Международная Объединенная Академия Наук

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение

Сборник научных трудов

**по материалам
XV международной научной конференции**

26 марта 2019 г.

Санкт-Петербург 2019

УДК 001.1
ББК 60

Н34

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение. Сборник научных трудов по материалам XV международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург 26.03.2019 г. Изд. ЦНК МОАН, 2019. – 48 с.

SPLN 001-000001-0417-FF
DOI 10.18411/spc-26-03-2019
IDSP sciencepublic-26-03-2019

В сборнике научных трудов собраны материалы из различных областей научных знаний. В данном издании приведены все материалы, которые были присланы на XV международную научно-практическую конференцию **Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение**

Сборник предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов.

Все материалы, размещенные в сборнике, опубликованы в авторском варианте. Редакция не вносила коррективы в научные статьи. Ответственность за информацию, размещенную в материалах на всеобщее обозрение, несут их авторы.

Информация об опубликованных статьях будет передана в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) и наукометрическую базу SPINDEX

Электронная версия сборника доступна на сайте ЦНК МОАН. Сайт центра: conf.sciencepublic.ru

УДК 001.1
ББК 60

Содержание

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ	4
Берестнев Г.И., Федина Е.А. Структурная относительность концептуальной области любви в функционально немаркированной сфере: русский язык и санскрит	4
Галимуллина Г.Р., Валиуллина Г.Ф. Употребление медицинских фразеологизмов в профессиональной речи.....	13
Романюк М.Ю. Причины возникновения и функции окказиональных единиц.....	15
Сафонова Н.Н. Употребление сниженной лексики в текстах СМИ (на примере регионального печатного издания – газеты «Новый город»)	17
Тиханова О.В. О нулевом сказуемом в номинативных предложениях.....	21
Шестакова Е.С., Судьбина В.А. Анализ англоязычной версии знаков навигации в Республике Крым (на примере городов Симферополь и Бахчисарай)	23
Issina G.I. On the problem of verbal representation of aesthetic values in various cultures ..	26
РАЗДЕЛ II. КУЛЬТУРОЛОГИЯ.....	29
Рябов А.В. Государственная политика и художественной культура России в 1918 г.	29
РАЗДЕЛ III. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ.....	33
Веллингтон А.Т. Современный театр. Эксперименты над формой и содержанием.	33
Крупина Л.Л. Ф.Мендельсон. Квартет ля минор op. 13: Прощание с Бетховеном.....	39
Майданова М.Н. К проблеме сценической реализации содержания в русском режиссерском театре начала XX века.....	44

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ

Берестнев Г.И., Федина Е.А.

Структурная относительность концептуальной области любви в функционально немаркированной сфере: русский язык и санскрит*Балтийский федеральный университет им. И. Канта
(Россия, Калининград)**doi: 10.18411/spc-26-03-2019-01**idsp: sciencepublic-26-03-2019-01***Аннотация**

В статье впервые системно рассматривается новый и актуальный в настоящее время вопрос об этноспецифичности более сложных по отношению к отдельным концептам содержательным образованиям языка – концептуальным областей. Показано, что структуры концептуальных областей любви в русском языке и санскрите имеют много общего и вместе с тем заметно различаются. В частности, в санскрите эротическая любовь принципиально значима и играет особо важную роль в системе религиозно-философских категорий индуизма. В русском языке эротическая любовь ассоциируется со страданием и рассматривается в профанной сфере скорее негативно. Представленные в статье данные проливают свет на русскую и древнеиндийскую лингвокультурные ментальности.

Ключевые слова: лингвокультурология, русский язык, санскрит, лексика, семантика, концептуальная область, любовь, эрос.

Abstract

The article consistently examines a new topical issue of ethno-specificity of conceptual areas, which are more complex than individual concepts. It is shown that the structures of the conceptual areas of love in the Russian language and Sanskrit have much in common on the one hand; however, they are markedly different on the other. In particular, erotic love is fundamentally significant in Sanskrit playing a particularly important role in the system of religious-philosophical categories of Hinduism. In the Russian language, erotic love is associated with suffering and is viewed negatively in the profane realm. The facts presented in the article shed light on Russian and ancient Indian lingua-cultural mentality.

Key words: Lingvaculture, Russian language, Sanskrit, vocabulary, semantics, conceptual area, love, Eros.

Один из наиболее актуальных вопросов, исследуемых современной лингвистикой, – ключевые слова и концепты того или иного языка. Это слова, особенно важные и показательные для отдельно взятой культуры [см. 2, с. 35]. Специальный интерес в этом плане вызывают этноспецифические слова. Это слова, которые обозначают уникальные для данной культуры реалии или концепты – такие, например, как русские *судьба*, *душа*, *участь*, *смирение*, *тоска*, *авось* или японские *енгуо* (приблизительно ‘межличностная сдержанность’ или *он* (приблизительно ‘долг благодарности’). Слова такого рода могут открыть исследователям основы культурного мировидения того или иного народа и реальные начала его этнокультурной ментальности. Общая теоретическая установка в этом плане такова: «в языке находят свое отражение и одновременно формируются ценности, идеалы и установки людей, то, как они думают о мире и о своей жизни в этом мире и соответствующие языковые

единицы представляют собою “бесценные ключи” (priceless clues) к пониманию этих аспектов культуры» [9, с. 8].

Как представляется, не менее информативны в этом отношении содержательные образования, более общие по сравнению с отдельными концептами, – концептуальные (концептуализированные) области. Это такие области смысла, которые определяются как концептуальные комплексы более высокого порядка, организующиеся вокруг некоторого ключевого концепта языка и культуры (типа «мир», «человек», «небо» и т.п.) [ср. 7, с. 14-15]. Структуры подобных концептуальных областей, рассматриваемые в разных языках в сопоставительном аспекте, а также собственные особенности их составляющих (семантические, стилевые, прагматические) способны в еще большей мере прояснить аспекты мировидения соответствующих народов.

К числу подобных содержательных объектов относится концептуальная область любви. С одной стороны, ее центральный организующий концепт принадлежит одной из самых сложных систем «внутреннего» человека – эмоциям. В деятельности этой системы задействованы практически все остальные системы человека – восприятие, психические и физиологические реакции, интеллект, физические системы и даже речь [см. 1, с. 367].

С другой стороны, любовь играет одну из ключевых ролей в психической и социокультурной жизни человека. Более того, еще в самых ранних мифологических и религиозно-философских системах она была осмыслена как основополагающий принцип бытия, космическая сила, которая строит, сплавивает, движет и соразмеряет самые разные процессы мироздания. Например, в шиваизме акт творения мира представляется как любовное взаимодействие Шивы и его супруги Шакти, которая воплощает собой сексуальную плодотворящую страсть, а на более высоком уровне философской абстракции – творческую силу, благодаря которой бог-супруг манифестирует свои потенциальные качества [4, с. 636].

Установочная база исследований подобного рода определяется тремя исследовательскими принципами. Во-первых, это реконструкция концептуальной области любви в двух отмеченных языках, внешне осуществляемая как группирование слов, выражающих идею любви или непосредственно связанных с этой идеей. Грамматические различия подобных слов должны рассматриваться как несущественные, связанные с несобственно концептуальной семантикой предметности, признаковости или процессуальности. Во-вторых, необходимую методическую установку исследований подобного рода составляет аналитическое рассмотрение семантики выявленных слов в аспекте признаковых, стилевых, прагматических особенностей; в этих условиях должны учитываться ближайшие словообразовательные и этимологические связи таких слов и их исходная мотивация. В-третьих, необходимый этап таких исследований – сопоставление полученных аналитических данных в русском языке и санскрите, интерпретация выявленных таким путем сходств и различий, нацеленная на выявление частных особенностей двух лингвокультурных ментальностей.

Концептуальная область любви в русском языке. В русском языке концептуальную область любви представляют слова *любовь*, *любить* и связанное с ними *любоваться*, *обожать*, *миловать* и *миловаться*, *жалеть* и *жаловать*, *страсть*, *похоть*, *желание*, *вожделение*.

Центральное место в этой группе занимают слова *любовь* / *любить* и отвечающие им концепты. Однако на самом деле эти слова полисемантичны. Согласно Академическому словарю русского языка под редакцией А.П. Евгеньевой, *любовь* – 1. ‘Чувство глубокой привязанности к кому-, чему-л.’, ‘Чувство расположения, симпатии

к кому-л.', 2. 'Чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола', 3. 'Внутреннее стремление, влечение, склонность, тяготение к чему-л.' (*Любовь к свободе*).

Глагол *любить* несколько более сложен в структурно-семантическом плане – у него определяются следующие значения: 1. 'Чувствовать глубокую привязанность к кому-, чему-л., быть преданным кому-, чему-л.' (*Любить мать. Любить своих детей*), 'Испытывать чувство расположения, симпатии к кому-л.', 2. 'Чувствовать сердечную склонность к лицу другого пола', 3. 'Чувствовать склонность, интерес, влечение, тяготение к чему-л.' (*Любить искусство*), 'Испытывать удовольствие от созерцания, ощущения чего-л.' (*Люблю тебя, Петра творенье*), 'Иметь пристрастие к чему-л, отдавать предпочтение чему-л.' (*Любить острую пищу*), 'Быть довольным чем-л., чувствовать удовольствие, удовлетворение от чего-л.', 4. 'Нуждаться в каких-л. условиях как наиболее благоприятных (о животных, растениях)' (*Цветы любят воду*).

Заметное семантическое сходство этих слов (при столь же заметных различиях) предполагает выделение их общего семантического инварианта, который может быть описан на основе следующих семантических признаков: «эмоциональное состояние человека» & «положительное» & «при восприятии кого- или чего-либо». Относительно этой смысловой основы выстраивается далее вся концептуальная область любви в русской лингвокультурной ментальности.

И первое, что обращает на себя внимание в плане свойств всей этой области, – широкая ориентированность отмеченного эмоционального состояния. Подобным образом испытывать положительные эмоции можно в отношении другого человека, группы лиц, определенных предметов, событий (выражения типа *Цветы любят воду* являются метафорами человеческих восприятий). Этим условием определяется характер любви. Если она ориентируется на отдельного человека или группу лиц, то отмеченные положительные эмоции мыслятся носителями русского языка в трех аспектах: а) как «любовь-привязанность» (*Мать любит своего ребенка / своих детей*), б) как «любовь-расположение», включающая определенный рациональный компонент (*друзей любят за надежность, верность, отзывчивость и т.д.*), в) как эротическая любовь, которая ориентируется исключительно на отдельного человека и сочетается с любовью-привязанностью (*Я очень люблю эту женщину*). Если любовь ориентирована на предметы или события, то положительные эмоции человек переживает именно при восприятии данных предметов или событий (*Любить груши. Любить сладкое. Любить джаз*).

В русской лингвокультурной ментальности заметную особенность концептуальной зоны эротической любви составляет, далее, отчетливое членение ее на две противопоставляемые друг другу составляющие – «высокого духовного чувства» и «любви-плотского желания». Ср.: *Она возбудила во мне не мгновенную страсть, но глубокое, искреннее чувство, в котором дружба слилась с любовью* (И.С Тургенев, Бретер). Любовь первого рода связывается с такими семантическими признаками, как «психологическая глубина», «надежность», «постоянство»; она поддерживается вниманием человека к личностным особенностям объекта любви. Любовь второго рода связывается с такими признаками, как «поверхностность», «ситуативность», «импульсивность, непостоянство»; условием такой любви выступает обращенность человека в внешней красоте объекта, увлеченность ею. Первая в русской лингвокультурной ментальности расценивается как благо для человека и одобряется, вторая ассоциируется со страданием, мукой, расценивается как разрушительная сила и порицается.

Выявленная структура концептуальной области любви находит дополнительное подтверждение в этимологических, словообразовательных и системных связях лексики русского языка. При этом дополнительно определяется и познавательная логика развития данного концепта.

Так, слово *любовь*, восходящее к прасл. **ľubъ*, этимологически связано с др.-инд. *ľubhyati* ‘желает’, *ľobhas* ‘жажда’, *ľobhāyati* ‘возбуждает желание’, лат. *lubīdō*, *libīdō* ‘(страстное) желание’ [Фасмер т. II, с. 544] и восходит к и.-е. *leubh-* ‘желать, жаждать’ [10, с. 683]. Можно заключить отсюда, что любовь в индоевропейском лингвокультурном сознании исходно осмыслялась в связи с идеей физиологического желания, пробужденного внешней красотой объекта.

Данный вывод подкрепляется словообразовательными связями слов *любовь* и *любить* со словом *любоваться* ‘рассматривать кого-, что-л. с восхищением, удовольствием’. Однако обозначившаяся в языке связь эмоции любви с актом любования ее объектом показывает и то, что любовь как эмоция фундаментальна в своих когнитивных основаниях. Она концептуально определяется уже на самом первом этапе познавательного освоения эмоций вообще – ср.: «Первопричина эмоции – обычно физическое восприятие или ментальное созерцание некоторого положения вещей» [1, с. 368].

Первоначальное осмысление любви в связи с внешним видом ее объекта и его физиологическим желанием со стороны субъекта показывают и более широкие системные связи русского языка. Так, *милый*, *милая* имеют значение ‘возлюбленный, возлюбленная’, а *миловать* означает ‘нежно, любовно обращаться, ласкать’, *миловаться* – ‘любя, ласкать друг друга’. В этом случае любовь как эмоция также имеет внешнее, физиологическое измерение.

Особой место в структуре концептуальной области любви в русской лингвокультурной традиции занимает слово *жалеть*, одним из значений которого определяется ‘любить’. Ср.:

И нет такой ямы, и нет такой бездны –

Любимый! желанный! жаленный! болезный! (М. Цветаева)

В селах Рязанщины, в селах Смоленщины

Слово «люблю» непривычно для женщины,

Там, бесконечно и верно любя,

Женщина скажет: «Жалею тебя» (Ф. Лаубе).

Это значение определяется и у родственного ему *жаловать* (разг.) ‘любить, быть расположенным к кому-л., оказывать внимание кому-л.’. Однако концептуальная основа у этой любви иная – ее составляют идеи бережного отношения, сострадания, сочувствия. Ср.: *жалеть* ‘беречь, оберегать, щадить’ (МАС); *жалеть* ‘скорбеть, сожалеть, болеть сердцем, сокрушаться о чем, печалиться; щадить, беречь, не давать в обиду’ – *Не жалеет того, кто скачет: жалеет того, кто плачет; жалость, жальба, жаль* ‘сострадание, соболезнование, сочувствие при чужой беде; печаль, грусть, скорбь, сокрушение’ – *Человек жалю живет, Встретил с радостью, а проводил с жалостью, Одна жена плачет от жалости, другая от лести* [5, 1, с. 525].

Наконец, особое подтверждение значимости «высокой любви» в русской лингвокультурной ментальности составляет слово *обожать* – ‘питать к кому-, чему-л. чувство сильной, доходящей до преклонения любви’ (МАС). Употребляясь и в аспекте общей душевной привязанности, и в аспекте эротического чувства, это слово демонстрирует дальнейшее усиление коннотации возвышенности и отнесение объекта

такой любви уже непосредственно к сфере сакрального. Ср.: *И Ярцев, и Костя родились в Москве и обожали ее* (А.П. Чехов, Три года). *Николинька любил дядю, но любил с чуть заметным оттенком презрения. Пьера же он обожал* (Л.Н. Толстой, Война и мир).

Что касается любви-плотского желания, то она обозначается в русском языке словами *страсть*, *похоть*, *желание*, *вожделение* и их производными. При этом *вожделение* является старославянским заимствованием **ВЪЗ-** и **ЖЕЛЪТИ** ‘желать’, а слово *похоть* непосредственными словообразовательными отношениями связано с *похотеть* и собственно *хотеть* с тем же значением желания.

Более информативно в плане мотивирующих оснований любви-плотского желания слово *страсть*. В Академическом словаре современного русского языка его значение определяется так: ‘сильная любовь с преобладанием чувственного влечения’, причем страсть противопоставляется любви – ср.: *Нет, это не любовь, это страсть безумная, это пожар, в котором я весь горю* (Гаршин, Надежда Николаевна). Однако в словаре В.И. Даля первым значением этого слова указывается ‘страданье, муки, маета, мученье, телесная боль, душевная скорбь, тоска’, но вместе с тем ‘душевный порыв к чему, нравственная жажда, жаданье, алчба, безотчетное влечение, необузданное, неразумное хотенье’ [4, IV, с. 336]. Все это означает, что эротическая любовь-страсть осмыслялась носителями русского языка как необузданное, не поддающееся разумному контролю влечение, которое самим субъектом (а возможно, и внешним наблюдателем) осмыслялось метонимически как муки, страдания.

Концептуальная область любви в санскрите. В санскрите отмечаются около 30 существительных, в семантической структуре которых имеются значение ‘любовь’ и примерно 22 глагола с общим значением ‘любить’. Уже это обстоятельство говорит о весьма подробной содержательной проработанности соответствующей концептуальной области в древнеиндийском лингвокультурном сознании.

Исходно все существительные с указанной семантикой делятся на две основные группы: а) обозначающие любовь сакральную, осмысляемую в религиозном аспекте; б) обозначающие любовь профанную, представляемую в различных бытовых аспектах. Однако строго очерченной границы между этими двумя видами любви в древнеиндийском лингвокультурном сознании нет. Любовь сама по себе мыслится как нечто сакральное, святыня особого рода.

В целом религиозная любовь в древнеиндийской лингвокультурной ментальности – предмет особого разговора. Она зависит от религиозной доктрины, в которой мыслится, но неизменно изысканна, обусловлена самыми неожиданными факторами, имеет порой фантастические реализации и вместе с тем чрезвычайно глубока, обеспечена сердечной преданностью человека объекту любви, ориентирована на его духовную сферу и особо значима для ее эволюции. Такая любовь занимает ведущее место в древнеиндийском лингвокультурном сознании.

В данной работе будет рассмотрена любовь, понимаемая прежде всего в профанном, обыденном аспекте. Но, как отмечалось выше, она не всегда четко отделена от любви сакральной, поскольку любовь богов в высших сферах и любовь человека к Богу для носителя санскрита во многом повторяет логику мирской любви на земле.

Как представляется, центральное место в группе слов со значением ‘любовь’ в санскрите занимает слово **काम** (kāma), одно из основных значений которого – ‘любовь (в чувственном, эротическом аспекте)’. Данное утверждение подкрепляется тем фактом, что именно о такой любви говорится в самых ранних известных текстах Вед. В частности в 129 гимне X книги Ригведы (XI-X вв. до н.э.) процесс сотворения всего

сущего описывается с категориальных позиций близкого и понятного человеку эротизма – как самосущий, спонтанно возникший жар вожделения, имеющего результатом семя, которое породило мир как идею. Ср.:

कामस्तदग्रे समवर्तताधि मनसो रेतः परथमं यदासीत् ।
सतो बन्धुमसति निरविन्दन हृदि परतीष्याकवयो मनीषा ॥

kāmas tad agre sam avartatādhi manaso retaḥ prathamam yad āsīt |
sato bandhum asati nir avindan hṛdi pratīṣya kavayo manīṣā || [11]

Thereafter rose Desire in the beginning, Desire the primal seed and germ of Spirit,
Sages who searched with their heart's thought discovered the existent's kinship in the
non-existent.

Непосредственными словообразовательными отношениями со словом слово काम (kāma) связано अभिकाम (abhikāma) – abhi+kama ‘склонность, симпатия; любовь’. Его первая часть अभि (abhi-) восходит к и.-евр. ***Hab**^h- со значением ‘вокруг, окольный’ (ср. производное от него лат. *amb-*, *ambi-* – приставку со значением ‘кругом, вокруг, около’) и образует в отношении указанного слова в целом значение «в направлении любви», «почти-любовь», буквальное для слова अभिकाम (abhikāma) и сохраняющее связь с идеей эроса.

Дополнительное, типологически значимое подтверждение концептуализации любви как эротического чувства составляет глагол वश् (vaś), в семантической структуре которого отмечается значения ‘любить’, ‘хотеть, страстно желать’ и ‘домогаться’, которое показывает понимание человеком страстного желания в деятельностной сфере как настоятельное стремление к его осуществлению.

Концептуально близким словам काम (kāma) ‘эротическая, чувственная любовь’ и वश् (vaś) ‘страстно любить’ и ‘домогаться’, обнаруживающим дополнительные идейные основания такой любви является слово शृङ्गार (śṅga-rā ← śṅga + āra) также с общей семантикой эротической любви, вызываемой внешними факторами – именно внешним видом объекта, его нарядностью. На это указывают и грамматика этого слова, и его семантическая структура. В частности, как существительное оно выражает значения ‘убор, наряд’, ‘любовь’, а в поэтическом дискурсе – собственно ‘эротика’; как прилагательное – ‘страстный, пылкий’ и ‘нарядный, красивый’. Более определенно эротическая семантика этого слова просматривается при его рассмотрении в аспекте словообразовательной структуры. Элемент -āra в его составе с семантикой продолговатости и твердости определяет и общее значение слова शृङ्गार (śṅgāra) как ‘сексуальная страсть, желание’, ‘сексуальное наслаждение’, а метонимически – ‘платье, подходящее для любовных целей’ (а затем и просто ‘элегантное платье’) и ‘эротическое чувство’.

Если в слове शृङ्गार (śṅgāra) обозначилась идеология эротического чувства, рождаемого видом красивой одежды, нарядности человека, то слово राग (rāga) закрепило другую логику эроса. Страстная любовь рождается, если объект любви (женщина) внешне украшен и имеет красивое, «нарядное» лицо. На это указывает семантика данного слова, реализующаяся в двух направлениях: с одной стороны, это ‘любовь, склонность к кому-л., чему-л.’ и ‘страсть’, а с другой – ‘украшение’, ‘краска’, ‘краснота’.

Допустив, далее, что данное слово связано с формально тождественным ему राग (gāga), называющим особую мелодическую модель в индийской музыке и в более общем плане ориентированным на концепцию высокой гармонии, отчетливо проявляющейся в сферах музыкальной эстетики и этики, можно сделать вывод о «музыкальности» такой любви, ее соответствии более общим эстетическим концепциям древнеиндийского лингвокультурного сознания.

Важно отметить, что выявленная идеология слова राग (gāga) поддерживается и содержанием родственного ему глагола अनुरज् (anuraj), в семантической структуре которого отмечается значение ‘любить’ и ‘окрашиваться’, ‘становиться красным’, которые сводятся в логическое целое значением ‘быть восхищённым’.

Отдельной зоной в концептуальной области любви в санскрите определяется любовь, осмысляемая метонимически на основе чувств, которые переживаются любящим человеком. Эти чувства поддаются определенной градации по силе, интенсивности. Сначала это общее положительное восприятие объекта любви, рождающее в связи с ним переживание радости – эта семантика выражается словом संप्रीति (saṁprīti), в семантической структуре которого отмечаются значения ‘любовь к’, ‘хорошее отношение’ и ‘радость, веселье’. Важно отметить при этом, что такая любовь оказывается вне непосредственной концептуальной связи с идеей эроса. Так, вторая часть приведенного сложного слова – प्रीति (prīti) имеет собственное значение ‘привязанность, чувство сильной любви или привязанности’, которое в своей мотивации проясняется другими его значениями – ‘доброжелательность, доброта, одолжение, дружелюбие’ и ‘радость, удовлетворение (например, от сделанного дела)’. Иными словами, речь в данном случае идет вообще о психологическом комфорте человека и обусловленном им положительном отношении к объекту любви.

Далее концептуально определяется более «сильная» любовь как особое внешнее проявление связанных с ней эмоций – семантика такого рода выражается словом वल्लभ्य (vāllabhya) со значениями ‘любовь’ и ‘нежность’.

Так же как в русском языке, в санскрите концептуальная область любви включает зону любви-дружбы, очень хорошего расположения одного человека к другому, их сердечной близости. Это показывает слово सौहृद (sauhṛda), в семантической структуре которого определяются значения ‘дружеский’, ‘друг’, ‘дружба с кем-л.’, но вместе с тем и ‘любовь к’.

Данная идеология типологически подкрепляется словом स्नेह (sneha), в семантической структуре которого имеются все те же значения ‘склонность, привязанность’, ‘дружба с’, ‘расположение, любовь к’, но вместе с тем отмечаются конкретные по своему характеру значения с семантической основой ‘клейкость, липкость’, ‘клей’, ‘масло; жир’. Этот же семантический прототип «прикрепления-приклеивания» выражает родственный этому слову глагол सिह् (snih), одно из значений которого – ‘любить’, но вместе с тем ‘быть клейким, липким’, ‘чувствовать склонность к кому-л., чему-л.’, ‘становиться преданным, верным кому-л.’, ‘сосредоточивать взгляд на чём-л.’.

Как представляется, к этой же зоне можно отнести слово प्रेमन् I (preman), в семантическую структуру которого входят значения ‘любовь’ и вместе с тем ‘доброта к кому-л.’, понимаемая как активное, поддержанное положительными действиями расположение к кому-либо.

Идейно близким рус. жалеть, представляющим в концептуальной области любви русского языка зону бережности, сострадания, сочувствия является и санскр. दया (dayā), в семантической структуре которого отмечаются значения ‘сострадание,

жалость к кому-л., милосердие’ и ‘любовь’. Данное слово на первый взгляд принадлежит профанной сфере: человек может испытывать чувство сострадания к другому в своей обыденной жизни. Но оно одновременно связано и со сферой религиозного сознания человека. Еще индийский поэт Шри Госвами Тулсидас (1532-1624) отметил, что दया (dayā) ‘сострадание, жалость’ составляет корень религии. Пока сострадание, милосердие живут в сердце человека, писал он, в нем живет и религиозное чувство, но при отсутствии сострадания в нем нет места и религиозному чувству.

Сходные установки отмечаются и в христианстве. Однако если в концепции Шри Госвами Тулсидаса жалость к другим людям, сострадание составляет необходимый фактор религиозного чувства вообще, в философии христианства это чувство определяется как обретаемая нравственная черта каждого отдельного человека, составляющая условие спасения его души. «Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут», – учил Иисус в своей нагорной проповеди (Мф 5.7). Об этом же постоянно напоминали апостолы в своих посланиях: «Итак, облекитесь, как избранные Божии, святые и возлюбленные, в милосердие, благодать, смиренномудрие, кротость, долготерпение, снисходя друг другу и прощая взаимно...» (Кол. 3.12); «Наконец, будьте все единомысленны, сострадательны, братолюбивы, милосерды, дружелюбны, смиренномудры» (1 Петр. 3.8).

Аналогично русскому языку санскрит обнаруживает в концептуальной области любви достаточно отчетливо очерченную зону любви-расположения. Она представляется словами वल्लभता (vallabhata) ‘любовь’, ‘благосклонность’ и जुष्टि (juṣṭi) ‘любовь’, ‘любезность, милость’. При этом первое слово связано ближайшими словообразовательными отношениями с वल्लभ्य (vāllabhya) со значениями ‘любовь’ и ‘нежность’, входящим в зону эмоционального переживания любви. Это говорит о том, что идея «благосклонности» осмыслялась лицами, принадлежащими древнеиндийской культуре, также в связи с положительным эмоциональным переживанием. Второе же слово связывается словообразовательными отношениями с глаголом जुष् (juṣ), значения которого – ‘любить’, но также ‘восхищаться’, ‘наслаждаться’, соотносящимися с общей идеей восприятия и эмоциональной реакции на вызывающий чувство любви объект.

В составе концептуальной области любви в санскрите должна быть особо отмечена зона, представляемая словом सांमुख्य (sānmukhya). Выражаемое этим словом значение ‘благосклонность или любовь к кому-л.’ соотносит его с зоной «любви-расположения»; значение ‘забота о ’ связывает его зоной «любви-бережности» и «любви-сострадания». Но наличие у него значения ‘состояние находящегося лицом к лицу’ предполагает в акте осмысления любви человеком, принадлежащим древнеиндийской лингвокультурной традиции, актуальность фактора пространственной близости. Благосклонность, расположение к кому-либо и любовь к этому объекту возникает, согласно этой логике, при самом непосредственном общении с ним. Исходя из этого, собственно, и можно говорить о зоне пространственной близости в концептуальной области любви в санскрите.

Подобные сходства в семантической структуре концептуальной области любви в русском языке и в санскрите имеют и не столь отчетливый характер. Так, в санскрите вполне определенно выделяется концептуальная область любви как предпочтения – ср.: वर् (var) ‘любить кого-л., что-л.’ и вместе с тем ‘выбирать, отбирать’, ‘предпочитать чему-л., кому-л.’, откуда далее еще более определенное семантически वारय् (vāray) ‘любить’, ‘брать в жены’ и ‘выбирать, отбирать что-л.’. Эта идеология любви как предпочтения выражается и в русском языке, но в иных грамматических условиях. Ее демонстрирует семантический потенциал слова *любимый*, значениями которого

определяются ‘предпочитаемый всем остальным’ (*любимые песни, любимая еда, любимая женщина*) и в значении существительного собственно ‘тот (та), кого любят, возлюбленный, возлюбленная’ (МАС II, с. 208).

Имеющиеся в санскрите другие лексические примеры подобного рода так или иначе отвечают своей семантикой выявленной структуре концептуальной области любви. Различия проявляются лишь в особенностях частных связей между выражаемыми таким путем смыслами. Так, глагол लुभ् (lubh) со значением ‘любить’ другими своими смыслами ‘жаждать чего-л.’, ‘заманивать, завлекать’, ‘соблазнять на что-л.’, как представляется, выходит непосредственно на идею эротической любви, а значениями ‘быть заинтересованным в чем-л.’ и ‘стремиться к чему-л.’ – на идею любви-расположения или любви-склонности. Глагол वन् (van), с одной стороны, имеет значения ‘любить’ и ‘нравиться’, соотносимые с зоной чувственности, с другой – значения ‘стремится к чему-л.’, ‘получать’, ‘владеть, обладать чем-л.’.

Вместе с тем санскрит обнаруживает такие лексические примеры, которые показывают чрезвычайно подробное и глубокое – практически лежащее на грани философского – осмысление чувства любви человеком, порой с трудом поддающееся диахроническому анализу. Таково, например, существительное भव (bhāva), в семантической структуре которого определяются около тринадцати значений. И если логика связи выражаемого им значения ‘любовь’ и значений ‘чувство’, а на этой основе ‘характер, нрав’ и ‘склонность к пристрастию’, или ‘вера, доверие’ и его последующие дериваты ‘разумный человек’ и ‘достойный господин (при обращении в драме)’, то логика таких значений этого слова, как ‘становление; возникновение’, ‘переход’, ‘существование, бытие’, ‘вещь’, ‘смысл, значение’, ‘взгляд’, скорее всего, проявляется в идеальной сфере и отражает религиозно-философские представления о становлении всего сущего.

Определяющаяся таким путем концептуальная связь любви и идеального в концептосфере санскрита вполне отчетливо поддерживается производным предыдущего слова मनोभव (mano-bhava), с одной стороны, выражающим значения ‘любовь’, ‘чувство, эмоция’, а с другой – обращенное в своей семантике к сфере идеального в значениях ‘возникающий в мыслях’, ‘воображаемый’.

Достаточно легко реконструируется исходный семантический инвариант у глагола स्मि (smi) со значениями ‘любить’ и ‘презирать’. При наличии такого рода отношений (в данном случае – энантиосемических) исходное семантическое состояние слова определяется как общее для имеющихся у него значений, «то есть теоретико-множественное пересечение семантических дифференциальных признаков» [3, с. XC]. В данном случае такой инвариант имеет вид «сильное психологическое переживание», что отвечает общей структуре концептуальной области любви в санскрите.

Итак, какие выводы более общего порядка позволяет сделать осуществленный анализ структурных особенностей двух концептуальных областей любви – в русском языке и в санскрите?

Первое, что должно быть отмечено, – их значительное структурно-семантическое сходство при столь же заметных различиях. И в той и в другой лингвокультурных традициях любовь мыслится в достаточно широком содержательном диапазоне – от принципиально эротического чувства, предполагающего обладание объектом любви, до «любви-дружбы» и «любви-предпочтения». Это сходство, скорее всего, обусловлено общей генетической близостью русского языка и санскрита.

Вместе с тем в концептосфере санскрита эротическая любовь занимает принципиально иное, более важное место по сравнению с концептосферой русского языка. В древнеиндийском лингвокультурном сознании эрос гораздо более значим и

философски рассматривался как основа и предпосылка бытия вообще. В связи с этим еще в древнеиндийской культурной традиции сложился целый ряд религиозных концепций и ритуальных практик, актуальных и до настоящего времени. В лингвокультурном же сознании носителей русского языка эротическое чувство занимает принципиально иное место – оно соотносится со страданием и оценивается отрицательно. Само понимание женской красоты связалось с «колдовским» воздействием женщины на мужчину (ср. *очаровательная / обаятельная женщина*) и заслонились практическими жизненными установками (ср.: *Красота приглядится, а щи не прихлебаются*).

Наконец, можно отметить и то, что высокая значимость любви как для древнеиндийского религиозного сознания, так и для русского православия и одновременно принципиальное различие этой любви в двух отмеченных мирозерцательных традициях определяет перспективу дальнейших исследований в этом направлении как ближайшую.

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 767 с.
2. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
3. Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Тбилиси: Издат-во Тбилисского университета, 1984. – 1328 с. b
4. Гринцер П.А. Шапти // Мифы народов мира. Т. 2. – М.: Советская Энциклопедия, 1992. С. 636.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка (любое издание).
6. Санскрито-русский / русско-санскритский словарь онлайн - <http://www.learnsanskrit.ru/> (дата доступа 26.02.2019).
7. Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. – М.: Наука, 1993. – 158 с.
8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. I-IV. – М.: Издат-во «Прогресс», 1964-1973.
9. Шмелев А.Д. Могут ли слова языка быть ключом к пониманию культуры? // Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. – М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 7-11.
10. Pokorny J. Indogermanisches etymologisches wörterbuch. I Band. Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2005.
11. Rigveda-Finder - <http://www.sanskritweb.net/rigveda/rvfinder.pdf> (accessed 18.02.2019)

Галимуллина Г.Р., Валиуллина Г.Ф.

Употребление медицинских фразеологизмов в профессиональной речи

*ГАПОУ «Казанский медицинский колледж»
(Россия, Казань)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-02

idsp: sciencepublic-26-03-2019-02

Речь - это основной способ взаимодействия людей между собой. Сделать речь ярче, передать смысл темы разговора, передать настроение, отношение к разным ситуациям помогают подходящие к определенным обстоятельствам цитаты, пословицы, поговорки и фразеологизмы. Использование образных выражений при коммуникации с людьми дает возможность оценить свой словарный запас и показать степень овладения навыками оперирования идиоматическими конструкциями. Знание смысла фразеологизмов английского языка помогут правильно изъясняться и трактовать слова собеседника.

Фразеологизмом является устойчивое словосочетание, а иногда и целое предложение, которое неделимое по значению, лексически целостное по и структуре и составу. Такие устойчивые словосочетания или предложения, как правило, не допускают перемещения ни одной части внутри, употребляются как некоторое целое, не подлежащее дальнейшему раздроблению.

Можно с уверенностью сказать, что фразеологизмы используются во многих областях человеческой деятельности. И употребление устойчивых словосочетаний также не обошло медицинскую речь. Знание образных профессиональных медицинских фразеологизмов является одним из необходимых направлений формирования профессиональных качеств будущего специалиста в медицинской сфере, способствует развитию культуры речи как родного, так и изучаемого иностранного языков, а также обогащению словарного запаса.

Следует отметить, что медицинские фразеологизмы подчёркивают внешние признаки заболевания и, таким образом, явно указывают на болезнь внутренних органов.

Приведем примеры.

Medusa head («голова Медузы») - это расширение подкожных вен передней брюшной стенки со змеевидным ветвлением вокруг пупка; наблюдается при портальной гипертензии. Визуально напоминает клубок змей на голове персонажа древнегреческой мифологии Медузы Горгоны.

Cracked pot resonance («звук треснувшего горшка») - перкуторный звук над легкими, напоминающий звук, возникающий при постукивании по закрытому треснувшему сосуду (горшку); наблюдается при пневмотораксе, осложненном бронхоплевральным свищом, или при большой периферически расположенной полости в легком, дренируемой узким бронхом.

Parkinson's mask - («Маска Паркинсона») - потеря способности двигать мышцами лица может привести к стойкому безучастному выражению лица, часто называемому «маска Паркинсона».

Stokes's symptom («воротник Стокса») - симптом, характеризующийся резким отеком и цианозом шеи, головы, области лопаток и верхних конечностей, а иногда и расширением поверхностных вен груди. Воротник Стокса возникает в результате сдавления верхней полый и безымянной вен.

Spider veins («сосудистые звездочки») - это скопление капилляров на поверхности кожи.

Leonine facies («львиное лицо») - характерный признак лепроматозной проказы. Кожа утолщена, образует грубые складки. В соскобах кожи легко выявить возбудителя.

Hippocratic face («лицо Гиппократ») - признак тяжелых заболеваний органов брюшной полости (перитонита, перфорации язвы желудка и двенадцатиперстной кишки и т. д.), а также истощения, хронической бессонницы - или же, то есть при отсутствии подобных симптомов, признак предстоящей смерти (в этом случае обычно сопутствуется агонией): запавшие глаза, впавшие щёки, заострившийся нос, синевато-бледная кожа, покрытая каплями холодного пота.

Pigeon chest («куриная грудь») - клиновидная грудная клетка; деформация скелета, при которой грудина выступает вперед углом. Наблюдается у людей, с раннего детства страдающих бронхиальной астмой.

Shin splints («расколота голень») - боль в мышцах передней области голени после чрезмерной физической нагрузки. Наблюдается у бегунов и футболистов. Причинами возникновения являются полостной синдром, разрыв мышц, миозит, периостит или воспаление сухожилий.

Baby blues («бэйби блюз») - американизм, термин, описывающий периоды плохого настроения и плаксивости, которые наблюдается у многих беременных женщин, особенно ожидающих первого ребенка.

Итак, изучив медицинские фразеологические обороты, встречающиеся в медицинской речи, мы пришли к выводу, что их источниками являлись мифы и легенды, животный мир, фамилии учёных, органы человека, окружающий его быт и многое другое.

Фразеологизмы нужны не просто для того, чтобы обогатить и украсить нашу речь, но и точнее высказать свои мысли и эмоции с наибольшей точностью, украсить нашу речь и сделать ее образнее, что в итоге позволяет лучше понять собеседника [2, с. 183].

1. Англо-русский медицинский словарь (дата обращения: 2.03.19. <https://translate.academic.ru/Англо-русский%20медицинский%20словарь/ru/>)
2. Валиуллина Г.Ф. Особенности английских, русских и татарских паремий с семантическим компонентом «любовь» в лингвокультурологии / Валиуллина Г.Ф. – В мире научных открытий - №11(71) – Красноярск: Общество с ограниченной ответственностью «Научно-инновационный центр», 2015ю – С. 183-189.
3. Oxford Dictionary of Idioms. - Oxford: Oxford University Press, 2004. – 340 p.

Романюк М.Ю.

Причины возникновения и функции окказиональных единиц

*Оренбургский государственный университет
(Россия, Оренбург)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-03

idsp: sciencepublic-26-03-2019-03

Трудности вызывает и установление причин и условий появления окказионализма в тексте. «Основной причиной возникновения окказиональности является противоречие между возможностью и ее осуществлением, между системой и нормой, что приводит к преодолению разного рода ограничений в соединении единиц (морфем, слов) в процессе их актуализации в речи» [4; 121]. В этом, скорее всего, кроется причина рождения окказионализма как выразительно-изобразительного средства. Окказиональное слово является знаком, апеллирующим и к интеллекту, и к чувствам, и к эстетическому восприятию и оценке мира.

Возникновение и функционирование окказионализмов обусловлено коммуникативной индивидуальной потребностью автора в новых, выразительных средствах. Окказиональные слова выступают средствами реализации индивидуальной целеустановки автора, направленными на оказание эффективного и эмоционального воздействия на адресата.

Н.Г.Бабенко выделяет следующие причины, побуждающие художников слова к созданию индивидуально-авторских образований:

- а) необходимость точно выразить мысль (узусных слов для этого может быть недостаточно);
- б) стремление автора кратко выразить мысль (новообразование может заменить словосочетание и даже предложение);
- в) потребность подчеркнуть свое отношение к предмету речи, дать ему свою характеристику, оценку;
- г) стремление своеобразным обликом слова привлечь внимание на его семантику, деавтоматизировать восприятие;
- д) потребность избежать тавтологии;

е) необходимость сохранить ритм стиха, обеспечить рифму, добиться нужной инструментовки.

Первые три причины являются основными. Очень часто возникновение новообразования бывает вызвано не одной, а сразу несколькими причинами [1; 24].

Г.Ф. Рахимкулова предлагает добавить к данной классификации еще и такой мотив использования окказиональных образований, как стремление добиться комического эффекта, так как нередко окказионализмы - элемент юмористических и сатирических текстов [6; 151].

Авторские окказионализмы в художественных произведениях приобретают способность стать и метафорической номинацией при условии референциальной поддержки текста, всегда по-новому представляя оконтуренное или смысловое ядро. «Писатель, создающий окказионализмы, становится обладателем мощного, порожденного ощущением свободы выразительного средства, способного наиболее адекватно выразить индивидуально-авторское видение мира» [3; 16].

Причины создания непосредственно связаны с функциями окказионализмов. Исследование функций окказионализмов составляет одну из важнейших проблем неологии. Ибо, только разобравшись в функциях языковых единиц, можно осмыслить их структуру и особенности. Окказиональные образования многофункциональны. Ю.Н. Пацула выделяет в своем диссертационном исследовании следующие основные функции окказиональных слов как единиц речи: экспрессивная; прагматическая; стилиобразующая; изобразительно-выразительная; дейктическая (характеризующая); номинативная; создание комического эффекта; обобщающая; речетворческая; маскировочная; экономия времени и языковых средств; эстетическая [5; 78].

Разберем данные функции подробнее. Одной из главных функций окказиональной неологии является экспрессивная функция. Окказионализмы не столько называют то или иное явление действительности, сколько оценивают его. Создание экспрессии за счет этого пласта лексики очевидно: стоит только заменить окказиональное слово в контексте нейтральными в экспрессивном отношении узуальными словами, как это сразу станет ощутимо. Окказиональные слововооружения как средство экспрессивности делают речь неповторимой, своеобразной, яркой.

Неразрывна с экспрессивной ролью окказионализмов их прагматическая функция. Они функционируют в речи именно как единицы, воздействующие на адресата, имеющие цель вызвать у него определенные реакции. Одно из отличий окказиональных слов от многих узуальных - «сплав» смысла и прагматики; прагматическая составляющая уже встроена, запрограммирована в семантику окказионализма, давая возможность выявить нюансы значения. Поэтому окказиональные единицы можно с уверенностью назвать окказиональными прагмемами.

Нельзя не отметить и такую функцию окказионализмов, как стилиобразующая. Окказионализмы - яркое стилистическое средство. Для изображения необычных, особенных явлений необходима соответствующая лексика. Узуальные единицы кажутся авторам недостаточными для выражения мыслей, чувств, поэтому они и изобретают свои слова, приковывающие внимание к себе свежестью, новизной, диковинностью, неизбежностью. Чем изобретательнее автор в создании окказионализмов, тем ярче, характернее, узнаваемее становится его стиль.

Изобразительно-выразительная функция не менее важна для окказионализмов. Необычные авторские образования способны создавать яркие художественные образы.

Нередко окказионализмы приобретают способность характеризовать ситуацию, действующих лиц, служить речевой характеристикой, т.е. выступать в дейктической (характеризующей) функции.

Лишены ли окказионализмы номинативной функции? Этот вопрос в языкознании до конца не решен. Как уже отмечалось выше, одни ученые считают, что

окказионализмы лишены этой функции, другие спорят с ними. Действительно, окказиональным словам свойственно «приглушение», «растворение» номинативной функции в пользу экспрессивной. Но нельзя утверждать, что они ничего не называют. Номинация и экспрессия в окказионализмах синкретичны.

Стоит обратить внимание и на такую функцию окказионализмов, как создание комического эффекта. Многие из них смешны сами по себе, даже вне контекста.

Следует сказать и об обобщающей функции окказионализмов, ведь они могут выражать сущность довольно сложных явлений. Окказионализмы нередко используются в печати в качестве заголовков статей, рубрик. Это еще одно свидетельство того, что они успешно могут выполнять обобщающую функцию.

Важной функцией окказионализмов является речетворческая. Окказиональные неологизмы – это один из множества путей обогащения языка. «Окказионализмы показывают, на что способен язык при порождении новых слов, каковы его творческие потенции, глубинные смыслы» [2]. Окказиональная неология, как зеркало, отражает все, что происходит в современной жизни общества.

Необходимо указать и на так называемую маскировочную функцию речевых инноваций. Они часто позволяют обойти острые углы, культурные запреты, цензуру, как бы замаскировать сообщение

Речевые неологизмы нередко закрепляются в языке и как новый, более экономичный способ выражения мысли (функция экономии времени и языковых средств).

Окказионализмы выполняют и эстетическую функцию. Сколько красивых новшеств можно встретить в произведениях писателей и поэтов. Небезынтересно указать на тот факт, что все реже и реже появляются эстетически совершенные окказионализмы в настоящее время. Можно сказать, что современные окказионализмы постепенно утрачивают данную функцию.

1. Бабенко, Н.Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ / Н.Г. Бабенко. – Калининград, 1997. – 84 с.
2. Земская, Е.А. Словообразование как деятельность / Е.А. Земская. – М.: Наука, 2007. – 224 с.
3. Клаус, Г. Сила слова / Г. Клаус. – М.: Прогресс, 1967. – 216 с.
4. Левковская, К.А. Теория слова, принципы ее построения и аспекты изучения лексического материала / К.А. Левковская. – М.: КомКнига, 2005. – 296 с.
5. Пацула, Ю.Н. Окказионализмы новейшего времени: структурно-семантический и функционально-прагматический аспекты: дис. ... канд. фил. наук / Ю.Н. Пацула. – Ростов-на-Дону, 2005. – 167 с.
6. Рахимкулова, Г.Ф. Олакрез Нарцисса: Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры / Г.Ф. Рахимкулова. – Ростов-на-Дону: РГУ, 2003. – 270 с.

Сафонова Н.Н.

Употребление сниженной лексики в текстах СМИ (на примере регионального печатного издания – газеты «Новый город»)

*Сургутский государственный педагогический университет
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-04

idsp: sciencepublic-26-03-2019-04

Аннотация

В работе исследуется функциональный аспект использования разговорной лексики и просторечия в печатных изданиях на примере региональной газеты «Новый город». Определяется жанровая принадлежность текстов, в которых встречается сниженная лексика, характеризуются словообразовательные средства выражения разговорности, семантические типы разговорной и просторечной лексики, приводятся

контексты использования слов с объяснением значений. Анализ собранного материала позволяет сделать выводы о целях использования сниженной лексики в текстах СМИ.

Актуальность темы обусловлена тем, что в настоящее время все сферы языка подвержены влиянию языка СМИ, который меняется в сторону разговорности, включая в себя элементы просторечия, жаргонную лексику, большое количество иностранных слов. С этим связаны проблемы культуры речи населения.

Демократизация телевидения, орфоэпические изменения в русском языке, произошедшие в последние десятилетия, существенно повлияли на язык и стиль публицистики, способствовали расшатыванию норм русского языка.

Средства массовой информации отражают культуру населения, её достоинства и недостатки. Тексты печатных изданий изобилуют разговорной лексикой. В наше время просторечная лексика находит место не только в художественной литературе и личной переписке, её можно встретить и на страницах газет и журналов. Политика, экономика, культура, спорт – в любую из тем журналисты вносят разговорную лексику. Проанализируем, насколько часто и с какой целью корреспонденты печатных изданий города Сургута используют разговорную и просторечную лексику. Анализ с этой точки зрения материал местных СМИ ещё не подвергался.

Материалом для исследования послужило местное печатное издание города Сургута – газета «Новый Город». Это независимая городская газета, издаётся с 1993 года, адресовано широкому кругу читателей, освещает различные стороны жизни: новости, политику, экономику, культуру, спорт, здоровье, публикует интервью с известными людьми, журналистские расследования.

Проблемами речевой культуры в настоящее время занимаются многие исследователи. Разговорную и просторечную лексику изучали такие ученые, как Ю.А. Бельчиков, В.В. Химик, Н.С. Валгина, Л.В. Радибурская. Мы относим к сниженной лексике разговорную и просторечную лексику. Разговорной лексикой мы считаем «...лексические единицы (однозначные слова или отдельные значения многозначных слов), характеризующиеся способностью вызывать особое стилистическое впечатление вне контекста» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2003: 82].

Словами, относящимися к разговорному стилю, мы считаем те языковые единицы, которые в современных толковых словарях имеют соответствующие пометы (разговорные, просторечные). Кроме того, по своим стилистическим признакам они относятся к вульгаризмам, бранным, ироничным, бытовым словам.

Признаком принадлежности к лексике разговорного стиля являются морфемные и словообразовательные средства: суффиксы, приставки или их сочетание.

Нами было выявлено 112 языковых единиц, относящихся к разговорной и просторечной лексике. Материалом для анализа послужили печатные материалы восьми номеров газеты «Новый Город» за 2018 год. Анализ подвергались тексты различных жанров:

- 1) информационные (61 употребление),
- 2) аналитические (30 употреблений),
- 3) художественно-публицистические (21 употребление).

Наблюдения относительно семантики разговорной лексики показали, что чаще всего авторы печатных материалов употребляют разговорные и просторечные слова, называющие людей по социальным отношениям (24). Не так часто, но регулярно журналисты употребляют слова для характеристики действий (18), процессов (14), признаков (13), абстрактных явлений (12). Меньшей популярностью пользуются объекты действительности (5), служебные части речи (4), конкретные явления (6).

Чаще всего разговорная лексика встречается в текстах на социальную тематику (37), причём наибольшее количество из них в обзорах (14) и заметках (12).

Заметка содержит сам факт и некоторые подробности. Целью обзора как аналитического жанра является описание, подведение итогов, рассмотрение и изучение фактов. Журналисты используют разговорный стиль речи в аналитике, чтобы говорить с читателем на одном языке, сделать текст публикации близким к обиходному.

С точки зрения семантики разговорной лексики наиболее употребительными являются слова следующих групп:

1. Названия людей по социальным отношениям (24). Например: контрактник, срочник, зеваки, сталинистка, силовик, льготник, пешеходник.

○ К 2019 году количество **контрактников** должно достичь 425 тысяч человек, а число **срочников** – сократиться.

Контрактник – тот, кто работает или служит по контракту. Лексема, образованная с помощью суффикса со значением человека по роду деятельности. Такого же типа: льготник, силовик и т.д.

Срочник – солдат, военнослужащий срочной службы. Происходит от прилагательного «срочный».

В словах этой группы информация об эмоциональном отношении к предмету речи может наслаиваться на оценочность, либо слово может содержать только один из видов оценки.

2. Действие (7). Например: *фрикануться, перетопчутся, плюхнулись, приделать, зашкаливало, заламывать.*

- **Фрикануться** можно (материал о том, что в Городском парке культуры и отдыха проходил конкурс необычных снеговиков «Freak-снеговик»). Образовано от слова «фрик» (некрасивый, несимпатичный человек) суффиксально-постфиксальным способом (-а-ну- + -ся).

Это именно тот случай, когда употребление разговорной лексики не оправдывает себя, слово не понятно среднестатистическому носителю русского языка. Употребление стилистически сниженных элементов в текстах СМИ исследователи признают нормативным только тогда, «когда они используются для выполнения особых прагматических функций, для создания особой экспрессии, помогающей успешнее воздействовать на массового адресата». Ненормативными считаются случаи, когда эти элементы используются для пустого украшения текста, для создания эффекта «своего парня» [Кормилицына, Сиротинина, 2015: 37].

- **Пешеходы перетопчутся** (в материале говорится о тротуарах, которые надо ремонтировать). Образовано от слова «топтать» приставочно-постфиксальным способом (пере- + -ся).

В данном контексте разговорная лексема «перетопчутся» является средством выразительности, включенным в языковую игру ПЕШЕХОДЫ + ПЕРЕТОПЧУТСЯ (люди, передвигающиеся пешком, вынуждены стоять).

3. Процесс (6). Например: чистки, чехарда, выручка.

- **Чехарда** сопровождалась сменой руководства в округе и проходила на фоне «громкой» правоохранительной реформы. О частых перемещениях или изменениях где-либо, вызывающих путаницу, неразбериху.
- Эти примеры использования разговорной лексики являются иллюстрацией выражения оценки автором описываемых событий с целью воздействия на читателя.

Также разговорная лексика встречается в текстах на политическую тематику (32), причём наибольшее количество из них – в фельетонах (13).

Фельетон — малая художественно-публицистическая форма, характерная для периодической печати (газеты, журнала) и отличающаяся злободневностью тематики, сатирической заостренностью или юмором. Использование в фельетонах народной

речи, фольклора, пословиц, поговорок, фразеологических оборотов, просторечий и разговорной лексики является одним из признаков этого жанра.

Наиболее употребительными являются слова следующих групп:

1. Действие (6).

Используя разговорно-просторечную лексику, автор выражает эмоционально окрашенное негативное отношение к кому-либо, замаскированно, неявно, без открытого оскорбления, унижения. Примером может быть употребление стилистически сниженных глаголов со значением повышенной интенсивности действия: *обкатала, корбила, вынули, нацепили*. Некоторые из них не содержат агрессивности, если употребляются в подходящих по смыслу контекстах.

- *Наталья Комарова впервые «обкатала» схему онлайн-голосования* — испытать, проверить в деле, в работе.
- *Подобная манера общения слегка **корбила** повара* — вызывать неприятное чувство, внушать отвращение.

В криминальной тематике (12) наибольшее количество языковых единиц в заметках (9).

Встречалась разговорная лексика и в текстах другой тематики. В текстах культурной тематики разговорные языковые единицы преобладают в интервью, что обусловлено, вероятно, стремлением корреспондента сохранить языковой портрет интервьюируемого. В развлекательной, образовательной, медицинской и финансовой теме большее количество слов с разговорной окраской в информационных заметках.

Примечательно то, что в каждой типологии журналистских текстов с точки зрения использования сниженной лексики преобладает один жанр. Если художественно-публицистический тип, то фельетон, если аналитический – обзор, информационный – заметка.

Помимо разговорных слов, в материалах газеты «Новый Город» используются фразеологизмы разговорного стиля:

- *сети в подвале находятся **в плачевном состоянии*** (соц.жизнь, репортаж)
- *зачем **шутить такие шутки*** (соц.жизнь, статья)
- *Сургут с такими правилами **носа не сунет*** (соц.жизнь, обзор)
- *финансовый стимул **с треском провалился*** (политика, заметка)
- *как будто там **медом намазано*** (медицина, заметка)

Использование фразеологизмов, по своему определению предполагающих оценку, связано с выражением отношения к тем событиям, которые описаны в тексте.

Таким образом, журналисты используют разговорную и просторечную лексику в следующих целях:

1. Разнообразить текст социальной, криминальной, политической тематики, отразить противостояние различных оппозиционных партий и движений, где разговорная лексика служит экспрессивным средством оценки, как правило, негативной.

2. Наиболее полно и ярко охарактеризовать героев своих публикаций, их действия, социальные и политические явления.

3. Приблизиться к стилю обиходной речи, сделать текст публикации проще и доступнее широким массам.

1. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003.
2. Кормилицына М.А., Сиротинина О.Б. Язык СМИ: учебное пособие / М.А.Кормилицына, О.Б.Сиротинина. – М.: Флинта, 2015.

Тиханова О.В.**О нулевом сказуемом в номинативных предложениях***Московский физико-технический университет
(Россия, Московская обл., Долгопрудный)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-05

idsp: sciencepublic-26-03-2019-05

Номинативные, или назывные предложения – пожалуй, одни из дискуссионных в теории русского односоставного предложения. Традиция отнесения данных конструкций к односоставным восходит к научным воззрениям А.А. Шахматова, который полагал, что такие предложения, как *Ночь, Мороз, Осень*, которые выражают наличие названных явлений или предметов в настоящее время, являются полными односоставными [Шахматов 2001, с. 51]. Понимание номинативных предложений как односоставных нашло свое отражение в академических грамматиках русского языка, в работах известных лингвистов, в диссертационных исследованиях, в школьных учебниках и в вузовских учебных пособиях по русскому синтаксису. Если рассматривать синтаксический статус словесно выраженного главного члена, то в русистике (вслед за А.А. Шахматовым) за ним прочно закрепились роль подлежащего.

Однако А.М. Пешковский был убежден, что в номинативных конструкциях, как и во всех остальных односоставных предложениях, главным членом выступает сказуемое: «все те предложения, в которых сказуемым является именительный падеж существительного и в которых по самой природе их не может быть ни подлежащего, ни глагольного сказуемого» [Пешковский 1956, с. 377]. В этом вопросе его позиция носила скорее характер исключения, так как все-таки синтаксическая наука пошла по пути воззрений А.А. Шахматова.

В 60-х годах, в связи с появлением парадигматической теории в русском синтаксисе, некоторые ученые-лингвисты взяли на вооружение идею синтаксического нуля и стали пересматривать вопрос синтаксической формы русского номинативного предложения.

В отечественной русистике впервые этот вопрос был поставлен в статье Е.А. Седельникова «Структура простого предложения с точки зрения синтагматических и парадигматических отношений». Автор рассматривал эти конструкции в составе синтаксической парадигмы, а не изолированно, как это было принято раньше (*Зима – Была зима – Будет зима – Была бы зима – Пусть будет зима*), и пришел к выводу, что в форме настоящего времени предложения *Была зима* тот член синтагмы, образующий предложение, который выполняет функцию сказуемого, выражен нулем [Седельников 1961, с. 73]. По его мнению, это происходит потому, что в других формах, противопоставленных в парадигматических рядах данной форме предложения, этот член получает словесное выражение; это разные формы одного предложения, которые демонстрируют одну и ту же модель. Следовательно, номинативные предложения не могут относиться к односоставным [Там же, с. 73]. Е.А. Седельников классифицирует эти конструкции как двусоставные предложения с нулевой формой глагольного сказуемого *есть*, который выражает грамматическое значение настоящего времени изъявительного наклонения.

В 1966 году в свет выходит коллективный труд ученых-лингвистов «Языки народов СССР», где автором очерка о русском языке выступил М.В. Панов. Он утверждает, что в номинативных предложениях предикативное сочетание выражено существительным и нулевой формой полнозначного глагола *быть* [Панов 1966, с. 107]. Автор акцентирует внимание на том, что эта нулевая форма не опущена, а, наличествует [Там же, с. 107].

Такие ученые-русисты, как А.С. Попов, Е.Н. Ширяев и В.А. Ицкович, поддерживали идею структурно-грамматической двусоставности номинативных конструкций и являлись сторонниками этого учения.

В своей работе «Подлежащее и сказуемое в структуре простого предложения современного русского литературного языка» А.С. Попов признает, что номинативные предложения «следует считать, с учетом парадигматических отношений, двусоставными предложениями с нулевым сказуемым» [Попов 1974, с. 107 – 108].

В книге «Русское предложение: Бытийный тип (структура и значение) Н.Д. Арутюновой и Е.Н. Ширяева мы также встречаем понятие нулевого глагола. Позже Е.Н. Ширяев как автор раздела «Синтаксис», перенес эту идею в учебное пособие по современному русскому языку для педагогических институтов. В параграфе, посвященном номинативным предложениям, он пишет о том, что номинативные предложения не являются особой синтаксической формой, т.е. особым типом односоставного предложения. Номинативное предложение – это обычное двусоставное предложение с нулевой формой глагола-сказуемого, которая передает значение настоящего времени изъявительного наклонения. Как и всякие предложения с нулевой формой глагола, номинативное предложение включается в систему предложений со словесно выраженными формами глагола. Существительное в именительном падеже в номинативных предложениях – подлежащее [Русский язык, ч. 2, 1989, с. 209].

В «Книге о русском языке» В.А. Ицкович полагает, что неверно относить предложения типа *Теплая летняя ночь*, единственным главным членом которых считают именительный падеж существительных, к односоставным. Парадигма номинативного предложения принципиально отличается от парадигмы безличных предложений, в которых все формы – односоставные предложения. В парадигме предложения *Ночь* все формы кроме исходной – двусоставные предложения. А если все формы двусоставные (во всех формах есть и подлежащее *ночь*, и сказуемое – формы глагола *быть*), значит, и форма настоящего времени содержит сказуемое – нулевую форму глагола *быть*» [Ицкович 1969, с. 138].

Стоит отметить, что это новое осмысление синтаксической структуры номинативных предложений нашло свое отражение на страницах экспериментального учебника русского языка для средней школы, изданного в 1980 году Институтом русского языка Академии наук. В разделе «Синтаксис» мы видим такое школьное определение номинативных предложений: «Двусоставные предложения, образованные именительным падежом существительного и нулевой формой настоящего времени глагола *быть*, при котором нет зависимых слов, называются номинативными предложениями: *Темная ночь, Тихий вечер, Шелест листьев*» [Русский язык 1980, с. 40].

Подводя итог, мы можем с уверенностью сказать, что данная точка зрения на двусоставность номинативных предложений является более убедительной прежде всего потому, что она дает вполне логичный и очевидный ответ на вопрос – что служит носителем предикативности в этих конструкциях. А ответ возможен такой – нулевая форма глагольного сказуемого и является носителем его предикативности.

1. Арутюнова Н.Д., Ширяев Е.Н. Русское предложение. Бытийный тип (Структура и значение). – М.: Русский язык, 1983. – 198 с.
2. Ицкович В.А. Синтаксис // Книга о русском языке. – М.: Знание, 1969. – 221с.
3. Панов М. В. О парадигматике и синтагматике // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — М.: Наука, 1980. – Т. 39. № 2. – С. 128 – 137.
4. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М.: Учпедгиз, 1956. – 512 с.
5. Попов А.С. Подлежащее и сказуемое в структуре простого предложения современного русского литературного языка. – Пермь, 1974. – 116 с.
6. Русский язык: Экспериментальные учебные материалы для средней школы / под ред. И.С. Ильинской, М.В. Панова. – М.: Педагогика, 1980. – Ч. 4. – 286 с
7. Седельников Е.А. Структура простого предложения с точки зрения синтагматических и парадигматических отношений // Филологические науки. – 1961. – № 3. – С. 70 – 78.
8. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 624 с.

Шестакова Е.С.¹, Судьбина В.А.²

Анализ англоязычной версии знаков навигации в Республике Крым (на примере городов Симферополь и Бахчисарай)

¹Институт иностранной филологии (с.п.), ФГАОУ ВО "КФУ им. В.И. Вернадского"

²Таврическая академия (с.п.), ФГАОУ ВО "КФУ им. В.И. Вернадского"
(Россия, Симферополь)

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-06

ids: sciencepublic-26-03-2019-06

Аннотация

В статье рассмотрены проблемы перевода на английский язык туристических знаков навигации в Симферополе и Бахчисарае. Авторы анализируют ошибки, допускаемые в англоязычной версии туристических знаков навигации. Полученные результаты в дальнейшем могут быть использованы для улучшения единой системы навигации и ориентирующей информации для туристов в Крыму.

Ключевые слова: туристические знаки навигации, туристская дестинация, англоязычная версия туристических знаков навигации, въездной туризм в Крыму, типичные ошибки, Симферополь, Бахчисарай.

Abstract

The problems of translation of tourist navigation signs into English in Simferopol and Bakhchisaray are reviewed in the article. The authors analyze the mistakes which are made in English versions of tourist navigation signs. In the future the results can be used for improvement of unified navigation system in Crimea.

Key words: tourist navigation signs, tourist destination, English version of tourist navigation signs, inbound tourism in Crimea, typical mistakes, Simferopol, Bakhchisaray.

Введение. Туризм в Крыму является одной из ведущих отраслей экономики и занятости населения Крыма. Так, в 2018 г. полуостров посетило 6,8 млн. человек [1]. Для того чтобы туристская дестинация была привлекательной, она должна не только иметь набор интересных для потенциальных посетителей достопримечательностей, но также целый комплекс услуг и определенную инфраструктуру, обеспечивающую комфорт, доступность и безопасность. Обязательным компонентом туристской инфраструктуры, который призван отвечать как за доступность объекта для туристов, так и за их безопасность, является наличие информационных систем [2].

К наиболее действенным инструментам информирования туристов относятся туристические знаки навигации, разработанные как единая система ориентирующей информации. Согласно статье 1 Федерального закона №132 – ФЗ «Об основах туристской деятельности в Российской Федерации», система навигации и ориентирования в сфере туризма – совокупность необходимой для ориентирования туристов информации о туристских ресурсах и об объектах туристской индустрии и средств размещения такой информации (информационных знаков, конструкций, сооружений, технических приспособлений и других носителей, предназначенных для распространения информации, за исключением рекламных конструкций) [4].

Однако при наличии ошибок эффективность данного инструмента заметно снижается. В целях нашего исследования мы рассмотрим англоязычные версии таких туристических знаков навигации как указатели, предназначенные для интеграции иностранных туристов в туристическое пространство. Авторы сохраняют в статье написание и знаки препинания названий объектов, нанесенных на указатели.

Цель и задачи. Исследование ставит целью проанализировать ошибки, допущенные в англоязычной версии туристических знаков навигации в Симферополе и Бахчисарае.

Место исследования: авторы исследовали туристические знаки навигации в крымских городах Симферополь и Бахчисарай. В Симферополе исследование проводилось в парке имени А.К. Тренева, на площадях Советская, им. Куйбышева и Советской Конституции, а также на улицах Киевская, Александра Невского, проспектах им. Кирова и Победы. Фотофиксация туристических знаков навигации в Бахчисарае осуществлялась авторами в дворцово-парковом комплексе «Ханский дворец», в «пещерном городе» Чуфут-Кале Бахчисарайского историко-культурного и археологического музея-заповедника, а также на улицах им. Ленина и Симферопольская.

Методы исследования: для целей данного исследования применялся комплекс теоретических (анализ информационных источников по исследуемой тематике) и эмпирических (наблюдение, сравнение, анализ и обобщение, метод фотофиксации) методов.

Результаты исследований. В рамках исследования в Бахчисарае было изучено 16 объектов: 26 туристических знаков навигации и 8 информационных таблиц. В Симферополе проанализировано 16 туристических объектов, обозначенных на 28 знаках навигации. Приведем наиболее типичные и парадоксальные ошибки, встречающиеся в туристических знаках навигации.

В первую очередь обращают на себя внимание указатели с очевидными несоответствиями. Интересный случай разночтений – разные варианты перевода названия одного и того же туристического объекта на разных навигационных туристических знаках и информационных стендах.

Рассмотрим версии написания названия известного туристического достопримечательного объекта – «пещерного города» Чуфут-Кале. На относительно небольшой территории зафиксированы четыре варианта англоязычного написания: *Cave city Chufut-Kale*, «*cave town*» of *Chufut-Kale*, *CAVE TOWN CHUFUT KALE*, «*cave town*» *CHUFUT KALE*. На наш взгляд наиболее парадоксальным является английский вариант *Cave city Chufut-Kale* (рис. 1), поскольку слово «city» используется для обозначения областного или регионального города [3], но не остатков средневекового населённого локального объекта. В данном случае при переводе фразы «пещерный город» на английский язык следует применять слово «town». Вариант написания *CAVE TOWN CHUFUT KALE* также не является верным, так как сочетание «пещерный город» определяет тип исторического объекта. Это сочетание следует заключать в кавычки. В варианте перевода «*Cave town*» of *Chufut-Kale* предлог «of» неуместен, потому что отсутствует родительный падеж в названии объекта. Таким образом, указатель «*cave town*» *CHUFUT-KALE* (рис. 2) является единственным правильным вариантом.

На территории самого «пещерного города» Чуфут-Кале были обнаружены и другие случаи различного перевода. К примеру, русская фраза «оборонительная стена» в разных информационных носителях обозначена как *Defense Wall* и *Defensive Wall*. Оба варианта перевода являются верными, однако разночтения в англоязычной версии могут ввести иностранцев в замешательство.

Интересно, что примеры разночтений в англоязычных версиях указателей распространяются и на столицу Крыма Симферополь. Так, название театра «Крымскотатарский академический музыкально-драматический театр» было переведено как *Crimean Tatar Academic Music and Drama Theatre* и *Crimean Tatar state Academic musical-drama theatre*. Можно поспорить о корректности перевода на обоих

указателях и их соответствии англоязычным реалиям, но нельзя не отметить, что на разных указателях один и тот же объект называется по-разному. Кроме того, на втором туристическом знаке навигации к названию добавлено слово «государственный».

рис. 1

рис. 2

ZYNDZHYRLY-MADRASAH (рис. 2) и *Complex Zyndzhirly medresse* (рис. 1) – весьма оригинальные варианты перевода слова, обозначающего старейшее мусульманское учебное заведение в Крыму, расположенное в Бахчисарае. Интересен перевод слова «медресе». На первом указателе слово «Madrasah» переведено с русского языка на английский, а на втором слово «medresse» – с русского на немецкий!

К этому же типу повторяющихся ошибок можно отнести и часто встречающиеся варианты написания названий одних и тех же объектов с артиклем «the» и без него. Так, указатели на самую известную достопримечательность Бахчисараея Ханский Дворец также представлены в двух вариантах: с определенным артиклем «the» – *The Khan Palace*, и без него – *KHAN PALACE*.

Пожалуй, самым парадоксальным примером некорректного перевода русской фразы на указателе на английский язык является знак туристической навигации *Зоопарк симферопольский* (рис. 3) с переводом на английский язык как *Zoo Simferopol*. Данный перевод не является верным, так как *Zoo Simferopol* дословно переводится как «Зоопарковый Симферополь».

рис. 3

Зафиксирован еще один типичный случай неграмотного перевода из-за неправильного использования или, наоборот, неиспользования предлога *of* для выражения родительного падежа в английском языке. Проиллюстрируем его на примере указателя *ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ музей КРЫМЧАКОВ* в Симферополе с переводом на английский язык как *HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC Museum KRYMCHAKS*. В англоязычном названии отсутствует родительный падеж к слову «Крымchaks», то есть название музея в английском варианте звучит так: *ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ музей КРЫМЧАКИ*. К тому же в англоязычном варианте следует поместить слово «Крымchaks» перед словом «Museum».

Выводы: Таким образом, в процессе исследования было выяснено, что в городах Симферополь и Бахчисарай на туристических знаках навигации преимущественно встречаются разные англоязычные версии написания одних и тех же достопримечательных объектов, а также допускаются лингвистические и орфографические ошибки. Можно предположить, что данная ситуация сложилась из-за того, что разные организации отвечали за дизайн, размещение, а следовательно, и перевод разных указателей и информационных щитов. Возможно, даже туристические знаки навигации, выполненные одной и той же организацией в разные временные промежутки, не приводились к единой лексико-грамматической форме. Авторы исследования рекомендуют провести ревизию туристических знаков навигации, создать реестр указателей и информационных бордов и привести повторяющиеся названия к единой форме, которая будет также использоваться в путеводителях и буклетах, на картах и на сайтах туристических компаний. В противном случае данные туристические знаки навигации вместо своей функции обеспечения доступности и безопасности объекта для туристов будут вызывать недоразумения и наводить посетителей на мысль, что речь идет о разных туристических объектах.

1. Каковы туристические перспективы Крыма в 2017 году [Электронный ресурс] // Новости Севастополя «SEVAS». 2016. – Режим доступа: http://news.sevas.com/crimea/perspektivy_krymskogo_turizma_v_2017_godu (дата обращения: 08.10.2017), свободный. – Загл. с экрана.
2. Морозов М. А. Моделирование туристских дестинаций [Электронный ресурс] / М. А. Морозов, Т. В. Львова. // Современные проблемы сервиса и туризма. – Режим доступа: rguts.ru/files/electronic_journal/number16/17.doc (дата обращения: 08.10.2017), свободный. – Загл. с экрана.
3. Разница между city и town [Электронный ресурс] // Об отличиях «The Difference.ru». 2013 – Режим доступа: https://thedifference.ru/chem-otlichayutsya-city-i-town/#h2_2 (дата обращения: 12.10.2017), свободный. – Загл. с экрана
4. Федеральный закон от 24.11.1996 N 132-ФЗ (ред. от 28.12.2016) «Об основах туристской деятельности в Российской Федерации», статья 1. Основные понятия [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_12462/ (дата обращения: 08.10.2017). – свободный. – Загл. с экрана.

Issina G.I.

On the problem of verbal representation of aesthetic values in various cultures

*Karaganda State University named after Ye.A. Buketov
(Kazakhstan, Karaganda)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-07

idsp: sciencepublic-26-03-2019-07

Aesthetic values are the values of the figurative perception of the world in the process of any human activity based on the laws of beauty and perfection. There are objective content of aesthetic value and its subjective side, depending on the prevailing ideals of beauty, tastes, and artistic styles. Aesthetic values can appear in the form of natural objects (for example, a landscape), man himself, as well as spiritual and material objects created by man. Famous expression of F.M. Dostoevsky “Beauty will save the world” should be understood not in isolation, but in the general context of the development of mankind ideals.

Plato's principle in the field of aesthetics consists in uniting the internal and external, the object and the subject, knowledge and feelings, the whole and the particular, the material and the ideal. With this approach, beauty appears as a kind of connection, the mutual representation of the material and the ideal. For Plato, heaven, cosmos, the universe, taken as a whole, act as the highest reflection of the idea of beauty [1].

The idea of beauty has never been considered separately; it has always been associated with ideas of love, justice, and goodness. Such an approach ensures the integrity of the value field. Such an approach ensures the integrity of the value field. Aesthetic values are presented both at the level of life of individuals and societies as a whole, and at the level of cultural phenomena. The aesthetic unity of the world and man is fully embodied in the value of beauty, because ‘beauty’ implies an individual perception that occurs spontaneously on the living level and quite consciously on the cultural level.

In linguistics, the analysis of value preferences opens up broad opportunities for the study of national linguistic consciousness, the construction of a language personality model. Language as a phenomenon of culture captures and reflects in some indirect way both the system of values, moods, assessments that currently exist in a given society, and values that are eternal for a given culture [2]. Moreover, the language, continuously interacting with culture and thinking, forms a native speaker as a person belonging to a given socio-cultural community, imposing and developing a value system, morality, behavior, attitude to people.

The vocabulary with which the aesthetic evaluation was carried out did not arise on its own; it is a reflection of the human perception of the environment, expressing his spiritual needs and aspirations. Phraseology most fully represents the aesthetic picture of the language in its dynamics and life-giving integrity. Phraseological units associated with the aesthetic concept of “beauty”, as a rule, contain certain semantic characteristics, such as the names of the evaluation of the external characteristics of the object; a set of external and internal characteristics of a person causing this or that attitude to him; giving or assigning to someone or something certain characteristics.

In the phraseological picture of the world, special attention is paid to the beautiful appearance of a person, expressed by such phraseological units as: *as pretty as picture, as handsome as a young Greek god, as handsome as paint, as shining as star*. In English, the ease and grace are assessed in the gait and movements of women. The beauty of women's movements is associated with air and water elements in the minds of English speakers. For ex.: *graceful as a bird on the wing, as the swallow's flight, as a butterfly, as the greenly waving boughs in summer wind, dance like a wave of the sea*. The main attributes in describing a person's appearance are those visually perceptible characteristics that can be compared with the standard.

In the French linguistic culture there is an opinion about female beauty as a phenomenon given to a woman on a subconscious level: *“Les femmes réalisent la beauté sans la comprendre”*, that means *“Women realize beauty without understanding it”*. Women only “realize” it (réalisent), that is, they are the bearer of beauty. The French linguoculture emphasizes the enormous power of the effect of female beauty on men: *“C’est une chose plus enivrante que le vin d’être une belle jeune femme”* (*“To be a young beautiful woman is to intoxicate more than wine”*). This comparison is not surprising in French society, since the concept of wine is very significant for the French, like the woman, it is an integral part of the French mentality, a purely French attitude to life, which they call *“la joie de vivre”*.

In Russian linguistic culture, the standard of feminine beauty is presented in the form of a portly woman with a healthy blush, which is referred to as *“blood with milk”*, stepping smoothly, stately, unhurriedly, *“like a white swan”* floating with a regal appearance. In the Russian language consciousness, blue eyes are considered the most beautiful ones. Blue eye color is associated with beauty of the soul, moral purity: *“eyes like cornflowers”*, *“like pansies”* [3].

The nuclear lexeme representing the concept ‘beauty’ in the Kazakh language is the lexeme «сұлулық», «әдемілік» (*beautiful, nice*). Representations of the Kazakh people about beauty were more traditional. Big black eyes (*‘жұлдыз көз’ - ‘eyes like stars’*) were of high value among external characteristics. For Kazakhs, the canon of beauty is considered to be a light skin. Comp.: *ақ білек (beautiful white hand), ақ дұдап (white face), ақ қыба (light skinned), ақша бет (white-faced)*.

In the Kazakh national language consciousness, the word ‘beauty’ is most often associated with animals. Comp.: *кер маралдай керілді, құралай көз (eyes like a roe deer has), бота көз (eyes like a little camel has).*

In traditional Chinese philosophy, beauty is often manifested in the unity of man and nature, since man is a product of natural and higher forces. Man and the power of nature – this is the unity and opposite of ‘yin’ and ‘yang’, who strives for each other, but at the same time, repels each other. Beauty is born and manifested in the unity of opposites, in Chinese aesthetics it can be elegant, refined 优美 *you mei*, and can be majestic and monumental 壮美 *zhuang mei*. In Chinese, “beautiful”, “beauty” is denoted by the hieroglyph *mei* 美, which has the exact origin. In the ancient etymological dictionary, its interpretation related to the taste of goat’s meat is clearly traced. In ancient China, it caused a certain aesthetic pleasure, close to the concept of beauty. The key hieroglyph of 美 *mei* can convey the meaning of “happiness”, “well-being” [4]. In Chinese, human beauty is often compared with images of nature; there are a large number of enduring metaphors and comparisons that liken beautiful appearance (especially female) to the beauty of nature.

Thus, the studies of the verbal representation of “beauty” indicate that this aesthetic concept is one of the main human emotional-sensual mental formations. Beauty in everyday understanding is what causes a feeling of admiration, the desire to admire something. It is associated with an instinctive understanding of beauty, on the one hand, and the canons of beauty that have developed in society, on the other. Beauty as an aesthetic value is one of the most important cultural terms that exist in each language and are relevant to each person. On the one hand, the concept of “beauty” has a culturological incarnation, and on the other, linguistic designation. The national-cultural specificity of the perception of the world by a certain people is determined by many features that postpone the imprint on the reflection of the world in human consciousness and in his language. But with all the differences in the attitudes of different nations to “beauty”, all are united by a certain intercultural and interethnic idea of beauty.

1. Leontev D.A. Tsennostnye orientatsii // Chelovek. Filosofsko entsiklopedicheskii slovar. M., 2000. S.409.
2. Golovanova A.V. Tsennosti i otsenki v iazykovom otrazhenii: Dis. ...kand.filol.nauk. Perm, 2002. 200 s.
3. Rýsskoe kúltýrnoe prostranstvo: lingvokúltýrologicheskii slovar. Vyp. 1. – M., 2004.
4. Pak A.O. Sopostavitelnoe issledovanie kontsepta «krasota» v kitaiskom i rýsskom iazykah: Avtoref...dis. kand. filol. nauk. – Dýshanbe: 2009. – 25s.

РАЗДЕЛ II. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Рябов А.В.

Государственная политика и художественной культура России в 1918 г.

*Санкт-Петербургский университет ГПС МЧС России
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-08

idsp: sciencepublic-26-03-2019-08

Октябрьская революция, явившаяся переломным этапом в жизни России, не могла не оказать серьезного влияния на судьбы художественной интеллигенции, на характер ее творчества. По-разному восприняли художники октябрьские события. Многих тревожило разрушение памятников архитектуры, слухи о хищениях произведений искусства, сложная экономическая обстановка. Некоторым деятелям искусства тогда казалось, что случилась непоправимая беда, что вопреки радужным надеждам торжествуют грубые и низменные инстинкты. Многие художники, скульпторы, архитекторы были далеки от понимания задач и целей революции. Даже те, кто принял ее с энтузиазмом, весьма приблизительно представляли себе идеологическую основу, социальные следствия из осуществляющегося на их глазах социального эксперимента, в частности, смутно понимали роль и назначение искусства в новых условиях. Те, чья художественная и идеологическая практика зачастую заканчивалась в ссылках и лагерях, в первые послереволюционные годы принимали активное участие в разработке новых форм и методов художественного творчества. Рассматриваемый нами период еще раз доказал, что первоначально всякое творчество нового с фантастической враждебностью относится к старым художественным формам. В данном случае многие художники, отреагировали на социальные катаклизмы тем, что решительно и бесповоротно ушли в “левое” искусство. Именно “левое” искусство рассматривалось ими в качестве непосредственного выражения революционного духа новой культуры. Октябрьский переворот поляризовал политические взгляды художников, даже в рамках одного или близких по форме или содержанию направлений, что отразилось на их судьбах: зачастую они оказывались “по разные стороны баррикад”. Однако важно отметить, что подобные размежевания не исчерпывают крайне сложной картины художественной жизни того времени, поскольку существовало большое количество мастеров, которые лишь постепенно начали ощущать потребность и возможность участия в культурной жизни страны в новых политических условиях. Среди представителей художественной интеллигенции, начавших сотрудничество с советской властью, были самые разные мастера искусства: И.Грабарь, А.Лентулов, В.Машков, М.Яковлев, И.Бродский, А.Головин и многие другие. Инициатива исходила от большевиков, усиленно вовлекавших художников в работу по строительству новой культуры. Со своей стороны, художники вынуждены были сотрудничать с новой властью, поскольку такое сотрудничество зачастую давало им единственно возможные в тех условиях средства существования. Однако, многие представители творческой интеллигенции не приняли Октябрьского переворота и отказались иметь дело с новой властью. В одном из последних номеров журнала “Аполлон” появилась статья А.Ростиславова “Октябрьские события”, буквально пронизанная ужасом перед лицом происходящего в России. “После 25 октября нет пределов для опасения за будущее памятников русского искусства и русской старины, - пишет автор статьи, - Все возможно в стране, где революция уже запятнана злейшими преступлениями, где темные массы совершают не только подлые убийства, но и

культурное самоубийство, в котором чувствуется какая-то дикая и злостная преднамеренность».

На собрании учителей Москвы большинством голосов было принято решение отменить занятия в школах: “Заявляем, что пока не уйдет Советская власть, мы детей учить не будем”. 5(18) ноября 1917 года состоялось собрание трупп государственных театров в Петербурге. Было принято решение о прекращении спектаклей на три дня во всех государственных театрах, в знак протеста против начавшейся братоубийственной войны и разрушения святынь русского народа. 8(21) января 1918 года управляющий оперной труппой Мариинского театра А.И.Зилотти подал в отставку. Причиной послужило несогласие с политикой наркома просвещения А.В.Луначарского. 9(22) января 1918 года состоялось заседание художественно-репертуарного комитета Александринского театра в Петербурге с участием представителей хора и балета Мариинского театра. После прений большинством голосов было принято решение о невозможности продолжения сценической деятельности при утвердившихся между театрами и правительством народных комиссаров взаимоотношениях. Комиссар А.В.Луначарский в свою очередь заявил, что в случае продолжения происходящих в театрах волнений и забастовок он распустит весь состав труппы и не остановится перед закрытием самих театров. Конфликт продолжался до конца января и освещался в прессе. Газета “Новая жизнь” от 13(26) января 1918 года рассказывает о “расколе” в Мариинском театре. Против совместной работы с представителем советской власти по делам искусства Луначарским выступили и члены “Союза деятелей искусств”. Количество несогласных с большевистской политикой деятелей художественной культуры было велико. Выступая 5 апреля 1918 года на Всероссийском съезде учителей-интернационалистов, Ленин, был вынужден признать, что “главная масса интеллигенции старой России оказывается прямым противником Советской власти, и нет сомнения, что нелегко будет преодолеть создаваемые этим трудности”.

9(22) ноября 1917 года, специальным декретом ВЦИК и СНК была учреждена государственная комиссия по просвещению, возглавляемая народным комиссаром А.В.Луначарским. При Наркомпросе среди прочих был создан отдел изобразительных искусств (ИЗО), заведующим которого был назначен художник Д. Штеренберг, что было отражено в Постановлении большой государственной комиссии по просвещению от 22 мая 1918 года. При отделе ИЗО была создана художественная коллегия, куда вошли: Штеренберг (пред. коллегии и зав. отделом), Альтман, Ваулин, Кареев, Матвеев, Пунин, Чехонин и Ятманов. Впоследствии коллегия пополнилась, новыми членами стали архитекторы Ильин, Дубинецкий, Руднев, Штальберг, Щуко; художники Баранов-Россине, Школьник; поэты Маяковский и Брик. При отделе были созданы секции: подотдел художественной промышленности; литературно-издательская секция; секция художественных работ; педагогическая секция; архитектурный подотдел, кинематографическая секция. Впоследствии подобная коллегия была организована в Москве. Она имела те же права, что и петроградская и считалась частью Всероссийской коллегии по делам изобразительного искусства. В нее вошли: Кузнецов, Машков, Моргунов, Малевич, Жолтовский, Дымниц-Толстой, Удальцова, Ноаковский, Фальк, Розанова, Шевченко. Королев, Коненков, Кандинский. Председателем Московской коллегии был назначен Татлин, он же являлся заместителем заведующего отделом ИЗО. Как видно из перечисленных персоналий, в отделе ИЗО при Наркомпросе на первых порах работали в основном представители “левых” направлений искусства, или, как их называли, футуристы. Под новым искусством футуристы понимали разрушение старых и создание новых форм в литературе, живописи, театре. Они объявляли себя представителями интересов пролетариата и всей мировой революции. Комфуты (коммунисты-футуристы) стремились связать собственную эстетическую платформу с большевистскими лозунгами. Их манифест был опубликован в “Газете футуристов”, вышедшей единственным номером 15 марта 1918 года. Авторы манифеста Давид

Бурлюк, Василий Каменский и Владимир Маяковский призывают к третьей революции - революции духа. “Рабство духа, - читаем в манифесте, - по-прежнему извергает фонтан затхлой воды - именуемый - старое искусство. Театры по-прежнему ставят “Иудейских” и прочих “царей” (сочинения Романовых). По-прежнему памятники генералов, князей - царских любовниц и царицыных любовников тяжелой, грязной ногой стоят на горлах молодых улиц. В мелочных лавчонках, называемых высокопарно выставками, торгуют чистой мазней в стиле барских дочек и дачек в стиле Рококо и прочих Людовиков... Мы пролетарии искусства - зовем пролетариев фабрик и земель к третьей безкровной, но жестокой революции, революции Духа. Требуем признать:

1. Отделение искусства от государства. Уничтожение покровительства привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные чины и посты.

2. Передачу всех материальных средств искусства - театров, капелл, выставочных помещений и зданий академии и художественных школ - в руки самих мастеров искусства для равноправного пользования ими всего народа искусства.

3. Всеобщее художественное образование, ибо мы верим, что основы грядущего свободного искусства могут выйти только из недр демократической России, до сего времени лишь искавшей хлеба искусства.

4. Немедленная, наряду с продовольственными, реквизиция всех под спудом лежащих эстетических запасов для справедливого и равномерного пользования всей России. Да здравствует третья революция, Революция Духа!”

“Левые художники”, вставшие “у руля” отдела ИЗО, были подготовлены к переменам, т.к. у них переворот в искусстве, начался еще с началом столетия. И придя к власти, они начали планомерную и небезуспешную осаду “столпов реализма”, выбивая почву из под ног художников традиционных направлений. Весной 1918 года вспыхнул конфликт между отделом ИЗО и Академией художеств. 9 марта 1918 года коллегия по делам искусства при Комиссариате просвещения на очередном заседании приняла резолюцию о необходимости упразднения Академии художеств. Профессура Академии и все художники-реалисты, не без оснований усомнились в творческой компетенции коллегии. В конце марта в стенах старейшего художественного заведения России состоялась конференция художников, принявшая резолюцию, в которой осуждалось стремление к упразднению Академии, как художественного научного учреждения, имеющей целью беспристрастное изучение искусства и широкое распространение художественно-научных знаний. Коллегия ИЗО уличалась в некомпетентности, в вопросах искусства. Конференция констатировала, что действия коллегии и комиссара Карева ведут к насаждению привилегированного искусства. Конференция протестовала против учреждения Коллегии и потребовала упразднения ее, аннулирования ее постановлений и немедленного образования органа, компетентного в вопросах искусства, созданного и выдвинутого общественными организациями и ответственного перед ними. Подписали: Товарищество Передвижных художественных выставок, Общество им. А.И.Куинджи, Новое Общество Художников, Общество Союза Молодежи, Товарищество Независимых, Союз Скульпторов, Союз Свободы Искусства, Союз Деятелей Искусства, Союз Русских Художников, Общество Архитекторов-Художников, Московский Союз Зодчих, Общество Петроградских Архитекторов”. Помимо принятой резолюции, конференция избрала временный комитет союза деятелей искусства. В апреле в газетах появилось обращение этого органа: “... искусство России в опасности. Уже не толпа, объятая мятежем, - теперь на искусство посягают наши товарищи. На словах они за свободу искусства, на деле требуют свободы только для себя. Они стараются уверить, что именно их искусство понравится пролетариату, что они - “левые” в искусстве, хотя многие из них работают в весьма традиционном направлении. Они разделяют искусство на буржуазное и пролетарское и этим демагогическим разделением возбуждают недобрые чувства

против большей части произведений искусства. Несмотря на попытку столь представительного отпора новому художественному руководству, 12 апреля 1918 г. на заседании СНК по предложению Луначарского был принят Декрет об упразднении Академии художеств. С осени 1918 г. Академия была реорганизована в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ). Музей Академии поступил в ведение Комиссариата просвещения. Дальнейшие попытки Союза деятелей искусств воспрепятствовать проведению в жизнь данного декрета привели к заявлению А.Карева о том, что “всякие собрания в помещении Академии художеств запрещаются и в случае неподчинения будут разогнаны силой”. Ответное заявление Союза деятелей искусств, доводящее до сведения Совета Комиссаров, что “исполнительный комитет по делам искусства является высшим выразителем воли художественных масс России при государственной власти независимо от ее конструкции”, уже не играло никакой роли.

1. В защиту искусства // Новая жизнь 1918, № 52, от 27 марта
2. Газета футуристов. 1918, № 1 от 15 марта
3. Изобразительное искусство, 1919, № 1
4. Новая жизнь. 1918. 6 от 9 января.
5. Новая жизнь. 1918. 7 от 11 января.
6. Новая жизнь. 1918, 9 от 13 января.
7. Декреты Советской власти. т. 1. М. 1957
8. Ленин В.И. ПСС. – Т. 36 С.420
9. Ростиславов А. Октябрьские события // «Аполлон». 1917, С. 6-7
10. Лейзеров Н.Л. В поисках и борьбе. М. 1971
11. Советское искусство за 15 лет. М.-Л., 1933

РАЗДЕЛ III. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Веллингтон А.Т.

Современный театр. Эксперименты над формой и содержанием.

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-09

idsp: sciencepublic-26-03-2019-09

Аннотация

Безусловно одной из характерных черт современного театра является его злободневность, демократичность и острая социальная направленность. Театр в большинстве случаев сегодня перестал быть искусством для интеллектуальной элиты - он стал изъясняться языком масс, поднимая и переживая сложные проблемы современности. Сегодняшний театр довольно просто завоевал свою зрительскую аудиторию, он стал необходимой частью жизни, во многом под влиянием моды, но такова уж существующая реальность. Создатели современных спектаклей взяли на себя обязанности по решению социальных задач посредством эстетических приемов, на ментальном уровне. Вероятно, многие решения в театральном мире искусства «нового мира» продиктованы конъюнктурой, но пройдет не много времени и все наносное исчезнет, оставив лишь то, что имеет смысл, это и будет органичная, настоящая, правдивая, современная драматургия.

Некоторые критики заметили, что Гамлет уже давно внутри себя решил вопрос : «Быть или не быть?...» в пользу «быть», в этом и состоит созидательный пафос театра современности, который преподносит нам новые открытия.

Цель работы. Что же такое «современный театр» при ближайшем рассмотрении? Безусловно, сегодня в театре можно увидеть что угодно, кроме классических спектаклей с традиционными костюмами и декорациями, а уж о слоге и драме говорить не приходится. Так называемые «иллюстративные» спектакли давно вышли из моды. Современный театр довольно мучительно ищет свой уникальный язык и все это приохотит на наших глазах. Необходимо классифицировать «стили» современного театра, чтобы проанализировать жизнеспособность экспериментов.

Материалы и методы. Изучение взаимодействия синтеза искусств с информационными технологиями, который стал безусловной тенденцией современности , дает возможность создавать новые формы и содержания зрелищного искусства, вкладывая новый смысл и часто возрождая утерянное.

Результат. Многообразная палитра новых технологий дает неограниченную возможность и свободу для выбора и создания средств выразительности. При этом, главными в театре по прежнему остаются идея, глубинный смысл и драматургия, но ориентированы они на «нового зрителя».

Ключевые слова. Театр, инновации, зритель, драма, спектакль, технологии, современный театр.

Abstract

One of main features of the modern theater is considered to be its upgraded, democratic character and a sharp social orientation. Nowadays a theater in most cases has stopped being an art for the intellectual elite. In the opposite, it began to speak the language of the masses, lifting and enduring complex problems of the present. Today's theater has quite

easily won the audience, and became a necessary part of our life, in many respects under the influence of fashion. However, it is the existing reality. Creators of modern performances have undertaken the obligations of the solution of the social tasks by means of esthetic receptions on the mental level. Possibly, many decisions in a theater world of art of "the new world" are dictated by an environment, but not a long time will pass and all alluvial will disappear, having left only what makes sense. And it will be an organic, real, trustworthy, and modern dramatic art.

Some critics have noticed that Hamlet deep inside has already resolved an issue: "To be or not to be? ..." to the advantage of «to be» long ago. Such an answer makes the creative pathos of upgraded theater which presents us new discoveries.

The article's purpose. What makes «a modern theater» while being examined closer? Certainly, nowadays it is possible to see anything in the theater, except classical performances with traditional suits and scenery, not even speaking about a syllable and the drama. So-called "illustrative" performances were out of fashion long ago. The modern theater has been painfully looking for its unique language and we all have been witnessing it. It is necessary to classify "styles" of a modern theater to analyze viability of experiments.

Materials and methods. While studying the interaction of arts synthesis with information technologies which became the unconditional trend of the present time, it gives us a chance to create new forms and contents of a spectacular art, putting a new sense and often reviving the lost.

The Result. The diverse palette of new technologies gives the unlimited chance and freedom for the choice and creation of means of expressiveness. At the same time, main in theater are still an idea, deep sense and dramatic art, but they are focused on "the new viewer».

Результат. Многообразная палитра новых технологий дает неограниченную возможность и свободу для выбора и создания средств выразительности. При этом, главными в театре по прежнему остаются идея, глубинный смысл и драматургия, но ориентированы они на «нового зрителя».

Result. The diverse palette of new technologies gives the unlimited chance and freedom for the choice and creation of means of expressiveness. At the same time, an idea, deep sense and dramatic art are still the main features in theater but they are focused on "the new viewer".

Keywords. Theater, innovations, viewer, drama, performance, technologies, modern theater.

«Театр» в представлении каждого из нас является в образе достаточно помпезном, с бархатным тяжелым занавесом, хрустальными люстрами, художественными потолками, богатыми костюмами и залом, который замирает в предвкушении оркестровой увертюры. И вот наступает таинственный момент и на авансцену выходит актер в джинсах и свитере, начинает монолог и зритель, потрясенный первым впечатлением, узнает монолог Гамлета. Настигает изумление, это и есть реформация классического театра в театр современный.

Владимир Высоцкий и «его» Гамлет - стал в какой-то степени символом театра, делающего ставки не на внешний лоск, а на контакт со зрителем, некое сотворчество. В «новом» мире Гамлету совершенно необязательно быть облаченным в камзол, панталоны и шляпу. Гамлет становится для нас тем самым Гамлетом не потому, что он одет в духе своей эпохи, а потому что он произносит эти магические слова : «Быть или не быть?...».

Рассмотрим еще один современный спектакль: «На сцену театра «Современник» вернулся спектакль «Игра в Джин». «Зрителям уже успела полюбоваться эта удивительно

тонкая, умная история. Быть может, залогом успеха во многом и стало сочетание пьесы Дональда Ли Кобурна и режиссуры Галины Волчек, соприкасающихся в умении внешне простыми художественными средствами говорить о сложных, неоднозначных, животрепещущих для них, авторов, и зрителей вещах. Прозрачное, лёгкое театральное полотно оказывается сотканным из мельчайших нюансов, выверенным психологически – и внезапно каждый зритель, с азартом вовлекаясь в игру двух партнёров (джин – карточная игра, но она быстро становится почти метафорой «пинг-понга» реплик героев и их эмоционального, даже идейного противостояния), обнаруживает, как много неочевидных смыслов таит видимая незатейливость происходящего на сцене.

Галина Волчек – мастер психологического театра, театра в огромной степени актёрского. Направляя артиста в движении по извилистым тропам не столько сюжетных перипетий (они могут быть или казаться минимальными), сколько движений их души, эмоций, сомнений и внутренних противоречий, она создаёт театр, где всякий материал оказывается звучащим современно, задевая самые важные (в том числе и болезненные – для самого режиссёра в первую очередь) струны души. В отсутствии актёра-личности такой театр невозможен, что Волчек неоднократно подчёркивала. В «Игре в джин» сошлись актёры – и личности – самой высокой пробы, не только мастера, но индивидуальности: Лия Ахеджакова и присоединившийся к ней артист Малого театра Василий Бочкарёв.

Ощущению реальности, даже правдивости истории, происходящей на сцене «Игры в джин», в которую как будто просачивается отчётливое ощущение не-реальности, вневременного и внепространственного странного существования, способствует умно и тонко продуманное пространство, которое сотворили для этого спектакля художник Павел Каплевич и художник по свету Дамир Исмагилов, а также созданный композитором Александром Бакши звуковой ряд спектакля, в каком-то смысле становящийся ненавязчивой художественной рифмой к знаменитому чеховскому «звуку лопнувшей струны».

Василий Бочкарёв, который теперь будет играть Веллера Мартина, – артист с огромным и, что важно, разнообразным театральным опытом. Один из тех, кого уже можно назвать корифеями сегодняшнего Малого театра, он, тем не менее, шире рамок «щепкинской школы» – в том плане, что художественные «правды» его героев могут быть очень разными. Мастер психологического театра, чуткий к тексту и сцене артист, Василий Бочкарёв сочетает умение быть тонким, смешным и трагическим. Пьеса «Игра в джин» оказалась для него прекрасным средством сыграть неоднозначность, как будто не выходя за пределы высокой простоты. Что же касается Лии Ахеджаковой, то, очевидно, её мастерство и редкая индивидуальность, даже уникальность, говорят сами за себя». [1, с.1]

При просмотре этого спектакля в самом деле рождается новое впечатление. Создатели умело облачили форму и содержание в современные декорации, звуковое сопровождение, проекции. Иными слова интегрировали новейшие технологии в трагикомический спектакль с титулованными актёрами, это ли не признак «нового времени».

Сегодня современный театр – это полноценный эксперимент над содержанием и формой. Условные эксперименты начались еще в XX веке, когда театр Мейерхольда поражал и шокировал публику. А остроумная пародия «Двенадцать стульев» на театр Мейерхольда Ильфа и Петрова (театр «Колумб») – вот настоящее пародийное воплощение экспериментального духа начала XX века. Но так или иначе, большая часть из наследия «левого театрального искусства» вошло довольно органично в практику театра современного.

Эксперименты над содержанием – задача гораздо более сложная, тесно связанная с работой драматургов. Новаторские и неординарные решения в произведениях требовали обновленных сценических действий и нового зрителя. В следствии того, как

авторы выходили из «классического» круга тем и отказались от трех первооснов - место, время, действие, получив неограниченные выразительные возможности и совершенно новые ресурсы.

Таким образом, Эжен Ионеско, писатель-эмигрант румынского происхождения, обосновался во Франции и создал со временем «театр абсурда», где смещены понятия времени и пространства, а герои производят впечатления сумасшедших или обитателей иных миров. Но это лишь восприятие. Театр такого жанра затрагивает сложнейшие вопросы касательно человеческого бытия. Согласно абсурдистской трактовке, человек трагически одинок в мире, ему тяжело построить взаимоотношения и найти взаимопонимание с такими же, как он, а так же отыскать отличный от других, «свой», жизненный путь.

В некоторых случаях российски театр в последнее время стал объектом, привлекающим к себе внимание так называемых «верхов», вступая в полемику с властью и церковью. Причина этого выявляется сама собой - театр находится на пороге развития и выявления новых форм, языка и стиля. Первое десятилетие нулевых - это время самовосстановления после очевидных проблем в 1990х.годах. А вот второе десятилетие уходит на поиск, изучение, перенимание иностранного опыта и попытки синтезирования в «свой» новый стиль. Сегодня у театра современного «родился» новый требовательный зритель, который на почве театра консервативного жаждет инноваций и новых форм самовыражения.

Безусловно очевидно, что искривляется сам хребет профессии, происходят видоизменения. На сегодняшний день мы проходим через эпоху деканонизации театрального формата и впервые за не малое количество лет, оказались с «развязанными руками», еще и с фактом размытых критериев.

Нынешний век подарил миру новейшие информационные возможности, которые стали причиной резкого радикально изменения мировосприятия, снятия и преодоления как топологических границ, так и временных. Таким образом, новые условия жизни способствовали перестройке и изменению человеческого сознания на всех уровнях. Глобальная интеграция технологий в жизненный процесс, начиная с компьютера, интернета, заканчивая робототехникой и различными гаджетами, с раннего возраста, безусловно откладывают свой отпечаток на всю психо - ментальную структуру личности. Мы получаем переориентацию индивида с традиционного цивилизационно - культурного опыта на радикально иной, далекий от предыдущего обозримого периода истории. Организация социальной культуры так же переживает изменения. Произошла резкая поляризация различных направлений в искусстве, с одной стороны - элитарное направление, которое узко ориентировано на интровертную, замкнутую по характеру аудиторию, а с другой - массовые явление, которое предполагает широкую публику, обладающую доступным и открытым характером. Механизмы массовой коммуникации оказали мощнейшее влияние на создание и формирование нового социального состава аудитории, вместе с психологическими установками. Они так же стали неким средством трансляции искусства как такового, его функционирования и распространения.

В итоге, тот самый «современный зритель», как и во все времена, вновь проявил себя как эстетически неоднородный. Сознательная ориентированность массовой культуры, как разновидности культуры общества на некий усредненный уровень создала «своих» массовых потребителей. Появились такие понятия как : «поп-культура», коммерческая культура и культура развлечений. Многотиражная коммуникативная техника служит главным каналом массовой культуры (пресса, радио, видео и звукозаписи, кино и телевидение). Возможно, глобальная монополизация практически всех отраслей массовой культуры превратила ее в «рыночный товар», иными словами - «бизнес индустрия». На сегодняшний день мы имеем форму интеллектуального, эстетического самоутверждения общественных групп, которые

выделяются по возрастному или социальному признаку и имеем дело с понятием «мода». Как отмечают социологи, культура интеллектуальной элиты, усредняется, вступая в многообразные взаимодействия с массовой культурой. В нынешних условиях средств массовой коммуникации искусство популярное может быть результатом конвергенции характеристик художественного произведения с «модным», господствующим эстетическим пристрастием. Устремленность театра на массовые вкусы зрителя и безусловно, погоню за кассовым сбором, способствует рождению и проявлению произведений искусства, которые не могут выдержать испытание временем. «Мода» на них скоротечна и публика, приобретая новые вкусы, забывает о своих прежних кумирах.

Индустрия сегодня такова, что зрителю необходимо получить информацию и узнать «правила игры», по которым с «ним» сегодня будут «играть» за первые пятнадцать минут от начала спектакля. Главная задача стоит прежде всего перед режиссером - эти правила умело объяснить, это без сомнения режиссерский талант. Умение эти правила воспринять - зрительский талант. А вот повернуть правила вспять, поломать структуру и создать тут же новую игру с новыми правилами - это гений режиссера.

Так называемая «ломка инструмента» является следствием того, что старые формы себя исчерпали. Наивного характера зритель может решить, что художники, которые ломают формы - враги театра, истребляющие традиции или сумасшедшие. Важно понимать то, что смыслы из искусства никогда не исчезают, устаревает лишь сама форма. И то, что когда-то казалось сверх революцией, исчерпывает себя за годы эксплуатации. Таким образом приемы имеют срок годности. Существует пример: поворотный круг в России был установлен в конце XIX века, а в 1913 году Мейерхольд заявил, что поворотный круг устарел и стал символом театральной пошлости, следовательно в среднем прием исчерпывает себя за десятилетие.

На сегодняшний день, во всех областях искусства идет поиск новых смыслов и форм. Рассмотрим пример позиционирования противоречивого и скандального театра «Гоголь-центр»: «Гоголь-центр» — это театр внутри города, это город внутри театра. Здесь в одном динамичном пространстве сталкиваются ощущение абсолютной свободы и объективной реальности, тенденции мирового искусства и индивидуальность каждого создающего человека. «Гоголь-центр» — это театр, существующий в диалоге с реальностью и создающий реальность внутри себя. Острые споры и лекции на самые актуальные темы в дискуссионном клубе «Гоголь +», мировые премьеры не дошедших до российского проката фильмов в клубе «Гоголь-кино», большие музыкальные концерты и, конечно же, спектакли самых ярких российских и европейских режиссеров на нескольких площадках театра — все это даёт возможность путешествовать в безграничном мире современного искусства, оставаясь в одном пространстве.

В «Гоголь-центре» открылась «Театральная медиатека». Аналогов которой сегодня нет в России. И, похоже, нет и в мире. Впервые в истории театра предпринята попытка аккумулировать в одном месте весь имеющийся сегодня театральный видеоархив и сделать его доступным для самого широкого круга пользователей. Медиатека работает не как абонемент обычной библиотеки, а, скорее, как ее читальный зал: вы приходите в «Гоголь-центр», получаете по паспорту код доступа и дальше в вашем распоряжении оказывается все богатство «медиатечного» каталога — Пина Бауш, Роберт Уилсон, Ежи Гротовский, Ариана Мнушкина... «Гоголь-центр» — это территория свободы». [2, с.1]

Так же представляют интерес и спектакли «Гоголь-центра», рассмотрим один из них. В «Гоголь-центре» в 2013 году вышел «Гамлет»: «Для известного французского режиссера Давида Бобе «Гамлет» — уже третья работа с актерами «Седьмой студии», после спектаклей «Феи» (МХТ им. А. П. Чехова) и «Метаморфозы».

Гамлета играет молодой актер Филипп Авдеев, знакомый зрителям «Гоголь-центра» по главным ролям в спектаклях «Отморозки» и «Митина любовь». Вопрос «Быть или не быть?» для Бобе означает «Действовать или не действовать?», и герой ищет ответ именно на него, впервые сталкиваясь с мучительной неправдой бытия. Гамлет Авдеева – импульсивный, нервный, мятущийся и жаждущий жить вопреки всему.

Бобе помещает пьесу Шекспира в мрачное и страшное пространство, где нет никакой романтики, а надежды давно забыты. Спектакль Бобе – разговор о катастрофе, переживаемой миром в XXI веке, и кризисе сознания современного человека. Строгие и условные театральные приемы сочетаются с образами масс-культуры, и Шекспир приближается к сегодняшнему дню. Текст звучит в специально созданном для спектакля переводе французской инсценировки – никакого трагического пафоса и сложных старинных оборотов. Герои говорят на современном языке, и не прячутся за красотой поэтического слова.

Сцена «Гоголь-центра» затопляется водой, а призрак отца Гамлета появляется на видеопроекции — но сложные технические эффекты в спектакле Бобе делаются лишь фоном для идеально выверенных мизансцен и простоты актерской игры». [3, с.1]

Вот она, инновация XXI века - свобода! Свобода выбора, мышления, действия, формы и содержания, лишь бы позволяла фантазия и компетенция. В поиске своего «нового» языка повседневно находятся без исключения все деятели искусства, даже копируя зачастую западные тенденции, так или иначе происходит обмен и «рождается» новый «продукт». В свете такого многообразия перемен меняются правила игры и требования, отношение к созданию спектаклей теперь имеет исключительное значение.

Заключение

Восприятие эпохи сквозь призму «нового времени» и проникновение в замысел режиссера не всегда выглядят адекватными. И это вполне может привести к провалу спектакля или понижению его художественной ценности. Расширенная палитра жанровой перспективы затронула все области художественной культуры: элитарную и массовую. Появились новые, синтетические в своей природе жанры, безусловно требующие использование возможностей новых технологий. Видео инсталляции в разных формах инструментального театра, медиа и компьютерные технологии, средства массовых коммуникаций. Таким образом, в контексте постмодернизма создается полноценное направление видео арта, создание отдельных инсталляции и хеппенингов. Новейшие технологии, связанные с преобразованием видео и аудио рядов широко стали применяться в театральных спектаклях. Заметной областью становится склонность к наращиванию мощности декоративного оформления, созданию среды. Индустрия сама продиктовала потребность к новым изобретениям. Таким образом, все эти жанры приобрели поразительный коммуникативный потенциал и перспективу, объединилась новая огромная аудитория, которая готова создавать и двигать этот «локомотив современности» дальше. Новая направленность и коммерческий подтекст неизбежно ведут к усилению конкретно внешней среды воздействия. Информационные технологии позволили сделать театральный процесс гораздо совершеннее. Необходимо лишь бережное изучение и обращение с литературными источниками, музыкальным материалом, дабы не превратить все в театральную пошлость. Самодостаточность нового искусства неоспорима, она позволила актуализировать театр, преподнести как новую форму коммуникации общества. Благодаря эмоционально окрашенной насыщенности театр по праву сохраняет статус искусства уникального и востребованного, прежде всего неся эстетико-интеллектуальный смысл.

Расшифровки.

1. Пояснение о спектакле «Игра в Джин» [Электронный ресурс] <https://sovremennik.ru/performances/chystye-prudi/igra-v-dzhin/> (дата обращения 11.05.2017)

2. Пояснение о концепции театра [Электронный ресурс] <http://gogolcenter.com/about> (дата обращения 11.05.2017)

3. <http://teatr-live.ru/event/5167/> [Электронный ресурс] , (дата обращения 11.05.2017)

1. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Том №4. // Прогресс, 1987.
2. Астафьева Т. В. Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений // Известия Уральского государственного университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 6 (85). Часть 1. С.161-166. 0,4 п. л.
3. Астафьева Т. В. Новые технологии в современном постановочном процессе : на материале театрального искусства Санкт-Петербурга 1990-2010 гг. : диссертация. - Санкт-Петербург, 2011.- 187 с.: ил.
4. Игнатьев М. Б., Никитин А. А., Никитин А. В., Решетникова Н. Н. Архитектура виртуальных миров. СПб., 2005.
5. Амелова Е. Не Word-ом единым... // Сцена. 2004. № 4.
6. Астафьева Т. В., Мягков В. И. О создании информационной базы дистанционного обучения процессам постановки театральных спектаклей: материалы Международного форума «Информационно-коммуникационные технологии – важнейший фактор формирования общества знаний». СПб., 2008.
7. Левшина Е. Компьютер в театре – вчера, сегодня, завтра // Сцена. 2004. № 4.
8. Мягков В. И. Крупный город. Автоматизация управления развитием. М.: Экономика, 1990.
9. Информационные технологии в театре // Сцена. 2004. № 4.
10. Овчинникова И. Театр и цифровая революция // Сцена. 2004. № 4.
11. Сундстрем Л. Г., Орлов Ю. М. Сетевое планирование в театре (планирование работы над новой постановкой). Л.: Искусство, 1972.
12. Штернин С. Информационное обеспечение театрального процесса // Сцена. 2004. № 4.
13. Третий интернет-фестиваль «Театральная паутина» // Справочник руководителя учр. культ. М., 2006. Вып 12.
14. Астафьева Т.В. Совершенствование постановочного процесса в современном театре // Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена . № 115 / 2009

Крупина Л.Л.

Ф.Мендельсон. Квартет ля минор ор. 13: Прощание с Бетховеном

*Воронежский государственный институт искусств
(Россия, Воронеж)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-10

idsp: sciencepublic-26-03-2019-10

27 октября 1827 года восемнадцатилетний Феликс Мендельсон закончил свой Квартет ор. 13 а-moll. К этому времени, несмотря на юные годы, он уже был автором струнного Квинтета (1826) и Октета (1825), а также неопубликованного и не обозначенного опусом юношеского квартета Es-dur (1823).

Музыка ля-минорного квартета наполнена проникновенной нежностью, в которой, по-видимому, отразилось первое любовное чувство композитора к молодой девушке Бетти Пистор. Эта девушка, как и Феликс, была ученицей Карла Фридриха Цельтера, она пела в хоре Берлинской вокальной академии и часто бывала в доме родителей Мендельсона, которые по воскресеньям устраивали музыкальные вечера. В рукописи квартета Мендельсон даже написал посвящение В. Р., но ко времени его издания Бетти вышла замуж, и свое посвящение впоследствии он снял [4, s. V].

Квартет построен очень необычно, в полной мере отражая устремления композитора-романтика к предельной индивидуализации формы. Необычно, прежде всего, то, что произведению предшествует вокальный пролог (для голоса с

фортепиано), обозначенный в нотах как Тема. Кстати, именно эта особенность (наличие вокальной части с другим исполнительским составом), возможно, стала причиной чрезвычайно редкого полного исполнения этого квартета в наши дни. Обычно его исполняют без вокальной части. В девятнадцатом же веке это не было препятствием, и его исполнительская судьба сложилась достаточно успешно. Квартет A-dur и moll (как тогда официально обозначали его тональность) неоднократно звучал в Лейпциге вместе со вступительной песней, в дальнейшем его часто исполняли в Париже, даже с французским переводом песенной части [4, s. VI].

В этом прологе Мендельсон использовал начало своего вокального сочинения с тем же текстом, написанного за четыре месяца до Квартета и обозначенного как ор. 9 № 1. Поскольку автор текста не был назван, можно предположить, что, скорее всего, он принадлежал самому композитору. Вот этот текст:

«Это правда? Это правда, что ты всегда ждешь меня в усыпанной листьями, увитой виноградом беседке? И лунный свет, и звездочки тоже спрашивают – это правда? Скажи! Я лишь чувствую и понимаю, что ты верна мне и останешься верной навсегда».

Однако сегодня пришло время взглянуть на данный лирический квартет не только с точки зрения воплощенного в нем романтического чувства любви и нежности, но и несколько с других позиций – с позиций его своеобразного диалога с творчеством Бетховена, восхищение которым Мендельсон пронес через всю свою жизнь.

Обратимся еще раз к 1827 году – году создания произведения. 26 марта умирает Бетховен. Через два месяца (3 июня) появляется песня Мендельсона «Ist es wahr?» («Это правда?»), напоминающая о появившемся за год до этого Квартете Бетховена ор. 135 (F-dur) с известным вопросом «Muss es sein?» (должно ли это быть?) и положительным ответом на него. А еще примерно через три недели Мендельсон начинает работу над квартетом. И тот вопрос, который звучит в песенном прологе, в конце квартета получает музыкальный ответ. Здесь снова процитированы заключительные такты пролога, но уже с новым утвердительным окончанием, которое становится выводом из всего предшествующего содержания произведения.

Все это позволяет предположить, что квартет задуман Мендельсоном как своеобразный акт прощания с Бетховеном. В самом деле, сочинение содержит немало отсылок к творчеству этого Титана венского классицизма. Даже общая структура циклической формы может вызвать некоторые ассоциации, например, с Квартетом Бетховена № 14 cis-moll. Как известно, этот квартет представляет собой слитный цикл из семи частей, отражая неоднократные эксперименты позднего Бетховена с циклической формой. Квартет Мендельсона, казалось бы, построен в виде традиционного четырехчастного цикла с единственным отступлением в виде песенного пролога. Его первая часть (после пролога) написана в сонатной форме (Allegro vivace), вторая – медленное Adagio, в роли скерцо выступает Интермеццо (Allegro con moto), четвертая же часть – быстрый финал (Presto). Однако первые две части дополнительно снабжены развитыми вступительными разделами, выделенными другим темпом, тактовым размером и даже тональностью (в первой части это лишь ладовый контраст (A-dur – a-moll), во второй – и тональный (F-dur – d-moll)). В общей сложности вместе с прологом здесь тоже образуется семь частей (со слитностью второй-третьей и четвертой-пятой).

Напоминает о Бетховене и наличие фуги в разработке финала – подобным примером молодому композитору могла служить финальная часть фортепианной сонаты № 28 A-dur. Но не только эти структурные детали отсылают нас к творчеству Бетховена. Квартет содержит и некоторые прямые цитаты. Такой цитатой (хотя и

несколько преобразованной) является уже тема песенного пролога, напоминающая о самой романтической фортепианной сонате Бетховена № 26 Es-dur. Соната программна, т.к. каждая ее часть имеет заголовок: первая – Das Lebewohl (Прощание), вторая – Abwesenheit (Разлука), третья – Das Wiedersehen (Свидание). Основная интонация вопроса, с которой начинается квартет Мендельсона, весьма напоминает начало темы второй части (Разлука) этого бетховенского произведения.

Еще более определенной цитатой начинается финал квартета. Здесь цитируется драматический речитатив, которым начинается реприза первой части из фортепианной сонаты Бетховена № 17 d-moll. У Бетховена этот речитатив становится реакцией на те драматические события, которые происходят в разработке. Он появляется как одnogолосный горестный авторский монолог, вклинивающийся между двумя контрастными элементами главной партии – арпеджированным Largo и трепетно-напряженным Allegro, словно смягчая их контраст.

Пример 1. Бетховен. Соната № 17. I ч. Реприза главной партии.

Largo

Мендельсон же дает его в сопровождении тремолирующих уменьшенных аккордов и сразу в быстром темпе. Продолжением его звучания становится элемент, явно производный от второго (быстрого) элемента бетховенской темы. Он же впоследствии становится основным материалом связующей партии. Таким образом, здесь возникает фактически две цитаты – речитатива и второго элемента главной партии из сонаты.

Пример 2. Мендельсон. Квартет ля минор op. 13.

а) Начало финала (партия первой скрипки):

Presto

б) Второй элемент

Однако диалог не был бы диалогом, если бы все эти отсылки к Бетховену представлялись лишь прямыми цитатами, не содержащими никаких преобразований. Контекст иной стилевой эпохи побуждает юного композитора к довольно существенному переосмыслению как классических традиций, так и заимствованного материала.

Обратимся, например, к той интонации вопроса, которой Мендельсон начинает песенный пролог к квартету. У Бетховена во второй части Сонаты Es-dur (Разлука, c-moll) она символизирует чувство тоски, охватывающее человека в разлуке с близкими людьми. Он помещает ее в минор и сопровождает движением по звукам уменьшенного септаккорда (сначала двойной доминанты, затем VII ступени).

Пример 3. Бетховен. Соната № 26. II часть.

Andante espressivo

Мендельсон же переносит эту интонацию в мажор, гармонизуя простым автентическим оборотом: Т – D_{4/3} и снабжая пометкой *dolce*. Его вопрос получает ласковую и нежную окраску, ведь он о вечной любви и вечной верности любимой.

Пример 4. Мендельсон. Квартет ля минор. Вокальный пролог (начало):

Ist es wahr? Ist es wahr? dass du stets dort in dem Laub-gang an der Wein

Здесь невозможно не вспомнить о том, как часто композиторы-романтики обращаются к этой вопросительной интонации, способной в разных тонально-гармонических условиях приобретать самые различные смысловые оттенки – от спокойно-философского размышления в «Прелюдах» Листа или ласкового сомнения в пьесе Шумана «Warum» (Отчего?) до чувства роковой обреченности в теме судьбы из «Кольца Нибелунгов» Вагнера. Можно предположить, что интонация вопроса отвечает каким-то чрезвычайно важным особенностям романтической эстетики, превращаясь в своеобразный символ, лейтмотив романтизма. «Романтическое, – пишет об этом А. Кудряшов, – исходная историко-типологическая категория, характеризующая искусство необычных, «открытых», бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, пребывающих в постоянном становлении форм» [2, с. 227].

Можно только удивляться и тому, как органично «вписаны» две бетховенские цитаты в текст финала. Начиная его не в главной, а в субдоминантовой тональности d-moll (именно в ней он звучал в бетховенской сонате), Мендельсон переходит к беспокойному и трепетному второму элементу, через который осуществляет и модуляцию в основную тональность a-moll, и, одновременно, интонационный переход к теме главной партии. Заметим, что трехзвучный вспомогательный мотив, с которого начинается главная партия, взят из начала речитатива и, вместе с тем, он непосредственно вырастает из окончания второго бетховенского элемента. Благодаря такой интонационной связи между главной партией и речитативом, последний не воспринимается здесь как неожиданное вторжение (как это было в репризе бетховенской сонаты), но становится естественным предвестием основной финальной темы.

Пример 5. Мендельсон. Мелодия главной партии (ср. с примером 2):

Значительно изменяется и усложняется в квартете и бетховенская идея включения фуги в разработку сонатной формы. Прежде всего, у Мендельсона содержится не одна, а, по крайней мере, две фуги. Первая из них составляет основной раздел медленной (второй) части цикла. Это большая развернутая fuga с чертами сонатности, с существенным тональным, стреттным развитием, участием модификации темы в виде обращения. Вторая же fuga включена в третью часть цикла (Интермеццо) и выступает в роли трио сложной трехчастной формы. В контексте этой гомофонной формы она построена значительно более свободно как в отношении методов развития (в частности, с применением интонационной трансформации материала), так и в отношении фактуры и формы (обилие ритмических дублировок, сокращение экспозиции за счет отсутствия тематического проведения у виолончели). Все эти черты – необычное структурное положение в форме, существенное влияние гомофонного мышления – делают данную фугированную композицию гораздо более явно принадлежащей романтической стилистике (подробнее об этом – [1, с. 79, 91; 3, с. 545-550]).

Но главная уникальность применения полифонических форм в данном квартете заключается не в самом факте включения в сонатно-симфонический цикл не одной, а двух фугированных форм. Необычно другое: в разработке финала возникает еще одна fuga, которая на расстоянии становится продолжением фуги из второй (медленной) части, поскольку она написана на ту же самую тему. Это как бы еще одна (но другая) версия той, уже звучавшей ранее фуги. Заметим, что тема на этот раз несколько изменилась. Из нее исчез пунктирный ритм начальной полутоновой интонации, придававший мелодии романтическую взволнованность и трепетность – это как бы ритмически «выпрямленный» ее вариант.

Пример 6. Мендельсон. Квартет ля минор.

а) Тема фуги из II части:

Adagio non lento

б) Тема фуги из финала:

Presto

К тому же в процессе полифонического показа последнее проведение содержит ритмическое «растягивание» первых двух звуков темы, что превращает ее в более простую песенную мелодию. Этот ритмический вариант сохраняется и в дальнейшем, причем в мажорном проведении (C-dur) развивающего раздела к нему добавляется еще и интонационное изменение – исчезает хроматизм (#IV), окончательно упрощая мелодическую линию.

в) Диатонический вариант темы финальной фуги:

Завершает фугу контрапунктическое соединение темы фуги с главной партией финала, которая, в свою очередь, испытывая воздействие фуги, подвергается далее стреттной имитации. Достигнутый же в фуге диатонический вариант ее темы еще раз прозвучит в начале коды финальной части, утверждая тем самым ее новый образ – спокойного, неспешного размышления.

И все же Мендельсон не был бы романтиком, если бы завершил весь квартет этим, хотя и чрезвычайно важным, преобразованием темы фуги. Настоящим завершением становится тематическое обрамление квартета, где наиболее важные начальные темы чередуются в обратном порядке: тема фуги в своем основном виде (причем, в ее тональности d-moll), фрагмент речитатива с модуляцией в главную тональность a-moll, вступительный раздел первой части (Adagio A-dur) и восемь из тактов песенного пролога (на этот раз в квартетном исполнении) с дополнением в виде музыкального ответа на вокальный вопрос.

Как видим, роль фуги (фуг) в этом произведении существенно перерастает то значение, которое придавал ей Бетховен – значение динамизации данной сонатной формы. Здесь имитационность и фугированные разделы, концентрирующие эту имитационность, пронизывают всю концепцию квартета, принимая непосредственное участие в создании его общей сюжетной фабулы, последовательно раскрывающейся на протяжении всех частей цикла.

Все эти взаимодействия – между идеями и тематизмом Бетховена с одной стороны и квартетом Мендельсона с другой – несомненно, подтверждают то предположение, которое сделано в начале данной статьи: уход Бетховена явился для композитора столь невосполнимой утратой, что он предпринял попытку вступить в творческий диалог с великим Мастером предшествующей эпохи. И этот диалог стал успешным опытом юного композитора и, одновременно, достойным фактом прощания с Бетховеном и его уходящей эпохой.

1. Крупина Л. Л. Эволюция фуги. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 188 с.
2. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. – Санкт-Петербург – Москва – Красно-дар: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010. 432 с.
3. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга 2. Фуга: ее логика и поэтика. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 800 с.
4. Schuhmacher G. Entstehung zu Ausgabe: Felix Mendelssohn Bartholdy Streichquartette I – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1976. S. III–VI.

Майданова М.Н.

К проблеме сценической реализации содержания в русском режис-серском театре начала XX века

*Российский институт истории искусств
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2019-11

idsp: sciencepublic-26-03-2019-11

Аннотация

В статье дается сравнительный анализ режиссерских установок К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда. Предметом сравнения служат способы соотнесения драматургического и внедраматургического содержания в системе внутренних и внешних актерских действий. В качестве контекста принимается отношение двух доминирующих в начале XX века эстетических позиций – гегельнской и гумбольдтианской.

Ключевые слова: Художественный продукт, художественная деятельность, сценическое содержание, сценическая форма, внутреннее действие, внешнее действие, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд.

Abstract

This article contains comparative analysis of directorial instructions given by K.S. Stanislavsky and V.E. Meyerhold. The subject of comparison is the methods of correlating drama and off-the-drama content in the system of inner and outer acting. The relation of the two aesthetic positions dominating at the beginning of the 20th century – Hegelian and Humboldtian – is taken as a context.

Keywords: piece of art, artistic activity, stage content, stage form, inner action, outer action, K.S. Stanislavsky, V.E. Meyerhold.

В первой трети XX века в теории искусства, в европейской и русской художественной практике сосуществуют две эстетические установки. Одна – классическая, восходящая к Г.В.Ф. Гегелю, который подвел итог огромному периоду в истории европейского искусства: от древних греков и до начала XX века. В контексте классической установки произведение искусства понимается как выражение в чувственно воспринимаемом материале некоторого духовного или смыслового содержания, по отношению к которому материал становится адекватной ему художественной формой [1, с. 221]. Вторая установка характер художественной программы приобретает в творчестве К.В. фон Гумбольдта, который вслед за И. Кантом художественную форму соотносит не с продуктом духовной деятельности, а с продуктивной деятельностью духа и рассматривает как внутреннюю форму такой деятельности. В контексте гумбольдтианской установки произведение искусства понимается не как воплощенный в материале действительности духовный опыт художника, а как репрезентируемый в духовной деятельности по законам ее внутренней формы внехудожественный материал. Соответственно, здесь уместно говорить об адекватности содержания вызывающей его к жизни форме [2, с. 70]. В качестве теоретика искусства Гумбольдт реализует свою программу в анализе поэмы И.В. Гете «Герман и Доротея» (статья «О “Германе и Доротее”» Гете), а в качестве языковеда – в концепции языка. Язык, по Гумбольдту, не отображает, а репрезентирует действительность. Характер репрезентации обусловлен при этом внутренней архитектурой языка. Гумбольдт не имеет дела с «идеями» и с «идейными смыслами», а поэтому и в сфере языкознания может рассматриваться как антипод Гегеля. В первой традиции ключевым термином является художественный образ (хотя сам Гегель в том же значении использовал слово «идеал»). Во второй – слово «образ» не имеет терминологического статуса, а если и употребляется, то лишь как синоним слова «изображение».

Первая традиция находит свое продолжение и развитие в марксистской эстетике. Вторая – в конце XIX века вызовет к жизни движение формального метода (ключевые фигуры здесь Г. Гильдебрандт, А. Ригль, Г. Вельфлин, О. Вальцель), которое в западноевропейской науке об искусстве будет сохранять ведущие позиции вплоть до 60-х годов XX века. Формальная традиция понимает художественную форму не как форму смыслового содержания, а как архитектурную целостность произведения, которая по природе своей ни в идеальном, ни в реальном смысле слова не миметична, но вместе с тем содержательна. Содержание ее может пониматься по-разному: как визуальный опыт (Гильдебрандт), как художественная воля (Ригль), как миропонимание художника или даже эпохи (Вельфлин).

Особенность движения формального метода состояла в том, что ее деятели отдавали предпочтение классическому искусству, а к авангарду относились если не с предубеждением, то во всяком случае осторожно.

Иначе самоопределялся в сфере современного ему искусства К. Малевич, который гумбольдтианскую установку принял в качестве метода исследования прежде всего именно авангардного искусства. В докладе «Исследование живописной культуры как формы поведения художника», прочитанном им в 1927 году в Баухаузе, Малевич выдвинул концепцию «прибавочного элемента», в соответствии с которой художник познает мир, исходя из некой свойственной ему созидательной структуры. Другими

словами, он обладает призмой, проходя через которую, мир обретает форму. Характер такой призмы определяется, по Малевичу, мировосприятием той эпохи, к которой принадлежит художник.

Гумбольдтианская установка заявляет о себе и в понимании природы искусства, которое мы находим у представителей формальной школы уже в русском литературоведении 1920-х годов. В понимании В.Б. Шкловского литературное произведение предстает как сумма приемов [6, с. 4], в версии Ю.Н. Тынянова – как система функциональных единиц [5, с. 7]. В русском театроведении представителем формальной школы был А.А. Гвоздев.

С учетом особенностей двух эстетических традиций интересным представляется проследить, как понимаются и как соотносятся категории содержания и сценической формы в творчестве двух великих режиссеров первой половины XX века К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда.

Творческая модель К.С. Станиславского, реализующая в себе первую установку, хорошо вырисовывается в заметках, относящихся к работе над пьесой А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1914) и над шекспировским «Отелло» (1919–1932). В соответствии с характером этой модели основу спектакля образует содержание пьесы, осуществляемое прежде всего в актерском внутреннем действии. Актерская работа с текстовым содержанием ведется у Станиславского следующим образом: осваивая сначала внешние предлагаемые драматургом обстоятельства, затем внутренние, т.е. связанные с душевным опытом персонажа, и становясь в результате действующим лицом в предлагаемых обстоятельствах, актер выходит на такой уровень освоения роли, когда в его опыте начинают появляться волевые импульсы к действию [4, с. 96]. На этом этапе актерской работы (Станиславский называет его этапом переживания) освоенное душой актера содержание пьесы делится на куски, в каждом из которых в качестве возбудителя воли определяется увлекательная для нее задача. Череда задач образует партитуру роли. Партитура впитывается душой актера, проникает в нее все глубже, все более окрашиваясь при этом душевными тонами, и в конце концов достигает самых глубин, того душевного центра, где, по Станиславскому, человеческие чувства (т.е. творческое начало в человеке) пребывают в своем природном органическом виде. В центре души все задачи партитуры сливаются в одну сверхзадачу. Постигнув эту одну всеобъемлющую центральную сверхзадачу, актер постигает, по Станиславскому, и все то наиболее важное, даже сверхсознательное, из жизни духа самого драматурга, что заставило его взяться за перо, что и свидетельствует, как можно заключить, о полноте освоения актером драматургического материала, о завершении перевода его на язык определенной воли в актерской душе [4, с. 134]. Свободное творческое чувство, всецело овладевшее содержанием пьесы, может позволить себе, как указывает Станиславский, и стилизации, и всяческие «измы» (кубизм, футуризм), и гротеск в искусстве без какого-либо ущерба для истины страстей, что, по Станиславскому, собственно, и составляет существо реализма [Там же, с. 143].

Партитура и сверхзадача создаются творческим чувством. Но, будучи созданной, сверхзадача становится двигателем творческой воли, которая осуществляет себя в сквозном внутреннем действии. По этой причине именно сквозное внутреннее действие можно рассматривать как подлинный сценический эквивалент исходного драматургического материала [Там же, с. 138]. В видимом (внешнем) поведении актера сквозное действие всего лишь естественно проявляет себя. Внедраматургическое содержание, а, по Станиславскому, это сознание актерами высокой, жизнестроительной миссии театра, вводится в содержание спектакля как сверхзадача сверхзадачи, т.е. в качестве глубинного тона актерского опыта.

Вторая эстетическая установка заявляет о себе в творчестве В. Э. Мейерхольда. В поставленном им в 1922 году спектакле «Великодушный рогоносец» по одноименной пьесе Ф. Кромелинка основой служит сценическая конструкция, представляющая собой дополненную сценографией и музыкой систему внешних актерских действий. Конструкция несет в себе собственное, внедраматургическое содержание, каковым

является утверждаемое Мейерхольдом мироощущение строителей нового мира, пафос свободного коллективного труда [3, с. 270], что подчеркивается и тем, что сценография спектакля решена как абстрактный сценический станок, а актеры играют в прозодежде. Строем художественной формы, базовой по отношению к драматургическому, у Мейерхольда служит двуполусная маска, позволяющая при сохраняющемся абрисе содержания трансформировать его внутренний характер. Именно маски в качестве формальных структур репрезентируют в спектакле материал пьесы Кромелинка. Следует при этом иметь в виду, что маски, репрезентирующие содержание пьесы, на уровне прямого внешнего действия встроены в конструкцию в качестве ее органических элементов и, будучи таковыми, определенным образом подают драматургический материал, подчиняя его главному, внедраматургическому содержанию спектакля. В данном же случае контрастно оттеняя его пафос, причем и это делая с азартом утвердителей нового.

Все три основные роли в спектакле строятся по общей схеме трансформирующейся маски. Так Брюно предстает вначале мнимым Пьеро (беспричинная ревность), затем шутовским Арлекином (побуждает собственную жену к измене себе) и, наконец, Пьеро поневоле (сам себе наставил рога); Волопас – мнимым Арлекином (подозревается в соблазнении Стеллы), затем шутовским Пьеро (объект вынужденного обольщения) и, наконец, Арлекином поневоле (против собственного желания уводит чужую жену), Стелла – мнимой Коломбиной (Брюно подозревает ее в неверности), затем шутовской Пьереттой (из любви к мужу уступает соблазну) и, наконец, Коломбиной поневоле (уходит от мужа к нелюбимому, чтобы стать ему верной женой). Комический эффект, возникающий в трансформации масок, связан в спектакле с обреченностью и бессмысленностью того старого мира, с которым связаны судьбы героев пьесы. Характерный для него собственнический индивидуализм и на другого человека побуждает смотреть как на вещь. Именно собственность как жизненный принцип, глубоко укорененный в психологии, держит людей в круге абсурда и превращает их живые страсти в трагифарс.

Рассмотренные художественные модели – одна с опорой на внутреннее действие и приматом творчески претворяемого драматургического содержания, другая – с опорой на внешнее действие и выдвиганием на первый план содержания внедраматургического – в русском театральном искусстве в течение всего XX века будут сохранять значение основных типологических стандартов, определяющих собой либо в противостоянии, либо в разных вариантах взаимодействия по существу весь спектр приходящихся на этот период режиссерских решений.

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. – СПб. : Наука, 1999. – Т. 1. – 621 с.
2. Гумбольдт К.Ф. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества / К.Ф. фон Гумбольдт // Избранные труды по языкознанию / ред. М.А. Оборина. – М. : Прогресс, 1984. – С. 37–298.
3. Рудницкий К.Л. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1981. – 423 с.
4. Станиславский К.С. Работа актера над ролью // Собр. соч.: в 9 т. – М. : Искусство, 1991. – Т. 4. – 399 с.
5. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – Ленинград : Academia, 1924. – 138 с.
6. Шкловский В.Б. Искусство как прием / В.Б. Шкловский // Сборники по теории поэтического языка. – Петроград, 1917. – Ч. II. – 94 с.

SCIENCEPUBLIC

Научное издание

**Научные тенденции:
Филология, Культурология, Искусствоведение**

Сборник научных трудов по материалам
XV международной научно-практической конференции
26 марта 2019 г.

SPLN 001-000001-0417-FF

Подписано в печать 13.04.2019. Тираж 400 экз.
Формат.60x841/16. Объем уч.-изд. л.2,76
Бумага офсетная. Печать оперативная.
Отпечатано в типографии НИЦ «Л-Журнал»
Главный редактор: Иванов Владислав Вячеславович