Международная Объединенная Академия Наук

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение

Сборник научных трудов

**по материалам
XX международной научной конференции**

26 мая 2020 г.

Санкт-Петербург 2020

УДК 001.1
ББК 60

Н34

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение. Сборник научных трудов по материалам XX международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург 26.05.2020 г. Изд. ЦНК МОАН, 2020. – 56 с.

SPLN 001-000001-0606-FI
DOI 10.18411/spc-26-05-2020
IDSP sciencepublic-26-05-2020

В сборнике научных трудов собраны материалы из различных областей научных знаний. В данном издании приведены все материалы, которые были присланы на XX 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 И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.....	5
Бунеева Е.В. Семантизация имени собственного в художественном тексте на примере поэм С.А.Есенина.....	5
Магомедов Д.М. Некоторые синтаксические особенности диалектов аварского языка .	6
Магомедов М.И. Некоторые способы образования сложных имен существительных в аварском языке	9
Санигурская М.Г. Анализ проблемных звуков при интерференции во втором иностранном языке (немецком) при родном языке – русском и первом иностранном – английском.....	13
Сукталиева Э.Р. Тема войны в произведениях К. Симонова.....	16
Усманова С.Ю., Мубарашкина А.М. Правовое обеспечение академической мобильности студентов Китая	19
Хутова Э.Р., Нартокова М.Р. Сопоставительное исследование фразеологических единиц, выражающих эмоциональное состояние человека в английском и русском языках	20
Хутова Э.Р., Чочаева С.Д. Концепт «деньги» в паремиологическом пространстве английской и русской языковой картины мира	22
Ryabko Y.I. Hermeneutical method as the analysis of a literary text and its translations.....	24
РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ	28
Ибрагим Д.Т. Концерт и кюй тартыс как высшая форма дуалистического соперничества.....	28
Крупина Л.Л. Принцип оппозиции в музыкальной драматургии И. С. Баха (на примере его клавирных фуг)	32
Мартынова Н.В., Пин Сыци Феномен русского авангарда и его влияние на современный дизайн	38
Atakishizada G.H.g. Scenario analysis of the Firengiz Alizadeh's Opera İntizar.....	45
РАЗДЕЛ III. КУЛЬТУРОЛОГИЯ	49
Арцыбашева Т.Н. Писатель и читатель в Интернет-пространстве современной России: смещение акцентов	49

Буйчик А.Г., Буйчик М.А. Актуальность сохранения инактивных языков программирования как части нематериального культурного наследия в рамках коммуникативной клирономии.....	52
--	----

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Бунеева Е.В.

Семантизация имени собственного в художественном тексте на примере поэмы
С.А.ЕсенинаВУНЦ ВВС «ВВА им. Н.Е. Жуковского и Ю.А. Гагарина»
(Россия, Воронеж)

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-01

idsp: sciencepublic-26-05-2020-01

Аннотация

В статье рассматривается функционирование имен собственных в художественном тексте, процессы семантизации онимов иллюстрируются текстами поэмы С.А. Есенина.

Ключевые слова: литературная ономастика, имя собственное, онимы, семантизация, Есенин.

Изучение системы онимов и их функционирования в художественном тексте актуально уже потому, что помогает читателю глубже проникнуть в авторский замысел. Всякий раз, погружаясь в художественную реальность, мы подсознательно, интуитивно расшифровываем временные коды, определяем пространственные координаты, заданные писателем в произведении. Ключом к этим шифрам, безусловно, являются онимы, которые, помимо функциональной значимости в номинативном, аксиологическом, онтологическом, социальном, эстетическом планах, содержат в себе и ассоциативные подтексты.

Как справедливо отмечает Г.Ф. Ковалев, «литературная ономастика может быть и уже становится неоценимым помощником лингвиста, литературоведа и историка, да и в целом очень серьезным подспорьем в гуманитарных исследованиях» (Ковалев 2014, С. 27).

Если говорить о семантизации имени собственного в художественном тексте, то нельзя не отметить диалектическое преобразование онима, которое, в поэмах С.А. Есенина выражается в следующих трех процессах.

1. *Онимизация* – переход имени нарицательного в контекстуальное имя собственное. Такое взаимодействие имен нарицательных и имен собственных в плане сближения их стилистических функций ярко проявляется, например, в номинации басенных персонажей. Но такое явление нередко и в драме, и в прозе, и в поэзии. Моделирование имени собственного через имя нарицательное типично для переходных, эпизодических персонажей в перечне действующих лиц.

С.А. Есенин часто пользуется таким приемом в своих поэмах. Например, в «Пугачеве» мы находим следующие номинации персонажей: *сторож, казаки, голоса*; в «Стране негодяев» – *комендант, красноармейцы, рабочие, повстанцы, милиционеры*.

2. *Апеллятивизация* представляет собой обратный процесс, при котором возникает деонимация – употребление имени собственного в функции имени нарицательного. В творчестве С.А. Есенина этот прием также получил распространение. Так, на страницах поэмы «Песнь о великом походе» мы находим интересную его иллюстрацию – искусственно образованный отыменный глагол в повелительном наклонении *отколчакивай*:

Ты скорей, адмирал,
Отколчакивай

(III, 90).

Отметим, однако, что такое словотворчество у С.А. Есенина не выходит за пределы узуальной нормы.

3. *Вторичная номинация в переносном плане* проявляется у имени собственного в форме сравнения, метафоры, перифразы, метонимии, олицетворения. Например, у С.А. Есенина в поэме «Страна негодяев»:

Но у меня была душа,

Которая хотела быть *Гамлетом* (курсив наш – Е.Б.)

(III, 115).

Специфику художественной ономастики составляет проблема подхода различных писателей к выбору имен для своих героев: одни берут имена из жизни, другие сами являются творцами онимов. Но и в том и другом случае выбор имени не случаен. И главной задачей ономаста является раскрыть ту тайну имени, которую завещал нам писатель. Для этого необходим комплексный анализ всех онимов в творчестве писателя: антропонимов, топонимов, зоонимов, астронимов и др., а это в свою очередь обязывает к подробному анализу «публицистики, мемуаров самих писателей, воспоминаний современников о них, писем, записных книжек и дневников, – то есть тех документов, которые вживую могут пролить свет на подробности ономастического творчества писателя, приоткрыть дверь в его ономастическую лабораторию» (Ковалев 2002, С. 9). Возможно, именно такое понимание проблемы послужило толчком к более интенсивному развитию ономастики во 2-ой пол. XX века, а заодно и к повышению интереса к ней в целом.

Интерес к имени собственному в художественном тексте – это, пожалуй, самый мощный фактор, сближающий писателя с читателем. Притом «чем крупнее автор, тем тщательнее он подбирает имена своим героям» (Никонов 1974, С. 233). Истинный творец всегда заинтересован в том, чтобы имя «заговорило», а чуткий и внимательный к слову читатель всегда стремится услышать дыхание имени. Искренне надеемся данной статьей продолжить диалог С.А. Есенина с читателем, используя неисчерпаемый ресурс онимов в художественном тексте.

1. Есенин С.А. Собрание сочинений в 6-ти т. / С.А. Есенин – М.: Художественная литература, 1986.
2. Ковалев Г.Ф. Избранное. Литературная ономастика / Г.Ф. Ковалев. – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2014. – 447с.
3. Ковалев Г.Ф. Ономастические этюды. Писатель и имя / Г.Ф. Ковалев. – Воронеж, 2002. – 274.
4. Никонов В.А. Имя и общество / В.А. Никонов. – М.: Наука, 1974. – 278.

Магомедов Д.М.

Некоторые синтаксические особенности диалектов аварского языка

*Дагестанский федеральный исследовательский центр
(Россия, Махачкала)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-02

idsp: sciencepublic-26-05-2020-02

Abstract

The article explores some syntactic features of Avar dialects.

The syntactic phenomena of dialects are analyzed with the indication of features common with the literary language, as well as features that are not characteristic of the literary language. The study of dialects and dialects provides valuable material for the development of questions of the history of the formation of the Avar language, its historical dialectology.

Синтаксический строй аварских говоров (в отличие от лексического, фонетического и морфологического) характеризуется меньшим числом ярких

диалектных различий. Диалектные различия проявляются в способах построения словосочетания, в способах выражения сказуемого, в своеобразном употреблении послелогов и т. д.

В аварском литературном языке представлены своеобразные синтаксические черты, отсутствующие в диалектах. Так, в диалектах отсутствуют назывные предложения, которые встречаются в литературном языке. Например: *Рокъи. ТалихI. Лъимер. ЦIва* (Гъ.Гъ.) «Любовь. Счастье. Дитя. Звезда»; *Март. ГъутIби. ДургI дирги плац* (Гъ.Гъ.) «Март. Деревья. Твой и мой плащ» и др. Односоставные предложения как особый семантико-структурный тип простого предложения с одним главным членом в качестве организующего центра высказывания, таким образом, являются новым явлением в синтаксисе аварского языка. Вероятно, этот тип предложений аварский литературный язык заимствовал из русского языка [3, с. 37].

Возможны ли предложения, в которых вовсе нет предикативности? Разумеется, да. Если в предложении нет сказуемого или другого аналогичного ему члена, то конечно, в нем нет и предикативности. Так, например, нет предикативности в назывных предложениях типа: *Их. Тугъдул. Хинал къоял*. «Весна. Цветы. Теплые дни».

Определенные различительные явления наблюдаются в структуре послеложных и беспослеложных конструкций. Например, послеложные конструкции карахского диалекта соотносительны с формой имени в локативе V серии литературного языка: *гъутIода ахакъ* (карах. диал.) – *гъотIокъ* (лит. яз.) «под деревом»; *чода ъад* (карах. диал.) – *чотIа* (лит. яз.) «на коне», *вегъзилъ циве* (карах. диал.) – *вачIиналде* (лит. яз.) «прежде чем пришел» и т.д. Необходимо отметить, что в аварском литературном языке в равной степени употребительны как послеложные, так и беспослеложные конструкции указанных типов: *гъотIокъ – гъотIода гъоркъ* «под деревом», *хъагиниб – хъагида жаниб* «в кастрюле» [2, с. 154].

К различительным явлениям, связанным со структурой предложения, относится также различие в оформлении вопросительных предложений. Характерным для карахского диалекта вопросительным предложениям типа *Дуль ъэхъ цIалури?* «ты книгу прочитал?» в литературном соответствуют предложения типа *Дуца тIехъ цIаланиц?* с тем же значением. Особенность структуры вопросительного предложения в карахском диалекте заключается в том, что при оформлении вопросительного предложения выпадает элемент частицы *-иц*, обязательно присутствующий в литературном языке. Данные схемы предложения распространены в говорах южных диалектов.

Известно, что диалекты и говоры, находящиеся в иноязычном окружении, сохраняют в большей степени архаические языковые черты. В этом отношении большой интерес представляет закатальский диалект, где категория лица находит своеобразное отражение в глаголе-сказуемом. Глагол закатальского диалекта в так называемом прошедшем достоверном времени выражает не только категорию числа и класса, но и лица. Например: *дун веров* «я пришел», *дуй вортIов* «я упал» (I лицо); *мун* или *дав вери* «ты (он) пришел», *мун* или *дав ворта* «ты (он) упал» и т.д. [1, с. 18].

Для аварского литературного языка характерно очень широкое употребление союза *ва* «и», выполняющего соединительную функцию, и частицы *-ги* с теми же функциями, в то время как в карахском диалекте в соответствующих случаях употребляется только частица *-ги*. Союз же *ва* «и» в карахском диалекте практически не встречается. Например: *ъэмен ва ъэбел // ъэменги ъэбелги* «отец и мать» (лит. яз.) ~ *ъиминги ъибелги* (карах. диал.). Употребление союзов, частиц, послелогов в словосочетаниях и предложениях представляет собой факт синтаксический, поскольку они являются элементами определенных синтаксических конструкций.

В карахском диалекте не употребляется транслатив, который встречается в литературном языке. Аналогичные случаи в карахском передаются описательно, либо послеложными конструкциями: *Дав вегъур роснаса тиру* «он пришел через селение» ~

ср. в лит. яз.: *Дов вачІана росульѧн; кьода асса* «через мост» (карах. диал.) ~ *кьодасан* (лит. яз.) и др.

В кегерском говоре андалальского диалекта личное местоимение 1-го и 2-го лица именительного падежа множественного числа употребляется в качестве подлежащего при переходном глаголе: *ниж чед квана* «мы съели хлеб», *нуж чед квана* «вы съели хлеб» [6, с. 14]. Подобное же явление зафиксировано в гидском диалекте, а также в келебском говоре (в последнем – в речи женщин) южного наречия. В аварском литературном языке здесь употребляется эргативный падеж: *нижеца чед кванана* и *нужеца чед кванана*.

В гидском диалекте Ш.И. Микаилов отмечает следующую синтаксическую особенность: в качестве дополнения здесь употребляется форма направительного падежа 1-ой серии вместо местного падежа 1-ой и 2-ой серий, существующих для этого в литературном языке. Например: *Балая ханассул васассэ* (направительный падеж 1-ой серии) «посмотри-ка на ханского сына» вместо *балагьея ханассул васассухъ* (местный падеж 2-ой серии) [5, с. 371]. Такое же смещение падежных функций мы наблюдаем в карахском диалекте, где иногда вместо местоимения 1 лица ед. числа употребляется местоимение 2 лица мн. ч. К таким приемам прибегают с целью унижения собеседника, передачи возмущения, несогласия.

В фольклорных текстах могут сохраняться более архаичные варианты грамматических форм слов и конструкций, уже утраченные в литературном языке. Так, инфинитные формы глагола в предложении функционируют, как правило, при наличии финитной формы: они выражают такое действие, которое зависит от действия, передаваемого финитной формой. Однако в произведениях устного народного творчества встречаются случаи, когда инфинитные формы, в частности, причастия употребляются в предложениях самостоятельно. В таких предложениях полностью отпадает необходимость употребления финитных форм, например: *Борхатаб магІарда гІугин вукІадго тІогъараб магІарде вахун вукІарав* (М.Х.К.) «Находясь с отарой высоко в горах, взобрался на цветущую гору». Здесь вместо финитного глагола *вукІана* «был, находился» выступает инфинитная форма данного глагола – причастие *вукІарав* «бывший, находящийся». Сила предикативности данной причастной формы настолько интенсивна, что она замещает финитную форму и превращает словосочетание в предложение. Подобные факты, на наш взгляд, уже сами по себе могут служить убедительным аргументом того, что в старом аварском языке причастные формы имели статус предикативности, постепенно утраченный в ходе развития языка. В настоящее время в случаях (весьма, впрочем, редких) причастие может употребляться вместо глагола [4, с. 158].

Аналогичное явление наблюдается также и в аварских народных пословицах и поговорках: *Кету рихаразда гІункІлаз къвал балеб* (А.Х.К.) «Мыши обнимают тех, кому ненавистен кот»; *Къуваталдаса гІакълу бергъунеб* (А.Х.К.) «Ум побеждает силу»; *КІкІуй гъечІеб цІа букІунареб* (А.Х.К.) «Нет дыма без огня»; *ЛъикІлъи хІехъоларес квеишІи хІехъолеб* (А.Х.К.) «Кто не терпит хорошее, тот терпит плохое» и т.д. Здесь вместо финитных форм употреблены инфинитные формы: *балеб* – *бала* (лит. яз.); *бергъунеб* – *бергъуна* (лит. яз.); *букІунареб* – *букІунаро* (лит. яз.); *хІехъолеб* – *хІехъола* (лит. яз.). Как видим из примеров, причастия-предикаты в аварских пословицах и поговорках соотносительны с финитными формами современного литературного языка.

Однако для аварского языка в целом, по-видимому, преждевременно было бы считать этот процесс (предикативность причастий) завершенным: до сих пор иногда встречаются конструкции с причастиями в функции предиката. Предикативное употребление причастных форм – если не говорить о единичных случаях, возникающих в разговорно-просторечном стиле, – для нашего времени можно квалифицировать как явление, свойственное как аварскому литературному языку, так и его диалектам. Что

же касается предложений с предикативными причастиями, то они раньше характеризовались, видимо, большей, чем сейчас, употребительностью, о чем свидетельствуют фольклорные тексты. В материалах устного народного творчества аварцев просматриваются особенности того или иного диалекта. Однако в силу большой распространенности и подвижности фольклорных сюжетов и текстов последние могут совмещать в себе весьма разнохарактерные лексические и синтаксические особенности многих диалектов, а не только лишь одного диалекта, где первоначально возникли эти произведения.

1. Бокарев А.А. Синтаксис аварского языка. М.-Л., 1949. 279 с.
2. Магомедов Д.М. Из истории изучения диалектов аварского языка // Актуальные проблемы диалектологии языков народов России. Материалы XV Всероссийской научной конференции, проводимой в рамках IV Всемирного курултая башкир и посвященной юбилею доктора филологических наук, профессора Ф.Г. Хисамитдиновой (Уфа, 20 ноября 2015 г.). – Уфа, 2015. – С. 152–155.
3. Магомедов М.И. Структура простого предложения в аварском литературном языке и в его диалектах // Дагестанский лингвистический сборник. Выпуск 3. М., 1996. С. 35–40.
4. Магомедов М.И. Роль диалектов в процессе становления лексических норм аварского литературного языка // Актуальные проблемы диалектологии языков народов России. Материалы XV Всероссийской научной конференции, проводимой в рамках IV Всемирного курултая башкир и посвященной юбилею доктора филологических наук, профессора Ф.Г. Хисамитдиновой (Уфа, 20 ноября 2015 г.). Уфа, 2015. С. 155–159.
5. Микаилов Ш.И. Очерки аварской диалектологии. М.-Л., 1959. 511 с.
6. Чикобава А.С. Из истории образования эргативного (активного) падежа в аварском языке // Языки Дагестана. Вып. I. Махачкала, 1948. С. 5–18.

Магомедов М.И.

Некоторые способы образования сложных имен существительных в аварском языке

*Дагестанский федеральный исследовательский центр
(Россия, Махачкала)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-03

idsp: sciencepublic-26-05-2020-03

Abstract

The article is devoted to the study of some ways of forming complex nouns in the Avar language.

Compound words form a significant part of the vocabulary of the Avar language. They can be found among all the significant parts of speech. But most of them are among nouns.

Словосложение считается древнейшим типом словообразования. Структурные взаимоотношения компонентов сложных слов близки к лексико-грамматическим взаимоотношениям слов, входящих в синтаксические словосочетания. В смысловом плане взаимоотношения частей сложного слова повторяют взаимоотношения слов – членов словосочетания, отличаясь от них в грамматическом плане: *буртинадул хьитал* (*буртинадул* род.п. от *буртина* «бурка», *хьитал* «обувь») – «обувь из бурки» – *буртинахьитал* «бурки» (сапоги из бурки); *бетараб рахь* «свернувшееся молоко» – *бетарахь* «простокваша»; *рахчулеб рукь* «прятающая комната» – *рахчирукь* «прятки» (детская игра); *бецццулеб хле* «просачивающий воск» – *хлебецццл* «ушная сера» и т. д. Структуры приведенных словосочетаний и образованных от них сложных слов отличаются друг от друга: последние теряют окончания, происходят разные фонетические изменения, разный порядок расположения компонентов. Отношения между компонентами словосочетания выражаются открытыми грамматическими

средствами. А в сложных словах не всегда видны грамматические отношения между компонентами [1, с. 157].

Структурно-смысловые взаимоотношения словосочетаний и сложных слов близки друг другу. Эта близость является существенной для выяснения структуры и значения сложного слова.

Часто общие значения словосочетаний и образованных от них сложных слов совпадают: *сумал тIагъур* «соломенная шапка» – *суматIагъур* «соломенная шапка (шляпа)»; *ралъдал гъой* «тюлень» – *ралъдалгъой* «тюлень»; *хIайваназул тохтир* «ветеринарный врач» – *хIайвантохтир* «ветврач»; *хIамил кIерт* «осленок» – *хIамикIерт* «осленок»; *махил рохъ* «березняк» – *махирохъ* «березняк».

В ряде случаев словосочетания и сложные слова имеют разные значения: *цидул рукъ* «медвежий дом, берлога» – *цидурукъ* (оносма); *ба'цIил кIал* «волчья пасть» – *ба'цIикIал* «приспособление для уборки фруктов с дерева»; *хIамил рачI* «ишачий хвост» – *хIами'рачI* «хвойник конский»; *цил гIин* «медвежье ухо» – *ци'лгIин* «коровьяк»; *катил хIан* «кошачье яйцо» – *катихIан* «мальва».

Многие модели свободных словосочетаний обнаруживают очень тесную спаянность компонентов и другие черты, сближающие их с фразеологическими единицами. Словосочетание, будучи грамматическим единством, в то же время выражает какое-нибудь понятие, хотя и сложное. Это свободный эквивалент фразеологической единицы, а последняя, в свою очередь, представляет собой эквивалент слова.

Переход словосочетания в сложное слово является историческим процессом, связанным с нейтрализацией основных значений компонентов и выработки на их базе качественно нового значения – понятия. Нейтрализация основных значений компонентов не означает их омертвления и превращения их в грамматические формы, лишенные внутреннего содержания. Основная особенность сложного слова заключается именно в том, что его компоненты, будучи полноценными лексическими единицами, на базе своих значений способны выразить новое понятие (ср.: *цурун* «панцирь», *къверкъ* «лягушка» – *цурункъверкъ* «черепаха») [2, с. 95].

В большинстве случаев компонентами сложных слов являются имена существительные в разных падежных формах (производные и непроизводные), совпадающие и несовпадающие по структуре с основой (частью слова без окончания), усеченные причастия, прилагательные, деепричастия, отглагольные имена, наречия, числительные, совпадающие с корнем и основой. Морфемный анализ частей сложных слов показывает, что в большинстве случаев их первыми компонентами могут быть основы (производные и непроизводные) и падежные формы. А вторыми компонентами выступают морфологически оформленные лексемы (производные и непроизводные основы – полнозначные слова) и неполнозначные основы-усечения полных прилагательных и причастий, которые не являются самостоятельными лексемами. Поэтому назвать процесс образования сложных слов и словосложением нельзя: *рахъубахъ* «совок» (для золы) – *рахъу* «зола» + *бахъ* усечение от полного причастия *бахъ-улеб* «снимающий»; *рагъдател* «дворовой», «батрак» – *рагъда* «во дворе» + *тел* (от глагола *тезе* «оставить»). Компоненты *бахъ*, *тел*, кроме как в составе композитов, самостоятельно не употребляется [5, с. 56].

Так как при образовании сложных слов не всегда слагаются полнозначные слова, а чаще слагаются основы, и кроме того, в аварском языке полнозначное слово и основа по структуре совпадают, правильнее будет называть процесс образования сложных слов не словосложением, а основосложением. Такого термина придерживаются многие авароведы.

Господствующая структура сложных слов в аварском языке – сложные слова, образованные на базе атрибутивных словосочетаний. Атрибутивная связь как вид синтаксической связи выражает высшую ступень спаянности между членами предложения. Для этого типа связи характерно то, что она образует такие сочетания, которые в предложении выступают как цельные единицы, как цельные комплексы [3, с. 44].

От типа образования зависит структура сложных слов. Если говорить о структуре сложных слов, в первую очередь их надо различать как соотносительные со словосочетаниями подчинительного или сочинительного типов.

Сложные слова, соотносительные со словосочетаниями подчинительного типа – это такие композиты, один член которого находится в синтаксической зависимости от другого.

В зависимости от степени фонетических изменений (усеченности аффиксов родительного падежа) в первом компоненте в процессе образования сложных слов их можно разделить на следующие группы:

1. Утратившие аффикс родительного падежа -л (архаического склонения): *ччуглil глин* «рыбе ухо» (*ччугла* «рыба», *ччуглil* «рыбы», *глин* «ухо») – *ччугли(л) глин* – *ччуглиглин* «ракушка»; *хлaмил рачI* «ишачий хвост» (*хлaма* «ишак», *хлaмил* «ишака, ишачий», *рачI* «хвост») – *хлaми(л) рачI* – *хлaмирачI* «хвойник конский» и т. д.

Как видим из примеров, при образовании композитов от словосочетаний аффикс -л родительного падежа выпадает, если первые компоненты словосочетания архаического склонения и они двухсложные.

2. Полностью утратившие словоизменительные элементы: *гIачиязул веxь* «пастух коров» (*гIачиязул* «коров», *веxь* «пастух») – *гIачи(яз-ул) веxь* – *гIачи'веxь* «пастух»; *цIадул рагI* «огненный сосуд» (*цIадул* «огня», *рагI* «сосуд») – *цIа(ду-л) рагI* – *цIарагI* «посуда» и т. д.

Первые части в словосочетаниях современного склонения, кроме того, они трех- и четырехсложные. В таких случаях при переходе словосочетаний в композиты первые компоненты теряют окончания родительного падежа полностью. Поэтому синтаксическая связь между компонентами сложных слов грамматически не выражена, выражена в смысловом отношении: в композитах *байра'мкьо*, *цIа'рагI*, *гIачи'веxь* и т. д. слова *цIа*, *гIачи*, *байрам* в именительном падеже являются определениями (логическими) для слов *рагI*, *веxь*, *кьо*.

Здесь стирание грамматического значения первого компонента приводит к цельнооформленности композита.

При нарушении цельнооформленности (восстановления утраченных звуков) композиты превращаются в словосочетания, значения которых не совпадают со значением композита: ср. *хлaми'рачI* «хвойник конский» – *хлaмил рачI* «ишачий хвост».

3. Аффикс родительного падежа полностью сохраняется: *цIцIел лълъар* «рог козы» (*цIцIел* «козы», *лълъар* «рог») – *цIцIел'лъар* «рожки» (плоды); *гъвел рахь* «собачье молоко» – *гъве'прахь* «молочай»; *бакъу'л унти* «болезнь солнца, от солнца» (*бакъу'л* «солнца», *унти* «болезнь») – *бакъу'лунти* «малярия»; *цIа'далхлaма* «улитка» (*цIадал* «дождевой», *хлaма* «осел»); *гIада'лнах* «мозг» (*гIадал* «черепа», *нах* «масло»).

Внешне эти слова ничем не отличаются от словосочетаний, от которых они образованы, состоят из комбинации целых слов. Но в ритмико-интонационном отношении они отличаются от словосочетаний: вторая часть лишается ударения, а в первой части ударение становится как бы логическим и композит произносится как одно слово. Такие образования от словосочетаний без каких-либо изменений в стречневых и зависимых словах принято называть сращениями.

При нарушении цельнооформленности некоторые сращения теряют свое значение: *цIцIел лъльар* «рог козы» – *цIцIе'лъльар* «рожки» (плоды); *гъвел рахъ* «собачье молоко» – *гъве'лрахъ* «молочай» [4, с. 129].

С точки зрения синтаксиса, в сложных словах всех трех групп между компонентами точно такие же отношения (определительные), какие в словосочетаниях, от которых они образованы: первый компонент является определением для второго компонента. В составе сложного слова аффикс родительного падежа или его усеченный вариант перестает выполнять те связующие функции, которые он выполнял при создании словосочетания по заданиям синтаксиса, его грамматическое значение как бы выхолащивается.

Способ сложения первого компонента, выраженного родительным падежом существительного, и второго существительного в номинативе достаточно древен и имеет место в различных языках.

Как и в других языках, в аварском языке существуют словообразовательные элементы, модели и типы, используемые для экспрессивно-оценочной характеристики предмета речи. Продуктивной, открытой для индивидуально-авторского словотворчества моделью в аварском языке является словосложение со вторым компонентом *-гъечI*. Это словообразовательный элемент представляет собой усеченную форму отрицательного слова *гъечIо* «нет», что и обуславливает ее изначальную экспрессивность. В качестве первого компонента выступают имена существительные, общим семантическим признаком которых является то, что их денотаты оцениваются носителями языка как нечто социально-престижное: *адабгъечI* «не имеющий учтивости, невежа», *намусгъечI* «не имеющий совести», «бессовестный» [6, с. 135].

Синтаксические отношения между компонентами сложного слова такие же, как и между компонентами словосочетаний, от которых они образованы: первый компонент является обстоятельством для второго.

Первоосновой для образования сложных слов от деепричастных словосочетаний служат трехкомпонентные сочетания: *хъухъан (гъабураб) чед* → *хъухъанчед*; *сверун (балеб) жо* – *сверунжо*; *бухIун хутIараб (жо)* – *бухIунхутIараб* → *бухIунхутI*. Происходит сокращение (стяжение) сочетания, и оно переходит в сложное слово [7, с. 78].

По своему составу сложные слова большей частью двухкомпонентные. Но встречаются и состоящие из трех компонентов: *маркIачIумех* «сумерки» – *маркI (б)ачI(унеб) мех* (*маркI* «темнота», *бачIунеб* «наступающее», *мех* «время» – время наступления темноты); *бакъанимех* «время захода солнца» – *бакъ унеб мех* (*бакъ* «солнце», *унеб* «уходящее», *мех* «время»).

1. Алексеев М.Е., Атаев Б.М., Магомедов М.А., Магомедов М.И. и др. Современный аварский язык. – Махачкала, 2014. – Изд., 2-е, дополн.
2. Магомедов Д.М. Особенности обучения словообразованию существительных в начальных классах // Актуальные проблемы методики обучения русскому языку в начальных классах: традиции и инновации. – Махачкала, 2014. – С. 92-96.
3. Магомедов Д.М. Синтаксическая связь определения с определяемым словом в аварском языке // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. – 2016. – № 9. – С. 40-45.
4. Магомедов Д.М. Словообразовательный анализ архаичной лексики в аварском языке // Историческое изучение языков Кавказа. Тезисы докладов Международной научной конференции. Париж, 12-14 апреля 2017 г. – Париж, 2017. – С. 127-131.
5. Магомедов М.И. Синтаксическая роль классно-числовых показателей в аварском языке // Дагестанский лингвистический сборник. – Выпуск 7. – М., 1999. – С. 53-57.
6. Магомедов М.И., Алиханов С.З. Словообразование в аварском языке. – Махачкала, 2008. – 288 с.
7. Хангереев М.Д. Словообразование в аварском языке. – Махачкала, 2004.

Санигурская М.Г.**Анализ проблемных звуков при интерференции во втором иностранном языке (немецком) при родном языке – русском и первом иностранном – английском***Воронежский государственный университет
(Россия, Воронеж)**doi: 10.18411/spc-26-05-2020-04**idsp: sciencepublic-26-05-2020-04***Аннотация**

При изучении нескольких языков возникает проблема интерференции. Автор считает, что при изучении второго языка (немецкого) происходит интерференция из первого иностранного языка (английского), а не из родного. Цель исследования – анализ проблемных звуков у студентов, изучающих немецкий язык после английского. Применены методы сопоставления и контрастивно-фонологического анализа. В результате систематизированы ошибки произношения. Для отработки проблемных звуков составлены специальные упражнения.

Ключевые слова: фонетическая интерференция, проблемные звуки, гласные, упражнения

В настоящее время очень часто в качестве второго иностранного языка (после первого иностранного языка – английского) выбирают именно немецкий язык, что связано со схожестью с позицией в области лексики, синтаксиса, морфологии. Однако кроме наличия сходных элементов существуют и различия. Успешность коммуникации зависит от того, насколько звуковой облик высказываний, принадлежащий не носителю языка, соответствует принятым нормам.

Высокий уровень фонетической интерференции даже при грамматической и лексической грамотности высказывания может привести к различным искажениям, а в отдельных случаях психологически свести общение к нулю. При изучении второго иностранного языка нельзя полностью исключать использование первого иностранного языка на занятиях. Необходимо обращать внимание учащихся на различие между звуками, которые на первый взгляд кажутся похожими, а также на другие особенности языка: его мелодику, особенности расстановки фразовых ударений, редукцию, и прочие.

Автором данного исследования была выдвинута гипотеза, что при изучении второго иностранного языка (немецкого) происходит интерференция из первого иностранного языка (английского), а не из родного. При проведении исследования использовали метод контрастивно-фонологического анализа [1] и сопоставительный метод [2].

Для проверки и подтверждения выдвинутой гипотезы была создана экспериментальная группа из 40 студентов второго курса английского отделения ВГУ, которые только начинали изучать немецкий язык в качестве второго иностранного. Группа состояла из 32 девушек и 8 юношей в возрасте от 19 до 20 лет. После четырех недель обучения немецкому языку, была проведена запись на диктофон простых текстов, в которых студенты рассказывали о себе. Количество предложений в каждом монологе варьировалось от 18 до 20. Собранный материал был затранскрибирован (с учетом произношения отдельных звуков участниками эксперимента).

Автором были проанализированы проблемные для студентов звуки и разработаны упражнения для отработки проблемных звуков, а также составлены методические замечания с учетом того, что специфика проявления интерференции из английского языка идет с учетом родного (русского) языка.

Чаще всего у студентов возникает трудность при распознавании долгого и короткого гласного. Для решения этой проблемы необходимо составлять пары слов.

Студентам на слух дается задание определить характеристику звука по признаку «долгий – краткий». Затем нужно повторить все слова за диктором.

Для наилучшего закрепления все произносится индивидуально каждым учащимся. Для того чтобы облегчить распознавание долгого и краткого звуков под кратким ударным гласным на распечатках упражнений следует ставить точку, а под долгим ударным гласным – линию (табл. 1).

Таблица 1.

Распознавание долгого и краткого звуков

[i:] – [y:]	[ɪ] – [ʏ]
<u>i</u> hnen – ü <u>b</u> en (вам – тренироваться)	i <u>nn</u> en – ü <u>pp</u> ig (внутри – роскошный)
<u>l</u> iegen – <u>l</u> ü <u>g</u> en (лежать – врать)	Li <u>st</u> e – Lü <u>st</u> e (лист – радость)
<u>d</u> iese – Dü <u>s</u> e (эти – насадка)	tü <u>ck</u> en – tü <u>ck</u> isch (тикать – коварный)
<u>v</u> ier – <u>f</u> ür (четыре – для)	wiss <u>e</u> n – wü <u>sst</u> e (знать – знал)
<u>T</u> ier – <u>T</u> ür (зверь – дверь)	hi <u>n</u> – hü <u>bsch</u> (туда – красивый)
<u>f</u> liegen – Fl <u>ü</u> ge (лететь – полеты)	Gri <u>ff</u> – Grü <u>fte</u> (гриф – склеп)
<u>s</u> chief – Schü <u>l</u> er (кривой – школьник)	spri <u>ng</u> en – Sprü <u>ng</u> e (прыгать – скачок)
<u>K</u> ein – kü <u>h</u> n (никто – смело)	Ki <u>ss</u> en – kü <u>ss</u> en (подушка – целовать)
<u>B</u> iene – Bü <u>h</u> ne (пчела – сцена)	bi <u>nn</u> en – Bü <u>nd</u> el (через – пакет)

Следующим «камнем преткновения» являются гласные переднего ряда лабиализованные (передаваемые в орфографии умлаути).

Методические приемы основаны на контрасте. Необходимо подобрать похожие по структуре предложения, в одном из которых обязательно присутствуют эти звуки. Например:

- Eine Tochter kommt aus Bohn (Одна дочь родом из Кельна).
- Zwei Töchter kommen aus Köln (Две дочери родом из Кельна).
- Wir Wiener Waschweiber würden weiße Wäsche waschen, wenn wir wüßten, wo warmes Wasser wäre (Мы, венские болтуны, постирали бы одежду, если бы знали, где взять теплой воды).
- Der fließende Fluss voller Flöße mit flößenden Schiffen (По реке сплавляются насекомые на кораблях).

Кроме того, данные звуки можно отрабатывать в упражнениях, когда от существительного нужно образовать прилагательное:

- das Wort (слово) – wörtlich (словесно);
- die Person (человек) – persönlich (лично).

Отрабатывать фрикативный звук [ʃ] лучше всего в следующих словосочетаниях:

- freundliche Mädchen (дружелюбные девочки);
- schlechte Köche (плохие повара);
- glückliche Pärchen (счастливые парочки).

Самым сложным для воспроизведения звуком для учащихся, по мнению экспертов, является вариант немецкого **R**. Для преодоления данной преграды опять же используются упражнения с аудиоподдержкой.

Необходимо обращать внимание учащихся на то, что буква w в немецком языке обозначает губно-зубной звук [v], а v в начале слова – звук [f]. Опять же примеры построены на контрасте [f] – [v]:

- Fall – Wall (падение – берег); Fuß – Wut (нога – ярость);
- fahl – Wahl (блеклый – выбор); Folge – wohnen (вывод – жить);
- fegen – wegen (чистить – из-за); voll – wollen (полный – хотеть);
- fühlen – wühlen (чувствовать – копать); Fäden – wählen (нить – выбирать);
- fünf – wüsste (пять – знал); Fälle – Welle (случай – волна);
- viel – wieder (много – снова); Vogel – wogen (птица – волноваться)

- Feld – Welt (поле – мир); völlig – Wölfe (полностью – волки).

Таким образом, для упражнений подбираются пары слов, предложения, а также скороговорки, содержащие данный звук.

Для отработки интонации в различных типах предложения на начальном этапе лучше всего подходят простые предложения, например,

- Ich schreibe (перевод: я пишу); Schreibe ich? (перевод: пишу ли я?);
- Ja, ich schreibe (перевод: да, я пишу).

Для того чтобы учащиеся слышали твердый приступ, необходимо записать слова, произнесенные шепотом:

- Sonn'abend (суббота); will 'ich (я хочу); hat 'er (у него есть).

Наибольшую трудность представляет произнесение гласных, особенно **е** и **о**, перед **г**, как, например, в слове Ohr (перевод: существительное ухо).

Необходимо следить за тем, чтобы звук, предшествующий **г**, не изменялся, как это обычно происходит в английском языке. Рекомендуется слегка подчеркивать гласный перед **г**.

- [ɑ:] Art, zart (искусство, горький); [a] hart, warten (черствый, ждать);
- [ɛ:] Bär, Ähre (медведь, колос); [ɛ] Herr, Herz (господин, сердце);
- [e:] Ehre, werden, Pferd (брак, становиться, лошадь);
- [ɪ] Hirt, irren (пастух, ошибаться).

При произнесении [t], [d], [n] необходимо следить за тем, чтобы артикулировал лишь кончик языка, а спинка не поднималась к небу. Для отработки данных звуков были подобраны скороговорки, пары слов и стихотворения немецких авторов:

- Der Potsdamer Postkutscher putzt den Potsdamer Postkutschkasten (Потсдамский кучер чистит потсдамскую почтовую карету).
- Thomas trank tausend Tasse Tee, tausend Tassen Tee trank Thomas (Томас выпил тысячу кружек чая, тысячу кружек чая выпил Томас).

На начальном этапе изучения немецкого языка нередко студенты забывают, что **s** в начале слова перед гласными произносится как [z], поэтому рекомендуется выделять данную букву на письме жирным шрифтом, также необходимо выделять комбинацию букв **sch**, так как данные буквы произносятся, как один звук [ʃ]:

- Sonne (солнце); sehen (видеть); Tisch (стол); Schal (шарф).

Следующей фонетической особенностью, на которую нужно обратить внимание является оглушение **b**, **d**, **g** на конце слов – [p], [t], [k]. Слова для отработки этих звуков подбираются, основываясь на контрасте:

- geben – gelb (давать – желтый); dort – Pfad (там – тропа);
- gehen – weg (идти – прочь).

Таким образом, проведенный автором исследования анализ аудиозаписей, позволили сделать вывод, что речь всех членов экспериментальной группы содержала следующие системные ошибки произношения:

- тенденция редуцирования безударных гласных до нейтральных звуков и заметное «растягивание» гласных, находящихся под ударением,
- тенденция произносить все слоги взаимосвязано, т.е. конец одного слога в слове произносится слитно с началом следующего слова,
- озвончение конечных согласных (например, слово und носители немецкого языка произносят ['Pnt], а участники эксперимента – ['Pnd]),
- из-за неправильной артикуляции большинство звуков были произнесены неправильно (интерференция из английского языка),
- сложности при произнесении гласных [ø: œ у: у г], вокализированного г, аффриката [pf];

- наличие большого количества ударений в предложении (что также свойственно английскому языку);
- отсутствие твердого приступа при произнесении отдельных слов (этот феномен (твердый приступ) в английском языке происходит только при эмфатическом ударении);
- изменения в области интонации.

Обобщая все выше сказанное, следует отметить, что обучение немецкому языку как второму иностранному относится к новой, особой методике преподавания, главной особенностью которой является контрастивный подход в обучении.

1. Величкова Л.В. Контрастивные основы для обучения русскому произношению в немецкой аудитории / Л.В. Величкова, С.Н. Шмакова // Контрастивные описания русского и немецкого языков. – Воронеж, 1994. – С. 16-21.
2. Голубев А.П. Сравнительная фонетика английского, немецкого и французского языков / А.П. Голубев, И.Б. Смирнова. – М.: Академия, 2005. – 208 с.

Сукталиева Э.Р.

Тема войны в произведениях К. Симонова

*МГУ имени М.В. Ломоносова
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-05

idsp: sciencepublic-26-05-2020-05

Литература о войне играет огромную роль в жизни современного поколения, несмотря на то, что уже 75 лет прошло с окончание войны.

Для Константина Симонова писательский опыт, вынесенный из трудных фронтовых лет, остался самым значительным, самым живым и первостепенным, навсегда определив и темы его книг, и круг его героев, и нравственные категории, которыми измеряется у него духовная ценность человека. Сам Симонов писал: «Все написанное мною в прозе связано с Великой Отечественной войной и предшествовавшими ей военными событиями на Дальнем Востоке».

Симонов постоянно старался находиться среди людей, участвующих в военных действиях, побывать вместе с ними на поле боя, изучать их быт и стремился пережить вместе с ними то, что выпадало на долю этих людей, которые впоследствии становились героями его произведений.

Четыре книги очерков и рассказов, написанных Симоновым в период войны, имеют название «От Черного до Баренцова моря» и не было ни одного фронта, на котором бы он сам лично не побывал. Пятая книжка – «Югославская тетрадь» - посвящена пребыванию Симонова у Сербских партизан. Как писал сам автор: «Я – за редчайшими исключениями – не ездил туда, где было тихо, меня посылали туда, где что-то готовилось или происходило. ...я видел активные действия нашей армии во все годы и во все периоды войны».

Стремление раскрыть героическую суть обыкновенного определяет у Симонова выбор не только событий, но и характеров. Рассказы и очерки Симонова очень часто представляют собой историю одного человека, его психологический «портрет». Эта особенность отразилась даже в поэтике названий: «Человек, вернувшийся оттуда», «Истребитель истребителей», «Третий адъютант», «Единственный сын», «Парамон Самсонович», «Сын Аксиньи Ивановны», «Девушка с соляного промысла», «Человек в штатском», «Русское сердце» и т.п. Как бы ни была остра и драматична жизненная ситуация, она все-таки привлекает Симонова не сама по себе, а как возможность

глубже проникнуть во внутренний мир человека, по-особому раскрывающийся в «минуты роковые».

Так, например, «Очерк русское сердце» посвящен летчику-истребителю Хлобыстову, таранившему в очень трудном бою два вражеских самолета. Симонова в беседе с летчиком интересовало, что он чувствовал в этом бою и как было у него на душе.

Обычно в центре очерка или рассказа Симонова боевой эпизод, какая-то драматическая история, но писатель не боится выйти за рамки этого сюжета, чтобы поведать о жизненном пути своего героя, о формировании его характера, о том, что подготовило его к военным испытаниям. Очерк «Солдатская слава» посвящён подвигу разведчика-сталинградца Школенко. На вопрос Симонова, «как это было», Школенко начал вспоминать свою жизнь до войны, словно желая сказать, что его подвиг родился не вчера, а был задуман всей его жизнью. Он вспоминал об отце, погибшем в гражданскую войну под Царицыном, о трудном детстве, о работе на шахте, где его уважали. Без этого рассказа портрет героя не был бы завершен.

Наиболее трагичным и великим периодом Великой Отечественной войны явилась Сталинградская битва. Симонов попал в Сталинград в сентябре 1942 года. На основании впечатлений своего пребывания он написал повесть «Дни и ночи», которая по сути являлась его сталинградским дневником. Главным героем романа является капитан Сабуров, который совсем недавно был на гражданке строителем. За очень короткий срок он стал профессиональным военным, он не только научил подчинённых эффективно сражаться за Родину, но и сумел организовать их быт. Симонов описал множество мелочей, которые необходимы в любых военных условиях, играют важную роль в стойкости человеческой. Например, Симонов описывает подробно самодельные лампы, которые использовали солдаты в землянках: «Лампа представляла собой гильзу от 76-миллиметрового снаряда, наверху она была сплюснута, внутрь был просунут фитиль, а немножко выше середины была прорезана дырка, заткнутая пробкой, - через нее заливали керосин или, за неимением его бензин с солью».

В романе Симонов озвучил вошедший в историю лозунг защитников Сталинграда: «За Волгой для нас земли нет!». И решимость Сабурова, и таких как он защитников Сталинграда, умереть, но не отступить являлась залогом победы.

В предпоследней главе повести писатель указал: «То, что они делали сейчас, и то, что им предстояло делать дальше, было уже не только героизмом. У людей, защищавших Сталинград, образовалась некая постоянная сила сопротивления, сложившаяся как следствие самых разных причин...Все эти, вместе взятые обстоятельства постепенно создали ту упрямую силу, имя которой было Сталинградцы».

Важным для автора этапом войны явилось ее начало и оборона Москвы. Он отразил ход этого этапа в романе «Живые и мертвые», в котором рассказывается суровая правда о начале войны—трагическом ее периоде. Войну в «Живых и мертвых» читатели видят, слышат, чувствуют, осязают.

«Живые и мертвые» - это роман о том, как человек, пройдя зиму 1941-го года, становится солдатом, в котором соединены мужество, ум и профессионализм. С одной стороны, перед нами разворачивается история поражения, а, с другой стороны, это формирование воинского умения и нравственного отношения.

Конфликты среди героев романа Симонова входят в рамку всемирного противоборства, какой и была Великая Отечественная война. Война с огромной силой раскрывает «предел возможностей» нравственно размышляющих героев романа. Так генерал Серпилин, по мнению знающих его людей, умеет беречь вверенных ему людей. Но сам он четко видит в словах «беречь людей» противоречие: «Но что значит - "беречь людей"? Ведь их не построишь в колонну и не уведешь с фронта туда, где не

стреляют и не бомбят и где их не могут убить. Беречь на войне людей всего-навсего значит не подвергать их бессмысленной опасности, без колебаний бросая навстречу опасности необходимой». События войны в романе — это не исключительно эпическое действие, но и трагический пласт, на котором четко раскрывается любовь к человеку, ощущение уникальности и бесценности каждой личности, предполагающее жертвование жизнью человека ради общего блага. И одним из таких ярких примеров является фраза Синцова: «Ни триста человек, ни один человек ... не могут чувствовать себя в душе бесконечно малой величиной». В них сплетается воедино героический труд и подвиг народа, который лицом к лицу столкнулся с великими бедствиями, выпавшими на его долю; массовый героизм народа переплетается с возникающей паникой, неорганизованностью, порой, даже с предательством; великая созидательная работа по созданию оборонной мощи страны сплетается с крайне нерациональным ее использованием в начале войны; произвол с жестокостью и твердостью управления; мужество и точные, верные управленческие решения хорошо подготовленных, знающих командующих и командиров с неразумностью и беспечностью некоторых из них.

Продолжением повествованием о Сталинградской битве является роман «Солдатами не рождаются». В романе воссоздан последний, заключительный этап Сталинградской битвы. Наша армия наступала. «Но, изображая происходящее, Симонов верен принципам, определившимся в других его произведениях, он не считает, что «победителей не судят», не утаивает слабостей. Его симпатии на стороне тех героев, которые понимают, что, если победители и впредь хотят оставаться непобежденными, они должны трезво и прямо оценивать свою деятельность – в этом проявляется гражданское сознание и духовная сила общества». Так в романе Иван Алексеевич с беспокойством говорит Серпилину: «Разгром, конечно, для немцев небывалый, однако надо считаться с тем, что фронт они уплотняют, резервов еще не исчерпали и жесткую оборону рано или поздно займут...А в наших разведсводках уже заметна тенденция это недоучитывать. Опасно! Не сказал бы, что разведчики сознательно извращают, но настроение сверху давит, и они не ищут горькой правды, а ее надо искать. Иначе можем зарваться и по морде получить». Из цитаты видно, что Симонов считал, что на этом этапе войны стало проявляться «Шапка закидательство». В романе перед нами проходит целая галерея сильных и благородных людей, которые взяли на себя весь груз исторических событий и с честью выдержали это испытание, - от Серпилина и Ивана Алексеевича, генерал-лейтенанта, заместителя начальника генштаба, до тех работниц литейного цеха ташкентского завода, которые сутками оставались на работе, постоянно недоедая и недосыпая.

Книги Константина Симонова о Отечественной войне даже в 75-летний юбилей ее окончания интересны читателям и доносят до новых поколений читателей великий урок человеческого достоинства, дух патриотизма и высокой нравственности. Это необходимо не только на войне, но и в повседневной жизни. Именно поэтому его книги о событиях, ставших историей по-настоящему современны, трогают сердца читателей и наворачивают слезы на глазах.

1. М.А. Гареев. Константин Симонов как военный писатель. - М.: «ИНСАН», 2-е изд., 2013. -336 с.
2. Л. Лазарев. Военная проза Константина Симонова. М., «Художественная литература», 1975. -238 с.
3. К. Симонов. Собр. Соч. в 6-ти томах, т.1. М., «Художественная литература», 1966, с.5.
4. К. Симонов. Книги написанные и ненаписанные...- «Вопросы литературы», 1973, № 1, с. 153.
5. К. Симонов. Дни и ночи. М., Государственное издательство художественной литературы, 1951. - 298 с.
6. К.М. Симонов. Живые и мёртвые: Роман. В 3 кн. – М.: «Художественная литература», 1990. -479 с.

Усманова С.Ю., Мубарашкина А.М.**Правовое обеспечение академической мобильности студентов Китая***Казанский Федеральный Университет
(Россия, Казань)**doi: 10.18411/spc-26-05-2020-06**idsp: sciencepublic-26-05-2020-06*

Китай - это глобальная сила в сфере международного высшего образования. Ее хорошо известное доминирование в качестве ведущей страны отправки иностранных студентов позволяет ей оказывать огромное влияние на политику и финансирование высшего образования по всему миру. Целенаправленно развиваясь в рамках ряда инициатив, партнерств и стратегических планов как внутри страны, так и на международном уровне, значение Китая как получателя глобально мобильных студентов может соответствовать или превышать его значимость как источника иностранных студентов в течение следующих нескольких лет. Благодаря своему растущему влиянию в качестве крупнейшего отправителя и третьего по величине получателя, Китай является главным движущим фактором международных тенденций мобильности во всем мире.

Китайское правительство выпустило руководство для китайских университетов, посвященных иностранным студентам. Эти правила сформулированы в соответствии с законом Китайской Народной Республики Об образовании, Законом Китайской Народной Республики О высшем образовании и законом Китайской Народной Республики о въезде и выезде иностранцев в целях укрепления взаимопонимания и дружбы между китайским народом и народами всех других стран, содействия международному сотрудничеству и коммуникации между университетами и колледжами, а также укрепления стандартизированного управления при приеме и подготовке иностранных студентов для обучения в Китае.

Как и многие из китайских правил, есть множество, что формализует стандартные бюрократические процедуры или предписывает стандарты, которые большинство наблюдателей сочли бы безобидными и наблюдаемые в пределах разумного. Статья 13 гласит, что китайские университеты могут принимать иностранных студентов-переводчиков. Статья 19 гласит, что школы могут позволить иностранным студентам писать свои диссертации на других языках, кроме китайского.

Статья 29 гласит: "Высшие учебные заведения должны уважать обычаи и религиозные убеждения иностранных студентов, но не могут предоставлять места для религиозной деятельности. Прозелитизм, религиозные собрания или религиозные мероприятия в кампусе запрещены."

Статья 34: "С разрешения высших учебных заведений иностранные студенты могут организовывать мероприятия по празднованию своих собственных крупных традиционных праздников в специально отведенных местах и в пределах утвержденных масштабов. Однако не допускается никакое содержание, направленное на противодействие и нападки на другие страны, а также слова и поступки, нарушающие общественную этику".

Был проведен опрос иностранных студентов в Китае, обучающихся на бакалавриате и магистратуре. Для оценки целесообразности правовой защиты студентов академической мобильности в высшем образовании Китая мы привлекли студентов в области межкультурной коммуникации и академической мобильности, проанализировали их экспертные заключения и определили возможности развития межкультурной компетентности Китайской политики. Мы отобрали 100 участников студенческой мобильности в Китае. Всем экспертам была предложена форма экспертной оценки, в которой им предлагалось сделать заявления об их отношении к Китайским регуляторным законам.

Китай видит, что его прибывающее международное студенческое население растет так быстро, отчасти потому, что оно не “изолирует” образование. Скорее всего, он связал свой сектор образования с экономикой и геополитикой и бросил всю тяжесть китайского правительства на крупные межотраслевые проекты. Доминирование Китая в сфере студенческой мобильности является результатом динамичных взаимоотношений между секторами. Хотя различные секторы регулярно обсуждаются как несопоставимые, на самом деле они часто настолько тесно переплетены, что в некоторых точках их невозможно различить. Внедряя стратегии и инициативы, охватывающие различные секторы, пересекающие границы и существующие в различных масштабах, Китай достиг высокого статуса принимающей страны. Также приведенный выше опрос показал, что действующий свод правил и законов позволяет быть уверенным в защите своих прав на территории данной страны. Хотя эти инициативы снискали Китаю как лидеру в области развития, так и критику в качестве колониальной державы, они, по-видимому, являются эффективными. Проще говоря, Китай разработал всеобъемлющую стратегию, которая выходит далеко за рамки линейных или сегментированных схем интернационализации, вырезая вместо этого многочисленные потоки, которые простираются во многих направлениях, все они объединяются, чтобы направлять студентов в свои границы и за их пределы.

1. Rui, Y.: Internationalization of Higher Education in China. In: Spotlight on China, vol. 2. Rotterdam (2016). Стр.324
2. Shibao, G.: Chinese education in the globalized world. In: Spotlight on China, vol. 2, стр. 4- 22 (2016). Rotterdam, Issue 8, p. 400

Хутова Э.Р., Нартокова М.Р.

**Сопоставительное исследование фразеологических единиц, выражающих
эмоциональное состояние человека в английском и русском языках**

*Кабардино-Балкарский государственный университет
(Россия, Нальчик)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-07

idsp: sciencepublic-26-05-2020-07

Аннотация

В статье проводится сопоставительный анализ фразеологических единиц на примере английских и русских фразеологизмов, относящихся к эмоциональному состоянию человека.

Ключевые слова: эмоции, эмоциональное состояние, настроение, соматизм, анимализм.

Эмоциональные состояния – переживания человеком своего отношения к окружающей действительности и к самому себе в определенный момент времени. Это те состояния, которые регулируются преимущественно эмоциональной сферой и охватывают эмоциональные реакции и эмоциональные отношения.

К эмоциональным состояниям в общем можно отнести: настроение, аффекты, стрессы и фрустрацию. В связи с этим можно выделить четыре подгруппы фразеологических единиц (ФЕ), выражающих эмоциональное состояние человека, отличающиеся наиболее яркой экспрессивностью как в английском, так и в русском языках:

- «гнев, раздражение»;
- «удивление, изумление»;
- «испуг, страх, ужас»;
- «радость, счастье».

Наиболее многочисленной подгруппой в рассматриваемых языках выступает подгруппа ФЕ, выражающих «гнев, раздражение». Это объясняется тем, что действия и поступки, выходящие за определенные рамки поведения, всегда вызывают наибольшее количество ответной реакции в виде эмоций.

Сопоставительный анализ фразеологических единиц, выражающих эмоциональное состояние человека в английском и русском языках, позволяет выделить некоторые сходства и различия в происхождении и построении фразеологизмов.

Например, в качестве признака разгневанности исследуемых языков представлен образ «изменения цвета лица» - англ. «turn purple with rage» (букв. стать фиолетовым от злости), рус. «побагроветь от ярости». Ряд фразеологизмов содержат метафору, обозначающую состояние гнева, сопровождающееся физиологическими процессами в организме - жар, пот, желчь, утрата цвета лица, состояние крови: англ. «get one's blood up» (букв. кровь закипела), «hot under the collar» (букв. горячий под воротником) - рассерженный, возмущённый; «lose control» - терять контроль; рус. «кипятиться», «погорячиться», «потерять контроль».

Сходным элементом является и наличие во фразеологизмах английского и русского языков соматизмов: “raise the eyebrows” (букв. поднять брови) - очень удивиться чему-либо, “open one's eyes” (букв. открыть глаза), “have lost one's tongue” (букв. потерять язык), “one's tongue failed smb.” (букв. язык обманул ожидания кого-либо) - русс. «глаза на лоб полезли», «проглотить язык»; анимализов: англ. «fierce as a bull/as a tiger» (букв. свирепый, как бык/ как тигр), русс. «дразнить гусей» - вызывать раздражение, «...как быку красная тряпка» - оказывать сильное раздражение.

Состояние страха может сопровождаться температурными изменениями в организме: англ. “go hot and cold” (букв. становится жарко и холодно) – испытывать сильное волнение при испуге – русс. «бросаться то в жар, то в холод».

Свидетельством существования образных средств в подгруппе «удивление, изумление» служит наличие во фразеологизмах образов явлений природы: англ. “struck with a thunder” – русс. «как гром среди ясного неба».

В английском и русском языках ощущение и переживание счастья передается фразеологизмами, в которых присутствует компонент, указывающий на высоту: a cloud (облако): англ. “be / sit on a cloud” – русс. «витать в облаках»; the heaven (небо): англ. “in the seventh heaven” – русс. «на седьмом небе».

При сопоставительном анализе фразеологизмов рассматриваемых языков необходимо выделять не только элементы, объединяющие языки разных структур, но и особенности, присущие только одному из языков. В основном такие особенности касаются национально-культурных компонентов того или иного народа. Примерами в английском языке могут послужить фразеологические единицы с образом «белого

пера»: англ. “show the white feather” — струсить (букв. «показать белое перо»), “mount the white feather” — струсить (букв. поднять белое перо). Получение белого пера в Англии и Америке обозначает обвинение в трусости. Его обычно присылают людям, уклоняющимся от воинской обязанности.

В русском языке тоже можно встретить такой фразеологизм, который не имеет эквивалента в английском: «пристал как банный лист» — данное выражение используют по отношению к крайне надоедливому, назойливому человеку. Этот оборот возник из житейских наблюдений русского народа. В баню обычно ходили с берёзовыми или другими вениками, а когда парились, хлестали ими себя. Листочки отрывались от веника и приставали (прилипали) к телу.

Образы, обнаруженные в английских и русских ФЕ, выражающие состояние человека в целом классифицируются одинаково. Это связано с тем, что подсистемы ФЕ, выражающих состояние человека двух сравниваемых языков, формируются в антропоцентрической парадигме — преимущественному описанию человека через его эмоции, чувства, состояния.

1. Никифоров А. С. Эмоции в нашей жизни. Изд. 2-е. - М.: «Сов. Россия», 1978.-278 с.
2. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка . - М.:Высш. шк., Дубна: Изд. центр "Феникс", 1996-381 с. Англо-русский фразеологический словарь/Сост. А. В. Кунин. - М., 1956.-1456 с.
3. Кунин А.В. Англо - русский фразеологический словарь, 4 изд., доп. и перераб. -М, 1984г.
4. Молотков А.И. (ред.) Фразеологический словарь русского языка. —Москва: Советская энциклопедия, 1968. — 543 с

Хутова Э.Р., Чочаева С.Д.

Концепт «деньги» в паремиологическом пространстве английской и русской языковой картины мира

*Кабардино-Балкарский государственный университет
(Россия, Нальчик)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-08

idsp: sciencepublic-26-05-2020-08

Одним из эффективных способов вербализации концепта «деньги» является анализ языковой репрезентации паремиологическими средствами языка, так как именно в пословицах и поговорках отражен исторический опыт, менталитет, быт и культура народа, в них заключена национальная и культурная специфика народа. Пословицы служат универсальными и уникальными ориентирами человеческой деятельности.

Пословицы и поговорки возникли благодаря традициям, обычаям и поверьям английского и русского народов: в этом их особенность. А также они были созданы на основе различных реалий и фактов истории. В целом, пословицы и поговорки — это проявление мудрости народа и отражение национальной языковой картины мира.

Сравнительное исследование языковой ментальности на материале пословиц предполагает, в первую очередь, реконструкцию соответствующих пословичных картин мира и их сопоставление при опоре исключительно на факты языка, так как именно в языке находят своё отражение причины формирования той или иной языковой ментальности, что обуславливается историческими, психологическими, психолингвистическими и другими данными.

При сравнении пословиц разных языков происходят сравнения языковых изображений мира, проявления разных языковых ментальностей.

О становлении культурного концепта «деньги» в языковом сознании этноса свидетельствуют многие паремиологические словари.

Материалом для исследования паремиологического представления концепта «деньги» послужили извлечения из таких словарей, как: «Пословицы русского народа» В.И. Даля (2000), «Русско-английский словарь пословиц и поговорок» С.С. Кузьмина (1996), «Толковый словарь английских пословиц» Р.Райдаута, К. Уиттинга (1997), «Англо-русский словарь» В.К. Мюллера (1988).

Особенностью пословиц рассматриваемой тематики является присутствие в них, за редким исключением, наименований денежных знаков, причём эти наименования используются в прямом смысле, что значительно облегчает выявление направления ассоциативных связей между концептом «деньги» и другими концептами.

Проанализировав пословицы и поговорки английского народа, отмечаем, что в английском языке центральное место в пословичном поле занимают пословицы, прославляющие всепобеждающую силу денег: *Money is the only monarch; Money reigns the world* (деньги правят миром); *Money is power* (деньги - сила); *Money is Lord* (деньги - бог); *Money is attraction* (деньги - притяжение). К ним непосредственно примыкают пословицы о созидательной, побуждающей к действию силе денег: *Money makes the mare to go* (за деньги и кляча поскачет); *Money makes money* (деньги делают деньги); *Money makes the old wife trot* (деньги заставляют и старую жену торопиться, бежать рысью); *Money makes the pot boil* (деньги заставляют и котёл закипать).

Пословицы с нейтральным компонентом «деньги», объединяющиеся в группы по происхождению, текучести, трате, воздействию на человека, занимают второе по значимости место: *Money is round and rolls away* (деньги круглые и катятся прочь); *Money is a good servant and a bad master* (деньги хороший слуга и плохой хозяин); *Money has no smell* (деньги не пахнут).

Третье по количеству пословиц место в пословичном поле «money» занимают пословицы, повествующие о бережливости. К ним, в первую очередь, относятся пословицы, построенные по одной и той же семантической модели - из малого количества денег складывается большое количество: *Penny and penny laid up will be many* (пенни прикреплённый к пенни будет много); *A penny saved is a penny gained* (пенни сбережённое всё равно, что пенни заработанное); *Who will not lay up a penny shall never have money* (кто не будет откладывать пенни, никогда не будет иметь деньги); *Take care of the pence and the pound will take care of themselves* (позаботься о пенсах, а уж фунты стерлингов сами о себе позаботятся); *A penny more buys the whistle* (деньга деньги наживает).

Закрепление в сознании англичан высокого стандарта образования, его важного места в системе ценностей нашло проявление в пословице: *Money spent on the brain is never spent in vain* (деньги, истраченные на образование, никогда даром не пропадают).

Проанализировав пословицы и поговорки в русском языке отметим, что центральное место занимают группы пословиц, характеризующие источник денег, их трату, текучесть и другие характеристики: *Деньги, что вода; Деньги — наживное дело; Деньги что галки: всё в стаю собираются; Деньги пух — только дунь на них — и нет; Деньги — гость; сегодня нет, а завтра горсть.*

Пословицы, связанные с бережливостью, занимают второе место в русском пословично-поговорочном фонде. Следует бережливо относиться к деньгам, рассчитывать и планировать расходы. Для того чтобы накопить крупную сумму, следует экономно тратить деньги: *Копейка рубль бережёт; Рубль цел копейкой; Грош к грошу оно и капитал; Не было ни гроша, да вдруг алтын; Копейка к копейке — проживёт и семейка; Без нужды живёт, кто деньги бережёт.*

Третье по количеству пословиц место занимают пословицы, отрицательно оценивающие отсутствие денег. *Без денег воду пить; Без денег — бездельник; Без денег везде худенёк.* Есть пословицы, которые отрицательно оценивают излишек денег: *Грехов много, где денег вволю.*

Важным вопросом, решаемым в паремиологии русского народа, является определение ценностей человеческой жизни, что нашло отражение в пословицах: *У его хозяйки балакирь без вести пропал* (т.е. 'зарыт тайком с деньгами'); *Денег нет — перед прибылью — лишний грош перед гибелью*; *Ростовщики на том свете калёные пятаки голыми руками считают*.

Таким образом, мы видим, что с одной стороны, деньги - сила, с другой - они обретают власть и над теми, кто ими владеет, то есть это корень многих бед и разновидность рабства. Деньги сродни мудрости, в то же время большое богатство глухо к доводам рассудка. Деньги и добродетель не всегда уживаются вместе. А в русском пословично-поговорочном фонде концепт «деньги» способствует не только выражению чувств, реакций, проявлению эмоциональной жизни человека в целом, но и формирует ценностную картину мира, поскольку даёт оценку предметов по этическим и эстетическим нормам данного языкового коллектива, квалифицирует определённые свойства и проявления личности, соотнося их как с положительной, так и с отрицательной оценкой, и принадлежит выразительному фонду языка, который противостоит номинативному.

В английском и русском языках выражена мысль о том, что деньги сами по себе не могут принести внутренний покой, счастье и удовлетворение. Однако и в бедности человек не может найти довольства, радости и смысла жизни. Мудрость подсказывает, что решение этой дилеммы, с которой столь часто сталкивается человек, состоит в стремлении стать такой личностью, которая уважаема сама по себе и в то же время притягивает к себе деньги, поскольку истинное богатство состоит в наличии целого комплекса условий, включающих в себя и здоровье, и финансовое благополучие, и целеустремленность, и трудолюбие, и усердие, и знание, и нравственность, и добросердечие, и веру, и любовь, и внутренний покой, и духовность. Однако в менталитете каждого народа определяется и разное содержание одного и того же понятия «деньги», благодаря чему картина мира приобретает национально-специфическую окраску, как в плане выражения, так и в плане содержания. Мы полагаем, что национально специфическое содержание концепта «деньги» обусловлено различным опытом познания действительности и особенностями оценочной деятельности того или иного народа.

1. Даль В.И. Пословицы русского народа. М.: ОЛМА - ПРЕСС, 2000г.
2. Кузьмин С.С., Шадрин И.Л. Русско-английский словарь пословиц и поговорок. — Спб., 1996.
3. Мюллер В.К. Англо-русский словарь. М.: Русский язык, 1988.
4. Райдаут Р., Уиттинг К. Толковый словарь английских пословиц. Спб., 1997.

Ryabko Y.I.

Hermeneutical method as the analysis of a literary text and its translations

*Pacific State University
(Russia, Khabarovsk)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-09

idsp: sciencepublic-26-05-2020-09

Today literary translation is no longer treated as a mere linguistic phenomenon as it involves linguistic as well as cultural processes. Literary translation is the harmonious interaction of the two languages, literatures and cultures. The translator's actions are determined not only by *language* and speech styles, *stylistic norms etc.*, they are also regulated by the rules and concepts of the source and target cultures, the standards of literary communication, the vision and understanding of a literary work, personal skills and preferences of its translator. The analysis of the systems of meanings that fill the source and

the target texts is based on the mechanisms of understanding and interpretation. That enables the researcher to choose *hermeneutical* approach to study them.

In the modern science hermeneutics is defined equivocally. Hermeneutics is derived from the Greek word *hermeneuein* that means to utter, explain, clarify, interpret, decipher, reveal, translate. The word etymology says that hermeneutics is used in case of misunderstanding. If the meaning of the object of the study is hidden from its researcher, it should be deciphered, understood and grasped [Soboleva, 2013].

The interaction of philosophical hermeneutics and linguistics gave rise to the appearance of linguistic hermeneutics. The terms «philological hermeneutics», «linguistic hermeneutics», «intercultural hermeneutics», «*hermeneutical* approach in *translation studies*» used in the research works of modern scientists prove the fact. There are the questions how to distinguish linguistic hermeneutics from philosophical one and how to use hermeneutical method for literary text analysis and its translations.

The object of study of linguistic hermeneutics is text communication as a sign system that is the communication with a text and by means of the text. Any text communication includes the two interacted levels – the linguistic level (as a text does not exist aside a language) and the hermeneutical level (it requires the processes of understanding and interpretation) [Buzuk, 2016].

According to a Russian scholar Kamchatnov, a text is a multidimensional phenomenon and can be interpreted from the theological, philosophical, historical, esthetic points of view. As the text is inseparable from the language, its interpretation is not possible without the linguistic component. The aim of the linguistic hermeneutics is to identify this component. Its task is not merely to describe linguistic facts but to interpret them in close connection with the text and to interpret the text in close connection with its linguistic environment [Kamchatnov, 1995].

Linguistic hermeneutics is characterized by the absence of a set number of methods. It mostly uses the methods of philosophy: the methods of understanding, interpretation, hermeneutical circle, contextual analysis, the congeniality principle. It also enriches its methodology by methods of other sciences.

Translational hermeneutics studies the mechanisms of translator's understanding of the source text and the tools of its interpretation in the target text. This direction is being developed in the research works of N. Garbovskiy, M. Moiseyev, N. Serkova, Yu. Obolenskaya, Ye. Morozkina and others. Hermeneutical methods allow to view literary translation and some of its problems in a new way. Translation is described as a hermeneutic process, a complex interpreting system, the systematic activity, which is able to interpret the signs of one semiotic system by means of the signs of another semiotic system. A translator does not translate words; he conveys the systems of meanings, which appear from the combination of individual signs [Garbovskiy, 2004].

The hermeneutical model for literary translation analysis can be presented as the algorithm that consists of the following stages:

The first stage forms the prejudgment of the plot of the source text. The researcher gathers extra linguistic information – the facts about the epoch and the author of the literary work, the story of its creation and publication, its literary value, the peculiarities of its literary world, the information about its translator/translators, the time when translations appeared, etc. The second stage is the hermeneutical interpretation level of the original through empathy, understanding, contextual analysis and personal horizon. The next stage is the analysis of the process of meaning transformation from the source text into the target text. Due to the interlanguage and intercultural asymmetry, which occurs between units of two different languages in the literary translation there are shifts of meanings, losses and gains.

Mikhail Bulgakov became famous in Russia as well as in the whole world thanks to his main piece of work – the novel «The Master and Margarita». The piece of work contains M. Bulgakov's views on many issues: those contemporary to the writer's epoch as well as

those possessing eternal value. Due to the fact, the novel will never be forgotten, it will raise arguments and disputes. It will ask the reader numerous questions whose answers cannot be found immediately but only with the passing time, experience and self-cognition. Every generation of readers will reveal new meanings of it, without coming to the final unambiguous interpretation. A large number of research papers and six variants of the novel translation into English confirm this idea.

Pontius Pilate is one of the key characters of the novel and one of the most complicated ones. Let us analyze a short episode with the character, the way it is presented in the original and in the two English translations of «The Master and Margarita», made by Mirra Ginsburg (1967) and Hugh Aplin (2008).

Pontius Pilate was a Roman officer, the Procurator of the Roman province of Judea. Soldiers bring a beggar to him. According to the agents of the secret police, the beggar - Yeshua ha Notzri – encouraged people to destroy the Temple. The Gospels say that the high priests of the Jews could not condemn Jesus Christ without the agreement of the Procurator. That is why Christ was brought to Pilate. The Procurator found out that Jesus was from the Herodian area of Judea and sent him to Herod the Great who was in Jerusalem those days. Herod did not want to deal with the case and sent Jesus back to Pilate. The reference to this Biblical plot is in the following abstract:

«“Подследственный из Галилеи? К тетрарху дело посылали?” “Да, прокуратор”, – ответил секретарь. “Что же он?” “Он отказался дать заключение по делу и смертный приговор Синедриона направил на ваше утверждение...”» [Bulgakov, 1994].

M. Ginsburg translates the abstract as following: *«“The accused is from Galilee? Was the case sent to the Tetrarch?” “Yes, Procurator,” replied the secretary. “What did he say?” “He refused to give a decision in the case and ordered that the Sanhedrin’s death sentence be submitted to you for confirmation...”»* [Bulgakov, 1967].

Hugh Aplin’s variant: *«“The man under investigation is from Galilee, is he? Was the case sent to the Tetrarch?” “Yes, Procurator,” replied the secretary. “And he did what?” “He refused to give a decision on the case and sent the Sanhedrin’s death sentence for your ratification...”»* [Bulgakov, 2008].

M. Ginsburg’s Pilate calls Yeshua «the accused» that is a person who has already been charged with a crime, there is evidence that he/she had committed the crime. So, in this variant Yeshua is already guilty for the Procurator, the coming interrogation is just a little formality. Pontius Pilate, who is suffering from a splitting headache, has an intention to go through this formality as fast as possible, sentence the accused to death and leave for his rooms.

In H. Aplin’s translation Pilate treats Yeshua as «the man under investigation», in other words as a person who is being investigated, whose guilt has not been found yet. The word combination does not express directly the idea that the character is guilty. In this variant the Procurator intends to interrogate the beggar to find out whether he is really at fault. The meaning created by the translator may remind a reader the organization of the judiciary in the modern society: a person is innocent until proven guilty.

Pilate’s secretary says that the death sentence is sent to the Procurator «for confirmation» (M. Ginsburg) / «for ratification» (H. Aplin). M. Ginsburg’s equivalent is defined as an announcement or proof that something is true or certain [Cambridge Dictionary]. The word «confirmation» can be used as a law term – the confirmation of the sentence by an authority or official. That is exactly what the Procurator supposed to do in this situation. H. Aplin’s choice «ratification» is a more modern word although it is less appropriate for the context in our opinion. Being the act of voting on a decision or signing a written agreement to make it official (law, politics) [Cambridge Dictionary], the term is used when it is necessary to validate an important paper such as the international agreement or something like that. It obviously does not correspond to the plot of the story.

Thus, in H. Aplin's translation the Roman Procurator appears to be more modern. The translator emphasizes the professional features of the character. Pontius Pilate possesses the traits of the modern politician and lawyer, acts in accordance with the situation.

Hermeneutics as the methodology of interpretation can provide guidance for solving problems of interpretation of literary source texts and translated texts. It enables a reader, a translator, a researcher to achieve an in-depth understanding of meanings of works of art and texts.

1. Bulgakov, M.: *Master i Margarita* [The Master and Margarita], Simferopol, Tavriya, 404 p. (1994).
 2. Bulgakov, M.: *The Master and Margarita* // Translated from the Russian by Mirra Ginsburg. New York: Grove Press, 402 p. (1967).
 3. Bulgakov, M.: *The Master and Margarita* // Translated from the Russian by Hugh Aplin. Alma Classics Ltd, 432 p. (2008).
 4. Buzuk, L.G.: *Lingvisticheskaya germenevtika: v poiskah metodologicheskikh osnovaniy* [Linguistic hermeneutics: in the search of methods]. Tambov, Gramota Publ., no. 8 (62): Part 2, pp. 59-62 (2016).
 5. Cambridge Dictionary [Electronic resource]. URL: <http://dictionary.cambridge.org/ru>, last accessed 2020/02/05.
 6. Garbovskiy, N.K.: *Teoriya perevoda* [Translation theory]. Moscow, Moscow St. Univ. Publ., 544 p. (2004).
 7. Kamchatnov, A.M.: *Lingvisticheskaya germenevtika (na material drevnerusskikh rukopisnykh istochnikov)* [Linguistic hermeneutics (on materials of ancient Russian sources)]. Moscow, Prometey Publ., 166 p. (1995).
 8. Soboleva, M.Y.: *Filosofskaya germenevtika: ponyatia i positsii* [Philosophical hermeneutics: categories and views]. Moscow, Academic Project Publ., 151 p. (2013).
-

РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Ибрагим Д.Т.

Концерт и кюй тартыс как высшая форма дуалистического соперничества

*Казахский национальный университет искусств
(Казахстан, Нур-Султан)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-10

idsp: sciencepublic-26-05-2020-10

В статье рассматриваются состязательные черты двух конкретных жанров: кюй тартыс и концерт. Исследуются как соперничество и соревновательность организуют и структурируют казахскую традиционную музыку и европейский инструментальный жанр концерт. Основой кюй тартыса и концерта является принцип состязательности двух сторон.

Как известно слово «тартыс» с казахского переводится как «схватка», «борьба», «тяжба». Кюй тартыс входит составной частью в общую панораму состязаний, которыми пронизана жизнь кочевого народа, и которые свойственны для Европы начиная от античной агонистики. К примеру, известно, что в Афинах в 508 году до н.э. начали состязаться мужские хоры [1: 154], так зарождается соревновательность в музыкальном искусстве древней Греции. Агональный характер греческой культуры в дальнейшем стимулировал творческие достижения в частности и в инструментальной музыке. Многочисленные научные исследования позволяют нам говорить об агональном духе и агональном мышлении в связи с культурой греков как наиболее показательной и изученной в этом направлении. Достаточно назвать две монументальные работы, И.Хейзинга и А.И.Зайцева, представляющие спектр значений таких понятий, как «агональный дух», «агональное мышление», и функции агонального духа в становлении и развитии творчества и искусства [1,2].

Концерт – состязание солиста и оркестра. Само слово «концерт» в переводе с итальянского «concerto» означает «состязание». Это музыкальный жанр, в основе которого лежит контрастное противопоставление партий солиста, нескольких солистов, или меньшей части исполнителей всему ансамблю или оркестру. Выделение «концертирующей» группы (часто две скрипки и бас, так называемое concertino) из общего струнно-смычкового ансамбля (tutti, ripieni) либо объединение всего ансамбля при равноправии всех партий – таковы были первые признаки жанра. При выделении группы «concertino» произведение получало название «concerto grosso», то есть «большой концерт».

Сочинения, называемые «концертами», впервые появились в конце шестнадцатого века в Италии. Как правило, это были вокальные полифонические пьесы, однако в их исполнении могли участвовать и инструменты. В семнадцатом веке концертом назывались вокальные произведения для голоса в сопровождении инструментального аккомпанемента. Принцип «состязания» постепенно проникал и в чисто инструментальную музыку. Сопоставление всего ансамбля (тутти) с несколькими инструментами (соло) стало основой концерто grosso – жанра, получившего распространение в эпоху барокко. Розеншильд К. считает, что первым композитором, который использовал принцип концертирования, стал А. Страделла, поэтому он является родоначальником concerto grosso [3]. Ливанова Т. считает, что истинным создателем нового жанра признаётся Корелли. Хотя в энциклопедических словарях и справочниках (гл. ред. Келдыш) в статье Раабен написано, что концерт сложился в первой половине восемнадцатого века в творчестве А. Вивальди. Партия солирующего инструмента в сольных концертах вначале выполняла преимущественно связующие функции, но по мере эволюции жанра приобретала всё более ясный выраженный

концертный характер и тематическую самостоятельность. Развитие музыки строилось на противопоставлении *tutti* и *solo*, контрасты которых подчёркивались динамическими средствами. Преобладала фигурационная фактура ровного движения чисто гомофонного или полифонизированного склада. Концертирование солиста, как правило, имело характер орнаментальной виртуозности что позволяло ему продемонстрировать свое исполнительское мастерство. Во второй половине восемнадцатого века сформировался классический тип сольного инструментального концерта, чётко откристиализовавшийся у венских классиков. Установились некоторые особенности в построении отдельных частей концерта. В первой части применялся принцип двойной экспозиции – сначала темы главной и побочной партий звучали в оркестре в основной тональности, и лишь после этого во второй экспозиции они излагались при главенствующей роли солиста – главная тема в той же основной тональности, а побочная – в другой, отвечающей схеме сонатного аллегро. Сопоставление, соревнование солиста и оркестра проходила преимущественно в разработке. Концерты созданы практически для всех европейских инструментов – фортепиано, скрипки, виолончели, альты, контрабаса, деревянных и медных духовых. Р. М. Глиэру принадлежит пользующийся большой популярностью концерт для голоса с оркестром.

Жанр диалогических состязаний особо популярен у казахского народа. Потому, что в них осуществлялось признание таланта домбристов, поэтов и певцов. Участие в состязаниях способствовало достижению их широкой известности, оттачиванию мастерства. Примечательно, что в процессе диалогического состязания слушатели становились сопричастными к священнодействию – созданию произведения, его первому исполнению. Диалогические состязания – это сфера высоко профессионального искусства, доступная лишь музыкантам, незаурядным по дарованию и мастерству. Не каждый домбрист решался участвовать в столь серьёзном, освященном вековыми традициями, акте. Прежде чем принять участие в подобном представительном мероприятии, начинающие күйши тщательно изучали секреты композиторского и исполнительского мастерства. Обрядовая «вражда», связанная с дуалистической мифологией, предполагает соперничество родов на основе добровольного участия в состязании, при этом ни один из родов не ставит своей целью моральное или физическое уничтожение другого. К таким формам обрядовой борьбы и относятся диалогические состязания в культуре казахов: айтыс и тартыс.

Тартыс – инструментальное (а точнее, домбровое) состязание – получил довольно широкое распространение в музыкальном быту казахского народа. Изза отсутствия фактологических данных мы не можем установить хронологические рамки его становления и развития. Вместе с тем отрицать древность этой традиции музицирования нет оснований. Это подтверждает высокая развитость жанра тартыса, наличие нескольких его видов, которые отличаются друг от друга степенью трудности решения задач, выдвигаемых перед народными музыкантами. В словесно-поэтическом и песенно-поэтическом искусстве популярен жанр айтыс – диалогическое состязание двух и более поэтов или поэтов-певцов. Устная история народа сохранила их имена: Биржан и Сара, Таубеки Жанак, Шоже и Кемпирбай и многие другие.

Тартыс, как вид состязания, имеет свои специфические отличия и особенности. Способность инструментального языка выражать замысел народного композитора, соответствие его диалогическому соперничеству способствовали расцвету искусства тартыс, рождению в процессе состязания многих прекрасных домбровых кюев. Последующие выступления күйши перед слушательской аудиторией закрепляют и развивают навыки композиторского и исполнительского мастерства. Накопление необходимого практического опыта исподволь подготавливает молодого домбриста к участию в тартысе.

Б. Аманов классифицировал домбровые тартысы, исходя из степени сложности задач. Они делятся на три вида:

- 1) тартыс, в котором демонстрируется исполнительское мастерство;
- 2) тартыс, в котором демонстрируется композиторское искусство;
- 3) тартыс, в котором демонстрация композиторского мастерства сочетается с показом искусства мнемотехники на примере запоминания кюя после первого его исполнения [5].

Наиболее простым и широко распространенным является первый вид тартыса, в котором соперничество сторон сведено к демонстрации исполнительского мастерства домбристов. Именно этот вид тартыса практикуется в настоящее время на крупных айтысах, в качестве вставных номеров (на айтысах которые организывает Жүрсін Ерман в тартысах принимали участие выдающиеся исполнители – Қаршыға Ахмедияров, Біләл Ысқақов, Айгүл Үлкенбаева и др.); на республиканских конкурсах им. Дины Нурпеисовой, Курмангазы, Даулеткерей, Мамена, Казангапа и др. для определения лауреата при спорных моментах между конкурсантами устраиваются тартысы этого вида. Музыканты по очереди исполняют тот или иной кюй, раскрывая своё понимание музыкально-образного начала произведения, демонстрируя свою технику. В число исполняемых кюев включаются произведения разных авторов, в том числе и собственные сочинения. Классическим образцом такого тартыса является встреча двух прославленных домбристов девятнадцатого века – Курамангазы и Даулеткерей. Преданий о данном виде тартыса множество, их знаменитые участники: Казангап и Усен - торе, Аккыз и Абикена Хасенова, Маткарима и Баганалы, Хамза и Болтек. Тартыс на лучшее исполнение кюев, о котором шла речь, имеет одну особенность, а именно: в нём нет обязательных условий, конкретной тематики, которой должны придерживаться музыканты. Отсюда проистекает произвольность, свобода в выборе исполняемых домбристами кюев. Соперничество с очевидностью проявляется в присутствии слушательской аудитории, которая, воздействуя на исполнителей (восклицаниями, одобрениями по поводу того или иного исполненного произведения), придаёт музицированию состязательный характер. Надо помнить, что каждый из домбристов представляет определенный род, и по нормам, принятым в кочевом обществе казахов, обязан защищать интересы своего рода. Из этого следует, что участники соревнования демонстрируют не только личное исполнительское мастерство, но и несут груз ответственности за домбровую школу рода, от имени которого они выступают. Особенности следующего вида тартыса заключаются в том, что участники состязания выступают, прежде всего, с показом умения сочинять кюи. В качестве примера можно сослаться на тартыс домбриста Кулшара из рода адай с девушкой из рода табын и её матерью, или состязание, которое нашло отражение в легенде «Нар идірген». В отличие от тартыса, в котором участники выступают с показом исполнительского мастерства, в данном виде состязания обязательно присутствуют предмет и условия спора. Они могут быть объявлены заранее («Нар идірген») или формируются стихийно, в момент встречи домбристов (тартыс Кулшара с девушкой и матерью). Наличие обязательных условий придаёт этому виду тартыса определённую направленность в развитии, остроту в столкновении характеров.

Как видим между концертом и тартысом много общего. В первую очередь это – присутствие момента соревнования. Жанр концерто гротто основывался на сопоставлении всего оркестра и солирующего ансамбля. А в сольных концертах ещё более ярко выражено диалогическое состязательное начало. Это было соревнование между солистом и оркестром. После Бетховена наметились две разновидности (два типа) концерта – «виртуозный» и «симфонизированный». В виртуозном концерте инструментальная виртуозность и концертное составление составляют основу развития музыки; на первый план выступает не тематическая разработка, а принцип контраста кантилены и моторики, различных типов фактуры, тембров и т. д. Во многих виртуозных концертах тематическая разработка вообще отсутствует или занимает подчинённое положение. Именно для виртуозного концерта характерна полная гегемония солиста и подчиненная (аккомпанирующая) роль оркестра. В виртуозном

концерте каденция предназначалась для показа технического мастерства солиста [6]. Здесь ярко прослеживается опора концертного жанра на соревновательное начало между солистом и оркестром. В тартысе соревнование происходит между двумя и более домбристами, где они демонстрируют исполнительское мастерство в первом виде тартыса, и композиторское во втором.

Сходность прослеживается и в принципе повторения одного музыкально-тематического материала обоими участниками состязания. В первой части концерта венских классиков была двойная экспозиция, где темы главной и побочной партии звучали в начале в оркестре, а во второй экспозиции они же излагались при главенствующей роли солиста. Это похоже на первый и самый распространённый вид тартыса, где участники демонстрировали своё исполнительское искусство, технику игры на домбре повторяя одинаковые кюи.

В концерте предусматривалась импровизация солиста на темы сочинения, так называемая каденция, которая располагалась на переходе к коде. Именно в каденциях – где солист демонстрирует своё исполнительское, и, конечно же, импровизаторское мастерство выражается дуалистическое состязание, аналогичное второму виду тартыса – где домбристы соревнуются в композиторском искусстве. В каденциях солист вольно импровизирует, опираясь на тему произведения, а в тартысе второго вида домбристы соревнуются на лучшее сочинение кюя. Таким образом, в обоих явлениях участник выступает в качестве композитора импровизатора.

Общие черты тартыса и концерта, относящихся к двум разным культурам очевидны. Современные учёные указывают на сходства и параллели между этими двумя явлениями. В статье Сайгафаровой Л.Т. «Концертный жанр в творчестве Т.Кажгалиева» высказывается мысль, что появлению жанра концерта в Казахстане способствовали следующие предпосылки: практика народного музицирования (айтыс, тартыс); успешное развитие традиционной профессиональной музыки, оказавшей влияние на формирование жанра концерта в Казахстане [7]. То есть, для современных казахских композиторов тартыс являлся прототипом европейского жанра концерта, который появился в казахской музыкальной культуре в пятидесятых годах двадцатого века. В статье Д. Ж. Жумабековой «Народно-инструментальные истоки в скрипичном концерте Е. Рахмадиева» в анализе первой части концерта говорится, что соревнование двух ведущих партий – оркестра и солиста – напоминает собой состязание певцов-акынов (айтыс) или же инструментальное соревнование (тартыс).

Таким образом, мы видим, что как тартыс, так и концерт основываются на одном принципе соревнования двух сторон. В жанре европейской музыки, концерте, соревнуются оркестр и солист, а в казахской традиции, тартыс, дуалистическое соперничество проходит между двумя домбристами. Это проявляется в принципе построения формы, в музыкально – тематическом плане, и в соревновательном моменте, присутствующем и в обоих явлениях далёких друг – другу культур.

1. Зайцев А.И. Культурный переворот в Древней Греции. VIII-V вв. до н.э. Л., 1985. С. 154.
2. Хейзинга И. Человек играющий. Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ.ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
3. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. Выпуск 1. До середины XVIII века. 4-е изд. — М.: Музыка, 1978. — 544 с.
4. Ливанова Т.Л. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. — 696 с., нот.
5. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. А., 2001.
6. Концерт (произведение) / Раабен Л. Н. // Гондольера — Корсов. — М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1974. — (Энциклопедии. Словари. Справочники : Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш ; 1973—1982, т. 2).
7. Сайгафарова, Л. Т. Концертный жанр в творчестве Т.Кажгалиева / Л. Т. Сайгафарова // Исполнительское творчество: история и проблемы развития на современном этапе. - Астана : КазНАМ, 2002. - С. 140-143.

Крупина Л.Л.

**Принцип оппозиции в музыкальной драматургии И. С. Баха (на примере его
клавирных фуг)**

*Воронежский государственный институт искусств
(Россия, Воронеж)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-11

ids: sciencepublic-26-05-2020-11

Музыкальная драматургия – сложное и неоднозначное понятие. По определению В. Бобровского, «это план, и линия развития существенных для реализации художественной идеи моментов музыкального времени» [1, 77]. Более простое его понимание предлагает Т. Чернова, поясняя в своей работе, что «драматургией принято называть образную систему музыкального произведения» [7, 3].

С этой точки зрения стилистика барокко предполагает преобладание монообразной драматургии, поскольку для неё типична одноаффектность музыкальной формы (закрепление одной эмоции, одного аффекта за одной формой [5, 254]). Особенно это относится к инструментальной полифонической музыке, где каждая музыкальная форма представляет обстоятельную характеристику одного избранного композитором аффекта с длительным пребыванием в его рамках. «Это – музыка пребывания, а не музыка действия. Это музыка несобытийная» – отмечает А. Милка, характеризуя, в частности, барочную фугу [3, 76]. Что же касается драматургического принципа оппозиций, подразумевающего разного рода сопоставления и противопоставления (которые тоже широко осваивались в эту эпоху), то они характерны, главным образом, для произведений, состоящих из нескольких самостоятельных и законченных пьес (контрастно-составных, циклических). Разработка же разнообразных видов контрастной драматургии станет одним из важнейших достижений будущей классицистской эпохи.

Однако, обращаясь к творчеству крупнейших композиторов, завершающих эпоху (прежде всего – таких титанов позднего барокко, как И. С. Бах и Г. Ф. Гендель), можно обнаружить отдельные сочинения, драматургическую основу которых составляет именно принцип оппозиций, предвосхищая тем самым композиционные особенности музыкального мышления классиков. Автору этих строк уже приходилось касаться данного аспекта в отношении трактовки Бахом крупных ригурально-фугированных форм, многообразно представленных в его сонатах и концертах [2]. Задача данной статьи – показать аналогичные находки великого Мастера в сфере клавирных фуг, где сравнительно небольшие масштабы формы, казалось бы, не располагали к поискам возможных оппозиционных противопоставлений и взаимодействий.

Любопытно, что в нескольких фугах подобного рода, имеющих совершенно разный тематический материал, Бах словно нашёл для себя особую, близкую ему фабулу, воплощённую сходными средствами, но реализованную всякий раз по-новому, демонстрируя тем самым неисчерпаемость своей творческой фантазии.

Один из первых опытов в этом направлении Бах предпринял в ноябре 1710 года – за два месяца до рождения своего старшего сына Вильгельма Фридемана и за двенадцать лет до завершения первого тома «Хорошо темперированного клавира». Именно в это время, согласно «Хронографу жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха» [6, 11], двадцатипятилетний композитор создаёт фугу для клавира a-moll (BWV 958). В ней он продолжил и развил находки своей самой ранней клавирной фуги – e-moll (BWV 945), сочинённой ещё в пятнадцатилетнем возрасте – в 1700 г. (об этом подробно сообщается в обстоятельной книге Т. Свистуненко, посвященной ранним фугам композитора [4, с. 128].

Именно в этих двух небольших пьесах определились как направленные на противопоставление средства выразительности, так и основные способы введения оппозиций в фугированную музыкальную форму. Главными средствами достижения контраста стали характер мелодической интервалики и уровень ритмического движения. Певучести, преобладанию поступенности Бах противопоставляет разнообразные виды ломаного мелодического рисунка, в том числе – движение по аккордовым звукам, ритмическому уровню четвертей и восьмых – уровень шестнадцатых. Объектами же этих противопоставлений становятся: тема – интермедия, начальные противосложения (часто повторяющиеся) – последующие противосложения.

В фуге е-moll (BWV 945) композитором впервые было найдено драматургическое решение формы, при котором происходит резкое *сопоставление* двух типов движения, каждое из которых представлено своим удержанным противосложением.

Тема этой фуги содержит широкие октавные скачки, что в интерпретации А. Швейцера воплощает гордый, решительный шаг [8, с. 372]. Первое противосложение, сопровождающее тему на протяжении начальных восьми проведений, интонационно образует некоторое спрямление, но ритмически (наличие в нём пунктирного ритма), скорее, подчёркивает и усиливает горделивость первоначального образа.

Пример 1. Фуга е-moll. Тема (нижний голос) в сочетании с первым удержанным противосложением.

Во второй же половине фуги все тематические проведения сопровождается новое удержанное противосложение, включающее активное движение в виде гармонической фигурации шестнадцатых, которые, согласно А. Швейцера, можно трактовать как мотив радости [8, 355].

Пример 2. Второе удержанное противосложение.

Поскольку тот же материал составляет ещё и основу всех последующих интермедий, то фуга в итоге чётко распадается на две масштабно сопоставимые (33 + 27 тт.) части, где первая воспринимается как образ горделивого шага, а вторая воплощает аффект радости.

В фуге же а-moll (BWV 958) подобный контраст двух типов движения (певучего, ритмически сдержанного и быстрого фигурационного) реализован иначе – в виде *постепенного перерастания* от одного к другому. Тема этой фуги, хотя и является носителем первого, однако уже содержит в себе некоторые ростки второго: наличие двух (пока ещё кратких) групп шестнадцатых, опевание звуков тонического трезвучия в заключительном мотиве.

Пример 3. Фуга а-moll. Тема.

Начальные противосложения и первая интермедия сохраняют заданный тип движения. Во второй же интермедии, отделяющей основные проведения экспозиции от двух дополнительных, постепенно появляются фигуры шестнадцатых: сначала в виде мотива опевания, затем – зубчатого рисунка.

Пример 4. Фуга a-moll. Фрагмент второй интермедии.

Именно эти два вида фигураций контрапунктически сопровождают последующие два дополнительных проведения, они же составляют основу завершающей экспозиции интермедии и даже сохраняются в первом проведении развивающей части (C-dur). Однако их продолжительность на этот раз значительно увеличивается, приводя в последующей интермедии к новому типу фигурации – движению по аккордовым звукам.

Пример 5. Интермедия развивающей части.

Наконец, в конце противосложения, сопровождающего проведение G-dur возникает ещё один новый фигурационный рисунок в виде мотива «отталкивания» (А. Швейцер называет его мотивом торопливого шага [8, с. 371].).

Пример 6. Проведение G-dur (развивающая часть).

Те же фигурационные мотивы сопровождают и два репризных проведения, теперь уже почти не прерывая сплошного движения в ритме шестнадцатых. Так заданный темой первоначальный образ спокойного певучего характера постепенно преобразуется с помощью новых противосложений и интермедий в концертно-виртуозное звучание.

Спустя двенадцать лет (1722), работая над первым томом «Хорошо темперированного клавира», в фуге Fis-dur Бах находит ещё более интересный драматургический вариант, суммируя находки двух предыдущих пьес и, в то же время,

достигая нового уровня в подчинении формы последовательным причинно-следственным связям.

Тема фуги Fis-dur воплощает светлый пасторальный образ. Об этом свидетельствует и высокий регистр (Бах намеренно начинает фугу проведением в верхнем голосе), и певучесть первого мотива, и наличие трелеобразной фигуры в центре.

Пример 7. Фуга Fis-dur. Тема.

Первое противосложение словно передаёт журчание ручейка (обращённая риторическая фигура *circulatio*), усиливая заложенную в теме пасторальность (см. партию среднего голоса в примере 9).

Предоставив слушателю (исполнителю) в полной мере насладиться этим светлым образом в трёх проведениях экспозиции, Бах вводит интермедию, в которой впервые появляется новый басовый мотив энергичного характера с настойчивыми репетициями. Заметим, что почти во всех последующих появлениях этот мотив сохраняет своё регистровое положение (басовый голос), подчёркивающее массивность и мощь его звучания.

Пример 8. Контрастная интермедия:

Своеобразным следствием этого контрастного материала становится появление в дополнительном проведении экспозиции нового удержанного противосложения, основанного на мотиве «отталкивания» (торопливого энергичного шага). Восходящая направленность «отталкивания» в сочетании с репетициями (производными от мотива интермедии) придаёт ему ещё более напористый характер, усиливая контраст по отношению к пасторальной окраске темы.

Пример 9. Сочетание темы со вторым (партия баса) удержанным противосложением.

Удивительно, что в этом проведении одновременно (в среднем голосе) присутствует и мелодия первого противосложения, но энергия басового восхождения совершенно нейтрализует его звучание, полностью преодолевая первоначальный образ.

Попытку вернуть его Бах осуществляет во втором дополнительном проведении (Cis-dur), «снимая» новое контрастное противосложение и оставляя тему наедине с первым. Однако пасторальный образ так и не возвращён. Композитор намеренно

погружает первое противосложение в чуждый ему басовый регистр и контрапунктически изменяет его соотношение с темой, применив его частичную перестановку на дуодециму. Завершает экспозицию всё та же контрастная интермедия с энергичным басовым мотивом.

Таким образом, в экспозиции произошла завязка драматургического противоречия между светло-пасторальным образом темы и её последующим переосмыслением с помощью контрастной интермедии и нового удержанного противосложения в аффект энергичной утвердительности.

Развивающий раздел фуги обостряет накал борьбы между аффектами. Тема погружена в подчёркнуто низкий регистр (это самое низкое её проведение) и в минорный лад (*dis-moll*), от первого противосложения остался лишь начальный мотив, который сразу же вытесняется энергичным материалом второго. Но и это ещё не конец борьбы. В большой интермедии развивающей части Бах делает ещё одну попытку преодолеть мрачный напористый образ. Для этого он выносит в верхний регистр начальный певучий тематический мотив, удваивая его канонической секвенцией. Почти целых три такта ему удаётся сдерживать массивную энергию басовых репетиций, но уже в четвёртом тематический мотив бессильно опускается вниз, теряя свою имитацию и превращаясь в простую секвенцию, в то время как репетиционный мотив взмывает вверх, занимая солирующее положение. Возврат в пастораль больше невозможен. Именно эту мысль утверждает последнее проведение развивающего раздела (*H-dur*). Здесь нет даже начального элемента первого противосложения – его заменяет интермедийный мотив (бас), сразу переходящий в материал второго противосложения (верхний голос).

Пример 10. Завершение развивающей части (проведение *H-dur*, средний голос).

Единственное репризное проведение, казалось бы, возвращает «утерянный» пасторальный материал, но здесь первое противосложение появляется лишь в своём «разрушенном» виде – том, что завершало экспозицию: помещённое в глубокий бас и разделённое двумя разными перестановками (октавы и дуодецимы). Заключительные такты фуги – трёхкратное имитационное утверждение интермедийного репетиционного мотива – окончательно вытесняют все воспоминания о первоначальном нежном пасторальном образе.

Как видим, в этой фуге Бах разворачивает перед нами целую последовательную «сюжетную» линию конфликтных взаимоотношений двух контрастных аффектов, линию своеобразной борьбы между ними, в результате которой происходит *вытеснение одного аффекта другим*.

Ещё через год (1723) в творчестве Баха появляется новый полифонический цикл-сборник, предназначенный, как и ХТК, для обучения интересующихся музыкой учеников – 15 Инвенций (BWV 772 – 786) и 15 Симфоний для клавира (BWV 787 – 801). Среди последних – Симфония *e-moll* – небольшая 44-х тактовая фугированная пьеса, представляющая любителю клавира не только целый букет «изобретений» (*inventio*), но и драматургическую реализацию *диалектической триады* Гегеля «тезис – антитезис – синтез» (впрочем, пока ещё не сформулированной немецким философом).

Заложенный в произведении принцип контрастных оппозиций осуществлён уже знакомым нам (и привычным для Баха) способом. Это введение после экспозиции нового удержанного противосложения, которое существенно изменяет мягкий и певучий характер темы. Первоначальный образ Бах создаёт плавным движением восьмых длительностей и мягким рисунком мелодической волны, где основной тематический мотив представляет, согласно теории Б. Яворского, символ жертвенности [9, с. 91].

Пример 11. Тема симфонии e-moll:

Четыре экспозиционных проведения сохраняют этот ритм и волнообразный тип мелодического движения. Удержанное противосложение Бах вводит лишь в двух дополнительных проведениях экспозиции, подчёркивая его появление предшествующей совершенной каденцией в доминантовой тональности h-moll. Новый ритм этого противосложения (непрерывные шестнадцатые), новый мелодический рисунок (риторическая фигура *circulatio*, символизирующая чашу страдания) существенно преобразуют первоначальный характер темы.

Пример 12. Сочетание темы (верхний голос) с удержанным противосложением:

Сохраняя достигнутое обновление в развивающем разделе, Бах демонстрирует здесь и целый ряд дополнительных «изобретений», связанных с применением к противосложению сложной контрапунктической техники (неполно-обратимый контрапункт, вертикальные перестановки с показателями октавы и дуодецимы).

Для репризы симфонии композитор находит принципиально новое решение. Вернув тему в главную тональность (на стадии развития она звучала в параллельной, доминантовой и субдоминантовой тональностях), Бах отделяет её от противосложения, сопоставляя первоначальное проведение темы (в том же верхнем регистре и с тем же сопровождающим контрапунктом, как в экспозиции) и отдельное проведение мелодии удержанного противосложения в басовом голосе, а затем включает новый *синтезирующий* вид темы, в котором её закругляющий волну второй мотив заменён мотивом противосложения. Тем самым изначально однородная тема в конце пьесы превращена в контрастную, состоящую из ядра (первым мотив) и развёртывания (мотив противосложения), а контраст между ними приведён в единство.

Пример 13. Синтезирующий вид темы:

Так в небольшой инвенции-симфонии Бах достигает подлинно диалектического решения драматургии фугированной формы, идя от противопоставления образов-тем к их развитию и синтезу.

Как видим, на протяжении более двух десятков лет композитор искал и находил самые разные варианты решения драматургии полифонической формы, основанной на принципе контрастных оппозиций. Здесь и резкое сопоставление двух контрастных «историй» одного и того же персонажа-темы (найденное пятнадцатилетним композитором в его первой фуге e-moll, 1700 г.), и постепенное перерастание от одного типа образа к другому (фуга a-moll, 1710 г.), и своеобразная «борьба» за первенство между двумя аффектами (фуга Fis-dur, 1722 г.), и, наконец, вариант с сопоставлением и последующим синтезированием этих контрастных начал (симфония e-moll, 1723 г.).

Все эти опыты Баха, пока ещё имеющие экспериментальный характер, становятся теми «ростками», из которых через пять-шесть десятилетий вырастут многообразные драматургические решения, характерные для классической музыки, а затем активно развивающиеся в романтической стилистике. Именно в этом (предсказанном Бахом) направлении, произойдет и последующая эволюция фуги, результаты которой (на примере фуг Шумана и Мендельсона) показаны, в частности, в работах К. Чапин (Keit Chapin [10]) М. Ли (Meebae Lee [11]).

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. – М.: Музыка, 1978. 332 с.
2. Крупина Л. Фактор контраста в ригурально-фугированных формах И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки, 2012 № 1. С. 115-120.
3. Милка А. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. – М.: Музыка, 1999. 262 с.
4. Свистуненко Т. Эволюция раннебарочной фуги в клавирном творчестве И. С. Баха. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. 311 с.
5. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: «Лань», 1999. 496 с.
6. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Т. Шабалина. – СПб.: «Северный олень», 1997. 76 с.
7. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. 144 с.
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – Издание третье, исправленное и дополненное. – М.: КЛАССИКА-XXI, 2011. 816 с.
9. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. – М.: КЛАССИКА-XXI, 2002. 156 с.
10. Keit Chapin Time and the Keyboard Fugue // Ninteenth Century Music, 2010. V. 34, N. 2. PP. 186-207.
11. Meebae Lee Schumann's Romantic Transformation of Fugue: "Fugengeschichte", "The Well-Tempered Clavier", and "Vier Fugen" op. 72 // Acta Musicologica, 2014. V. 86, N. 1. PP. 75-99.

Мартынова Н.В., Пин Сыци

Феномен русского авангарда и его влияние на современный дизайн

*ФГБОУ ВО «Тихоокеанский государственный университет»
(Россия, Хабаровск)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-12

idsp: sciencepublic-26-05-2020-12

Авангард зародился в 10-х годах XX века, когда только стал набирать обороты технический прогресс. Мир, начиная новую жизнь, требовал перемен. Творческие и особо чувствительные натуры, остро ощущали происходящее, а именно царящую в обществе бездуховность. Они отрицали старые каноны, уставы и школы, которые, по их мнению, уже не соответствовали новой эпохе. Назревала революция в искусстве. 100-летие революции, было отмечено крупнейшими музеями Европы, высоко

оценивая влияние революции на мировое искусство и дизайн. История русского дизайна не так велика, но именно эпоха революции оставила в ней яркий след. И это не случайно, ведь авангард и конструктивизм, как направления связанные непосредственно с понятием дизайна, признанные во всем мире, продемонстрировали обществу неслыханные возможности человеческого гения, предложив возможности выхода в неизвестное. В это время национальная идентичность перестает существовать сама по себе, но обогащая единое информационное поле, превращает дизайн в живую материю, которая постоянно совершенствуется. Современные российские дизайнеры и сегодня активно обращаются к идеям авангарда и конструктивизма.

Термин авангард дословно – это передовой отряд, «шагающие впереди». Этот военный термин впервые был использован применительно к искусству в середине XIX века, когда последователь социалиста Фурье по имени Габриэль Дезире Лавердан в первый раз использовал его в своем трактате об искусстве и художниках. «Русские авангардисты сами себя так не называли. Они предпочитали называть себя кубофутуристами, супрематистами, лучистами, абстракционистами, позднее – функционалистами и конструктивистами, но под общим именем все эти художники не объединялись. Термин «русский авангард» возник в Европе в середине XX века, когда в России мало кто мог увидеть работы авангардистов, кроме оставшихся на улицах больших городов архитектурных сооружений 1920-х годов»[11]. Авангард, обогативший русскую культуру, стал предтечей мирового дизайна, оказав сильнейшее влияние на творчество выдающихся архитекторов, которым стал подражать весь мир. Заха Хадид, например, всегда проявляла особенный интерес к абстрактной живописи, любила работы Казимира Малевича и часто использовала работы художников-авангардистов в качестве визуализации своих идей. Рем Колхас признавался, что захотел стать архитектором после того, как увидел чертежи русского архитектора, представителя русского авангарда и мастера «бумажной архитектуры», Ивана Леонидова.

Обратимся в нашем исследовании к истокам авангарда. Революционный 1917 год «заставил» художников активно включаться в происходившие перемены, решительно рвать с традициями, сложившимися в изобразительном искусстве, создавая в своём творчестве принципиально новый визуальный язык, благодаря которому изобразительное искусство превращалось в промышленный дизайн, ставший важнейшей частью жизни молодой республики. Русский авангард создавал в искусстве и дизайне свою отдельную реальность, Пионеры русского дизайна призывали к «обнулению» искусства.

Казимир Малевич, создавший произведение «Чёрный квадрат» тем самым объявил «обнуление искусства». Ему удалось свести изображение к исходным формообразующим элементам: простой геометрической форме, цвету и композиции. У К. Малевича обзавелся последователями и учениками, учредив в городе Витебске новое движение «Утвердители нового искусства» («УНОВИС»). К этому движению принадлежали, теперь уже ставшие известными, представители русского и европейского авангарда такие, как Лазарь Лисицкий и Нина Коган, которые оказались одновременно в роли и преподавателей и студентов, потому что они учили студентов, но в тоже время сами учились супрематизму у Казимира Малевича. УНОВИС стал художественной партией. Уновисты носили чёрные квадраты на рукавах, нашитые как знак принадлежности к этому обществу. Их девизом было «Низвержение старого мира да будет вычерчено на ваших ладонях». Этим девизом начинались многие их статьи и заметки в газетах. В Витебске стал популярнее супрематизм. Были супрематические вывески, создавались пробные образцы супрематических тканей. Разрабатывались трибуны для площадей, на которых бы выступали ораторы, по улицам Витебска ездили

трамваи, украшенные супрематическими орнаментами. Одной из самых известных работ супрематизма стал плакат Лазаря Лисицкого «Клином красным бей белых». Данный плакат популярен до сих пор, на его основе создают логотипы, коллажи, он тиражируется в интернет-мемах, а цветовое сочетание красного и чёрного вдохновляет современных графических дизайнеров.

В применении к повседневной жизни супрематизм обладал богатыми декоративными возможностями: введя белый цвет для фона К. Малевич как бы «бесконечно» расширил пространство, в котором плавают плоскостные элементы, а этим пространством могла стать поверхность любых предметов. Малевич и его ученики, Николай Суетин и Илья Чашник после отъезда из Витебска работали на государственном фарфоровом заводе в Петрограде, где им удалось внедрить супрематические идеи в художественную промышленность и обеспечить авангардной продукцией международный интерес. Посуду не только расписывали, но параллельно разрабатывали для неё новые супрематические формы. Такие как «Получашка» (1923) и «Чайник – паровоз» (1921), «Овальный чайник» и вазы. Решающую роль из перевода супрематизма из плоскости в объём сыграл Лазарь Лисицкий, архитектор по образованию. Он изобрёл собственное направление, которое назвал «Проект утверждения нового» - «Проун». Это была некая изображённая на холсте универсальная архитектурная модель. На основе «Проунов» Л. Лисицкий разрабатывал архитектурные проекты, дизайн выставок, полиграфические эксперименты. В 1923 году для Берлинской выставки он создал произведение «Комната Проунов», представлявшее собой выставочное пространство, само задуманное как архитектура «Проуна», в которое были помещены «Проуны» Л. Лисицкого.

К. Малевич видел перспективы супрематизма в полном пересоздании земной поверхности по канонам нового стиля. В середине 20-х годов он создал супрематические архитектурные формулы, выраженные в объёме: архитектоны и планиты, проекты жилых домов будущего. Например, Архитектон «Гота» и Архитектон «Альфа», созданные в 1923 году. Там он оперировал объёмом, балансом света и тени, вырабатывал каноны «супрематического ордера». Ни одно здание по проектам Малевича не было построено, так как он не рассматривал их как здания для строительства, однако его архитектоны сильно повлияли на развитие архитектуры в первой половине XX века. Например, Британский архитектор и дизайнер Заха Хадид отмечает влияние на своё творчество К. Малевича. Влияние К. Малевича отразилось в архитектуре Музея современного искусства в Ценценате и Риме, дизайне интерьеров и современных выставочных пространств, моде и обуви XXI века. С 1919 года многие художники – авангардисты, шедшие до этого по стопам Казимира Малевича начинают развивать собственные художественные принципы. Помимо экстатической составляющей форма предмета определяется его функциями, а так же выбранным материалом.

Влияние художников-авангардистов на современный дизайн неоспоримо. Один из ярких современных проектов в области предметного дизайна, который посвящен авангарду и активно ссылается на его наследие – это коллекция мебели дизайнера Анны Титовой. Анна использовала иллюстрации Казимира Малевича, а точнее его рисунки для пьесы «Победа над солнцем». «Победу над солнцем» художник придумал в 1915 году вместе с соратником, поэтом Велимиром Хлебниковым. Хлебников написал к ней пролог, а Малевич нарисовал костюмы для актеров. Анна воплотила эти наряды в образе стульев (Рис.1), которые заимствовали не только внешний вид одежды, но и имена персонажей. В коллекцию войдут стулья «Рабочий», «Неприятель», «Злонамеренный», «Трус», «Новый человек», «Толстяк», «Забияка», «Многие и один».

Рис.1.Эскиз стула по рисункам Малевича, Анна Титова.

Среди других интересных работ выделяется проект дизайна интерьеров с отсылкой к авангарду – ресторан «Dr. Живаго» архитектора Анастасии Панибратовой в городе Москве. Авангард для Анастасии – это любимое направление в искусстве, и она активно использует его в своих проектах. Так, зал петербургского проекта архитектора, ресторана «Блок», украшают работы некоторых авангардистов: Лентулова, Альтмана, Гончаровой, даже Кандинского и Малевича. Весь интерьер московского «Dr. Живаго» построен на сочетании двух цветов – белого и красного – и тоже дополнен картинами и мини-скульптурами художников начала XX века: Малевича, Петрова-Водкина, Дейнеки и Самохвалова. Белые скатерти, красные и белые кресла, бокалы из красного стекла, белые стены, красные гвоздики и белые розы — весь интерьер построен на сочетании двух цветов и картин художников XX века: Малевича, Петрова-Водкина, Дейнеки и Самохвалова; плюс мини-скульптуры советского дизайна из парка Горького. Всё это сдабривают песни Марка Бернеса и других советских исполнителей в таком же духе о любимом городе. Выглядит вживую интерьер, придуманный архитектором Анастасией Панибратовой, по сравнению с пересказом и даже самыми лучшими фотографиями, лёгким и очень праздничным. Идеальное место для приехавших в гости туристов, чинного ужина со строгими родителями или любого другого особенного случая. Специально для ресторана А. Панибратова придумала клатчи в стилистике авангарда – их покупают забежавшие пообедать иностранцы и везут домой в качестве актуального сувенира из Москвы. Известные в Санкт-Петербурге бренд 52 factory начал с органайзера и канцелярского набора по мотивам русского авангарда, потом выпустил набор деревянных детских игрушек «Красные куклы» с принтами, созданными по мотивам текстильных и графических работ художников-авангардистов Варвары Степановой, Любви Поповой, Александра Родченко, Ильи Чашника и Казимира Малевича (Рис.2 - 5).

Рис.2.Ресторан «Dr. Живаго»,г.Москва
архитектор Анастасия Панибратова

Рис.3. Клатчи «Dr. Живаго», дизайнер Анастасия
Панибратова

Рис.4. *Supremus*, дизайнер Дарья Зиноватная.

Рис.5. *Стул Avantgarde, DK objects*, Дмитрий Самыгин, www.dmitrysamygin.com.

Дарья Зиноватная работает в Санкт-Петербурге и считает авангард, наравне с «Мемфисом», одним из главных источников вдохновения. Так, проект квартиры для семейной пары *Supremus* отсылает к творчеству супрематистов. Интерьер построен на сочетании базовых форм – круга и квадрата – и дополнен яркими цветами, визитной карточкой дизайнера. Лиловый пол контрастирует со столешницей цвета охры, а кухонные блоки, как кубики, собраны из красного и желтого.

Вернемся к истокам авангардного искусства, когда наступило бурное время развития промышленности, и определяющим стал тот факт, что стране стал нужен художник-конструктор, создающий не внешнюю стилизацию, а владеющий приёмами конструирования и создания эргономичной и художественно привлекательной формы различных предметов, а также строительства зданий и дизайна окружающей среды.

В 1920 году в Москве было открыто учебное заведение ВХУТЕМАС - Высшие художественно технические мастерские. Его лидерами были ведущие конструктивисты - Владимир Татлин преподавал культуру материала, работе с деревом учил Антон Лавинский, работе с металлом - Александр Родченко. Преподаватели ВХУТЕМАСа были идеологами производственного искусства, мечтали о слиянии искусства и повседневной жизни, призывали художников создавать практичные и привлекательные изделия для массового потребителя. В 1924 году на первой Ситценабивной фабрике в Москве в производство запустили ткани по эскизам конструктивистов. Л. Попова, В. Степанова создали новое направление в орнаментации тканей. Они отказались от изобразительных рисунков, использовали только геометрические формы. Это была первая советская мода. Они создали более 200 эскизов для ткани. Параллельно обе художницы преподавали на текстильном факультете ВХУТЕМАСа. И во второй половине 20-х годов их ученики создали множество новых узоров для ткани. Среди создателей таких узоров были С.П. Бурылин и Д. Н. Преображенская, М. В. Хвостенко. Преображенская. Материям давали современные и актуальные названия, например «Водный спорт» или «Электрификация». В начале 20-х годов конструктивисты спроектировали «функциональные костюмы» - производственную одежду грузчика, землекопа, инженера-конструктора. Простота кроя предполагала изготовление промышленным способом, а конструктивные детали одежды служили элементами декора и были на видном месте. В журнале «красная нива» печатались чертежи костюмов Надежды Ламановой: следуя инструкциям, каждый мог сшить сарафан или школьную толстовку. Используя контрастные цвета и линии Варвара Степанова, создавала «спортодежду» - массовую одежду для отдыха. Этот период времени русского авангарда - время, когда женщины работали в искусстве очень активно. Это время глобальных идей и больших иллюзий, больших утопических мифов, которые сегодня воплощают в своих проектах модные дизайнеры Мира (Рис.6 - 7).

Рис.6. Коллекция Calvin Klein, весна-лето 2018.

Рис.7. Коллекция Marni, весна-лето 2016.

В период русского авангарда не хватало средств в реализации многих «безумных» проектов, однако исследователи авангардного искусства отмечают, что именно послевоенное дизайнерское искусство, не забыв об идеях и мыслях, заложенных в работах художников русского авангарда стали применять его визуальный язык в своих работах. Их работы являются неиссякаемым источником вдохновения для многих молодых дизайнеров Мира.

Ярким примером работ современных дизайнеров является проект “Abstraction” студента колледжа дизайна и искусств университета Хонгик (г.Сеул). Кресло “Abstraction” (“Абстракция”), созданное по мотивам творчества Василия Кандинского, в частности, его картины “Композиция VIII”. Начинаящий дизайнер Вунгки Рю (WoongKi Ryu) объяснил так свою идею: «Я стремился сделать неочевидный стул и передать эмоции, которые можно выразить только абстрактно. Мне хотелось подражать тому, как Кандинский подходил к абстракции в своих картинах». По мнению Вунгки Рю, - «Кандинский отвергал реалистичную форму и изображал цвет и формы, происходящие из его эмоций». Эти экспрессивные мотивы легли в основу физических атрибутов стула, в котором абстрактные идеи идут от его формы, а не от объективной функции. Сиденье изготовлено из древесины сахарного клёна, детали спинки выполнены из металла и покрыты порошковыми красками. В качестве подлокотника используется деревянный шар, а роль подголовника играет деревянный диск. Ножки стула имеют различную форму: одна сделана в виде рамы, другая – в виде круглого стержня, а третья – это сплошная плоскость, расположенная под углом (Рис.8-9). Другой представитель современного поколения, миланский дизайнер Денис Гидоне (Denis Guidone) создал для американского бренда “Projects” часы “Diagram 17”, ориентируясь на «Диаграмму № 17» из эссе Кандинского “Точка и линия на плоскости” (1926). Другой его проект, часы “Suprematism” посвящен основоположнику супрематизма Казимиру Малевичу (Рис.10-11).

В завершении исследования можно констатировать тот факт, что с приходом двадцатого столетия искусство авангарда стало оцениваться как самодостаточный феномен, стремящийся донести до своего зрителя другое, новаторское видение мира художником, во многом вобрав динамичность XXI века. Творческий метод абстракционистов позволил разложить зрительное представление о предметах на составные части, размашистые мазки, создающие красочные пятна для того, чтобы само зрительное восприятие их вновь воссоздавало, а зритель вовлекался в создание художественного образа.

Рис.8.Композиция VIII, Василий Кандинский, 1923

Рис.9.Скул "Abstraction", дизайнер Вунгки Рю (WoongKi Ryu)

Рис.10.Диаграмма № 17. Эссе Кандинского "Точка и линия на плоскости" (1926).

Рис.11.Часы "Diagram17", дизайнер Денис Гидоне

Рис.18.Супрематическая композиция, Казимир Малевич, 1916

Рис.19.Часы "Suprematism", дизайнер Денис Гидоне

Благодаря русскому авангардному искусству возникло новое художественное видение мира – динамичное и ракурсное. Диалог вербального и визуального сыграл существенную роль в дальнейшем развитии дизайна. Знаменитый язык «зауми» и стремление художников к визуальному изображению футуристических поэм наиболее ярко демонстрируют это взаимодействие: текст художественного произведения авангарда подразумевался как набор определенных знаков и символов. Революционные художники русского авангарда, стремились создать некую «библию для неграмотных», некий визуальный текст, истолкование которого через форму открывает содержание, а что бы понять и правильно интерпретировать это содержание, необходимо вникать в смысл изображенного. Русские авангардисты своими дерзкими проектами шаг за шагом привлекали внимание общественности к новой системе визуального мышления, тем самым борясь за нового человека, даже и далекого от искусства, у которого воспитывалось индивидуальное мышление, благодаря чему происходило его приобщение к художественному процессу посредством восприятия картин и объектов дизайна. Эти положительные моменты, связанные с формальными поисками и теоретическими идеями, повлиявшие на

практику новых принципов формообразования в дизайне, оказали сильное воздействие на все виды актуального дизайна и архитектуру наших дней.

1. Аронов, В.Р. Советский дизайн (1920-1930) в зеркале истории / В.Р. Аронов. - Техн. эстетика. 1991. - № 3.
2. Воронцова, Е.А. Влияние художниц авангарда на трансформацию визуальных стратегий в русском искусстве начала XX в. // Режим доступа свободный: URL: rticult.rsuh.ru/articult-02-2-2011/e-a-vorontsova-the-influence-of-avant-garde-artists-on-the-transformation-of-visual-strategies-in-ru.php
3. Лаврентьев, А.Н. Основные тенденции в развитии советского художественного конструирования в 20-30-е годы: Автореф. дис. . канд. искусствовед. М., 1983.
4. Михайлов, С.М. История дизайна. В 2-х томах: учеб. для вузов - 2-е изд. - М., «Союз дизайнеров России», 2007. - 280с.
5. Наков А.Б. Беспредметный мир: Абстрактное и конкретное искусство. -М., 1997.
6. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX веков. - М., 1991.4.
7. Райли, Н. Элементы дизайна. Развития дизайна и элементов стиля от
8. Ренессанса до Постмодернизма / пер. с англ. - М., ООО «Мagma», 2006.- 544с.
9. Якимович, А.К. Художник и слово. Визуальные и вербальные аспекты авангардизма //Искусствознание. 1999. - № 2.
10. Режим доступа свободный: URL: <https://odesign.ru/russian-avangard-in-contemporary-design>
11. Режим доступа свободный: URL: <https://www.elledcoration.ru>
12. Режим доступа свободный: URL: <https://rosuchebnik.ru/material/russskiy-avangard-v-zhivopisi/>

Atakishizada G.H.g.

Scenario analysis of the Firengiz Alizadeh's Opera İntizar

*University Institute of Fine Arts
(Turkey, İstanbul)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-13

idsp: sciencepublic-26-05-2020-13

Аннотация

Статья посвящена анализу Оперы Фирянгиз Ализаде – Интизар. Исследование освещает историю создания оперы, вопросы либретто, литературного и сценического слоя, народно-национальную специфику, особенности музыкальной драматургии.

Один из видных представителей яркой азербайджанской композиторской школы, пианист, музыковед, педагог и общественно-политический деятель, профессор Франгиз Ализаде — мастер, чьи сочинения далеко не вдруг привлекают внимание новейшей техникой музыкального письма. Той, что проявляется не только в опере «Интизар».

Франгиз Ализаде – талантливая пианистка активная пропагандистка современной музыки, первый и лучший интерпретатор произведений Шенберга, Берга, Хиндемита.

Опера «Интизар», Ф.Ализаде созданная в 2007 году действительно этапное сочинение композитора. Эта опера современное оперное произведение, обращенное ко всему человечеству, требующее своего решения в сфере всего мирового сообщества.

В этой опере авторы продемонстрировали свою гражданскую позицию и высокий патриотический долг перед Родиной.

Ключевые слова: опера, интизар, анализ

Abstract

The article is devoted to the analysis of the Opera Firyangiz Alizade - Intizar. The study covers the history of the creation of the opera, the issues of the libretto, the literary and stage layer, the national and national specifics, and the features of musical drama.

One of the prominent representatives of the vibrant Azerbaijani composer school, a pianist, musicologist, teacher and socio-political figure, professor Franghiz Alizade is a

master whose compositions do not suddenly attract the attention of the latest technique of musical writing. The one that appears not only in the opera *Intisar*.

Frangiz Alizade is a talented pianist, an active propagandist of modern music, the first and best interpreter of the works of Schoenberg, Berg, Hindemith.

The opera *Intisar*, F. Alizade created in 2007 is truly a staged composition by the composer. This opera is a modern opera work, addressed to all mankind, requiring its solution in the field of the entire world community.

In this opera, the authors demonstrated their civic position and high patriotic duty to their homeland.

Keywords: opera, *intizar*, analysis

Firangiz Alizadeh is one of the most modern composers in the Azerbaijani culture. *Intizar*, one of the most vivid examples of the history of Azerbaijani opera art in the 21st century, is dedicated to the main problem of the Azerbaijani people, "Karabakh." The lyric-heroic opera reflects the cruel, agonizing, agonizing days of the people.

The "Intizar" opera (for the first time under the name "Karabakhname")) was presented to the audience on November 14, 2007 at the 1st International Music Festival in the name of M. Rostropovic and at the palace on behalf of Heydar Aliyev. The *intizar* opera has two pitches:

1 Act -164 pages.

1 Act 1 Scene - Engagement scene

1 Act 2 Scene - Thieves raid the village.

1 Act 3 Scene - Morning to be

1 Act 4 Scene - The duet of the bride at the fountain

2 Act - 140 pages.

2 Act 1 Scene - War

2 Act 2 Scene - Asli, Melek and her little brother take refuge in the mountains

2 Act 3 Scene (Final) - Asli and her little son are in a desperate situation on stage.

Thieves, black forces are following them. They're running in the dark forest.

Characters in Opera:

<i>Seyid Kishi</i>	–	Family headman. 62-65 years old	–	Bas
<i>Asli</i>	–	Seyid's wife .53-55 years old	–	Metso soprano
<i>Melek</i>	–	Seyid's daughter. 18-19 years old	–	Koloratur soprano
<i>Arif</i>	–	Melek's fiancée 23-25 years old	–	Tenor
<i>Itkin</i>	–	The child who grew up in Sayyid One's family.	–	Tenor-buffa
22-24 years old				
<i>Yad Adam</i>	–	Head of thieves. Itkin's father.	–	Bariton
		50-52 years old		
<i>Two women</i>	–	30-36 years old	–	Soprano ve Alto
<i>Wounded peasant</i>	–	40-42 years old	–	Recitativ
<i>Secilmish</i>	–	Little son of Seyid and Asli	–	Mugham singer
<i>Dervish</i>	–	Observer of events	–	Danser
<i>Mix chor</i>	–	Peasants, Women, Men	–	Soprano, Alto,
Tenor, Bas				
<i>Men Choir</i>	–	Thieves	–	Tenor and Bas
<i>Tape recording</i>	–	Electronics (live)		

Decoration:

1.Act:

1. Scene: Karabakh. View of the mountains.
2. Scene: At night, thunder is heard, lightning flashes.
3. Scene: Morning, sunny day after lightning.
4. Scene: Village. Wounded in the blood.

2.Act:

- 1 Scene: Village environment.
2. Scene: Snowy mountains. Sharp cold.
- 3 Scene: Final: Dark forest.

The video footage of the scenes of the Opera, the beautiful scene of Karabakh, the fears of war, the color change, the sunny, bright colors, the darkening, and finally the revival of the bright colors in the final, the manifestation of the idea of the work and the emergence of a white cavalry in the depths of the sky as an artistic solution shows.

The color-light solution of the performance came from the use of video uploads as clouds gathered into horrifying clouds that passed through the sky and gradually interrupted by lightning during the invasion of dark forces. The evil forces in the opera were also painted with bright paints. Yad Adam, the actor of the enemy who is active in Ilham Nazarov's performance, is very active and the sound effects create a sense of fear and excitement and the sound waves in the general background fill the emotional atmosphere of the opera.

All Opera's staged dates and places:

November 14, 2007- Palace for Heydar Aliyev (1st International Music Festival for M. Rostropovic)

16 November 2009 - Palace on behalf of Heydar Aliyev (Music festival dedicated to the 75th anniversary of Azerbaijani composers)

18 June 2010- Saray on behalf of Heydar Aliyev (International Music Project of Heydar Aliyev Foundation)

4 May 2014- Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater (Events dedicated to the Karabakh tragedy)

17 January 2015- Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater (Events dedicated to the 25th anniversary of the January 20 tragedy)

24 May 2017-Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater (70th anniversary of Firengiz Alizade)

20 January 2019- Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater (Events dedicated to the National Day of Mourning on January 20)

Images in the opera: The love of the Melek and Arif, the family and mother of Seid, the fate of the people, the image of the alien, the image of the Man and the Lost, the hymns of Divine forces, and the events are all in harmony.

The image of Mother-Original created by People's Artist Karina Karimova in the work is very convincing because of its artistic and emotional strength. The mother finds her embodiment, both literally and figuratively. Mother is a guardian of family quarters, a well-rounded offspring for the motherland. The mother is also connected with the image of the Motherland, created by the composer's thinking. The mother's plea for God is a reflection of people's desire for salvation and a belief in victory.

The main characters of the work are created by natural cartoons by the angels - Afaq Abbasova and Arif - Farid Aliyev. These characters evolve in a romantic setting, and their love and death in the aftermath of events revive a tragic love story.

The emotional state of happiness and the tragedy of people, expressed in two poles, is an important sign in the portrayal of the masses. The musical content of the opera is reflected in the more effective and persuasive means of expressing the joys of the people, just as bright and sincere. From this point of view, the composer's findings in the field of music, orchestra paints are remarkable. The inclusion of folk instruments in the orchestra, the combination of

mugham and modern composing style, and the use of electronic music as a descriptive tool creates a rich musical palette.

In the opera, evil forces are also portrayed with quite bright colors. The Party of Alien and the chorus of Black Forces, which combine the image of the enemy in the performance of İlham Nazarov, are very active, the sound effects create fear and excitement, and the spread of sound waves in the background complements the opera's emotional atmosphere.

This opera based on the client's position, the techniques and sound characteristics applied to the European musical instruments, which expresses the sadness, the elements of the spreading principle of the authority, the characteristics of Azerbaijani national instruments - all this creates double feelings: the first sense of despair into philosophy the grasping of reality that leads to hope of ascension for another emotion-optimistic result.

The opera's orchestral language is colorful. Thus, the composer used national musical instruments to express the national spirit. It is also possible to observe the synthesis of contemporary music with the sounds of mugam in the opera. The composer himself writes episodes of mugam in many of his operas and implements the introduction of mugham thematics through the latest technological techniques - serial, dodecafonía, aleatorics.

The Aslı's aria in this opera written in three-piece form, is in such a structure. A-B-A1

105

Əslinin ariyası

Ария Асли

After the two-cell input, the section 1 to 16 cells uses a small range: from the small octave h to the bad octave of the second. Through alteration signs, the composer wants to convey anxiety to the listener. If only the notes of half, pine and eight are used here, we have already encountered punk as well as complex structure notes in the development of the aria.

In general, the dramatic development of opera can be described as a conflict between Good and Evil Powers. Here are the arrangements of two worlds: real and spiritual. Real world real, people happy, cheerful, happy years, hostile aggression, pain, family, parents, child loss, occupation of land, loss of home. Spiritual world - love of God, belief in the Divine Power, belief in the soul of the people in heaven, belief in the existence of justice, belief in the future of God's salvation.

1. Saadet Tahmirazqızı (2010, 28 mayıs) – F.Əlizadənin Sənət Dünyasına səyahət, Baku: Medeniyet dergisi.
2. Firengiz Alizade (2009), Триумфальное пересечения Востока и Запада (Doğuyla Batının kavuşması), Bakü: Şerq-Gerb yayınevi.
3. Babek Kurbanov (1984) Yurtdışında Azərbaycan Sanatı, Bakü: İşık yayınevi
4. <http://mugam.musigi-dunya.az>

РАЗДЕЛ III. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Арцыбашева Т.Н.

Писатель и читатель в Интернет-пространстве современной России: смещение акцентов

*Курский государственный университет
(Россия, Курск)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-14

idsp: sciencepublic-26-05-2020-14

Сегодня мы – свидетели и участники изменения многих культурных практик, в том числе практики чтения.

В классическом представлении задача чтения – ретрансляция социокультурной информации, межпоколенная передача накопленного духовно-нравственного и художественно-творческого опыта, способствующего личностному становлению индивида. С историко-культурной точки зрения наблюдаемые сегодня общецивилизационные, духовно-художественные и социокультурные процессы, воспринимаемые большинством населения как разрушительно-необратимые, почти апокалиптические, – всего лишь «перезапуск», актуализация культурного развития на новых семантических и технологических основаниях с неизбежным смещением акцентов и обновлением маркеров. И в этом «перезапуске» культура создания и восприятия текстов выступает как «зеркало» происходящих изменений, отражающее их более ощутимо, чем другие сферы и подсистемы культуры.

Особенно наглядно эти изменения проявляются сегодня во взаимодействии ключевых фигур (субъектов) читательской сферы: писателя и читателя, в поведение и взаимоотношение которых существенные корректировки внесли интенсивное развитие информационных технологий и торжество экранной культуры.

Если писатель веками и тысячелетиями был ориентировался на то, чтобы создать книгу, отражающую, в первую очередь, его собственные представления, то сегодня во главу «творческого угла» ставятся потребительские запросы потенциального читателя (в значительной мере определяемые Интернетом). К тому же, некоторым писателям больше нет смысла обращаться к издателям: тексты (книги) можно выкладывать в открытом или ограниченном (платном) доступе на различных, для этого и предназначенных сайтах, позаботившись к тому же (проставив хэштеги) о простоте его поиска.

В значительной степени это касается молодых писателей, предпочитающих загружать свои тексты в Интернет, не имея гарантий на издание и читательскую популярность (а значит и окупаемость) своего творения. И действительно, издательства «не могут ручаться за то, что изданный текст, даже если он будет гениален, продается, прочитается и принесет прибыль, потому что легче создать уже известного автора, которого точно купят, чем неизвестного новичка» [1], а он-лайн публикация всегда находит своего читателя. Сегодня, чтобы стать известным, автору сначала надо состояться как успешный блогер, сформировать свою аудиторию подписчиков и последователей, приковывая людское внимание к своей обыденной жизни и человеческой и авторской позиции. Созданная им книга уходит на второй план, покупается просто как дань уважения или символ того, что все, чем автор занимается, востребовано его аудиторией: «печально, но выходит, что в современной литературной ситуации текст оценивается в контексте личности писателя, его медиапопулярности» [1].

Яркий тому пример – деятельность известного российского прозаика, драматурга, актера и режиссера Евгения Гришковца, стоящего у истоков отечественной писательской блогосферы и, в определенном смысле, запустившего процессы трансформации читательской культуры современной России [2]. Писатель, актер, режиссер посвятил теме ухода литературы в электронное пространство свой моно-спектакль «Прощание с бумагой», показав, что современное человечество прощается не только с бумагой как носителем информации, но и многовековым образом жизни, не замечая, что теряет самые значимые эмоции. Е.В. Гришковец переживает не столько об уходе из быта бумажных носителей, сколько о пустоте, к которой ведет научно-технический и технологический прогресс, достижения которого лишь временно напоминают человеку о его превосходстве, но на самом деле приближают к небытию, так как прогресс приходит лишь со временем, а время – это есть «осознание небытия» [3].

Обратим внимание и на такое явление «нового типа общения» писателя и читателя, как практически мгновенную (часто анонимную) реакцию читателя на слова, написанные в блоге, при том, что эта реакция зачастую бывает не только бестактной, но даже нецензурной, сводя на нет значимость для автора читательского отклика и их прямого общения, обеспечиваемого интерактивностью сети. Как считает современная хорватская писательница, историк и критик литературы Дубравка Угрешич «писатель и его читатель – наиважнейшие звенья общей цепи – теперь, как никогда, изолированы друг от друга» [4].

Литературоведы М.П. Абашева и Т.О. Максимова, в свою очередь, отмечают, что в писательском блоге наглядно проявляются особенности существования литературы в пространстве Интернета как на уровне писательского поведения, так и в сфере производства авторского текста и оценки прочитанного [5]. Парадокс в том, что современный читатель из огромного объема текстов выбирает самые важные для него фрагменты, зачастую не вникая в абсолютную суть произведения. Если раньше целью читателя был поиск ответов на значимые для него вопросы, для чего надо было прочесть всю печатную книгу, то переводение текста в гипертекст позволяет за считанные секунды найти и изучить его отдельные, необходимые читателю страницы, выделить важные для него мысли цветом, добавить свои заметки. Так происходит перекомпоновка авторского текста и искажение его смыслов [6]. Уходит сама суть чтения: не потребление информации, а осознание и переосмысление, обогащение авторских суждений личным (читательским) опытом.

Виртуальное пространство наглядно демонстрирует, как стирается грань между писателем и читателем, творчеством и графоманией. Нарастает количество активно потребляемых ресурсов самостоятельного творчества со своей структурой, иерархией, системой отношений и рейтингов. Например, такие сайты, как «ЛАЙФСТАЙЛ» [7], Клуб поэзии на Фейсбук, Поэтический клуб Президентской библиотеки (Яндекс), Русская народная линия, Стихи.ру, Изба-читальня, где писатель-читатель чувствует себя свободным творцом, а то и почти ровней прославленным и великим.

В культуре потребления читатель из субъекта, с интересом вчитывавшегося в книгу и раздумывавшего о ее, транслирующем культурные ценности и смыслы содержания, превращается в охотника за сюжетом и получает удовольствие не от содержания текста и формы его изложения, а от своей возможности читать материалы «вразброс», выкидывая некоторые куски, пропуская страницы и самостоятельно определяя их необходимость. Такое «сминание» (Р. Барт), сокращение текста делает читателя его «хозяином», идущим по пути поиска легко запоминающейся информации.

Дубравка Угрешич на своем опыте убедились, что в обществе потребления разрушилась традиционная система отношений между уважающим себя писателем и заинтересованным читателем, «разбившаяся» о ставших меж ними посредников: редакторов, издателей, рекламных агентов, агентов по авторским правам, переводчиков

и даже продавцов книг. И процесс чтения определяется сегодня не столько личным выбором человека, его вкусом или вкусом писателя, но рынком: издательской политикой, маркетинговыми и рекламными бизнес-стратегиями, цензурой и потребностями переводчиков. И все они вместе с читателем стремятся к удовольствию. Чтение превращается в многоступенчатый, «многолюдный» процесс, мало чем отличающийся от потребления престижных товаров и услуг. Поэтому писателю, который уважает себя, нечего писать, а уважающему себя читателю – нечего читать [4].

Каждый автор имеет свою модель читателя. В рамках теории коммуникации принято говорить о том, что адресат (то есть, тот самый читатель) может корректно воспринимать текст лишь тогда, когда грамотно использует коды, сходные с теми, что применил автор (писатель)» [8]. Но современный читатель находится в пространстве, переполненном разнообразными кодами, переплетающимися друг с другом и создающими иную реальность. Это ведет к тому, что один и тот же код, один и тот же читатель может интерпретировать его несколькими способами.

Люди сами отмечают, что в литературе они предпочитают что-то легкое и ненавязчивое, чтобы при чтении можно было «отключить мозг», не задумываясь о смысле. «Легкая литература» вообще стала одним из подобных направлений, которое действительно проникла в жизнь человека, и которое позволяет ему отвлечься от каждодневной суеты: «книги, дурные и хорошие, мало-помалу мутируют в магистральном потоке литературы» [4].

Классическое понимание читателя, о котором, в частности, пишет С.Н. Плотников [9], меняется на так называемое «широкое», распространяющееся на лиц, читающих различные виды печатной и электронной информационной продукции с различной интенсивностью, в различных условиях (в том числе и как сопутствующий вид деятельности) и с разными видами восприятия (пассивное или активное чтение). Более того, современные отечественные исследователи чтения Н.Е. Добрынина и С.М. Смирнова полагают, что не оправданно сводить понятие «читатель» к понятию «читатель художественной литературы» [10, с. 54], поскольку информационная значимость материала, публикуемого в газетах и журналах, может быть не ниже, чем в книгах, и в чтении значительной части людей большое место занимает специальная литература.

Не маловажно при этом помнить, что чтение в потребительской культуре подчиняется закону удовольствий, и современная молодежь чаще всего обращается к развлекательным программам и текстам, не требующим знания или напряжения ума, что снимает образовательную функцию книги.

Есть и еще одна, настораживающая грань в современном диалоге «писатель–читатель». О ней пишет доктор философских наук, директор Фундаментальной библиотеки РГПУ им. Герцена А.В. Воронцов, указывая, в первую очередь, на то, что и в электронную эру остается неизменным: «Чтение способствует выработке соответствующих социокультурных качеств личности...<> Если нас с вами волнует Пушкин, Гоголь, Достоевский, то наших детей и внуков – Пелевин, Стругацкие, Акунин, Семенова, Мурашова, романы для девочек, детективы и пр.» [11]. То есть, неизбежен не только извечный конфликт отцов и детей, но и усиливающийся раскол нашего общества по линиям мировоззрений. Предназначение литератора как «инженера человеческих душ» в стране, где «поэт больше чем поэт» и каждый обязан быть гражданином, – в России пока еще никто не отменял, в том числе и Интернет.

1. Чит по: «Писатель-читатель-издатель в цифровую эпоху» [Электронный ресурс]. URL: <https://godliteratury.ru/public-post/pisatel-chitatel-izdatel-v-cif> (дата обращения: 03.05.2020).
2. Odnovremennno. Дневник Евгения Гришковца [Электронный ресурс]. URL: <https://odnovremennno.com>. (дата обращения: 04.04.2019).

3. Прощание с бумагой. Спектакль Евгения Гришковца [Электронный ресурс]. URL: https://afisha.yandex.ru/moscow/theatre_show/proshchanie-s-bumagoi-teatralnyi-proekt-evgeniia-grishkovtza (дата обращения: 04.04.2020).
4. Угрешич Д. Не надо читать [Электронный ресурс]. URL: booksafe.net (дата обращения: 20.02.2019).
5. См.: Абашева М.П., Максимова Т.О. Блог-литература как феномен: опыты Евгения Гришковца // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – №4. – С. 103–112.
6. Голикова М.А. Трансформация роли читателя в эпоху гипертекста [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/transformatsiya-roli-chitatelja-v-epohu-giperteksta> (дата обращения: 05.04.2020 г.).
7. 10 современных поэтов, которых надо знать в лицо [Электронный ресурс]. URL: <https://yesmagazine.ru/bill/10-sovremennyh-poetov-kotoryh-nugno-znat-v-litso/> (дата обращения: 05.03.2019).
8. Ивлева А.Ю. Роль читателя в создании художественного пространства текста // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 29. – С. 37–42.
9. Плотников С.Н. Читательская культура в России // Homo legens: памяти С.Н. Плотникова: сб. науч. тр. – М., 1999. – С. 46–58.
10. Добрынина Н.Е., Смирнова С.М. Проблематика и методика в исследовании распространённости чтения. – М.: Книга, 1975.
11. Воронцов А.В. Чтение как социальная проблема [Электронный ресурс]. URL: https://lib.herzen.spb.ru/text/vorontsov_chtenie2009.pdf (дата обращения: 13.05.2019 г.).

Буйчик А.Г.¹, Буйчик М.А.²

Актуальность сохранения инактивных языков программирования как части нематериального культурного наследия в рамках коммуникативной клирономии

¹*АНО «Северо-Западный институт культурного и природного наследия»*

²*ГБОУ СОШ №312*

(Россия, Санкт-Петербург)

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-15

idsp: sciencepublic-26-05-2020-15

Аннотация

Авторы статьи актуализируют проблему сохранения фактически и частично инактивных языков программирования как части нематериального культурного наследия на примере Basic, Turbo Pascal, Plankalkül, Action Script и других языков.

Ключевые слова: клирономия, сохранение культурного наследия, языки программирования, инактивные языки

Abstract

The authors of the article actualize the problem to preserve real inactive and semi-inactive programming languages as part of the intangible cultural heritage using the example of Basic, Turbo Pascal, Plankalkül, Action Script and other languages.

Key words: klironomy, the preservation of cultural heritage, programming languages, inactive languages

Сохранение культурного наследия, как материального, так и нематериального, является одной из фундаментальных задач человечества, так как в самом процессе его сохранения заложен базис эволюции общества в его клирономическом мировоззрении [3]. В рамках исследования феномена сохранения культурного наследия была разработана отдельная наука клирономия, которая ставит перед собой целью подвести научное обоснование под данный социальный процесс, который уход своими истоками в эпоху древних цивилизаций. Однако, если сохранение материального культурного наследия воспринималось последние 150 лет как одно из развивающихся направлений искусства и культуры, то отношение к нематериальному культурному наследию прошло сложнейшую трансформацию, которая продолжается и в первой четверти XXI века, в связи с чем фасильная клирономия как научное направление, изучающее процессы сохранения нематериального культурного наследия человечества, одной из

своих задач ставит формирование базиса для научного подхода к решению проблем, связанных с потенциальной потерей той части, которая в силу своих характеристик может стать невосполнимой [2, 90-93].

Одним из практически мало разработанных направлений сохранения культурного наследия является виртуальная среда и инструменты её формирования. Этим направлением в рамках клирономии может заниматься коммуникативная, или технологическая, клирономия, т.е. клирономическая наука о сохранении виртуальной информации и их носителей как элементов и предметов трансграничного – нематериального и материального – культурного наследия, связанных с передачей виртуально-визуальных образов [1, 206]. В рамках коммуникативной клирономии здесь может рассматриваться сохранение языков программирования, которые на протяжении уже более 70 лет формируют электронную среду социальной активности, которая на первом этапе ограничивалась инструментом научно-технического пользования, а в конце XX века перешла также в разряд широкого социального пользования в виртуальном пространстве.

В XX веке программирование стало осознаваться как процесс создания компьютерных программ. Однако, например, Антикитерский механизм в Древней Греции являлся неким подобием калькулятора, который использовал шестерни различных размеров и конфигурации, обуславливавших его работу [4], по отслеживанию метеоцикла, до сих пор использующегося в лунно-солнечных календарях [5]. Построенный в 1804 году Жозефом Мари Жаккарот ткацкий станок произвёл революцию в ткацкой промышленности, предоставив возможность программировать узоры на тканях при помощи перфокарт. Именно этот прибор некоторые исследователи считают первым программируемым устройством в истории человечества. В 1843 году графиня Ада Августа Лавлейс написала первую программу для аналитической машины, которая была способна решить уравнение Бернулли, выражающее закон сохранения энергии движущейся жидкости. Все перечисленные аппараты являются частью культурного наследия человечества, а также эволюционной составляющей программирования, но в те времена ещё вне возможности создания виртуальных моделей.

Программирование основывается на использовании такого рода языков, на которыми записываются исходные тексты программ. Именно поэтому сохранение многочисленных программных языков является столь же важным элементом социальной эволюции, равно как и восстановление ныне утраченных или мёртвых языков лингвистики. Полное исчезновение тех языков программирования, которые стали базисом для современных более мощных и комплексных, в дальнейшем может породить такой же кризис знаний, как и ситуация с языками народов древних цивилизаций, что не позволяет нам свободно и в корректной форме переводить информацию, фрагментально сохранившуюся в виде иероглифов.

Языки программирования могут быть отнесены, как и языки лингвистики, к сфере изучения коммуникативной клирономии на основании того, что они своим набором кода также формируют среду, которая предназначена для потоков информации. В связи с этим, в данной статье рассматриваются инактивные в разной степени языки программирования, которые требуют своего сохранения и хранения с целью формирования культурного наследия электронной среды социальной активности.

На сегодняшний день к категории фактически инактивных языков программирования (RIAPLs – really inactive programming languages) мы можем отнести уже пять языков, краткая характеристика которых дана ниже.

1. Basic (Beginner's All-purpose Symbolic Instruction Code) – высокоуровневый, объектно-ориентированный язык программирования, который был создан с целью использования будущими специалистами и начинающими

пользователями. Он был очень прост в освоении за счёт логично выстроенного и простого языка. На данный момент он уже не используется в организациях, т.к. был вытеснен языками семейства Pascal.

2. Turbo Pascal – императивный диалект языка Pascal, который был создан с целью обучения программированию в старших классах, следовательно, обладал ценным свойством лёгкости и доступности в понимании и освоении языка программирования. В дальнейшем и он был вытеснен, но уже своим наследником из данного же семейства – Pascal Delphi.

3. Plankalkül – первый высокоуровневый язык программирования, который был создан ещё в 1948 году, чем де-факто должен быть отнесён к особо значимым в истории создания электронной среды социальной активности. Автор языка не дожил до создания компилятора в ФРГ в 2000 году. В виду отсутствия развития он морально устарел и сегодня не используется.

4. Action Script – объектно-ориентированный язык программирования, созданный в компании Adobe, который использовался для программирования Flash-приложений и игр. Его поддержка была прекращена в 2020 году. Причиной остановки разработки стало большое потребление ресурсов компьютера, большое количество уязвимостей, а также бойкот, организованный корпорацией Apple и переход на связку HTML+CSS+JavaScript/WebGL.

5. MS Visual Basic – объектно-ориентированный язык, который являлся одним из потомков языка Basic. Он был создан для быстрой разработки приложений под операционную систему MS Windows и не являлся кроссплатформенным. Последняя его версия – 6.0 – была выпущена в 1998 году и в дальнейшем заменён на MS Visual Basic.NET.

Таким образом, на сегодняшний день имеется уже минимум пять широко используемых в прошлом языков программирования, которые являются фактически инактивными и в ближайшем будущем могут быть полностью или частично утраченными. В пользу данного заключения говорит не только крайне быстрая скорость развития современных языков как по версиям, так по их разновидности, но и максимальное сокращение специалистов, которые ещё могут теоретически использовать эти языки если не с целью программирования, то хотя бы для презентации и обучения в рамках истории эволюции программной лингвистики.

Также на сегодняшний день существует определённое количество частично инактивных языков программирования (SIAPLs – semi-inactive programming languages). К ним мы можем отнести шесть языков, краткая характеристика которых дана ниже.

1. COBOL (Common Business Oriented Language) – один из старейших языков программирования, первый релиз которого состоялся в 1959 году. До недавнего времени его можно было отнести к категории RIAPL, фактически инактивных языков программирования, хотя именно на нём ещё была написана программа для федеральной Службы занятости США. Однако, национальный кризис рынка труда, вызванный появлением коронавируса COVID-19, обнажил давно прогнозируемую проблему перегрузки системы, что вынудило реанимировать давно исключённую из списка вакансий должность COBOL-программиста, а IBM в срочном порядке создаёт бесплатный курс [6]. Так же тег “cobol” на площадке Stack Overflow насчитывает всего 1320 вопросов, или 0,07% в сравнении с поисковым тегом “javascript”, у которого почти в 2 млн. вопросов [7], что говорит о критически низком уровне использования данного языка программирования.

2. Delphi – высокоуровневый язык программирования, который является наследником языка Turbo Pascal. Он также постепенно уходит с пространства программирования, о чём наглядно говорит статистика тега “delphi” на площадке Stack Overflow – всего 45500 вопросов, что составляет 2,3% от количества вопросов по тегу “javascript” [7].

3. Perl – язык общего назначения, созданный в 1987 году, который был первоначально создан для манипуляций с текстом, но в дальнейшем использовался для системного администрирования, веб-разработки, сетевого программирования, игр, биоинформатики, а также разработки графических пользовательских интерфейсов. Однако в последние годы, несмотря на появление всё новых версий, например, Perl 5.26 в 2017 году, популярность языка неумолимо снижалась. В результате, тег “perl” на площадке Stack Overflow имеет 64742 вопросов, или 3,27% от тега “javascript” [7]. Последняя версия программного языка – Perl 6 – была создана в 2015 году, но в 2019 году была переименована в Raku и ныне позиционируется как абсолютно новый язык программирования.

4. CoffeeScript – язык программирования, транслируемый в JavaScript. Он был создан в 2009 году для уменьшения и улучшения прочтения кода JS. После выхода версии JS ES6 данный язык потерял актуальность и на Stack Overflow тег “coffeescript” насчитывает всего 9711 вопросов, что составляет крайне малых 0,49% от количества вопроса с тегом “javascript” [7].

5. Google Dart – язык программирования, созданный в 2011 году, который изначально позиционировался как замена JavaScript. Однако, по мнению специалистов Google Dart имеет большое количество изъянов, что отразилось и на его популярности, которая в 2020 году по статистике площадки Stack Overflow снизилась уже до 28215 вопросов, или 1,42% от тега “javascript” [7].

6. Objective-C – язык программирования, созданный корпорацией Apple в 1983 году. Он потерял свою актуальность в связи с появлением наследника в форме языка Swift, выпущенного уже в 2014 году. Тег “objective-c” имеет 289599 вопросов, или 43,6% от тега “c++” [7], т.к. последний может использоваться для разработки программ на ОС от Apple с помощью фреймворка Qt. Objective-C является примером того, как язык программирования может сохранять относительно большое количество вопросов на Stack Overflow, но быть уже частично неактивным.

Таким образом, мы приходим к выводу, что часть языков программирования полностью или частично стали неактивными. Это является основанием для дальнейшей минимизации их использования и полного исключения из числа активных языков. Поэтому есть вероятность их потери для изучения и познания, следовательно, и сохранения для будущих поколений специалистов. В связи с этим, коммуникативная (технологическая) клирономия как наука о сохранении виртуальной информации и их носителей как элементов и предметов культурного наследия, связанных с передачей виртуально-визуальных образов актуализирует сохранение фактически неактивных языков программирования с целью эволюции виртуальной социальной среды.

1. Буйчик А.Г. Клирономия – наука о сохранении культурного наследия. – LAP Lambert Academic Publishing, 2019. – 254 с.
2. Буйчик А.Г. Клирономия – наука о сохранении историко-культурного наследия / Серия: Познание // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики, №3, март 2019 г. –102 с.
3. Буйчик А.Г. Формирование понятий культурологического, искусствоведческого и клирономического мировоззрения как основа воспитания деятеля культуры и искусства // Материалы VII Международной научно-практической конференции «Образование. Наука. Культура», 23 ноября 2019 г.
4. Ancient Greek Computer's Inner Workings Deciphered. National Geographic News. November 29, 2006.
5. Freeth, Tony; Jones, Alexander; Steele, John M.; Bitsakis, Yanis. Calendars with Olympiad display and eclipse prediction on the Antikythera Mechanism (англ.) // Nature: journal. – 2008. – 31 July (vol. 454, no. 7204). – P. 614-617.
6. COBOL Programming Course / Github [Электронный ресурс]. URL: <https://github.com/openmainframeproject/cobol-programming-course>
7. Tags / Stack Overflow [Электронный ресурс]. URL: <https://stackoverflow.com/tags> – Статистические данные на 18:00, 12.04.2020.

Научное издание

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

Сборник научных трудов по материалам
XX международной научно-практической конференции
26 мая 2020 г.

SPLN 001-000001-0606-FI

Подписано в печать 28.05.2020. Тираж 400 экз.
Формат.60х84 1/16. Объем уч.-изд. л.1.6
Бумага офсетная. Печать оперативная.
Отпечатано в типографии НИЦ «Л-Журнал»
Главный редактор: Иванов Владислав Вячеславович