Международная Объединенная Академия Наук

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение

Сборник научных трудов

**по материалам
XVIII международной научной конференции**

26 ноября 2019 г.

Санкт-Петербург 2019

УДК 001.1
ББК 60

Н34

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение. Сборник научных трудов по материалам XVIII международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург 26.11.2019 г. Изд. ЦНК МОАН, 2019. – 28 с.

SPLN 001-000001-0538-FF
DOI 10.18411/spc-26-11-2019
IDSP sciencepublic-26-11-2019

В сборнике научных трудов собраны материалы из различных областей научных знаний. В данном издании приведены все материалы, которые были присланы на XVIII 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

SPLN 001-000001-0538-FF

<http://conf.sciencepublic.ru>

Содержание

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ	4
Белова Л.В. Способы репрезентации английских фразеологизмов с компонентом «свет» в художественном дискурсе	4
Валяева Е.Е. Актуальные проблемы теории дискурса и их роль в научно-методологической подготовке будущего филолога.....	6
Мирзоева В.М., Кузнецова А.А., Аксенова Е.Д., Мирзоева Е.З. Речевой акт просьбы в диалоге врача с больным	9
Садовникова И.И. Сравнение этимологии фитонимов в эвенском и эвенкийском языках	11
Тетакаева Л.М. Речевой этикет и языковая норма	13
Усеинов Т.Б. Отображение любви к объекту мужского пола в образной системе средневековой крымскотатарской ашыкской поэзии	15
РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ	17
Вильке Е.В. Образ Берлина в творчестве Э.Л. Кирхнера	17
Назарова Е.О., Ли Чжу Исполнительская подготовка вокалиста в высших учебных заведениях КНР	22
Нифтиева У.Н. кызы Взгляд на песенное творчество Сулеймана Алескерова.....	25

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ

Белова Л.В.

Способы репрезентации английских фразеологизмов с компонентом «свет» в художественном дискурсе

*Белгородский государственный национальный исследовательский университет
(Россия, Белгород)*

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-01

idsp: sciencepublic-26-11-2019-01

Устойчивые выражения передают определенную идею художественного произведения и способствуют реализации творческого замысла автора. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает анализ функционирования фразеологизмов с компонентом «свет» в литературе постмодернизма. Постмодернистская литература отличается от литературы реализма, в которой произведение основывается на реалистичной истории и содержит мораль, тем, что то самое мировоззрение формируется путем описания деятельности отдельных персонажей и их внутреннего мира. Это позволяет использовать широкий диапазон литературных методов, в том числе фразеологических средств языка.

В романе британского автора Барбары Вайн «Роковая перемена» в разговоре с женой герой произносит: «If it comes to light that I was in that house with Adam and the others, if someone tells the papers, or the police and thence the papers, that I was there during the summer of 1976, living there, I will lose my practice and my reputation and everything that I have and can look forward to, if not my liberty» [5, p. 116].

Он говорит о происшествии, свидетелем которого стал. Фразеологизм *to come to light* достаточно ярко и образно передает напряженное эмоциональное состояние героя, который явно не хочет быть разоблаченным. Так, вместо подробной психологической характеристики персонажа, автор позволяет читателю самостоятельно сделать вывод о страхе героя за свое благополучие и важности поддерживаемого им социального статуса и репутации, прибегая к использованию более изобразительного фразеологического средства.

В романе британского писателя-постмодерниста Колина Форбса «Водоворот» есть фраза: «I don't say there may not be something of the God's light-you-know attitude behind it...» [2, p. 76]. Фразеологизм появляется в телефонном разговоре между директором компании и героем, которому тот предлагает стать начальником отдела. Фразеологизм *God's light* – «манна небесная», позволяет сделать вывод, что герой, кажется, захвачен врасплох и очень рад, хоть и не верит, что коллеги примут его повышение. В данном случае следует принять во внимание тот факт, что слова в словосочетании сами по себе, похоже, передают больше информации о значении фразы, чем даже контекст, поскольку в христианской религии бог традиционно понимается как воплощение добра. Таким образом, читатель неосознанно ассоциирует лексику «бог», имеющую положительную коннотацию, которая обычно относится к чему-то позитивному, и значение целого предложения приобретает положительную мотивацию. Контекст ситуации дает мало информации о значении данного фразеологизма, тем не менее, он указывает на идиоматический характер фразы в целом, поскольку нет никакого упоминания о боге ни до, ни после диалога.

Контекст играет центральную роль в определении смысла идиоматического выражения и выявлении его другого значения, буквального. Это разделение между буквальным и метафорическим значением идиоматического выражения, проявляется особенно ярко, если идиоматическое выражение берется вне контекста и

рассматривается просто как фраза или предложение. В таких случаях некоторые идиоматические выражения могут быть истолкованы буквально, в дополнение к их метафорическому толкованию.

Еще одним примером создания образности с помощью фразеологизма служит фраза из этого же произведения: «It would have been simpler, and possibly safer, to ignore it. But, I'm afraid I'd beat daylight out of them, and so I would have done, but what are friends for anyway?» [2, p. 147]. Герой-журналист неправильно предполагает, что его коллеги втайне оставили довольно жесткий отзыв о его статье, опубликованной четыре года назад. Он зол, потому что думал, что ни один из них не читал ее, и потому, что ни один не высказал своих замечаний в открытую. Он размышляет, почему коллеги скрыли от него, что такой отзыв был опубликован. Фраза, очевидно, идиоматически отражает буквальное значение фразеологизма *beat daylight out of someone* – «избить до полусмерти», «вытрясти душу», буквально представляя собой жестокий акт насилия как неадекватную реакцию героя на ситуацию. В данном случае фразеологизм выступает как показатель, который изображает степень злобы и отчаяния героя, несмотря на то, что во фразе нет слов «кричать» или «ругать». Читатель ясно может представить гневный разговор с коллегами.

В романе «Крокодиловы слезы» другого британского писателя Джека Йовила герой в диалоге об экономике интересуется судьбой одного из предприятий: «In light of the current financial situation, all employment contracts have been terminated. What about the Project?» [6, p. 10].

Контекст ситуации подразумевает, что фразеологизм *in light of* играет здесь особую роль для сюжета. Смысл целой фразы понятен, учитывая контекст, в котором она появляется. Фразеологизм позволяет читателю предположить, что герой является экспертом в области финансов и следит за развитием ситуации, к чему отсылает значение данного фразеологизма. Значение вопроса героя можно в какой-то степени вывести из буквального значения отдельных слов и принимая во внимание значение фразеологизма. Определение, полученное в результате нашего анализа, справедливо соответствует определению выше. В данном случае фразеологизм не является единственным средством характеристики персонажа, а выступает скорее как вспомогательное средство.

Фразеологизмы, уходящие своими корнями в классику английской литературы или фразеологизмы, отсылающие к известным литературным образам, служат прекрасным инструментом воплощения в произведении интертекстуальности, характерной для литературы постмодернизма. Так, у Дэвида Митчела в романе «Лужок черного лебедя» читаем: «I smiled in answer. A minute later he went out like a light. He did not wake when the usual procession of night sisters and men in white coats came in and out» [3, p. 38]. Данный фразеологизм *to go out like a light* может быть, на наш взгляд, аллюзией на строки леди Макбет из одноименной пьесы Шекспира «О, угасай, короткая свеча!» [1, с. 263], что, безусловно, не может не отражать драматичности описываемого момента в романе Митчела и в то же время способствует реализации принципа интертекстуальности, одного из основных принципов литературы постмодернизма.

Следуя еще одному принципу постмодернизма, языковой игре, другой писатель Эндрю Сэвил подвергает некоторые фразеологизмы авторской трансформации, внося дополнительные оттенки значения. Необходимо отметить, что творческая переработка структуры фразеологизма и замена компонентов или напротив добавление новых в целом нехарактерна для англоязычной литературы постмодернизма и редко встречается как явление, поскольку структура фигур речи, используемых в литературе, не допускает изменений, несмотря на это, в романе «Смерть художника» читаем: «Danger, intrigue and tragedy lurk unseen, unrecognized by the traveller, whilst evil, unimagined and terrible, lies in wait around the next bend. I can't see even a faint light at the

end of this endless tunnel» [4 133]. Фразеологизм *light at the end of the tunnel*, вне контекста обладающий как правило положительной коннотацией и символизирующий надежду, веру в лучшее, здесь приобретает противоположное значение. Автор, добавляя прилагательные *faint* и *endless*, подчеркивает безысходность описываемой ситуации. Данный прием, кроме того, усиливает художественный эффект популярного в постмодернизме явления смерти автора, когда читатель самостоятельно интерпретирует текст, представляясь соавтором произведения, строя теории и решая языковые головоломки писателя.

Таким образом, употребление фразеологизмов в художественном дискурсе придает речи писателя живость и образность, эмоциональность. При этом контекст литературного произведения постмодернизма оказывает существенное влияние на понимание значения того или иного фразеологизма. Фразеологизмы в британской постмодернистской литературе выступают не только как элементы индивидуального авторского стиля писателя, но и как носители отдельного смысла и элементы языковой игры, отражая особенности постмодернистской литературы.

1. Шекспир, Уильям. Полное собрание сочинений / Уильям Шекспир. – М.: Альфа-книга, 2017. – 1278 с.
2. Forbes, Colin. Whirlpool / Colin Forbes. London: Pan Books Ltd, 2015. – 560 p.
3. Mitchell, David. Black Swan Green / David Mitchell. London: Random House, 2007. – 294 p.
4. Saville, Andrew. Freelance death / Andrew Saville. London: Gollancz, 2017. – 192 p.
5. Vine, Barbara. A fatal inversion / Barbara Vain. London: Penguin Books Ltd, 2016. – 361 p.
6. Yeovil, Jack. Crocodile tears / Jack Yeovil. London: Pan Macmillan, 2016. – 240 p.

Валяева Е.Е.

**Актуальные проблемы теории дискурса и их роль в научно-методологической
подготовке будущего филолога**

*Казахский национальный университет имени аль-Фараби
(Казахстан, Алматы)*

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-02

idsp: sciencepublic-26-11-2019-02

На современном этапе развития языкознания активно развивается антропоцентрический подход к языку. «Антропоцентризм (от греч. *ανθρωπος* – человек и лат. *centrum* – центр) – взгляд, согласно которому человек признается центром и наивысшей целью мироздания» [1, 28]. Это стало возможным благодаря сближению лингвистики с такими науками гуманитарного знания, как психология, антропология, социология, культурология, когнитология и др. Особенностью антропоцентрического подхода к языку является изучение его функционирования через призму человеческого мышления и мировоззрения, так как язык, не может быть понят и в должной мере объяснен без связи с его создателем и пользователем.

Интеграция гуманитарных наук способствовала выдвижению на первый план человеческого фактора в языке и появлению смежных наук, таких как социолингвистика, психолингвистика, лингвокультурология, когнитивная лингвистика, лингвопрагматика и т.п. Огромный шаг вперед в развитии антропоцентрической парадигмы был сделан благодаря разработке нового когнитивно-дискурсного подхода к языку. При таком подходе язык понимается как когнитивная деятельность, осуществляемая с помощью языка во время построения дискурса. Тем самым в терминологический аппарат ученых-лингвистов входит новое понятие «дискурс» (франц. *discours* – речь, англ. *discourse* – рассуждение, речь).

Изучение дискурса в рамках антропоцентризма является актуальной проблемой в современном языкознании. Несмотря на то, что разработкой теории дискурса занималось большое количество ученых, в числе которых необходимо назвать Эрнесто Лакло, Шанталь Муфф, Патрик Серио, Т. ван Дейк, Степанов Ю.С., Арутюнова Н.Д., Кубрякова Е.С., Кибрик А.А., Плунгян В.А., Падучева Е.В., Гайнуллина Н.И., Демьянков, Вежицкая В.З., Звегинцев В.А., до сих пор не существует единого определения термину дискурс. Это связано с особенностями самого дискурса: во-первых, многообразие характеристик и признаков, свидетельствующих о его сложной природе, во-вторых, он охватывает все аспекты языка, начиная с когнитивного, связанного с речемыслительной деятельностью человека, заканчивая собственно текстовым, также связанным с особенностями употребления языка отдельным индивидом.

Можно выделить несколько подходов к определению данного лингвистического феномена, а именно формальный и функциональный. При первом подходе дискурс сводится к некой последовательности предложений, которые образуют текст, и тогда анализ дискурса представляет собой описание его грамматики, что следует рассматривать в качестве вспомогательного приема. При втором подходе дискурс определяется как речевая деятельность, т.е. динамичное явление, однако вне условий ее функционирования. Обе трактовки малосодержательны, так как в них не указываются признаки, отличающие дискурс от смежных лингвистических понятий.

В связи с тем, что дискурс не просто текст или речевая деятельность, а сложное явление, на основе которого можно судить об условиях, в которых происходит коммуникация, интенции речевого акта, возрастных и других особенностях коммуникантов, их культуре и мышлении, при его анализе необходимо учитывать экстралингвистические факторы. Более точным определением дискурса следует признать точку зрения Арутюновой Н.Д.: «Дискурс – связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах) ... Дискурс – это речь, «погруженная в жизнь» [2, 136].

Кубрякова Е.С. трактует дискурс как текст или речевое произведение, которое необходимо рассматривать «по мере его поступления, по мере его понимания» [3, 22]. Также интересно определение Кибрика А.А. и Плунгяна В.А., считающие, что дискурс – это «функционирование языка в реальном времени» [4, 308].

Включение в понятие дискурса категорий социально-психологического характера свидетельствует о тесной связи дискурсивной теории с антропоцентрической парадигмой языка. Дискурс – это целенаправленное коммуникативное действие говорящего, мировидение и миропонимание которого проявляются именно в дискурсивной деятельности, поэтому исследование дискурса предполагает включение в его предметно-содержательную область личности автора дискурса, т.е. дискурсивной личности, чья речевая деятельность обусловлена социальными, культурными, историческими и мировоззренческими обстоятельствами. Подобное обогащение и углубление понятия дискурса позволяет рассматривать его как «социальную данность» или особый «ментальный мир» [5, 44]. Так, дискурс существует лишь в таких текстах, за которыми встает особая грамматика, лексикон, правила словоупотребления, семантика и, в конечном счете, особый мир. Это означает, что дискурс включает в себя социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации, так и о процессах производства и восприятия сообщения.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что главной проблемой в теории дискурса является установление единого подхода к его исследованию. На данном этапе развития лингвистики наиболее совершенным подходом считается событийный, или пропозитивный подход, исходя из того, что события упорядочиваются и приобретают свои четкие контуры и очертания именно с помощью пропозиции, элементарной частицей которой является предложение. Пропозитивность – это свойство предложения и текста сообщать о структуре ситуации, события и мира бытия в целом. Также можно говорить о новом для лингвистики понятии – пропозиционном слове, которое характеризуется денотативной соотнесенностью с тем или иным событием (например, война, праздник). Взгляд на текст с точки зрения пропозиции раскрывает языковой механизм смысловой организации текста, отличающийся от закономерностей, присущих отдельному предложению.

Подобный подход позволяет по-новому взглянуть и на литературные тексты, результатом чего является их более верное понимание. Данное достижение очень важно при подготовке будущих специалистов-филологов. Анализ текста в таком случае предполагает обращение к различным социально-культурным и прагматическим контекстам. В рамках дискурсивной теории под контекстом понимается «языковая социально-мотивированная культура писателя», «система речевых факторов, отражающих непосредственно художественную конституцию писателя» [6, 143].

Когнитивно-дискурсивный подход к тексту учитывает его многоплановость и многоаспектность, одновременно с этим позволяет представить и объяснить ментальные процессы, связанные с продуцированием текста, открывает доступ к языковой и, следовательно, концептуальной картине мира авторов текста. Тем самым признается возможным понимание смысла текста, который выходит за рамки внутритекстового содержания и значения. Иначе говоря, пропозитивность помогает актуализировать смысловые компоненты текста, упорядочить их в зависимости от интенции автора, с тем чтобы сделать текст более доступным для понимания читателей. Также только в дискурсе проявляются пресуппозиции, фоновые знания, без учета которых осложняется процесс адекватного понимания текста.

Таким образом, описание и изучение дискурса невозможно в рамках какой-либо одной теории, поэтому необходимо осуществлять поэтапный, «пошаговый» подход к определению дискурса как сложного многостороннего лингвистического понятия. Его изучение очень важно для развития современного языкознания и играет значительную роль в научно-методологической подготовке будущего филолога, так как, с одной стороны, способствует более глубокому анализу речевых произведений, пониманию их структуры, что делает возможным совершенствование навыков речеведения самих специалистов-филологов, с другой стороны, посредством многостороннего изучения языковых средств позволяет открыть доступ к условиям, в которых создавался тот или иной текст, а значит, сконструировать новый «мир», где текст предстанет в своем «естественном обликии».

1. Кузнецов В.Г. Словарь философских терминов. – М.: ИНФРА-М, 2010. – 731с.
2. Арутюнова Н. Д. Дискурс // ЛЭС.- М., 1990.- С.136–137.
3. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа (Обзор). // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты: Сб. обзоров. – М.: РАН ИНИОН, 2000.
4. Кибрик А.А., Плунгян В.А. Функционализм и дискурсивно-ориентированные исследования // Фундаментальные направления современной американской лингвистики. – М., 1997.
5. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца 20 века. – М.: Наука, 1995.
6. Махмудов Х.Х. Русско-казахские лингво-стилистические взаимосвязи. Алма-Ата, 1989.

Мирзоева В.М., Кузнецова А.А., Аксенова Е.Д., Мирзоева Е.З.

Речевой акт просьбы в диалоге врача с больным

ФГОУ ВО «Тверской государственный медицинский университет»

Министерства здравоохранения Российской Федерации

(Россия, Тверь)

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

ids: sciencepublic-26-11-2019-03

Аннотация

В данной статье описываются коммуникативные стратегии, нацеленные на успешность диалога врача с больным. Особое внимание уделено речевому акту просьбы, ее типологии в русском речевом этикете. Авторы подчеркивают важность формирования умений прагматического варьирования просьбы в обучении русскому языку иностранных студентов-медиков.

Ключевые слова: обучение русскому языку как иностранному, речевой акт просьбы, дифференциация значений просьбы, аудиодиалоги врача-оториноларинголога с пациентами.

Наиболее часто встречающаяся жалоба пациентов — неспособность врача внимательно выслушать, дать ясные и понятные ответы. На наш взгляд, неэффективное общение является барьером на пути к достижению здоровья. Другими словами, сложности в коммуникации врач-пациент влияют на качество врачебной помощи и сказываются на течении лечебного процесса, поэтому умение вести диалог становится одной из основных характеристик личности врача и профессиональной компетенции [1]. С позиций преподавания русского языка иностранным студентам-медикам, адекватное восприятие речи пациента нарушается коммуникативными барьерами процесса общения — фонетическим, семантическим, стилистическим, социально-культурным, логическим. Иностранному студенту в диалоге с больным сложно дифференцировать такие значения и побуждения, как приказ, призыв, просьба.

Материалом для наблюдения выражения речевого акта-просьбы в нашем случае послужили не наиболее привычные для филологии художественные тексты, а аудиотексты живых профессиональных диалогов, записанных во время приема пациентов врачом-оториноларингологом. Как особая форма профессиональной речи, диалог с пациентом отличается исключительной сложностью, именно в процессе такого общения особую роль играет речевой акт просьбы.

Установление значимости отдельных дифференциальных признаков крайне затруднено ввиду многообразия коммуникативных ситуаций и неповторимости, оригинальности ситуаций в живой речи. Поэтому остается актуальной задача детального изучения вариативности русской просьбы с учетом всех параметров, позволяющих определить ее особенности.

Для наиболее полного представления о вариативности русской просьбы необходимо определить не только лингвистическое варьирование способов воплощения просьбы, но и ситуативные признаки.

По своему лингвистическому выражению просьбы могут быть прямыми и косвенными. В качестве ситуативных средств выражения различных оттенков просьбы используются обращения, модальные слова, междометия, частицы. В качестве экстралингвистических способов выражения просьбы выделяют такие, как прагматическая обращенность высказывания на интересы говорящего, особая интонация, возможность выполнения просьбы адресатом, институциональная и неинституциональная сфера общения и др. Речевой акт просьбы в диалоге врача с больным может быть развернутым (повторенная просьба в пределах одной

диалогической реплики) и неразвернутым. Развертывание просьбы осуществляется в обстановке общения, требующей от говорящего дополнительной информации аргументативного характера. Одним из «двигателей» развертывания ситуации просьбы является реакция адресата на реплику говорящего: согласие или отказ, разрешение или запрещение. В зависимости от направленности намерения говорящего выделяются просьбы о действии и просьбы о разрешении. Общая интенция просьбы может приобретать различные модально-волекативные, экспрессивные и другие дополнительные оттенки значения. Среди них с учетом интонационных, лексических, контекстуальных средств можно выделить следующие варианты просьбы: просьба-требование, просьба-мольба, просьба-уговор, просьба-пожелание, просьба-приглашение, просьба как элемент речевого этикета.

Таким образом, вариативность русской просьбы может создаваться всеми средствами языка и речи, образуя стилистическое, семантическое, прагматическое варьирование речевого акта, что создает реальные трудности для иностранцев во владении устной речью. Иностранному учащемуся при обучении важно знать, к кому обращается адресант, каков ролевой статус адресата: сверстник, приятель, учитель и др. Для общения в институциональной сфере необходимо ознакомление со стандартными фразами речевого этикета, способствующими успешности речевого контакта. Наряду с этим необходимо ознакомление с вариантами речевой экспликации просьбы в плане семантического звучания интенции, то есть с различными способами смягчения или усиления категоричности побуждения, экспрессивно-эмоциональными оттенками просьбы.

Как показал лингвистический анализ аудиодиалогов врача-оториноларинголога с пациентами, просьба-запрос больного задает «семантические рамки» обсуждения и коммуникативно-прагматическую направленность общения [2]. Приведем следующий пример:

— Мне диагностировали острую двустороннюю нейросенсорную тугоухость. Доктор, помогите вылечиться, перед тем как возник шум в ушах, я неделю болел.

— Не волнуйтесь, сделаем все возможное. Сначала объясню причины вашего состояния: это могут быть последствия гипертонического криза, атеросклероза сосудов, так как происходит нарушение кровоснабжения внутреннего уха. Но чаще всего данная патология развивается после перенесенного вирусного заболевания. Нередко вслед за волной гриппа возникает нейросенсорная тугоухость. При этом отмечаются снижение слуха, шум в ушах. Мы должны подтвердить поставленный диагноз посредством надпороговой тональной аудиометрии. Проведение сосудистой терапии обеспечивает полное выздоровление при своевременном обращении. Вы обратились вовремя.

В заключение хочется подчеркнуть, что в процессе диалога врача с больным, особенно в момент речевого акта просьбы со стороны пациента, очень важными оказываются следующие приемы: обращение к пациенту по имени – отчеству; приветливая улыбка и другие невербальные проявления доброжелательности, терпеливое и внимательное выслушивание врачом. Будущие специалисты должны понимать, что умение вести диалог с больным становится одной из основных характеристик личности врача и его профессиональной компетенции.

1. Аксенова Е. Д., Мирзоева В. М., Мирзоева Е. З. Модальность научного (медицинского) текста (на материале текстов оториноларингологии) // Современные исследования социальных проблем. № 4-1 (28), 2016. – С. 154 – 161.
2. Мирзоева В. М., Кузнецова А. А., Мирзоева Е. З. Коммуникативно-прагматическая функция сложных предложений в диалогической структуре текстов медицинской направленности // Вестник Тверского государственного университета. № 1, 2017. – С. 208.

Садовникова И.И.

Сравнение этимологии фитонимов в эвенском и эвенкийском языках

Сибирское отделение Российской академии наук
(Россия, Якутск)

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-04

idsp: sciencepublic-26-11-2019-04

В работе дана краткая сравнительная характеристика названий растений эвенского языка с соответствующими эвенкийскими терминами. Изучение лексических единиц названий растений в двух рассматриваемых языках позволит выявить особенности появления и функционирования фитонимов на современном этапе.

Выборка соответствующей лексики производилась по словарям: В.И. Цинциус «Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков» [Т. I 1975; Т. II 1977] где на тунгусо-маньчжурских языках приведены названия многих деревьев, кустарников, трав. В.А. Роббека, М.Е. Роббек «Эвенско-русский словарь», Л.Д. Ришес «Русско-эвенский (русско-ламутский) словарь», Г.М. Василевич «Эвенкийско-русский словарь», А.Н. Мыреевой «Эвенки. Эвенкийско-русский словарь», Б. В. Болдырев «Эвенкийско-русский словарь».

Целью настоящей работы являются выявление способов номинации фитонимов и их сопоставление на материале эвенского и эвенкийского языков. Для этого нами была разработана классификация фитонимов.

Самую большую и разнообразную группу в этих двух исследуемых языках составляют наименования деревьев и кустарников. Деревья и кустарники могут произрастать в лесу и вне леса. Названия дерева *мо* имеется во всех тунгусо-маньчжурских языках со значением “дерево, дрова для растопки, бревно, палка”. Название леса: *эвен. хиги* “лес”, *эвенк. сиги* “лес”; *эвенк. дилкэкэ* “тайга”, *эвен. дөмңэ* “тайга”, “лес”, *эвен бургаг* “лиственный лес”, *эвенк. аһи* “тайга”, “лес на равнине”.

Рассмотрим хвойные деревья: *эвен. ирэт* Бер “молодое деревцо”, “молодая лиственница, жердь”, *эвен. ирэкэг* “заросли лиственницы”, *эвенк. ирэк* Тк, Тмт, Учр, Чм, Чмк, Сх, Урм “лиственничный лес”; *эвен. ирэкэт* Бер, Т 1) “молодая лиственница”; 2) “молодой кустарник, тальник”, *эвенк. ирэвэллэн* Е “тонкая молодая лиственница” и т.д.

В эвенском и эвенкийском языке сосна называется одинаково *эвен. дягда* Бер “сосна”, *эвенк. дягда* “сосна”;

эвен. аста Бер, Т “ель”, *эвенк. асикта* Чмк, Учр, П-Т, Н “ель”.

эвен. ңаңта Бер, Ол, Б, П, Ск, Т “пихта”, *эвенк. ңаңтэ* Учр, П-Т, Н, Е, И, С “пихта”.

эвен. болгит Бер, Ол, М, Ох, П “стланик”, *эвенк. болгикта* Тк, Тмт, Учр, Ие, З, А, Чмк, Сх, Тнг “кедровый стланик” и т.д.

Лиственные деревья: *эвен. хул* Б “тополь”, “осина”, *эвенк. हुл* Учр, Члм, Урм “тополь”; *эвен. ангу* Бер “тополь-сухостой”, *эвенк. हुлдан* Урм. “молодой тополь”; *эвен. урга* Т, Ск “тополь”, *эвенк. сириктэ* Урм. “большая старая ива”; *эвен. хулакаг* Б “заросли тополя”, *эвенк. हुликаг* Учр “заросли тополя”;

эвен. чалбан Бер, Ол, Б, М, Ох, П, Т “береза”, *эвенк. чалбан* “береза”; *эвен. чалбукаг* Бер, Ол, Ох, “заросли березы”, *эвенк. чалбук* Тмт, Учр, Члм, М, *эвенк. чалбукиг* П-Т, Н, Е, И “березняк”;

эвен. дывуд Бер, Ол “карликовая береза”, *эвен. дывэд* Бер, Ол, Б, М, Ох “каменная черная береза”, *эвенк. дывэг* Сх березняк (лес, роща из черной березы), *эвен. нивэт* Бер “ползучая карликовая береза”, *эвенк. нивэктэ* Учр “высокая марниковая береза”;

эвен. кэңкэр Бер, Ол, П “прут рябиновый”, *эвенк. кар* Тк, З “тонкий прут”;

эвен. *нэгнэмкэр* Бер, Ол, Ох, П “верба”, эвенк. *качикамура* Алд, Учр, З, Н “верба”;

эвен. *отлат* Бер, Ол, Алл “ольха карликовая”, эвенк. *дугдэн* Удр, “черная ольха”;

эвен. *нэктэвки* Ол, Ох “рябина”, эвенк. *ачакта* Учр, Члм, Урм “рябина клен”;

эвен. *урты* Бер, Ох “кора дерева”; эвенк. *урта, улдакса, олдакса, угдаһа* Сх, Тмт “кора”;

эвен. *ниңтэ* Бер, Ол “кора”, эвенк. *ңиңтэ* Учр, Тмт “кора”;

В эвенском языке и в остальных его диалектах есть лексема *кивэ* “береста”, а в эвенкийском в нерчинском диалекте *кивэ* со значением “береза”, “береста”;

эвен. *һаңта* Бер, Ох “орех кедровый”, “шишка” эвен. *бокат* Бер, Ох, М “шишка”, “почка”, эвен. *тодэ* Арм “орех”, “шишка”; эвенк. *һаңта* Тмт, Е, И “кедровый орех”.

эвен. *эбдэнрэ, эбдэндэ, эбдэннэ* Бер, Ол, М, П “лист”, эвенк. *абданна, абдан, абданда, абдарна* Учр, Сх, Тмт “лист”;

эвен. *мугдэкэн* Бер, Ох, Ол “пень”, эвенк. *мугдэкэн, мугдэкэчэн* Тмт, Е, И “пень”;

эвен. *дилгос* Бер, Ох “сок древесный”, эвенк. *дилгу, дилгукса* Тмт, Учр “сок древесный березовый”;

эвен. *нют* Бер, Ол, М, Алл “смола древесная”, эвенк. *нютэ* Тмт, Алд, Учр, С “смола древесная”;

эвен. *аг* Бер, Ол, П “ствол стебель”, эвенк. *аги* Тмт, Учр “ствол”;

эвен. *мучит* Бер, Ох “хвоя лиственницы”, эвенк. *мучиктэ, мучуктэ* Тмт, Вл, Е, И “хвоя лиственницы”;

эвен. *дэт дэтэ* Бер, Алл, Ох “хвоя”, эвенк. *декта* Учр, С “хвоя лиственницы”.

Названия кустарников: эвен. *кэкучэн тэвтэңэн* Бер букв. “(кукушкина ягода) можжевельник”, эвенк. *һэңкирэ* “можжевельник”;

эвен. *ичик* Бер досл. “(кусачий) шиповник”, эвенк. *суптылэ, һуптылэ* Тмт, Е, И “шиповник”;

эвен. *хэңкэс* Бер, Ох, М “багульник стелющийся”, эвенк. *сэңкирэ* Тмт, Учр, Члм, Урм, З “багульник”;

эвен. *нэктэвки* Бер, Ох, Ол “рябина”, эвенк. *нуктэ* Ткм, П-Т, Е, С, С-Б “рябина”.

эвен. *имукэт* Бер, Ол, Б, П “тальник, ива, молодые побеги”, эвенк. *һекта* Тмт, Вл, Е, И “тальник, ива, верба”;

эвен. *гар* Бер, Ох, Ол “сук”; эвенк. *гара* П-Т, С “сук”; эвен. *хэвтэ* Бер, Ох, М “ветвь хвойная”, “подстилка”, эвенк. *сэктэ һэктэ шэктэ* Тмт, Учр “ветвь хвойная”.

Название трав и травянистых растений:

эвен. *ниргэт* Бер, Ол, Алл, Ох, П “черноголовка (трава, которая растет на кочках)”, эвенк. *ниргэктэ* Учр, Алд, М, Тт, Сх, Урм, З “черноголовка (трава, растущая на кочках)”;

эвен. эвенк. *чукаг* “луг, лужайка”;

эвен. *коңат* “камыш”, эвенк. *һанчара* “камыш”, “водоросль”;

эвен. *орат* “сухая трава, сено”, эвенк. *орокто* “сухая трава”;

эвен. *хайта* Бер, Ол, Алл, Ох “трава сухая”, эвенк. *һаикта* Тк, Тмт, Учр, Ие, З, Урм, А, Сх, Брг “болотная мягкая трава, высохшая на корню” и т.д.

Название ягод: общее название ягоды у эвенов *тэвтэ* Бер, Ох, Ол, Алл, Б, М, П, Т “ягоды”, эвенк. *диктэ* “ягоды”;

эвен. *гит* Бер, Ох “голубика”, эвенк. *диктэ* “голубика”;

эвен. *инңамта* Бер, Ол, Алл, М, Ох, П, Ск, Т “морозика”, эвенк. *инңамукта* Учр, Члм, Сх, Урм, *иңамта* М, *иңэмуктэ* Тмт “морозика”;

эвен. *орбат* Бер, Ол, Ск, Т “черная смородина”, эвенк. *чуриду* Тмт “черная смородина”;

эвен. *мунрукан тэвтэн* Бер досл. “(заячья ягода) красная смородина”, эвенк. *игилэктэ* Тк, Тмт, Члм, М, Чмк, П-Т, Н, Е, *оңаликта* А, *эгэликтэ* И, *еликтэ* Ткм “красная смородина”;

эвен. *ңин инңамтан* Бер досл. “(собачья слеза) земляника”, эвенк. *тустыңңилэн* Члм “земляника”;

эвен. *ңокли* Бер, Ол, Алл, Ох. Т “черная смородина, шикша”, эвенк. *ңөкли* П-Т, Н “черная смородина”;

эвен. *тураки тэвтэн* Бер букв. “воронья ягода”, эвенк. *тураки тэвуктэн* М букв. “воронья ягода”;

эвен. *умтичан* Бер, Ох «черника», эвенк. *диксиңэ* П-Т, Н, *умкачан* Чмк “черника”;

умтичан Бер, Ох, Ол «шикша»;

эвен. *хутымтэ* Бер, Ол, Алл, Ох “жимолость”, эвенк. *утумуктэ* “жимолость”;

эвен. *хемтэ* Бер, Ох “брусника”, эвенк. *һимуктэ* Тмт, Учр, Члм, Алд, Сх, Урм, М, Тт “брусника”;

эвен. *чикэнмэт* Бер, Ол, Алл, Ох “княженика”, эвенк. *дуңурикан* С-Б “княженика”;

эвен. *нямалра* Бер. Ол “белый мох”, “кукушкин лен”, “торфяной мох”, эвенк. *нямулда* П-Т, С-Б, В-Л “кукушкин мох” и т.д.

В основу семантических моделей названий растений относящихся к их анатомии положены реальные свойства этих растений и их частей. Рассмотренные нами названия растений образованы двумя путями: присоединением к глагольным и несколько реже именным основам аффиксов и способом словосочетания.

1. Болдырев Б. В. Эвенкийско-русский словарь / Б. В. Болдырев. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, филиал «Гео», 2000. Ч.1: А-П. – 503 с
2. Болдырев Б. В. Эвенкийско-русский словарь / Б. В. Болдырев. Новосибирск: Изд-во СО РАН, филиал «Гео», 2000. Ч.2: Р-Я. – 484 с.
3. Василевич Г. М. Эвенкийско-русский словарь. С приложением и грамматическим очерком эвенкийского языка / Г. М. Василевич. - М., 1958. – 803 с.
4. Кейметинов В.А. Эвенско-русский словарь. Толкование и этимология. Якутск: Офсет, 2005. – 248с. I, II, III часть.
5. Мыреева А. Н. Эвенкийско-русский словарь / А. Н. Мыреева. – Новосибирск: Наука, 2004. – 798 с.
6. Мыреева А. Н. Лексика эвенкийского языка. Новосибирск, Наука, 2004.
7. Новикова К.А. Очерки диалектов эвенского языка. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР.
8. Пикунова З.Н. Буга дярин энциклопедиян: фауна. Новосибирск: Наука, 2008. -339с.
9. Роббек В.А., Роббек М.Е. Эвены. Эвенско-русский словарь. Наука, Новосибирск, 2005 – 206 с.

Тетакаева Л.М.

Речевой этикет и языковая норма

*Дагестанский государственный университет
(Россия, Махачкала)*

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-05

idsp: sciencepublic-26-11-2019-05

Этикет представляет своего рода метаязык культуры общения, хранящийся в памяти этноса. Общение в целом можно разложить на два плана, взаимно дополняющих друг друга. Первый можно назвать парадигматическим, второй синтагматическим. Парадигматический представляет собой набор социальных факторов, переменных ситуаций общения, противопоставленных друг другу [Бгажноков 78:12]. Синтагматика традиционной культуры общения включает непосредственно технику общения, которая разнообразна как в качественном отношении, так и в количественном. Известный английский социопсихолог М. Аргайл выделяет семь классов социальной техники поведения (общения): 1) телесный контакт, 2) физическая близость и позиция, 3) жесты, 4) выражение лица, 5) движение глаз, 6)

нелингвистические аспекты речи (темп, интонация речи и т.д.), 7) собственно речь [Argyle 71:67].

Этикет, будучи компонентом общения, функционирует и на парадигматическом, и на синтагматическом уровнях, используя ту или иную «технику поведения» строго в соответствии с той или иной социальной ситуацией.

Из вышесказанного представляется возможным выделить речевой этикет поведения, являющегося составной частью этикета в целом. Исследователями принято различать понимание речевого этикета в узком и широком смыслах. «В широком значении его следует понимать как форму нормативного речевого поведения в обществе между представителями единой нации» [Ступин 1980:6], а в узком смысле это национально специфичные правила речевого поведения, применяемые в ситуациях вступления собеседников в контакт и поддержание общения в избранной тональности соответственно обстановке общения, социальным признакам коммуникантов и характером их взаимоотношений [Формановская 1992: 5].

Речевой этикет, будучи формой нормативного речевого поведения, непосредственно связан с языковой нормой потому, что он является компонентом общения в целом, «а именно в общении рождаются нормы – основа социальной регуляции поведения» [Рыжова 19987:53]. Все исследователи подчеркивают, что норма категория социально-историческая (с полным основанием можно сказать это и о речевом этикете) «в том смысле, что самое ее возникновение, формирование и признание за таковую есть история превращения потенциальных возможностей языка как системы выразительных средств в факт осознанных образцов речевого общения в определенной языковой общности в тот или иной период времени» [Степанов 1977:59].

Впервые норму языка как коррелят языка и речи выдвинул известный испанский филолог Э. Косериу. Он определяет норму как систему обязательных реализаций принятых данным обществом и данной культурой. Подобное определение дано и в «Общем языкознании»: «Норма – совокупность наиболее традиционных реализаций элементов языковой структуры, отобранных и закреплённых общественной языковой практикой». В. Девкин подчеркивал, что основу нормы составляет ее соответствие речи того социального слоя, который считается в определенной сфере общения образцом, на который равняются [Девкин 73:101]. Основная масса исследователей, так или иначе, считает, что норма – это то, что уже сказано.

Существует и другая группа ученых, которая стремится включить динамический аспект в рассмотрение нормы [Ицкович В.А., Скворцов Л.И., Степанов Г.В.]. Так, Л.И. Скворцов считает, что на уровнях речевой деятельности, или на уровне нормы можно говорить, как нам кажется, о норме воплощенной (реализованной) и норме невоплощенной (потенциальной, реализуемой). Вторая творится с учетом первой, с известной оглядкой на нее и подраживаясь под нее [Скворцов 1970:28]. Здесь же Л.И. Скворцов говорит о принципе коммуникативной целесообразности, который применим в обеих сферах с той разницей, что для нормы реализуемой он оказывается конструирующим.

Однако, как отмечает Л.П. Рыжова «и такой динамический взгляд на языковую норму не раскрывает до конца сущностных характеристик этого понятия..., поскольку понимание языка как деятельности предполагает подход к языку как явлению социального уровня» [Рыжова 1987:55], т.е. речевое общение нормируется не только самой системой языка и структурой практической деятельности, в которой оно осуществляется, а именно норма как прагматический, оценивающий фактор, помогает

адресату отобрать необходимые для той или иной социально-речевой ситуации языковые единицы.

1. Бгажноков Б.Х. Адыгейский этикет. Нальчик, 1978.
2. Девкин В.Д. Немецкая разговорная лексика. М., 1973.
3. Рыжова Л.П. Речевой этикет и норма // Языковое общение: Единицы и регулятивы: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. Ред. И.П. Сусов. Калинин, 1987.
4. Скворцов Л.И. Норма. Литературный язык. Культура речи // Актуальные проблемы культуры / Сб. статей / Под ред. В.Г. Костомарова, Л.И. Скворцова. М., 1970.
5. Степанов Г.В. К проблеме языкового варьирования (Испанский язык Испании и Америки). М., 1979.
6. Ступин Л.П. Современный английский речевой этикет. Л., 1980.
7. Формановская Н.Н. Употребление русского речевого этикета. М., 1992.
8. Argyle M. The Psychology of Interpersonal Behaviour. – 2nd ed. Repr. Harmondsworth, 1971.

Усеинов Т.Б.

Отображение любви к объекту мужского пола в образной системе средневековой крымскотатарской ашыкской поэзии

*ФГАОУ ВО “КФУ имени В.И. Вернадского”
(Россия, Симферополь)*

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-06

idsp: sciencepublic-26-11-2019-06

В работе рассматривается образная система в рамках ашыкской поэзии Крымского ханства. Данный вопрос до сегодняшнего дня остаётся слабо изученным [2, 3].

Целью работы является исследование семантического разнообразия при отображении любви к объекту мужского пола в средневековой крымскотатарской ашыкской поэзии.

Результаты исследования будут способствовать более глубокому изучению данного вопроса.

Как стало известно, мужской пол объекта любовного поклонения не является фактом экстраординарным как для средневекового крымскотатарского классического дивана, так и для средневековой крымскотатарской ашыкской поэзии.

Рассмотрим четыре причины сложившегося положения:

1 Данный мотив имеет место в стихах с суфийским подтекстом (образы мальчика, юноши, мужчины, возлюбленного и т. д.) и в религиозных произведениях народных поэтов-исполнителей (ашыков).

2. В рамках произведений с религиозным оттенком, поэты активно используют мужские образы для отображения тех или иных “мужских” качеств земной красавицы: вероломность, кровожадность, ловкость, мужество, отвага, умелое владение оружием, хитрость и т. д.

Приведём перечень имён лишь некоторых прославленных исторических личностей-мужчин и образных систем, с ними связанных: “Александр Македонский – влюблённый”, “Али – влюблённый”, “Иисус – влюблённый”, “Локман – влюблённый”, “Пророк Мухаммед – влюблённый”, “Пророк Юсуф (Юсуф-и Кенан) – влюблённый”, “Пророк Якуб – влюблённый”, “Рустем – влюблённый”, “Царь Дарий – влюблённый” и т. д.

3. Ещё одна категория сравнений, намекающих на мужской пол объекта поклонения, связана с родом деятельности объекта поклонения (возлюбленной), в большей степени причастным к мужскому образу жизни: “Воин – враг”, “Воин печали

– влюблённый”, “Военачальник (красавиц) – влюблённый”, “Грабитель татарин – страдающий”, “Мулла – Аллах”, “Он (она) с колпаком похожим на корону царя Дария – влюблённый”, “Охотник – птица”, “Палач – влюблённый”, “Повелитель – восхваляющий”, “Повелитель-тиран – страдающий”, “Султан – влюблённый”, “Убийца – жертва”, “Хан – влюблённый”, “Хан – раб”, “Шах – нищий (нищие)”, “Шах – красавицы”, “Шах – влюблённые (ашыки)” и т. д.

4. Исследовавший персидскую литературу А. Афсахсод в своей работе “Лирика Абд ар-Рахмана Джами: Проблема текста и поэтики” [1], рассматривая вышеупомянутый вопрос в связке с творческим наследием Абдурахмана Джами (1414-1492), отмечает, что “на протяжении более двух столетий, ближайших ко времени Джами, появилось всего три-четыре поэмы, в которых изображается однополая любовь: “Михр ва Муштари” – (“Михр и Муштари”) Ассара Табризи, “Гуль ва Чауган” – (“Поло и Ключка”) Арифиджа, “Шах ва Гадо” – (“Царевич и нищий”) Хилали).

К тому же такие поэмы никогда не находили поклонников среди простых людей, да и рукописи их редки”.

Эти произведения, как правило, заказывались придворным персидским поэтам представителями высших слоёв общества, дабы развлечься и скоротать время.

Отметим, что наш поиск, подобных произведений в крымскотатарской средневековой поэзии (в ашыкской поэзии, в частности) завершился безрезультатно.

Отметим, что широко известное средневековое крымскотатарское литературное подражание иранским образцам носит не “слепой и поголовный” характер, а происходит с учётом местного ортодоксального менталитета.

Выводы. При просмотре средневекового крымскотатарского письменного поэтического наследия обнаруживаются вышеотмеченные первые три разновидности отображения любви к объекту мужского пола. Четвёртый же вид совершенно не нашёл отражения на полуострове.

1. Афсахсод А. Лирика Абд ар-Рахмана Джами: Проблема текста и поэтики / Аэлохон Афсахсод. – М.: “Наука”. – 1988. – 326 с.
2. Усеинов Т.Б. Образная система крымскотатарской ашыкской силлабической поэзии конца XVI-начала XVIII вв. Земная лирика // Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. – 2016. – Том 2 (68). – № 3. – С.153-158.
3. Усеинов Т.Б. Образная система средневековой крымскотатарской письменной силлабической поэзии. Божественная любовь к объекту поклонения мужского пола // Культура народов Причерноморья – 2008. – № 135. – С. 111-113.

РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Вильке Е.В.

Образ Берлина в творчестве Э.Л. Кирхнера

*Курский государственный университет
(Россия, Курск)*

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-07

idsp: sciencepublic-26-11-2019-07

Тема города в европейском искусстве имеет долгую историю развития и остается востребованной сегодня. Особое звучание она приобрела в эстетике и художественной практике рубежа XIX–XX веков. Именно в это время отчетливо проявились изменения того урбанистического ландшафта, который столетиями складывался в Западной Европе. В течение нескольких десятков лет городская среда была преобразована столь радикально, что воспринималась как символ перемены мировоззрения человечества, самой картины мира.

Интерес к теме города занимает едва ли не центральное место в творчестве представителей немецкого экспрессионизма: поэты, художники и кинематографисты с упоением и восторгом, а, порой, с отвращением и ужасом погружаются в бурлящую среду мегаполиса, вслед за своим соотечественником О. Шпенглером изучают его душу и материю. Одним из первых к исследованию этой темы обратился Э.Л. Кирхнер – лидер дрезденской группы молодых художников-экспрессионистов «Мост».

В его творчестве городские мотивы играли большую роль уже на этапе формирования союза. Центральной темой его ранних пейзажей становится Дрезден. Именно здесь зарождается то восприятие художником города во всей его духовной, технической, биологической цельности, которое будет отличительной чертой его зрелых работ берлинского периода. Для Кирхнера город – это не только среда обитания человека, не просто место человеческих трагедий, социальных противоречий и конфликтов. В архитектурном пространстве художник улавливают тончайшие и, порой, неясные или неосознаваемые, связи между людьми, событиями, явлениями различного масштаба. Рукотворная, городская среда в его работах становится мощной, вышедшей из-под контроля агрессивной стихией. Город воспринимается им как часть мироздания, законы развития которого лишь отчасти познаваемы и осознаваемы людьми. Человек включен в этот мир как необходимая, но не всегда гармонично обустроенная единица.

В основе содержания наиболее значимых урбанистических концепций этого периода лежит представление о городе как промышленной территории. Вместо привычной «среды обитания» возникает индустриальный организм с совершенно новой структурой. В живописи Кирхнера также проявляется своеобразная «иконография» образа города, включающая обязательные атрибуты современности: железные дороги и вокзалы, автомобили и магистрали, огромные металлические мосты, трубы заводов и т.д. Однако в его работах нет ни восторга перед техническим прогрессом, ни пафоса ожидания будущего. Вместе с тем изображение города у художника лишено и явного исторического акцента. Архитектурные достопримечательности Дрездена и позднее Берлина словно бы не вписываются в пейзажи Кирхнера. Но и реальные объекты, попадающие в поле его зрения также преобразуются, превращая «живое» физическое пространство в фантасмагорию.

В отношении художника к городу есть нечто, роднящее его со средневековыми мистериальными процессиями, в которых сам город являлся одним большим сценическим пространством. Зрители одновременно являлись и участниками действия, совершая поступательное движение, которое имело начало, но продлевалось до

бесконечности. Подобного рода ассоциации рожают и, так называемые, «готицизмы» Кирхнера: вытянутость человеческих фигур и архитектуры, придание им готических пропорций. В городских ландшафтах Кирхнера разыгрывается некое большое действо, в котором главными героями становятся не столько люди, сколько какие-то невидимые связи, сквозь которые проявляются силы и явления космического масштаба. Эта кипящая, не лишенная драматизма внутренняя жизнь реальности порождает в человеке, вовлеченном в этот вихрь, и ужас, и экстаз, и восторг, и откровение. Художник создает мир одновременно захватывающий и закрытый, притягивающий внимание и не допускающий вмешательства извне.

Интересен факт частого включения Кирхнером в пейзаж большого количества готических построек: соборов, башен, церквей, ворот. Представляется, что готический собор как выражение самого духа Средневековья, сочетая в себе духовную просветленность, религиозный экстаз и конвульсии химер, оказался созвучным настроениям художника начала XX века. Так, например, в работе «Рейнский мост» (1914) две мощные дуги и колоннада по обе стороны моста создают впечатление внутреннего пространства храма. Вместе с тем, точкой схода обеих дуг и, по сути, смысловым центром композиции является расположенный в глубине холста настоящий готический собор. Дорога начинает свое движение от переднего края картины и тянется до самого собора, в то время как люди в картине идут в обратном направлении, то есть навстречу зрителю спиной к храму. В христианской традиции мост трактуется как связь между земным и небесным. В контексте кризиса духовности подобная разнонаправленность движений получает символическое звучание.

В октябре 1911 года Кирхнер переехал из Дрездена в Берлин. Это был самый оживленный город Германии, развивавшийся с необычайной скоростью. Еще в начале XIX века Берлин, не смотря на свой статус столицы, был в сущности провинциальным городом, в котором проживало не более 170 тысяч жителей. Размеренность и неспешность определяли городскую жизнь, а строения К. Шинкеля – обозримую панораму. Но уже в 40-е годы Берлин становится мощным промышленным центром, притягивающим к себе огромное количество рабочих рук. Вскоре многие предприятия становятся столь крупными, что перемещаются в пригороды Берлина. Это спровоцировало неестественно быстрое расширение самого города.

Берлин обрастал многочисленными окружающими его поселениями, постепенно поглощая близлежащие крестьянские деревни. Рост и перепланировка Берлина продолжались вплоть до 1914 года. Буквально за полвека он превратился из сонного провинциального городка в метрополию, равную Парижу и Лондону. К концу столетия количество жителей достигло 2 миллионов человек. И это были не только представители самых разных уголков Европы, но и выходцы из славянских и восточных стран. Этот огромный город принимал любого, кто приезжал сюда в поисках лучшей доли, включал его в свой механизм, зачастую стирая не только различия, но и индивидуальность.

Многое меняется в самом облике Берлина. К началу XX века это мегаполис с явно выраженными урбанистическими чертами. Пространство города наполнено множеством архитектурных объектов. Крупные универмаги с великолепными витринами, люксовые отели, театры и разнообразные развлечения, мосты, большие вокзалы образуют целый мир. Электрическое освещение улиц и самые современные транспортные средства превращают город в квинтэссенцию цивилизации, ее нервный узел. Процессы, протекающие в городе, оказывают определяющее воздействие на жизнь всего общества. Здесь рождаются конфликты и противоречия, которые нередко разрешаются трагедией. Социальное напряжение неуклонно возрастает.

Образ города в искусстве этого времени все меньше представляет собой архитектурную композицию. Все отчетливее проявляется связь городской тематики с проблемами человеческого бытия. Этому способствуют и философские изыскания Г.

Зиммеля, главный труд которого «Большие города и духовная жизнь» был посвящен вопросам сосуществования личности и общества, проблемам встраивания индивидуума в среду, которая предъявляет к нему ряд требований. Город при этом оказывается сценой для выстраивания этих сложных отношений.

Условия, которые порождает мегаполис, прежде всего – численность и скученность населения, меняют не только образ жизни людей, но и их характеры. Человек большого города замкнут и обособлен, сосредоточен на самом себе. Многочисленные контакты лишь усложняют существование. Невозможно находиться в теплых отношениях с тем количеством людей, с которыми сталкивается индивид. Социальные, межчеловеческие связи и отношения рушатся. Одиночество и отчуждение определяют эмоциональную атмосферу большого города.

В немецком искусстве этого времени мотивы агрессии и деструкции, тревоги и страха явно преобладают над мотивами созидания, творчества, спасения, душевного покоя. Город представляется местом, в котором царят смерть и хаос. Хаос – это прежде всего нечто не-человеческое, чуждое и враждебное, противостоящее уютному и обжитому человеком миру, и грозящее этот мир поглотить. Хаос – это место смерти или, по крайней мере, отсутствие условий, благоприятных для человека. Человек обречен нести кару за свои грехи, вся его жизнь в таком месте – это наказание, и нет надежды на спасение.

Такого рода интерпретация темы города характерна для экспрессионистической литературы. Так, в поэзии Г. Гейма, Г. Тракля, Г. Бенна город выступает как место невиданного преступления, являясь одновременно и исполнителем преступления и его жертвой. В нем правят демоны насилия и наживы, и он постепенно превращается в адские подмостки для апокалиптического действия. В живописи эти настроения были отражены в работах Л. Майднера («Я и город»), Г. Гросса («Метрополис»), О. Дикса («Апокалиптический пейзаж»). Над безумным городом – опустевшие небеса: бог то ли умер, как изрек Ницше, то ли ослеп, оглох и утратил малейший интерес к происходящему на земле; то ли карает за грехи, то ли – еще ужасней – карает без вины, по изначальной злобности своей природы.

Однако для Кирхнера город не является местом, в котором безраздельно царствует абсолютное зло, хотя его работы не лишены некоего зловещего подтекста. Однако они звучат, скорее, как предупреждение или как предчувствие беды, чем ее констатация. В картинах мастера город проступает как некий самостоятельный живой организм, существующий по своим законам и в своем, отдельном от человека, пространстве. Далеко не всегда это территория социального. Улицы, парки, площади пустынные, безлюдны. Это метафизическое пустое пространство наполнено тревожным ожиданием смутно ощущаемой катастрофы. Город становится территорией мистического. Изредка появляющиеся в пейзаже люди без какой-либо индивидуальной психологической и эмоциональной характеристики, почти без жестов. Это не типы и не характеры. Они не являются существенным компонентом городской среды, поскольку лишившись личности, человек растворяется в окружающем пространстве, намертво срастается с ним.

Эта «безличность» людей – отличительная черта образности не только пейзажа Кирхнера, но и жанровых сцен из жизни города. В Берлине Кирхнер создает самые значительные свои произведения, среди которых не только пейзажи, но и знаменитые «Уличные сцены». Изображая большие улицы с их огромными толпами Кирхнер открывает город как негативную среду, враждебную человеку. Это не праздничная, нарядная толпа с полотен импрессионистов. Места наибольшего скопления людей в мегаполисах словно созданы для того, чтобы разрушать межчеловеческие связи или препятствовать их созданию. Человек словно лишается всяких сущностных характеристик. Эти перемены в сознании делают одних агрессивными, дикими, других замкнутыми и озлобленными. Огромное скопление людей приводит к тому, что люди

стремятся к взаимному отчуждению, отталкиванию, к ограничению контактов. Пространство картин Кирхнера заполняется фигурами гуляющих, похожими друг на друга, со стертыми лицами и неясными контурами. Атмосфера настороженности и подавленности делает их почти одинаковыми, неразличимыми между собой, словно бы равными перед лицом некой неведомой силы.

Это настроение достигает своего апогея в картине «Площадь Бель-Альянс в Берлине» (1914). В центре почти круглой, обсаженной со всех сторон деревьями, площади высится огромный памятник, вокруг которого медленно движется толпа гуляющих. Типичный для художника взгляд на местность издали и чуть сверху создает ощущение крошечности человеческих фигурок. Черные силуэты по мере удаления от зрителя превращаются в вытянутые тонкие мазки кистью. В фигурах почти нет движения, зато полон динамики город, обступивший эту небольшую площадь со всех сторон. Вздвигающиеся остроконечные крыши домов замыкают сцену в жесткое кольцо. Части выступающих зданий справа и слева придают композиции монументальность, колоннада задает ритм и одновременно усиливает символическое звучание сцены, как бы подчеркивая вход в это странное пространство, в котором развивается не менее странное действо. Казалось бы, мирная сцена прогулки превращается у Кирхнера в зловещее шествие даже не людей, а теней или заблудших душ. Этому же впечатлению способствует и напряженный колорит. В сочетание ослепительно-яркого, несколько болезненного, желтого цвета песка и черно-серого тона архитектуры и человеческих фигурок не вносит успокоения даже насыщенный цвет зелени.

Цвет, безусловно, является ведущим компонентом передачи настроения в живописи не только Кирхнера, но и всех экспрессионистов. Отталкиваясь от идей Ван Гога, изучая теорию цвета Гете и психологию, художник создает особую колористическую гамму, созвучную его душевному состоянию. Излюбленными для его урбанистических пейзажей становятся синие, желтые, черные, глубокие фиолетовые тона, приобретающие метафорический смысл. Положенные рядом, они придают работе колоссальное эмоциональное напряжение, вызывая, зачастую, почти болезненное ощущение подавленности, безысходности, трагической зыбкости существования. Нужно заметить, что использование ярких, подчас, кричащих красок ни в коем случае не умаляет живописных достоинств картин Кирхнера. Такие работы как «Красная башня в Халле» (1915), «Ворота в Халле» (1913), «Бранденбургские ворота» (1915) свидетельствуют об умении создать пейзаж, полный драматизма и пронзительной красоты. В тончайшей разработке синего в картине «Красная башня в Халле» видится природный дар изысканного колориста. Образы приобретают обостренную приподнятость и устремленность, хотя и не лишаются при этом своего трагического контекста.

Впрочем, не только цвет, но и композиция, пространственное построение картины участвует в том, чтобы передать сложное внутреннее содержание пейзажа. Почти все пейзажи Кирхнера, написанные в городе, панорамны. Этому способствует выбираемая им точка зрения (несколько сверху и издалека, словно с высокого балкона). Это во многом предопределяет некоторую монументальность общего построения картины. С другой стороны, точка зрения на пейзаж всегда соотнесена со зрителем так, что возникает ощущение участия в изображаемом. Этой же цели служит и мотив дороги, реки, улицы, проходящей или точнее начинающей свое движение перед глазами смотрящего. Чаще всего дорога идет прямо на зрителя (или от него) как в кинокадре, буквально втягивая его в пространство холста.

Идея движения владела Кирхнером на протяжении всего творчества. В его работах можно отыскать несущиеся автомобили, мчащиеся поезда, едущие сани, шествующих людей или животных. Действие его картин разворачивается у вокзалов, железнодорожных мостов, широких автострад или набережных. «В первую очередь я

пытался найти метод, при помощи которого я смог бы постичь эффект движения» [9, с. 150], — сформулировал Кирхнер много позже в одном из своих дневников. Мотив дороги, этот вечный образ жизненного пути, стал одним из способов решения этой проблемы. Вместе с тем, движением для художника был не только чисто физический процесс перемещения. «Ни форма, ни цвет сами по себе не прекрасны, а каждая форма, каждое движение жизни, они прекрасны» [9, с. 227]. Именно «движение жизни» находит свое воплощение в его живописи. Попытка проникнуть в суть предметного мира и, вывернув его наружу, показать его внутреннюю жизнь со всей ее подвижностью, неустойчивостью и сложными смещениями — глубочайшая основа работ художника.

Тревожный колорит, нервность и неровность линии, опрокидывающееся пространство, вытянутость силуэтов и форм свидетельствуют о том, что мир, в котором место человека еще не определено окончательно, пришел в движение. Напряженность образов, проступающая деформированная реальность исключают пассивное восприятие картины, почти насильственно вовлекая зрителя в круг переживаний художника. Композиция выявляет сложнейшие смысловые связи внутри картины: эмоционально-психологический контраст заключен в одновременном сочетании взгляда наблюдателя и участника действия, т.е. одновременного взаимодействия статического, созерцательного, и динамического, действенного, начал. Создается впечатление, что художник оказался свидетелем некой почти мистической сцены из какой-то внутренней, недоступной обычному взгляду, жизни макромира города, в которую человек оказывается вовлечен, порой, против своей воли. Это вызывает глубочайшее потрясение, подчас, откровение в душе художника, осознающего свою неразрывную связь с окружающим космосом и свою зависимость от него. Но несмотря на обостренность эмоциональной реакции, внутреннее напряжение и экспрессию средств, иногда можно уловить исподволь проявляющееся ощущение некой оцепенелости, даже безвольности. Это проявляется прежде всего в трактовке человеческих фигур в пейзаже, в их одинокости, в тревожащей атмосфере, окружающей их. В пейзаже, во всяком случае урбанистическом, Кирхнер создает один из вариантов решения ведущей в творчестве экспрессионистов темы — темы духовно подавленного, лишённого импульсов к жизни человека. Нельзя забывать, что все пейзажи, так или иначе связанные с образом города, написаны художником в период с 1911 по 1916 годы, в канун первой мировой войны, когда неизменно возрастали во всем обществе ощущения эмоциональной подавленности и духовного бессилия.

Многие в тогдашней Германии, встречали войну со смешанными чувствами: одни ждали от нее полного очищения, другие видели в ней бойню — бессмысленное и братоубийственное взаимоистребление миллионов. Экспрессионисты же не могли не увидеть в ужасах войны исполнение своих самых страшных пророчеств. В 1916 году Г. Бар писал: «Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва» [3, с.17]. Кирхнер создает в своих произведениях образ того Берлина, который дал ему очень многое для раскрытия себя и которого уже никогда не будет. Как и Ф. Марк, А. Макке, Г. Тракль и многие другие, Кирхнер отправился на войну добровольцем, откуда вернулся с тяжелейшим душевным расстройством, закончившимся в 1938 году самоубийством. Пережитые кошмары войны и ее уродства не могли не сказаться на творчестве художника. После переезда для лечения в Швейцарию в 1918 году Кирхнер развивает совершенно новый стиль и практически не возвращается к теме города. Однако, Кирхнеру удалось запечатлеть ту нервно-напряженную антиприроду большого города, в которой существует подавленный, разбитый и лишенный иллюзий человек — малая и совсем не главная деталь огромного мира. Его картины как впечатляющие формулировки-символы

состояния души, утверждающие ценность маленького, мятущегося и потерянного человека.

1. Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.) Теория. История. Поэтика: В 2 кн./ [под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 600 с.
2. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. / Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. – 480 с.
3. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. / М.: Согласие, 1997. – 483 с.
4. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. / Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. – М.: Республика, 2003. – 432 с.
5. Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. /Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М: Наука, 2003. – 575 с.
6. Экспрессионизм. Сборник статей. Под редакцией Е.М.Браудо и Н.Э.Радлова. Л.: Всемирная литература, 1923. – 234 с.
7. Buchheim L.G. Die Kunstlergemeinschaft "Brucke". Feldafing, 1956.
8. Gordon D. E.L.Kirchner. Mit einem kritischem Katalog samtlicher Gemalde. Munchen, 1968.
9. Grisebach L. E.L.Kirchners Davoser Tagebuch. Koln, 1968.

Назарова Е.О., Ли Чжу

Исполнительская подготовка вокалиста в высших учебных заведениях КНР

ФГБОУ ВО «РГПУ им. А.И.Герцена»

(Россия, Санкт-Петербург)

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-08

idsp: sciencepublic-26-11-2019-08

Современное вокальное искусство и исполнительство в Китае базируется на эстетических идеалах и духовных традициях государства, сложившихся еще в глубокой древности. На протяжении многих столетий, с момента зарождения, в вокальной музыке практически не проходили кардинальные реформы. Китайская культура развивалась по своему уникальному пути. Лишь с XX века началось сближение национальной музыки с европейской.

Сходные тенденции прослеживаются и в сфере музыкального образования. В начале прошлого столетия в стране открывается большое количество учреждений, связанных с распространением музыкальных знаний. В 1919 году появляется вокальная ассоциация Пекинского университета с собственным периодическим изданием под названием «Музыкальный журнал». В 1930-х годах основывается Шанхайская государственная консерватория с певческими классами. В первой половине века формируется Пекинская опера с особой техникой, отличающейся «высоким регистром и напряженностью звучания». Для создания подобного тембра используется манера пения на зажатой гортани и преобладании головного резонатора [1].

Китайское вокальное искусство XX века характеризуется инновационными изменениями ввиду освоения иностранных певческих школ. Преобразования, происходящие на фоне заимствования западной культуры, приводят к необходимости соотнесения восточных и западных принципов как в художественно, так и в практическом аспектах. Становление представлений об эталонном исполнении сопровождается горячими спорами между приверженцами традиционного китайского пения и сторонниками итальянского бельканто. Так в прессе печатаются статьи Хэ Люйтина «Проблема “иностранный голос”» [2], Фэн Цаньвэня «Один небольшой совет по проблеме “иностранный голос”» [3], Чжан Чэнмо «Мои впечатления от «Седой девушки» в освободительном театре и проблема национального и иностранного методов пения» [4].

Хэ Люйтин отмечает, что современные китайские вокалисты не обладают необходимым уровнем подготовки, так как, в отличие от европейских стран, у Китая нет нужных систем и методик обучения. Фэн Цаньвэнь, наоборот, отстаивает школу национального пения, отрицая слепое поклонение Западу. В его публикации рекомендуется постепенная адаптация сложившейся культуры музицирования в связи с трудностью перенесения европейской традиции из-за принципиальных различий в языках и представлениях о нормах правильного звукоизвлечения.

Споры по данному вопросу не утихают и во второй половине века, о чем свидетельствуют материалы Всекитайской народной недели (1956), Национальной вокальной методической конференции в Пекине (1957). В этот переломный период в трудах ученых («Мой вокальный опыт» (1981) Ин Шаннэн [5], «Искусство пения» Чжао Мэйбо (1997) [6], «Вокальная методика» Цзинь Телинь (2006) [7], «Система преподавания вокала» Хуан Юкуй (2003) [8]) предпринимается попытка систематизации западных методик преподавания вокала, а также объединения двух культур на практике.

Таким образом, несмотря на наличие разногласий, обучение пению в Китае перенимает черты европейских школ при бережном отношении к традиционному исполнительскому искусству.

В настоящее время система музыкального образования в КНР продолжает активно развиваться и совершенствоваться. Особое место в ней отводится подготовке студента-вокалиста. Обучение в сфере исполнительства строится на положениях:

1. Знание современных методик обучения и воспитания будущих специалистов;
2. Наличие у педагога собственной концепции профессионально-педагогической деятельности, которая включает в себя цели образования, подходы к отбору и содержанию средств образования;
3. Принципы педагогической деятельности;
4. Способы оценки результативности деятельности обучаемых;
5. Способность к творческой деятельности и к системности такой деятельности. [9]

Работа по подготовке будущих специалистов вокального искусства в вузах базируется на методологических основах, под которыми подразумеваются:

- Теоретико-педагогические положения, которые разрабатываются в области вокального искусства;
- Теоретические положения, разрабатываемые в теории музыки;
- Целевые установки процесса подготовки специалистов. [10]

Результат реформ в сфере музыкального образования, по мнению Сун Дэцзюнь, выражается в следующем:

1. Изменен вектор профессиональной подготовки в области вокального искусства, так как такое образование имеет положительный эффект для улучшения качества народной жизни и социальной сферы, а также повышения культуры китайского народа;
2. Введен новый стандарт обучения, который включает в себя следующие теоретико-педагогические идеи:
 - 2.1. Признание роли личности и необходимости ее общего развития;
 - 2.2. Обучение музыке в совокупности с другими гуманитарными науками;
 - 2.3. Введение принципа доступности в обучении вокальному искусству.

3. Реформа образовательной модели, которая включает в себя активное участие обучаемых в учебном процессе, формирует умения анализа и решения собственных проблем в процессе обучения, а также навыки коммуникации между людьми. [11]

Доминантой системы подготовки вокалиста является культурно-образовательная составляющая, которая подразумевает включение студентов в музыкально-творческую работу, то есть в концертно-исполнительскую и конкурсную деятельность. В настоящее время культурологическое направление выходит на первый план при разработке методов обучения в высшей школе Китая. Главные идеи такие:

- Вокальное образование представляет собой освоение высоких образцов музыкального искусства;
- Культурно-образовательная среда служит источником всестороннего развития личности;
- Культурно-образовательная среда обеспечивает расширение кругозора. [12]

Итак, в обучении вокальному исполнительству теоретическими основами являются следующие положения:

1. Ориентирование на совокупность теоретической и практической подготовки будущих специалистов вокального искусства;
2. Признание главенствующей роли личности в процессе обучения вокальному искусству, и, соответственно, разработка индивидуального подхода и программы, которую можно использовать к различным типам личности;
3. Паритет вокального искусства с национальной культурой Китая для сохранения традиций народной музыки;
4. Интернационализация вокального обучения в контексте глобализации и расширения межкультурного общения.

1. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: автореферат дис. ...канд. иск.:17.00.02 /Будаева Т.Б. – М., 2011. – С. 13.
2. Хэ Лүйтин. Проблема «иностранный голоса» // Вестник литературы и искусства. Пекин, 6.1949. С 5. 贺绿汀.《关于“洋嗓子”的问题》//《文艺报》.北京.1949.6.J.
3. Фэн Цаньвэнь. Один небольшой совет по проблеме «иностранный голоса» // Вестник литературы и искусства. Пекин, 7.1949.J 冯灿文.《我对“洋嗓子”问题的一点意见》//《文艺报》.北京.1949.7
4. Чжан Чэнмо. Мои впечатления от «Седой девушки» в освободительном театре и проблема национального и иностранного методов пения // Музыкальные рецензии. Пекин: Издательство музыкального образования. 8.1949. С 18. 张承谟.《记解放剧场的〈白毛女〉观后杂感,并谈谈“土嗓子”、“洋嗓子”的问题》//《音乐评论》.音乐教育协进会编出版社.北京1949.8
5. Ин Шаннэн. Мой вокальный опыт. Пекин: Издательство Народная Музыка, 1981应尚能.我的声乐经验.人民音乐出版社,北京.1981.M.
6. Чжао Мэйбо. Искусство пения и обучение вокалу. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 11.1997. 赵梅伯.唱歌的艺术.上海音乐出版社.上海.1997.11.
7. Цзинь Телинь. Вокальная методика. Пекин: Издательство Народная Музыка, 2008. 4. 金铁霖.《金铁霖声乐教学文集》.人民音乐出版社.北京.2008.4.
8. Чжай, Цзин. Факты вокальной подготовки. Музыкальная подготовка / Чжай Цзин // Голос Хуанхэ. – 2011. – № 1. – С. 20-21 (на китайском языке).
9. Там же.
10. Сун, Дэцзюнь. Реформа вокальной методики в XXI веке / Сун Дэцзюнь // Баотоу. – 2003. – № 4. – С. 106-108 (на китайском языке).
11. Хуан Юкуй. Система преподавания вокала. Пекин: Хуа Юеское издательство, 2003. 黄友葵.声乐教学艺术.华乐出版社,北京.2003.M
12. Тенюкова, Г.Г. Организация внеаудиторной музыкально-творческой деятельности будущих педагогов-музыкантов в структуре культурно-образовательной среды вуза / Г.Г. Тенюкова, Е.Г. Хрисанова // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – 1(44). – С. 168-170.

Нифтиева У.Н. кызы
Взгляд на песенное творчество Сулеймана Алескерова

*Бакинская Музыкальная Академия
(Азербайджан я, Баку)*

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-09

idsp: sciencepublic-26-11-2019-09

Один из выдающихся представителей композиторской школы Азербайджана Сулейман Алескеров подарил музыкальной хронике Азербайджана вечно живые музыкальные произведения. Произведения не только малых, а также крупных размеров, сотворенные им на основе сокровищницы и образцов народной музыки, превратились всеми любимые произведения и сыграли большую роль в формировании музыкального эстетического вкуса широкой массы слушателей. Слушая его произведения, можно в них увидеть каждый цвет и каждую окраску музыки. В его произведениях природа проникает в душу слушателя своей разноцветной растительностью, горы своим величием, родники своими чистыми и прозрачными водами, поднимает у человека страсть к жизни и человек желает наслаждаться красотой. Музыкальный язык композитора всегда перекликался со временем, являлся актуальным и завоевал народное признание.

Композитор Сулейман Алескеров родился в городе Шуша Нагорного Карабаха в 1924 году. Он получил начальное образование в музыкальной школе города Шуши, но в скором времени переехал в Баку. После того, как С. Алескеров окончил подготовительное отделение Азербайджанской Государственной Консерватории, он поступает в композиторское отделение в класс профессора Бориса Зейдмана и в 1948 году окончил учебу. С. Алескеров владеет богатым музыкальным наследием. Настоящее музыкальное наследие охватывает многочисленные жанры профессиональной музыки Азербайджана. Композитор является автором 2 опер («Бахадур и Сона» и «Увядающие цветы»), 12 музыкальных комедий, 2 симфоний («Молодость» и «Родина»), симфонического мугама «Баяты-Шираз», «Дуэта - концерта» для виолончели, фортепиано и симфонического оркестра, «Увертюры» для симфонического оркестра, 2 симфонических поэм, 6 кантаты, ряда камерных инструментальных произведений, 3 концерта для тара и азербайджанского народного инструментального оркестра, произведений разнообразного жанра, сочиненного для хора, для народного инструментального оркестра, а также около 200 песен и романсов. Песня и романс, которые являются известными жанрами вокальной музыки, занимают основное место в творчестве данного композитора. Тематика и круг образов его песен слишком широкое. Разнообразие тематики песен обуславливает их жанровую многогранность. Песни Сулеймана Алескерова сыграли огромную роль в развитии национальной культуры благодаря своей красоте. Потому, что песня, которая является простым жанром музыкального языка с большой любовью прослушивается народом и даже слова песен заучивают наизусть. Он, обратил особое внимание на тематику каждой песни, и всячески старался, чтобы мелодия соответствовала тексту. Песни С. Алескерова охватывают различные темы: при этом в качестве примера можно указать песни, богатые любовной лирикой и особенности романса, песни, связанные с патриотической тематикой, олицетворяющих любовь к родимой земле и краю, а также другие песни. Выбор поэтического текста привило определенные черты к стилю песни композитора. Он сочинил песни на слова таких выдающихся поэтов Азербайджана, как Мирза Алекбер Сабир, Микаил Мушфик, Сулейман Рустам, Маммад Араз, Маммад

Рагим, Хикмет Зия, Нариман Гасанзаде, Алиага Кюрчайлы, Ахмед Джамиль, Аждар Гияслы и других.

В песенном творчестве С. Алескерова преобладают лирические песни. К числу образцов, относящихся к данному жанру относятся: “Первые воспоминания”, “Пусть знает любимая”, “Жди меня”, “Глаза, похожие на песню”, “Если два сердца сольются воедино”, “Жду тебя”, “Пришел”, “В разлуке с любимой”, “Если бы я знал, что ты придешь”, “Светлоглаза, любимая” и др. [1,2]. Содержание таких песен связано с олицетворением любовных чувств, описанием красоты любимой, воспоминаниями романтических дней.

Другое направление патриотических песен связано с воспеванием родины. К числу таких песен относятся “Знамя победы принадлежит тебе”, “Гек-Гель”, “В Нафталане”, “Мой Агдам”, “Моя Родина”, “Я подписываюсь”, “Это родина” и другие [1,2]. Здесь ведущую роль играют описание красот Родины, чувства, порожденные благодаря любви к Родине.

Песни, связанные с именами героев труда, проявляются в творчестве композитора. Например, песня “Мастер Маммад”, посвященное Герою социалистического труда Маммаду Гусейнову, “Песня о Ягубе Рустамове”, “Севиль”, “Баллада о хдопкоробе Солмазе и водителе механике Назиле”, “Рахилия” и другие [1]. Слушая произведения каждый работник труда видит отношение к своему труду и эти чувства, привитые музыкой воодушевляют его и он с еще большей страстью увлекается трудом.

Произведения, сочиненные С. Алескеровым в жанре песни и романса слишком интересны и приятны. Среди таких песен самыми широко известными являются такие романсы, как “Не обижусь”, “Вспомнил”, “Карабах”, “Не знаю”, которые по своему разнообразию, отличаются благодаря не повторяющим друг – друга музыкальным образцам. Кроме всего прочего, баллада композитора “Да здравствует мастер”, посвященная памяти великого учителя Узеира Гаджибекова имеет важное значение в творчестве С. Алескерова. Обращался он и к поэзии Пушкина - это баллада “На смерть Пушкина”.

Главная черта песенного творчества С. Алескерова заключается в его мелодичном стиле. Своеобразный характер песен композитора определяет отношение композитора к народным интонациям. Источник песен устанавливают интонационные нюансы, структурные и композиционные особенности, на которые основывается народное песенное творчество. Связь жанра с народной музыкой проявляется в песнях композитора. Ибо, в его песнях более чем ярко проявляются особенности народной музыки. С. Алескеров никогда не имитировал народную музыку, а подойдя к ней с творческой позиции, пропустил ее через сито собственного мышления. В песнях С. Алескерова широко использованы почти что все азербайджанских мугамы – шуштар, шур и байаты – шираз, раст, сегях и другие.

Одним из интересных моментов является то, что его многочисленные песни построены на 2 мугамах. А это, прежде всего, связано с глубокими знаниями композитора по поводу азербайджанских мугамов. Произведения, сотворенные композитором в результате использования азербайджанских мугамов привлекают внимание благодаря своему разнообразию, чуткой и задушевной, успокаивающей выразительной мелодии, и ясной форме. В этих песнях главным условием является полнота образов, прозрачный мелодичный язык, оптимизм, естественность.

При рассмотрении песен мы ясно видим, что каждый из них обладает разнообразной мелодичной формулой, определяющей мир образов. Прежде всего, это

фразы, которые несут в себе более важный интонационный ношу, корень которых связана с народной музыкой и мугамами.

Если обратить внимание на анализ песен, то можно увидеть, что в них отражаются закономерности того нюанса, на которое основывается песня. Это можно обуславливать с одной стороны, с теорией нюанса азербайджанской национальной музыки, которую впервые выявил выдающийся композитор У. Гаджибейли, а с другой стороны, с народной музыкой. Национальная моментальная основа мелодики обуславливает ее гармоническую структуру. Отсюда еще раз доказывается, соответствие нюанса и гармонии, связи мажорной и минорной системы и национальных нюансов.

Следует отметить, что несмотря на проявление качеств, присущих народным песням в песнях С. Алескерова лирического жанра они полностью отличаются благодаря своему музыкальному языку. Так как, здесь на передний план выходят особенности романса, нежели народной песни. Это в особенности, проявляется в широко развитой плавной мелодике, что по своей стилистике связано с мугамом. В особенности, основа лада – интонации, что вытекает из мугама, влияет на структурные особенности мелодии.

С точки зрения структуры, множество песен С. Алескерова как в народной музыке имеет куплетную форму и форму припева. Наряду с этим, встречаются также песни в два – три куплета без припева. Одна из форм, что наблюдается в песнях, является формой репризы, состоящей из двух частей или периодной формой. Такая форменная структура обрамляется в песнях инструментальным вступлением и кодой.

Большинства песен С. Алескерова написаны в умеренном, в относительно умеренном, в медленном, а остальные в ускоренном темпе. Большинство песен имеют простой 2/4 и сложный 6/8 или 9/8 такт.

В раскрытии содержания и смысла песен С. Алескерова значительную роль играет исполнение на фортепиано. Здесь партия фортепиано носит двойную функцию, впоследствии чего не только наблюдается вмешательство вокала в партию, а также, она играет роль в раскрытии образного содержания. Композитор с большим мастерством в партии фортепиано использует окраски и импровизацию, которые присущи народной музыке. Часто в фортепианном исполнении применяются остинатные басы, орнаменты, присущие жанрам народной музыки. В этом смысле композитор, полагаясь на богатые особенности инструмента, пользуется возможностями тембра и динамики. Именно, при инструментальном исполнении выявляется богатство гармонии, возникшей из взаимосвязи партии исполнения на фортепиано и вокала, а также особенности гармонического языка песен.

Таким образом, С. Алескеров будучи достойным последователем традиций У. Гаджибейли, глубокие корни его песенное творчество тесно связаны с искусством мугама и народной музыки.

1. Алескеров С. А. Песни труда и храбрость. Баку. Свет издания. 1990, 94 с.
 2. Алескеров С. А. Песни души и труда. Баку. Свет издания. 1978, 75 с.
-

Научное издание

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

Сборник научных трудов по материалам
XVIII международной научно-практической конференции
26 ноября 2019 г.

SPLN 001-000001-0538-FF

Подписано в печать 27.11.2019. 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