



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru



№10(21)

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

МОСКВА, 2018



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 10 (21)
Декабрь 2018 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2018

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам XXI междунар. науч.-практ. конф. – № 10 (21). – М.: Изд. «МЦНО», 2018. – 82 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2018

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение 5

1.1. Музыкальное искусство 5

ВИБРАТО НА САКСОФОНЕ: ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ
ЗНАЧЕНИЕ И МЕТОДЫ ОСВОЕНИЯ 5
Артемьев Игорь Львович
Бородин Александр Николаевич

ТРАНСКРИПЦИИ СИМФОНИЧЕСКИХ 11
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОМ АСПЕКТЕ
(НА ПРИМЕРЕ СИМФОНИЧЕСКОГО МУГАМА
«ГЮЛИСТАН БАЯТЫ-ШИРАЗ» ФИКРЕТА АМИРОВА)
Божедомов Алексей Владимирович

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРКЕСТРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ 18
КАК КОМПОНЕНТ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ВУЗА
(НА ПРИМЕРЕ КАФЕДРЫ ОРКЕСТРОВЫХ СТРУННЫХ,
ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ТГМПИ
ИМ. С.В. РАХМАНИНОВА)
Ежова Надежда Алексеевна

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА И.С. БАХА 23
КЁТЕНСКОГО ПЕРИОДА
Кустов Михаил Юрьевич

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕМБРА ФЛЕЙТЫ 31
Т. БЁМА В УСЛОВИЯХ СОСТАВА ОРКЕСТРА
РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
Петрова Ирина Юрьевна
Петров Роман Сергеевич

Раздел 2. Культурология 37

2.1. Теория и история культуры 37

КУЛЬТУРА РЕЧИ КАК ОСНОВНОЙ ЭЛЕМЕНТ ОБЩЕЙ 37
КУЛЬТУРЫ ЧЕЛОВЕКА
Аджаматова Нина Карамовна

Раздел 3. Языкознание	41
3.1. Германские языки	41
ПУТИ РАЗВИТИЯ СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ АНГЛИЙСКИХ СЛОВ Мамедова Гюльмира Шахин кызы	41
ГЕНДЕРНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ МЕДИАТЕКСТОВ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ Френкель Елена Владимировна	47
3.2. Прикладная и математическая лингвистика	54
СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ МИФОНИМОВ ДЕД МОРОЗ И ОТЕЦ РОЖДЕСТВО Бекрешева Лариса Алексеевна	54
3.3. Русский язык	63
ТЕКСТЫ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР Воронцова Елена Григорьевна	63
СЛОВСОЧЕТАНИЯ СО «ЧТО-ТО» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. ПУШКИНА КАК МАРКЕР СТАНОВЛЕНИЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ДОМИНАНТОЙ РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА Кужарова Ирина Витальевна	67
3.4. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	73
АНГЛИЙСКИЕ ПОСЛОВИЦЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА Береснев Никита Павлович Серегина Елена Александровна	73
ДОМИНАНТНЫЕ СФЕРЫ-ИСТОЧНИКИ МЕТАФОРИЧЕСКОЙ ЭКСПАНСИИ НЕФТЕГАЗОВОГО ДИСКУРСА Хатмуллина Римма Салаватовна	78

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ВИБРАТО НА САКСОФОНЕ: ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ И МЕТОДЫ ОСВОЕНИЯ

Артемяев Игорь Львович

*профессор, заслуженный работник культуры РСФСР,
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
имени С.В. Рахманинова – ТГМПИ им. С.В. Рахманинова,
РФ, г. Тамбов*

Бородин Александр Николаевич

*ст. преподаватель,
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
имени С.В. Рахманинова – ТГМПИ им. С.В. Рахманинова,
РФ, г. Тамбов*

VIBRATO SAXOPHONE: EXPRESSIVE IMPORTANCE AND METHODS OF DEVELOPMENT

Igor Artemyev

*professor, Honored Worker of Culture of the RSFSR,
Tambov State Music and Pedagogical Institute
named after S.V. Rakhmaninov - TGMPI them. S.V. Rakhmaninov,
Russia, Tambov*

Alexander Borodin

*senior Lecturer,
Tambov State Music and Pedagogical Institute
named after S.V. Rakhmaninov - TGMPI them. S.V. Rakhmaninov,
Russia, Tambov*

Аннотация. Статья посвящена художественно-выразительному средству музыканта-духовика – вибрато. Она ставит своей целью охарактеризовать выразительные возможности вибрато, определить спектр его применения в музыкальных произведениях, обобщить и конкретизировать существующие методы его освоения, опираясь на опыт теоретиков и практиков в сфере исполнительства на духовых, дать практические рекомендации по освоению приёма.

Abstract. The article is devoted to the artistic-expressive means *musikatha-an air gun – vibrato*. It aims to characterize the expressive possibilities of vibrato, to determine the range of its application in musical works, to generalize and specify the existing methods of its development, based on the experience of theorists and practitioners in the field of performance on the wind, to give practical recommendations for the development of reception.

Ключевые слова: саксофон; вибрато; виды вибрато; методика освоения вибрато; упражнения.

Keywords: saxophone; vibrato; types of vibrato; methods of mastering vibrato; exercises.

Вибрато, по сравнению с другими средствами музыкальной выразительности, пришло в духовое исполнительство достаточно поздно. Первоначально этот приём возник в творчестве итальянских вокалистов, затем был воспринят исполнителями на струнных инструментах. Что касается давности использования вибрато в арсенале выразительных средств духовиков, то оно долгое время не признавалось повсеместно: негативное отношение к нему наблюдалось ещё в 20е-30е годы XX века. Однако, в настоящее время вибрато занимает важнейшее место в ряду художественно-выразительных средств исполнителей, как на духовых инструментах вообще, так и на саксофоне в частности.

Данная статья ставит своей целью охарактеризовать выразительные возможности вибрато, определить спектр его применения в музыкальных произведениях, обобщить и конкретизировать существующие методы его освоения. Вибрато, представляющее собой незначительное изменение высоты, громкости и окраски (тембра) звука, придаёт последнему большую эмоциональную выразительность, гибкость, насыщенность. Размах громкостного вибрато составляет 3-8 дБ, высотного – 20-50 центов, частота колебаний «нормального» вибрато равняется 6-7 колебаний в секунду. Увеличение частоты колебаний воспринимается как тремолирование, дрожание звука, то есть, с позиции художественной выразительности, даёт, скорее, отрицательный

результат. В духовом исполнительстве, в зависимости от способа образования, выделяют несколько видов вибрато. В.А. Леонов [2, с. 312] говорит о трёх: губном, дыхательном и смешанном. В.Н. Апатский [1, с. 242] выделяет ещё большее количество видов вибрато. Помимо диафрагмального и ротового, он описывает ротоглоточное, гортанное, грудное, губное, ручное и головное вибрато. Некоторые из перечисленных видов используются только на одном-двух инструментах (ручное вибрато), другие можно отнести к разряду редко используемых и «непопулярных», дающих «сомнительный» художественный результат (губное, гортанное, головное), третьи являются производными от ротового и диафрагмального (грудное, ротоглоточное). За исключением головного и ручного вибрато, все остальные виды образуются за счёт колебаний всего или части воздушного столба в дыхательных путях музыканта.

Исполнители на саксофоне используют преимущественно ротовое вибрато, в образовании которого задействованы нижняя челюсть и язык. Источник колебаний в данном случае – периодические толчки дыхания, рождающиеся в полости рта. Методисты не рекомендуют использовать вибрато на начальной стадии обучения [3, с. 47; 1, 247-248], так как оно требует определённой степени сформированности исполнительского аппарата и музыкального мышления. Начинать заниматься вибрато на саксофоне следует в тот момент, когда амбушюр и дыхание работают стабильно, звук становится качественным, ровным, интонационно устойчивым, плавным в легато, разнообразным в динамическом отношении. Зачастую, к постижению сущности вибрато учащийся приходит интуитивно. В то же время существуют положения, которые могут помочь в формировании вибрато. В.Н. Апатский приводит следующие: «1 – чёткое формирование в сознании учащегося правильной слуховой цели; 2 – всемерное развитие внутренней слуховой потребности в вибрато; 3 – всемерное развитие неустанного слухового самоконтроля» [1, с. 248].

Многие исполнители и педагоги разрабатывают свою методику постановки вибрато. Так, профессор Московской консерватории Р.П. Терёхин предложил систему упражнений, основанных на периодических толчках выдоха. Он рекомендовал начинать с толчков четвертными длительностями, по мере освоения постепенно переходить к восьмым, а затем – к шестнадцатым в различных ритмических вариантах (триоли, квартоли). В ходе работы над этими упражнениями необходимо следить за сохранением периодичности толчков, особенно в быстром движении.

Методику постановки диафрагмального вибрато разработал профессор РАМ им. Гнесиных В.Л. Кудря. Он с успехом применяет её, как в процессе работы с учащимися своего класса, так и на открытых мастер-классах. В. Л. Кудря предлагает отрабатывать толчки дыхания, сначала на более крупных длительностях, постепенно переходя к триолям, считая, что вибрато лучше воспринимается в триольном оформлении, нежели в квартольном. Одно из предлагаемых профессором упражнений заключается в постепенном ускорении триолей и обратном замедлении.

Методики Р.П. Терёхина и В.Л. Кудри предназначены для овладения навыками диафрагмального вибрато, однако исполнители-саксофонисты, использующие ротовое вибрато, могут взять «на вооружение» основной принцип этих упражнений.

Начиная работу над ротовым вибрато, саксофонист должен извлечь звук в среднем регистре и, посредством колебаний нижней челюсти, попытаться создавать толчки дыхания в полости рта, как бы произнося поочерёдно звуки «О» и «У». После того как принцип колебаний будет усвоен, можно использовать для занятий упражнения, сходные с описанными ниже. Джазовый саксофонист, практикующий педагог, автор ряда учебных пособий для саксофона А. В. Борков рекомендует упражняться в искусстве вибрато следующим образом:

Упражнение № 1

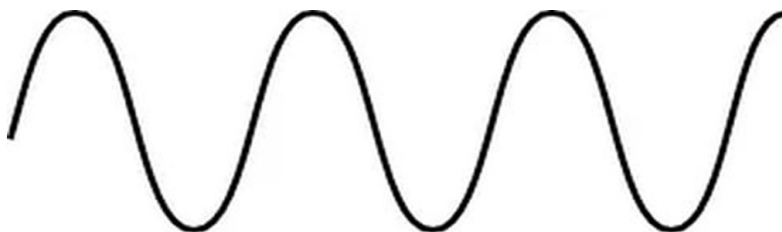
Упражнение № 1 следует выполнять с применением метронома, настроенного на 80 ударов в минуту. Оно состоит из двух фаз:

- на первую четверть саксофонист открывает челюсть в положение, соответствующее произношению буквы «О»;
- на вторую четверть саксофонист приводит челюсти в положение, соответствующее произношению буквы «У».

Музыкант должен следить за тем, чтобы движения челюстей были безупречно плавными и ритмичными. Их амплитуда ради закрепления рефлексов может быть на начальном этапе освоения экзерциса максимальной. Внимание ученика к интонации центрального тона может быть отодвинуто во времени. Юному музыканту целесообразно придерживаться следующей структуры выполнения упражнения: ноты a_1 , c_3 и e_1 играют ежедневно по одной минуте в течение недели.

Упражнение №2

Упражнение на освоение вибрато №2 выполняется без помощи метронома в прежнем темпе (80 ударов в минуту). Некоторые педагогически-практики советуют выполнять этот экзерцис с закрытыми глазами, мысленно рисовать синусоиду и следовать за ней звуком:



Рекомендации относительно смены фаз движений челюстей к прежнему упражнению сохраняются в полном объёме и здесь. Амплитуду вибрато целесообразно сузить до четверти тона от исходного звука в каждую из сторон. За центральным тоном следует закрепить имманентную ему звуковысотность и придерживаться её в занятиях. Ежедневная продолжительность работы над упражнением № 2 в течение недели, так же как и в № 1, составляет одну минуту для каждой ноты (a_1 , c_3 и e_1). Процесс освоения экзерциса предполагает постепенное увеличение количества времени для игры каждого звука.

Упражнение №3

Упражнение на освоение вибрато №3 исполняется с метрономом в темпе 80 ударов в минуту. Оно направлено на развитие гибкости и скорости амбушюра. Как и первые два, упражнение № 3 состоит из двух фаз, но протекают они в два раза быстрее:

- на первую восьмую саксофонист открывает челюсть в положение, соответствующее произношению буквы «О»;
- на вторую восьмую саксофонист приводит челюсти в положение, соответствующее произношению буквы «У».

Движения челюсти должны быть точными и чётко совпадать с ударами метронома. Амплитуда движений, как и в первом упражнении, может быть крупной. Структура домашних занятий, включая временные регламенты, полностью сохраняется как и в первых двух экзерцисах.

Упражнение №4

Упражнение № 4 следует выполнять с применением метронома, настроенного на 80 ударов в минуту. Как и предыдущие, оно состоит из двух фаз:

- на первую восьмую саксофонист открывает челюсть в положение, соответствующее произношению буквы «О»;
- на вторую – саксофонист приводит челюсти в положение, соответствующее произношению буквы «У».

За центральным тоном следует закрепить имманентную ему звуковысотность и придерживаться её в занятиях. Ежедневная продолжительность работы над упражнением № 4 в течение четырёх дней составит одну минуту для каждой ноты (a_1 , c_3 и e_1).

В период освоения приёма вибрато не следует применять его при исполнении гамм, этюдов и пьес. Необходимо внимательно слушать различную музыку, анализировать частоту и амплитуду вибрато в соотношении с темпом и ритмом музыки. Все упражнения должны быть направлены на то, чтобы научиться «предслышать» как должна звучать та или иная нота или музыкальная фраза, а амбушюр – автоматически выполнять движения для достижения необходимого результата. Применение вибрато при исполнении музыкантом-профессионалом музыкальных произведений не может быть случайным, произвольным. Его использование должно быть оправдано какой-либо целью, направлено на достижение определённого художественного результата. Вибрато по-разному используется в музыке различных стилей. Так, нужно учитывать, что в музыке барокко исполнение с вибрато в подавляющем большинстве случаев не допускается. В музыке эпохи классицизма этот приём используется преимущественно на звуках продолжительной длительности, для придания им большей эмоциональной окрашенности, теплоты. В музыке романтизма спектр применения вибрато более широк. Особенно оправданным будет наличие вибрато в эпизодах взволнованного характера, для передачи эспрессивных, страстных образов. Композиторы XX – XXI вв. нередко точно отмечают в нотах места, где необходим приём вибрато. Вибрато может не только разнообразно окрашивать различные звуки и фразы, но и служит «средством развития, активно содействующим рельефному выявлению «единой линии сквозного действия», содействующим достижению художественной целостности и убедительности исполнения» [1, с. 255]. Подразумевается, что характер и интенсивность вибрато меняется в зависимости от раздела формы.

Приём, влияющий на все уровни формы музыкального произведения и воплощение стиля сочинения, является важнейшим ресурсом в арсенале художественно-выразительных средств музыканта-духовика. Роль вибрато в развитии исполнительства на духовых инструментах в России и его потенциал при передаче замысла от композитора к слушателю в массовой педагогической практике ещё предстоит оценить.

Список литературы:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.

2. Леонов В. А. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. – 345 с.
3. Федотов А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебно-методическое пособие. – М.: Издательство «Музыка», 1975. – 160 с.
4. Хаймович А. (Борков А. В.) Саксофон. Джаз, блюз, поп, рок: учебное пособие. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://antoshahaimovich.com/saxophonejazzbluespoprock100020.htm?fbclid=IwAR3NoloMnsVUqnxt6y1262jqFAe72KSCmcPgPh5a2buldnHB4j_mM1w34yQ (Дата обращения: 13.12.2018).

ТРАНСКРИПЦИИ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ В ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОМ АСПЕКТЕ (НА ПРИМЕРЕ СИМФОНИЧЕСКОГО МУГАМА «ГЮЛИСТАН БАЯТЫ-ШИРАЗ» ФИКРЕТА АМИРОВА)

Божедомов Алексей Владимирович

*преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов
Тамбовского государственного музыкально-педагогического
института им. С.В. Рахманинова,
РФ, г. Тамбов*

Тема данной статьи видится актуальной прежде всего потому, что на современном этапе оркестрово-духового исполнительства очевидна и бесспорна потребность в пополнении репертуара духовых оркестров музыкальными произведениями «концертно-филармонической» направленности. Данный факт вполне закономерен, поскольку поступательное повышение и совершенствование уровня игры на духовых инструментах, интенсивное развитие методик обучения (вспомним, что история отечественного духового исполнительства насчитывает лишь около 300 лет) естественно приводит к росту возможностей также и коллективного музицирования в данной сфере исполнительства. Современный духовой оркестр – концертный или учебный – не может ограничиться исполнением музыки, написанной только в традиционных жанровых направлениях («военная», «парковая»), сколь бы приоритетными они ни были. Широта временного охвата исполняемых произведений, их стилевая и образная разноплановость являются требованиями времени.

В свою очередь, репертуарные возможности духовых оркестров увеличиваются не столь динамично, как исполнительские, поскольку

композиторов, которые пишут музыку для подобных творческих коллективов, сравнительно немного.

Традиционным «выходом» из сложившейся ситуации стала практика адаптации симфонических партитур для духовых составов. Вместе с тем, переложения (транскрипции, аранжировки — эти понятия будем применять в статье как синонимы) выполняемые, как правило, самими руководителями оркестров, далеко не всегда могут быть признаны удачными и соответствующими уровню оригинала.

Цель представленной статьи состоит в исследовании художественно-стилевых особенностей транскрипций симфонических партитур для духового оркестра.

В качестве материала исследования избран симфонический мугам «Гюлистан Баяты-Шираз» Фикрета Амирова — произведение, которое позволяет выявить и проиллюстрировать многие важные принципы и подходы аранжировщика к осуществляемому переложению.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- дать сравнительные характеристики симфонического и духового оркестровых составов, выявив их общность и различия по количественному и качественному составам инструментов;
- обозначить основные черты оркестровой звучности (тембровые, фактурные, динамические и др.), формирующие специфику исполнительской выразительности симфонического и духового оркестров;
- рассмотреть симфонический мугам «Гюлистан Баяты-Шираз» с точки зрения возможностей осуществления переложения, отвечающего требованиям художественно-стилевого соответствия оригиналу (образный строй, композиционная структура, тематизм, фактурные особенности и т. д.);
- выявить трактовку инструментальных средств симфонического оркестра;
- на основе анализа симфонического произведения, определить возможность переложения для духового оркестра.

Обязательным условием для выполнения качественного переложения является хорошее знание исполнительских возможностей духового и симфонического оркестров, понимание особенностей (общих черт и различий) их фактуры, репертуарной практики.

Симфоническая музыка является самой значительной сферой инструментальной музыки. Она включает произведения различных форм: от крупных многочастных композиций до небольших пьес. В музыке для симфонического оркестра находят своё отражение высокие

гражданские чувства, разнообразные человеческие настроения и переживания, природные картины и быт, сказочность и фантастика, фольклор, образы поэзии, литературы и т. д. Для воплощения различных по масштабам и сложности художественных замыслов композиторы используют тот или иной вид и состав симфонического оркестра: большой или малый оркестр, двойной, тройной, четверной или промежуточные составы.

Духовая музыка отличается от симфонической музыки меньшим стилевым, жанровым и образным разнообразием. Социальная направленность репертуара на широкую аудиторию обусловила ведущее место в нём массовых жанров — марша, песни и танца, а также концертных произведений, основанных на этих жанрах. Духовой оркестр исполняет и более значительные по форме и сложные по образной концепции сочинения, где преобладает патриотическая тематика, раскрывающаяся в различных художественных аспектах. Неразрывна и глубока связь духовой музыки с фольклорными истоками. Среди симфонических произведений, перекладываемых для духового оркестра, наиболее популярны именно такие пьесы.

Для начала приведем сравнительную характеристику духового и симфонического оркестров.

Исполнительский потенциал любого оркестра зависит от состава инструментов (их тембрового своеобразия, динамических свойств и технических данных), полноты представленных оркестровых групп, соотношения между ними по качественному и количественному показателям, других факторов.

Сходство между симфоническим и духовым оркестрами проявляется в общности диапазонов (около семи октав), наличии широких динамических и технических возможностей, различных по тембру инструментов (среди них немало одинаковых), которые объединяются в симфоническом оркестре в четыре контрастирующие между собой оркестровые группы – струнно-смычковые, деревянные, медные духовые и ударные инструменты. В духовом – рельефно противопоставлены друг другу только три группы — деревянные, ударные и все медные инструменты. Таким образом, **различия** определяются тем, что инструментальный состав в обоих оркестрах неодинаков. Ясно, что отсутствие струнно-смычковой группы предполагает при осуществлении переложения, в первую очередь, поиск наиболее адекватной тембровой замены прежде всего струнным инструментам.

Именно струнным смычковым в симфоническом оркестре принадлежит ведущая роль. Их звучанию свойственны мягкость и экспрессивность, широкий размах динамической амплитуды, высокая техническая подвижность, гибкость артикуляции, большое разнообразие

штрихов и приёмов исполнения. Основу духового оркестра составляют медные инструменты, исполнительские возможности которых заметно уступают смычковым инструментам. Вследствие таких отличий симфонический оркестр по общему звучанию мягче, гибче и прозрачнее, чем духовой оркестр, а в техническом отношении более лёгок и подвижен, особенно в крайних регистрах.

Общие для обоих оркестров инструменты не всегда несут в них одинаковую исполнительскую нагрузку. В духовом оркестре их роль в целом более значительна и разнообразна. Прежде всего, это относится к кларнетам. Самые многочисленные, а порой единственные из деревянных инструментов в духовом оркестре, кларнеты трактуются как универсальные в функциональном плане инструменты.

Медные инструменты, присутствующие в обоих оркестрах, в духовом оркестре также используются активнее. В особой степени это касается валторн и туб.

Разный инструментальный состав, неодинаковая степень самостоятельности оркестровых групп и вытекающие отсюда различия художественно-технических возможностей духового и симфонического составов обуславливают и отличия в фактуре. Оркестровая вертикаль в симфонических произведениях характеризуется более разветвлённой в функциональном плане музыкальной тканью, богатством красочно-колористических оттенков. Оркестровая горизонталь — отличается огромным многообразием сменяющих друг друга форм изложения. Возможности духового оркестра в данном отношении заметно ограничены.

Глубина звучания в симфоническом оркестре выражена рельефней, так как он включает более разнообразные и контрастные по пространственным свойствам (объёмности, массивности, широте, гулкости) инструменты и группы. Это содействует большей, по сравнению с духовым оркестром, отчётливости глубинной дифференциации в многослойной музыкальной ткани. Кроме того, в ряде сочинений воссоздаются такие эффекты реальной стереофонии, когда противопоставляются симфонический оркестр на сцене и дополнительная медная группа в концертном зале. В духовом оркестре подобные сопоставления не столь ярки.

Важно понимать, что переложение как творческая интерпретация, имеет свои особенности, которые предполагают наличие у аранжировщика не только специальных профессиональных знаний, навыков и умений, но и особенной одарённости — способности к творческой работе с партитурой (в чём-то эта деятельность близка к композиторской). Поскольку смысл переложения состоит в создании новой «версии» произведения, которая с наибольшей полнотой отразит

художественный замысел композитора-симфониста средствами духового оркестра, то эта цель достигается последовательным решением соответствующих задач, заключающихся в том, чтобы сохранить характерные особенности всех сторон оркестровой фактуры по вертикали, горизонтали и глубине.

Сохранение основных черт фактурно-регистражной стороны проявляется в передаче её общих фонических свойств, специфики функционального взаимодействия голосов.

Сохранение характера тембровых и динамических соотношений означает отражение необходимых сопоставлений между инструментами и ансамблями симфонического оркестра, сходными или различными по тембру, силе, плотности, напряжённости, массивности и объёмности звучания.

Стремление к реализации названных задач переложения может в ряде случаев привести к парадоксальному итогу: чем ближе стараются быть к оригиналу, тем дальше оказываются от авторского замысла. Иными словами, старание сохранить своеобразие оркестрового изложения вплоть до деталей, «идентично» использовать общие для симфонического и духового оркестра инструменты в конечном счёте может привести к результату, далёкому от художественного замысла композитора.

Более убедительного результата можно достичь не вследствие точного копирования особенностей симфонической партитуры, а благодаря её творческому переосмыслению и грамотному привлечению творческого и технического ресурса духового оркестра. Причём, это не должно быть в ущерб основным особенностям оркестрового стиля композитора, даже преломленным в условиях духового оркестра. Имеется немало примеров того, как удачно выполненное переложение снискало произведению широкую популярность среди слушателей и прочно вошло в репертуар духовых оркестров.

Убедительным примером, иллюстрирующим обоснованность выдвигаемых положений, является симфонический мугам «Гюлистан Баяты-Шираз» Фикрета Амирова [3].

Фикрет Мешади Джамиль оглы Амиров (1922–1984) — советский азербайджанский композитор, педагог, профессор. Яркий представитель азербайджанской композиторской школы второй половины XX века. Композитор-новатор, Ф. Амиров создал самобытный жанр в современной музыке – симфонический мугам, в образах которого раскрыл богатейшие пласты народного музыкального искусства.

Мугам – целый мир, звуковой, глубоко своеобразный, красочный мир, в котором перед слушателем проходит пестрая галерея контрастных

эпизодов: импровизационные раздумья, богатые своей прихотливой ритмикой и орнаментикой, сменяются песнями (теснифами). Это колоритное и порой причудливое чередование разных жанров объединяется общим ладовым строем данного мугама. Именно лад придает целому единство и обуславливает конкретную последовательность основных импровизационных разделов. Образное содержание мугама в большинстве случаев составляет лирика — любовная, философская, созерцательная, со всем разнообразием ее оттенков.

«Гюлистан Баяты-Шираз» — замечательный образец эпико-драматической поэмы, в котором блестяще воплощена сказочно-поэтическая атмосфера мугама, навеянная лирической поэзией великих мыслителей Востока Саади и Хафиза.

Художественно-образное содержание мугама, практика его исполнения требовала активного творческого «вмешательства» для того, чтобы органично соединить симфонические черты народной азербайджанской музыки с традициями профессионального симфонизма. Его музыка колоритна, эмоционально приподнята, насыщена яркими контрастами. Она симфонична по своей природе.

Исходя из выдвигаемых положений, имеющих отношение к рассматриваемой в статье теме, инструментовщик, прежде всего, должен обратить внимание на состав оркестра. На первый взгляд, этот состав обычен — двойной с *piccolo*, обогащенный низкими деревянными духовыми инструментами (бас-кларнет и контрафагот). Но особый колорит звучанию придает богатейшая коллекция ударных инструментов, тональная и не тональная перкуссия. Композитор использует редко встречающиеся инструменты, такие как деревянная коробочка, оркестровые колокола, вибрафон, что способствует созданию восточного колорита музыки. Нет сомнений в том, что эта особенность произведения привлечёт внимание и интерес слушателя. Этот фактор при выборе «объекта» аранжировки нельзя недооценивать, поскольку ориентированность на слушательское восприятие для руководителя оркестра должна иметь первостепенное значение. Важным обстоятельством, усиливающим художественную целесообразность и перспективность переложения мугама «Гюлистан Баяты-Шираз», заключена в особой роли, которая отведена в произведении духовой группе. И это не случайно, поскольку для восточной традиции духовые инструменты более естественны, чем струнно-смычковые.

Народный первоисточник в произведении предстает в глубоко переосмысленном виде, с привлечением полифонических приемов композиторского искусства. Мелодии «разукрашены» великолепной восточной мелизматикой, что бесспорно способно вызвать яркий

эмоциональный отклик со стороны зрителей, а также увлечь новизной и свежестью применяемых духовым оркестром исполнительских приемов. Создавая, при ограниченных средствах, оркестровое переложение, необходимо особым образом учесть (и суметь передать) характер задушевных, лирически насыщенных мелодий, в которых со всей полнотой восточной изысканности и нежности продолжают традиции народного песнетворчества. Мелодии произведения обладают целым рядом особенностей: а) краткостью составляющих построений; б) подлинно высокохудожественным уровнем претворения тематизма не только из мугама, но из других народных жанров (ашугский наигрыш, танец, рянг); в) простотой и близостью к народно-инструментальной фактуре, преобладанием звучания деревянных духовых инструментов.

Смысловая и структурная специфика симфонического мугама «Гюлистан Баяты-Шираз» открывает большие возможности перед инструментовщиком и дирижером для реализации творческой интерпретации.

В качестве итога необходимо подчеркнуть следующее: в процессе решения основных задач переложения важен поиск таких технологических приёмов, адаптирующих фактуру симфонического оригинала, которые бы полностью отвечали исполнительским возможностям духового оркестра. При этом достижение максимального художественного результата — наиболее полного воплощения образного содержания произведения — должно ограничиваться минимально возможными изменениями фактуры.

Транскрипция произведения «Гюлистан Баяты-Шираз» Ф. Амирова является ярким примером того, как симфоническая музыка — при грамотном и бережном подходе аранжировщика к оригиналу — способна значительно обогатить репертуарные ресурсы духовых оркестров.

Список литературы:

1. Амиров Ф. Гюлистан Баяты-шираз [Ноты]: Партитура. – М.: Сов. композ., 1974. – 77 с.
2. Дунаев Л.Ф., Емельянов В.Н. Инструментовка для военного духового оркестра: учебник / – М.: ВИ(ВД)ВУ, 2014. – 298 с., нот.
3. Мамедбеков Д.И.-о. Симфонический мугам «Гюлистан Баяты-Шираз» Ф. Амирова [Текст]. – ВДФ, М.:, 1992. – 35 с.
4. Фикрет Амиров [Электронные текстовые данные] // URL: <http://belcanto.ru/amirov.html> – Загл. с экрана.
5. Ярустовский Б.М. «Гюлистан Баяты-шираз», «Советский композитор», Москва 1974. – предисл.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРКЕСТРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ КАК КОМПОНЕНТ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ВУЗА (НА ПРИМЕРЕ КАФЕДРЫ ОРКЕСТРОВЫХ СТРУННЫХ, ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ТГМПИ ИМ. С.В. РАХМАНИНОВА)

Ежова Надежда Алексеевна

*канд. филос. наук, проф. кафедры камерного ансамбля,
концертмейстерской подготовки и общего фортепиано, доцент,
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С.В. Рахманинова,
РФ, г. Тамбов*

Определяющими составляющими учебного процесса современного вуза являются практическая направленность обучения, воспитание общекультурных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций, связанных с различными аспектами музыкального образования, исполнительства и педагогики. Выполнение требований к результатам освоения образовательных программ бакалавриата, специалитета и магистратуры предполагает наличие у студентов музыкальных вузов широкого спектра знаний, умений и навыков, позволяющих им раскрыть свой творческий потенциал в области исполнительства на музыкальных инструментах в оркестрах и ансамблях, руководства творческими коллективами. В ряду профессиональных задач, на решение которых направлена творческая деятельность коллектива педагогов и студентов музыкального образовательного учреждения – готовность выпускников к исполнению оркестровых и ансамблевых партий, овладению формами репетиционной работы с партнёрами по ансамблю и в творческих коллективах.

Для совершенствования навыков оркестрового взаимодействия студентов в учебном плане ТГМПИ им. С.В. Рахманинова предусмотрены следующие дисциплины: в базовой части блока «Дисциплины (модули)» – дирижирование, руководство творческим коллективом, методика работы с творческим коллективом. Дисциплины по выбору включают чтение партитур, изучение оркестровых партий, совершенствование навыков работы с творческим коллективом, историю оркестровых стилей, инструментовку. Магистрами, согласно учебному плану, реализуется исполнительская (оркестровая) практика.

В рабочих программах и аннотациях к ним, в фондах оценочных средств по дисциплинам и видам практики, утверждённых на кафедре

оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, обозначены цель и задачи образовательного процесса, годовые и семестровые требования, формы текущей и промежуточной аттестации студентов. Так, программе дисциплины «Руководство творческим коллективом» (направление подготовки: 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, профиль: «Оркестровые духовые и ударные инструменты») особую роль играют формирование у студентов целостной системы знаний в области методики работы с творческим коллективом, осмысление способов руководства творческим коллективом с точки зрения актуальных задач музыкальной культуры.

В целом, подготовка студентов кафедры к профессиональной деятельности артиста и дирижёра оркестра основана на формировании знаний о сущности художественно-творческой составляющей будущей практической деятельности и основных приёмов работы с творческим коллективом, умений анализировать и, по необходимости, корректировать различные исполнительские функции членов оркестрового коллектива. Реализация учебных требований по дисциплинам и видам практики на кафедре оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов ТГМПИ им. С.В. Рахманинова проходит под руководством опытных педагогов, имеющих большой опыт взаимодействия с оркестровыми коллективами, владеющих методикой репетиционной работы, и молодых специалистов, ярко проявляющих организаторские способности в осуществлении своих творческих намерений.

На кафедре по освоению студентами навыков оркестрового дирижирования работают заслуженный работник культуры РФ профессор И.Л. Артемьев, заслуженный артист России профессор О.И. Федянин, доцент Д.А. Чернов, главный дирижёр Тамбовского симфонического оркестра Р.С. Петров. В различное время руководителями студенческого симфонического оркестра ТГМПИ им. С.В. Рахманинова были профессор А.М. Черемисин, доцент А.И. Артемьев.

Весомую помощь в воплощении практической направленности учебного процесса оказывает член кафедры, кандидат искусствоведения, заслуженный артист России профессор М.Ю. Кустов в рамках деятельности в качестве художественного руководителя музыкально-литературного лектория ТОГАУК «Тамбов концерт». Будущих возможных абитуриентов вуза из числа учащихся ДМШ им. С.М. Старикова при ТГМПИ им. С.В. Рахманинова готовят преподаватель кафедры, руководитель сводного оркестра отделения струнно-смычковых инструментов и отделения духовых и ударных инструментов В.Н. Тулупов и зав. отделением струнно-смычковых инструментов Е.А. Решетникова.

Благодаря усилиям профессорско-преподавательского состава кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов на базе ТГМПИ им. С.В. Рахманинова активно функционируют симфонический оркестр, с 2018 года – камерный оркестр (руководитель – И.Л. Артемьев), концертный духовой оркестр (руководитель – Д.А. Чернов). Только с октября 2016 года, с момента реорганизации кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов, названными коллективами были подготовлен впечатляющий ряд концертных программ, постоянным ведущим которых является доцент кафедры теории и истории музыки ТГМПИ им. С.В. Рахманинова О.Н. Ромашкова.

В Рахманиновском зале ТГМПИ прошла серия концертов симфонического оркестра (дирижёр: И.Л. Артемьев), среди которых тематическую направленность имели программы «Играем Моцарта», «Шедевры русской симфонической музыки», концерт, посвященный 80-летию Тамбовской области.

Концертный духовой оркестр (дирижёр: Д.А. Чернов) выступил в зале МБУ «Культурно-досуговый центр “Мир”» с программой «Шедевры оркестровой музыки», в Рахманиновском зале с программами «Голоса духового оркестра» (дирижёры: Д.А. Чернов, Р.С. Петров, К. Ильин, «Жгучие танцы» (дирижёр: К. Ильин). Вызвавшая живой интерес у слушательской аудитории программа Hollywood (дирижёр: К. Ильин) дважды исполнена в Рахманиновском зале и повторена в зале МБУ «Культурно-досуговый центр “Мир”».

Концертный духовой оркестр принимал участие в проводимых в Рахманиновском зале Больших весенних концертах – отчётных концертах кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов (2017, 2018), концерте педагогов кафедры «От всей души», посвящённом памяти народного артиста России, профессора А.А. Федотова, торжественном вручении премии «Лучший работник образовательного учреждения культуры» в зале Администрации Тамбовской области.

Интенсивные репетиции концертного духового оркестра проходили в ходе подготовки к VI Международному фестивалю им. В.И. Агапкина и И.А. Шатрова, торжественному открытию XI международного фестиваля «Дни Германии в Тамбове» в концертном зале «Ивушка». Высокий профессиональный уровень подготовки оркестрового коллектива, убедительность интерпретации музыкальных произведений в концертной программе «В созвучьях вечной красоты» отметили представители посольства Федеративной Республики Германия в Москве.

Ярким, запоминающимся событием стало выступление концертного духового оркестра вуза со сводным хором ТГМПИ им. С.В. Рахманинова (руководитель – профессор О.В. Немкова) в состоявшемся 25 декабря 2017 года в зале Тамбовского государственного академического драматического театра вечере памяти художественного руководителя Академического ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова, народного артиста Российской Федерации, генерал-лейтенанта В.М. Халилова. Программа вечера включала исполнение лирических и патриотических произведений В.М. Халилова, оставившее в сердцах слушателей волнующий отклик, отразивший чувства скорби личной трагедии и гордости за великую Родину.

Возможность подготовки концертных программ различных жанров, сопереживание действиям опытных руководителей оркестровых коллективов, стремление к профессиональной самореализации служат побудительными мотивами для творческой активности студентов кафедры. За дирижёрским пультом концертного духового оркестра выступают бывшие выпускники ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, лауреаты международных конкурсов Д.А. Чернов, Р.С. Петров.

Значительное влияние на совершенствование профессиональных знаний, умений и навыков студентов вуза оказывает творческое общение с известными деятелями культуры, признанными мастерами в области музыкальной педагогики и исполнительства. В этой связи особенно следует выделить возможность участия педагогов и студентов в мастер-классах в рамках международного проекта «Дни науки в ТГМПИ им. С.В. Рахманинова».

Так, проведённый в феврале 2017 года мастер-класс по дирижированию заслуженного артиста РФ, профессора И.Ю. Громова (Москва) затрагивал две актуальные темы. Мастер-класс «Работа над музыкальным произведением в классе оркестрового дирижирования» рассматривал аспекты подготовки дирижёра в учебном процессе музыкальных образовательных учреждений в ходе индивидуальной работы профессора И.Ю. Громова со студентами и концертмейстерами ТГМПИ им. С.В. Рахманинова.

Симфонический оркестр вуза участвовал в проведении в Рахманиновском зале мастер-класса профессора И.Ю. Громова на тему: «Работа дирижёра с оркестром как процесс совместного творчества». Искренняя увлечённость маэстро любимым делом, молодой блеск в глазах и необыкновенная мудрость в действиях по достижению согласованности звучания оркестра произвели незабываемое впечатление, вселяющее уверенность в активизации устойчивого интереса студентов кафедры к оркестровой работе.

Формирование настойчивого стремления студентов к оркестровой работе, подкреплённого прочными профессиональными навыками и методическими знаниями, является одним из приоритетных направлений учебного процесса института. Важным фактором является востребованность выпускников ТГМПИ им. С.В. Рахманинова на рынке труда. Студенты вуза располагают уникальной возможностью непосредственного взаимодействия с будущими работодателями, педагогами кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов: художественным руководителем городского духового оркестра им. В.И. Агапкина Д.А. Черновым, главным дирижёром Тамбовского симфонического оркестра Р.С. Петровым.

В настоящее время почти треть состава городского духового оркестра им. В.И. Агапкина составляют студенты и выпускники кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов ТГМПИ им. С.В. Рахманинова (9 человек из 28 артистов оркестра). В качестве солистов и концертмейстеров Тамбовского симфонического оркестра выступают бывшие выпускники ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, ныне принимающие участие в работе кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов в качестве преподавателей и иллюстраторов (Е.А. Решетникова, М.В. Медведева, А.С. Тафинцева, Н.С. Еланская, О.В. Малькова, Е.А. Дворкина).

Выпускники вуза занимают прочные позиции в областном губернаторском оркестре, исполняя сольные и ведущие оркестровые партии вместе со своими педагогами: старшим преподавателем А.Н. Бородиным, преподавателем В.Н. Тулуповым. Некоторые выпускники кафедры (А.Ю. Корякин, Р.С. Петров и др.) используют возможность работы с несколькими оркестровыми коллективами. Интенсивная репетиционная и концертная деятельность молодых специалистов свидетельствует о способности организовать рабочий график, соотнести свои возможности с требованиями руководителей оркестровых коллективов, готовности к систематическому совершенствованию исполнительского мастерства, расширению концертного репертуара для решения музыкально-просветительских задач.

Таким образом, изучение стилевых особенностей творческого наследия композиторов различных стилей и национальных школ, знакомство с оркестровыми партитурами посредством предварительного слухового анализа, впоследствии с некоторыми из них – в процессе непосредственной работы в оркестре, образуют прочный фундамент для плодотворного участия студентов и выпускников ТГМПИ им. С.В. Рахманинова в деятельности учебных и профессиональных оркестровых коллективов и успешного освоения компетенций федерального государственного образовательного стандарта высшего образования.

Ключевые профессиональные компетенции в области музыкально-исполнительской деятельности, среди которых – способность создавать индивидуальную художественную интерпретацию музыкального произведения, готовность к углубленному прочтению и расшифровке авторского (редакторского) нотного текста, готовность к постижению закономерностей и методов исполнительской работы над музыкальным произведением – требуют планомерного подхода к развитию у студентов вуза художественного кругозора, активизации мыслительных процессов.

Подтверждением эффективности педагогических методов работы со студентами музыкальных образовательных учреждений является разносторонняя профессиональная самореализация выпускников, счастливая долгая творческая жизнь как свидетельство правильности выбора профессии, что, в свою очередь, послужит воспитанию их собственных учеников и последователей в области музыкального исполнительства и педагогики.

Список литературы:

1. Ежова Н.А. Работа в концертмейстерском классе [Текст]: учеб.-метод. пособие для студентов высш. и сред. музык. учеб. заведений / Н.А. Ежова; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова. — Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2010. — 72 с.
2. Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова. От века XIX – к XXI столетию [Текст]: монография / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова; отв. ред. О.В. Немкова. – Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2016. — 576 с.
3. Архивные материалы музея истории ТГМПИ им. С.В. Рахманинова.

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА И.С. БАХА КЁТЕНСКОГО ПЕРИОДА

Кустов Михаил Юрьевич

*заслуженный артист России, канд. искусствоведения
проф. кафедры оркестровых струнных, духовых
и ударных инструментов ТГМПИ им. С.В. Рахманинова,
РФ, г. Тамбов*

Удивительным и поражающим воображение человека, прикасающегося к музыкальному искусству, является появление ряда сочинений И.С. Баха, не относящихся ни к церковной, ни к органной музыке.

С этой точки зрения кётенский период творчества Баха представляет особый интерес. В историю мировой музыки Иоганн Себастьян Бах вошёл как великий «Лейпцигский кантор». Именно в Лейпциге были созданы самые величественные и монументальные хоровые и органные произведения: кантаты, «Страсти по Матфею», «Высокая месса», «Траурная ода» и другие. Более того, здесь, в Лейпциге, Феликс Мендельсон возродил Баха, вернув его в мировое музыкальное пространство. В Лейпциге Бах прожил наибольшее количество времени – 27 лет (1723-1750 гг.).

На этом фоне деятельность Баха в Кётене кажется скромной и по объёму времени проживания – 5 с половиной лет (1717-1723 гг.) и по камерной специфике его исполнительского и композиторского творчества. Однако этот период объективно оказался своеобразным эпицентром жизненных обстоятельств. Здесь умерла его первая жена, здесь Бах занялся музыкальным образованием своих детей, здесь у него сложился второй брак. Удивительным в Кётене было то, что великий органист И.С. Бах оказался освобождён от церковной службы и занимался только музыкой, которая обозначалась как «светская», поэтому вполне уместно говорить о «феномене Кётена».

До Кётена у Баха было четыре периода жизни: Веймар, Арнштадт, Мюльгаузен, снова Веймар. Завершив образование в школе Люнебурга, в поисках заработка он попал на службу в Веймар скрипачом в инструментальную капеллу герцога Иоганна Эрнста. Это был очень короткий период самостоятельной работы.

Ещё находясь на службе в Веймаре, Бах прошёл в Арнштадте испытание как органист и уже в августе 1703 года приступил к исполнению своих обязанностей в должности органиста «Новой церкви» (1703-1707). Работа эта для Баха была малоудовлетворительна: плохонький хор, придирки руководства, обвинения в недисциплинированности. Бах обладал независимым характером, порой бывал грубоват (1, с.24). Ради творческих поисков и впечатлений он позволял себе действия за рамками установленного норматива, включая самовольные отлучки. Так, с разрешения консистории он поехал в Любек послушать выдающегося органиста Букстехуде, однако вместо разрешённых 4 недель пробыл там в четыре раза дольше. Более того, его органные композиции, исполняемые на церковной службе, значительно отличались от установленных, канонических, что приводило к конфликтам с церковным руководством. Однако именно здесь обозначается его творческое созревание. Имя Иоганна Себастьяна Баха приобретает авторитет.

В марте 1707 года ему предлагают место органиста церкви св.Власия в Мюльхаузене. При первой подвернувшейся возможности он покинул Арнштадт и переехал Мюльгаузен. Хотя музыке

в Мюльгаузене уделялось достаточное внимание, тем не менее, Баху не повезло с новым назначением. За две недели до его приезда пожар уничтожил большую часть города, и культурная жизнь в нём шла к упадку. В Мюльгаузене (1707-1708) Бах прожил недолго, он числился на службе всего 10 месяцев, но здесь произошло важное жизненное событие – он женился на своей кузине Марии Барбаре Бах, дочери органиста. К этому моменту музыкальные дела в Мюльгаузене приходят в запущенное состояние: старенький изношенный орган, жиденький, плохо обученный хор. В июне 1708 года Бах подаёт прошение об отставке. В прошении он мотивирует свой поступок следующим образом: нет достаточных условий для системной работы над музыкальными задачами; он неудовлетворён положенным ему окладом; его раздражают религиозные распри внутри общины.

Бах переезжает в Веймар, где удалось получить место гоф-органиста и придворного музыканта. Бах повышает свой социальный статус: в иерархии того времени место придворного котировалось выше места музыканта в городской церкви. Немаловажное значение имела материальная составляющая: веймарский герцог определил ему оклад, который вдвое превышал предыдущий гонорар. Материальное положение семьи несколько улучшилось, он получал уже 156 гульденов, а с 1713 года – 225 гульденов. Начальные веймарские годы протекали спокойно. Именно в эти годы Бах создал около 50 произведений для органа, где виртуозно-концертные принципы сочетаются с полифоническими. В Веймаре (1708-1717) – первый период органного творчества Баха. В этот период для Баха главенствующими оказались органная музыка и духовная кантата. Ему вменялось в обязанность к каждому четвёртому воскресенью подготовить по одной новой духовной кантате.

Однако, жизнь в Веймаре становилась всё более неприятной. Конфликтной оказалась ситуация, когда на место умершего капельмейстера (главная фигура в должностной иерархии) взяли не Баха, а другого, малоодарённого музыканта. Это был большой удар по самолюбию уже знаменитого Баха.

Таковы, вкратце, обстоятельства жизни И.С. Баха до кётенского периода. Когда он получил приглашение от герцога Леопольда занять место руководителя придворной оркестровой капеллы, то с радостью принял его.

В Кётене Бах практически не занимался органом (да там и не было приличного органа). Религиозные предпочтения Баха и Леопольда различались: герцог и его двор придерживались религиозных принципов Кальвина, Бах же исповедовал лютеранство. По этой причине Бах был отстранён от исполнения церковного обряда. Герцог, весьма

просвещенный по тем временам и увлечённый музыкой, высоко ценил талант Баха, хорошо ему платил и предоставлял достаточную свободу действий. Исследователь творчества Баха М. Друскин пишет: *«После недавних мытарств Бах попал в весьма благожелательно относящуюся к нему среду. Начальные годы пребывания в Кётене явились самыми спокойными в его жизни. Материально он был хорошо обеспечен – получал на 120 талеров больше, чем его предшественник, и примерно столько же, сколько имел гофмаршал, второй по рангу придворный чин. Леопольд, будучи много моложе, относился к Баху почтительно и доверительно (при первой встрече Леопольду – 23 года, Баху – 32)»* [1, с. 383].

Молодой герцог Леопольд Ангальт-Кётенский, страстно влюблённый в музыку, занимался ею с 13-летнего возраста. Он пел, играл на виоле, много внимания уделял музыкальным делам своего двора, ради которых завёл инструментальную капеллу и очень ею гордился. Капелла состояла из 18 высококвалифицированных музыкантов, часть из которых вошла в историю мировой музыки. Так, например, вместе с Бахом в Кётене работал гамбист и виолончелист Кристиан Фердинанд Абель (1682-1737), у которого герцог Леопольд брал уроки игры на гамбе. Сын Кристиана – Карл Фридрих (1723-1787), один из последних профессиональных гамбистов, родился в Кётене, в период 1764-1782 выступал в Лондоне вместе с сыном И.С. Баха Иоганном Кристианом.

Поскольку Бах был отстранён от церковного ритуала, подавляющее большинство кётенских его работ были светскими. Первенствующее значение теперь приобретает музыка инструментальная – сольная, камерная и оркестровая. Вокально-кантатная сфера отходит на задний план; отпала, в целом, и органная музыка. В кётенские годы формируется ещё одна область в творчестве Баха. Её можно назвать инструктивно-педагогической. В Кётене Бах написал «Нотную тетрадь» для обучения своего сына-первенца Фридемана (начата 22 января 1720 года).

В 1720 году скоропостижно скончалась тридцатилетняя жена Баха – Мария Барбара. В тот момент Бах был в отъезде, в свите герцога, в Карлсбаде. Она была похоронена до его приезда. Счастливую жизнь сменило тяжёлое горе (есть мнение, что свою гениальную Чакону ре-минор для скрипки соло, вошедшую во вторую Партиту, он написал в этом состоянии). От брака с Марией Барбарой было 7 детей, трое из них умерло в младенчестве. На руках Баха осталось четверо – дочь Катерина Доротея (12 лет), сыновья Вильгельм Фридеман (10 лет), Филипп Эммануил (6 лет), Иоганн Бернгард (5 лет).

Через полтора года после смерти Марии Барбары, в декабре 1721 года И.С. Бах женился вторично на Анне Магдалене Вюлькен,

дочери вейсенфельского трубача. Ей было 20 лет, она младше мужа на 15 лет. Сложился счастливый союз. От этого брака родилось 13 детей, в том числе выдающиеся Иоганн Кристоф и Иоганн Кристиан. Анна Магдалена обладала врождёнными музыкальными способностями, прекрасно пела, принимала участие в делах мужа, переписывала ноты. С годами её почерк стал походить на почерк супруга. Бах обучал её игре на клавикорде и клавесине. Сохранились «Нотные тетради Анны Магдалены Бах», (первая появилась в Кётене год 1722, вторая в Лейпциге – 1725 г.). В этих тетрадях рукой Баха было написано «Несколько в высшей степени необходимых правил из генерал-баса».

В Кётене творчество Баха, набирая силы, приобретает значительный размах, обогащается новыми замечательными открытиями и достижениями. В годы этого периода творческая деятельность Баха развивалась с невиданной интенсивностью.

«Благожелательная атмосфера, которая окружала Баха, предоставила ему большие возможности для проявления личной инициативы. Не связанный церковными предписаниями, он многое опробовал, развил, закрепил. Выдвижение мужественно-жизнерадостного, эмоционально-открытого начала в баховской музыке, с её активно-волевыми ритмами, нередко танцевальными – что прежде столь явственно не проступало – может в известной степени служить отражением радостно-оживлённого состояния композитора в кётенские годы», – писал М. Друскин [1, с. 61].

Ограниченный общением с органом Бах более всего работал в сфере камерно-инструментальной и оркестровой музыки. Органные сочинения и кантаты были, но в значительно меньшем объёме (в Кётене он написал всего лишь 7 кантат – 3 светских и 4 культовых). В качестве придворного капельмейстера и директора камерной музыки Бах должен был руководить оркестром, играть для патрона на клавесине и аккомпанировать ему в часы музицирования, когда герцог изъявлял желание петь или играть на виоле. Сочинение для церкви не входило в его прямые обязанности. В Кётене Бах написал значительную часть своих произведений для клавира, камерного ансамбля и камерного оркестра.

Перечисление их даёт впечатляющую панораму творчества.

Клавирные произведения:

- 20 маленьких прелюдий;
- 15 двухголосных инвенций
- 15 трёхголосных инвенций
- 6 «французских» сюит
- 6 «английских» сюит

- 3 отдельные сюиты
- завершён цикл из 7 токкат (пять написаны в 1710 г., две – в 1720 г.)
- Ария с вариациями в итальянском стиле
- «Хроматическая фантазия и fuga»
- «Прелюдия с фугой на тему BACH»
- 3 сонаты для клавира
- Первый цикл (том) 24 прелюдии и фуги для клавира во всех тональностях – «хорошо темперированный клавир», ХТК: «Das Wohltemperierte Klavier», более точный перевод – «клавир благозвучного строя»)

Создана целая библиотека шедевров фортепианного искусства, которую Бах пополнял и впоследствии, в Лейпцигский период.

Кроме клавирных произведений в Кётене создаются уникальные сочинения в других жанрах.

В 1720 г. (или около этого времени) Бах создаёт:

- 3 сонаты и 3 партиты для скрипки соло
- 6 сюит для виолончели соло
- 6 сонат для скрипки и облигатного клавира (первые образцы ансамблевого жанра в современном понимании)
- 3 сонаты для виолы да гамба и клавира
- 6 сонат для флейты и клавира (3 сонаты с облигатным клавиром и 3 сонаты с цифрованным басом)
- 3 трио сонаты (для 2-х скрипок и клавира, для 2-х флейт и клавира, для флейты, скрипки и клавира)
- 2 концерта (ля-минор, ми-мажор) для солирующей скрипки и оркестра
- концерт ре-минор для 2-х скрипок и оркестра
- 6 «Бранденбургских» концертов (1721 г.) по заказу маркграфа Христиана Людвиг Бранденбургского («для нескольких инструментов», форма, приближённая к «Concerti grossi» Корелли)
- 5 оркестровых сюит (3-я и 4-я завершены в Лейпциге).

В Кётене круг контактов Баха расширился. Так, в 1719 году Бах едет в командировку в Берлин, куда его снаряжали со всей серьёзностью, поскольку он имел от капеллы герцога Леопольда поручение – купить новый клавесин. Это было в последний раз, когда в той уже разваливавшейся капелле выделялись деньги на расширение музыкального производства. Новый хороший клавесин он проверил, обыграл и купил. Среди многочисленных контактов он встретил в Берлине важную персону, маркграфа Бранденбургского (дядю короля Фридриха II), который попросил Баха написать произведения для своей капеллы.

В марте 1721 года в бранденбургскую капеллу приходит пакет: ноты с сопроводительным письмом. В пакете шесть концертов для различных инструментов сочинения И.С. Баха – то, что он обещал маркграфу в Берлине два года назад. Это было своеобразное заявление о приёме на работу, которое, однако, не имело никаких последствий. И только через два года Баху удалось найти сколько-нибудь приличную, хотя далеко не идеальную работу в Лейпциге.

Счастливое время в Кётене довольно скоро закончилось. После женитьбы вектор интересов герцога Леопольда круто изменился. Можно себе представить, что его молодая супруга, принцесса беренбургская, лишённая какого-либо интереса к музыке, пресекла «никчёмное» и дорогостоящее увлечение мужа. Леопольд охладел к музыкальным занятиям и расформировал капеллу. Баху нужно было искать новую работу. Сначала он предполагал перебраться в Гамбург. Но в июне 1722 года освободилось место кантора церкви св. Фомы в Лейпциге и в феврале 1723 г. в качестве претендента на эту вакансию Бах показал (исполнил) там свою кантату. Проба прошла успешно. Бах подал герцогу Леопольду прошение об отставке и тот удовлетворяет просьбу, дав лестную рекомендацию своему капельмейстеру и директору камерной музыки.

31 мая 1723 года Бах был официально утверждён в должности кантора и «четвёртого коллеги» (по рангу) школы при церкви Св. Фомы в Лейпциге. Будучи в Лейпциге, Бах сохранил дружеские отношения с Леопольдом. Он неоднократно выезжал в Кётен по разным поводам, зачастую вместе с Анной Магдаленой, и там музицировал. (Следует отметить, что «немузыкальная» жена Леопольда, беренбургская принцесса, умерла весной 1723 года [1, с.95]). Леопольд женился вторично. В 1726 году Бах написал кантату ко дню рождения второй жены, также посвятил младенцу-сыну герцога клавирную партиту № 1. Последний раз Бах гостил в Кётене в начале 1728 года, в ноябре этого года герцог Леопольд умирает.

Много позже, уже в Лейпциге (в 1730 году, находясь в состоянии поиска нового места работы) Бах писал: *«Там (в Кётене, – М.К.) я имел милостливого и любящего музыку князя, у которого на службе я полагал пробыть всю жизнь. Но должно было случиться, что светлейший на Беренбургской принцессе женился, и тогда стало казаться так, что склонность князя к музыке блёкнуть начала, тем более, что новая принцесса оказалась немужественной... Я решился отправиться в Лейпциг, подвергся пробе, после чего предпринял сию перемену. Здесь я нахожусь и поныне. Но так как я нахожусь, что служба сия не так ценна, как мне её описали; я лишён многих служебных доходов, с сей должностью связанных; очень дорогая*

местность; странное и мало преданное музыке начальство – то посему я вынужден искать своей фортуны в другом месте» [цит. по 3, с.157]. Как видим, Кётен в сознании Баха остался самым светлым пятном жизни.

Обобщая, сделаем выводы:

Кётенский период творчества И.С. Баха оказался чрезвычайно ценным для всего последующего развития музыкального искусства.

1. Значительно расширилась жанровая палитра, создано значительное количество оркестровых и камерно-ансамблевых произведений.

2. Родились уникальные сочинения как для клавира, так и для скрипки и виолончели соло (сюиты, партиты, сонаты).

3. Система темпериации (выравнивания полутонов), оформленная в ХТК, дала возможность использования далёких тональностей, «дубль диезов» и «дубль бемолей», а также энгармонических замен, что значительно обогатило арсенал тембро-гармонических средств композиторов последующих времён.

4. В камерных ансамблевых сонатах (шести скрипичных, трёх гамбовых и трёх из шести флейтовых) Бах вводит облигатный (прописанный) клавир, отказываясь от практики цифрованного баса, чем предвосхищает развитие жанра в последующие музыкальные эпохи.

5. В сфере педагогического репертуара, инструктивной литературы его двух- и трёхголосные инвенции, маленькие прелюдии, а также «Нотные тетради» оказались ценнейшим материалом для многих поколений музыкантов.

6. У пианистов, скрипачей и виолончелистов произведения И.С. Баха кётенского периода творчества являются обязательными на всех инструментальных международных конкурсах и вступительных экзаменах в музыкальные Вузы.

Список литературы:

1. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах [Текст]: / М.С. Друскин. – Москва: Музыка, 1982. – 382 с.
2. Ливанова Т. История западно-европейской музыки. Том второй. [Текст]: / Т. Ливанова. – Москва: Музыка, 1982. – 667 с.
3. Хубов Георгий. Себастьян Бах [Текст]: / Георгий Хубов. – Москва: Гос. Муз, издат., 1963.– 445 с.
4. Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах [Текст]: / Альберт Швейцер. – Москва: Музыка, 1964.– 725 с.
5. Музыкальный словарь Гроува [Текст]: Москва: «Практика», 2001. – 1095 с.
6. Вайнкоп Ю., Гусин И. Краткий биографический словарь композиторов [Текст]: / Ю. Вайнкоп, И. Гусин. – Ленинград: Музыка, 1982. – 198 с.

7. Bach J.S., Das wohltemperierte Klavier [Ноты]: Leipzig: Breitkopf & Hartel, Musikverlag, 1985. – 53 с.
8. Бах И.С., Маленькие прелюдии и фуги [Ноты]: / И.С. Бах. – Москва: Музыка, 1983. – 63 с.

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕМБРА ФЛЕЙТЫ Т. БЁМА В УСЛОВИЯХ СОСТАВА ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Петрова Ирина Юрьевна

*преподаватель,
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С.В. Рахманинова
РФ, г. Тамбов*

Петров Роман Сергеевич

*преподаватель,
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С.В. Рахманинова
РФ, г. Тамбов*

THE SPECIFICITY USING OF THE T. BÖHM FLUTE TIMBRE IN THE CONDITIONS OF THE ORCHESTRA OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS

Irina Petrova

*teacher,
Tambov State Music and Pedagogical Institute. S.V. Rachmaninov,
Russia, Tambov*

Roman Petrov

*teacher,
Tambov State Music and Pedagogical Institute. S.V. Rachmaninov,
Russia, Tambov*

Аннотация. На протяжении более чем столетнего существования оркестра русских народных инструментов использование тембра академической «симфонической» флейты западноевропейской системы Т. Бёма в нём достаточно противоречно. В статье рассматриваются причины внедрения в состав оркестра столь чужеродного инструмента, сопоставляются конструктивные особенности флейты Т. Бёма и её русских фольклорных аналогов, анализируется история их параллельного развития.

Abstract. For more than a century of existence of the orchestra of Russian folk instruments, the use of the timbre of the academic "symphonic" flute of the Western European system by T. Boehm is quite contradictory. The article investigates the reasons for the introduction of such an alien instrument into the orchestra, compares the design features of T. Boehm's flute and its Russian folklore analogues, and analyzes the history of their parallel development.

Ключевые слова: «русскость» звучания западноевропейской флейты; флейта в русском народном оркестре; фольклорные прототипы европейской флейты.

Keyword: "Russian character" of the sound of the Western flute; the flute in the Russian folk orchestra; folk prototypes of the European flute.

Для искусства наших дней характерно взаимодействие разных пластов, нередко полярно противоположных. Сегодня наиболее актуальным становится явление соединения академической традиции и фольклорной. В качестве яркого примера подобного синтеза возможно рассматривать интеграцию академических инструментов и тех, которые в практике именуются народными. В частности, такой инструмент как флейта встречается во многих партитурах для оркестров русских народных инструментов, особенно в произведениях современных авторов, для которых флейта, традиционно считающаяся европейским инструментом, является уже неотъемлемой частью оркестра и важным тембром исполняемой музыки, в том числе отображающим специфический фольклорный круг образов.

Однако, в трудах о русских народных инструментах (к примеру, К. Верткова, М. Имханицкого) весьма дискуссионным представляется вопрос включения флейты в партитуру. Спорность этого момента очевидна – флейта, с её богатой историей развития в западноевропейской культуре, на первый взгляд, кажется неуместной в коллективе, где при самом его основании одной из главных задач была пропаганда русских народных инструментов и фольклора.

И, тем не менее, необходимость присутствия в оркестре духовых инструментов неоспорима – их тембры значительно расширяют красочную палитру, добавляют мощности звучанию во фрагментах *tutti*, и их сольные партии всегда звучат очень ярко и выразительно.

Предлагая теоретические решения проблемы введения в состав духовых, многие исследователи говорят о двух возможных путях – дальнейшее развитие исконно русских народных духовых инструментов (таких как сопель, жалейка, свирель, брёлка и пр.) или привлечение тембров симфонического оркестра (так называемых «академических инструментов»). Первый путь многими осознается как весьма трудоёмкий и, отчасти, нелогичный, поскольку работы по техническому усовершенствованию, по мнению ученых, неминуемо приведут к воспроизведению уже существующих инструментов (например, жалейки – к гобою, сопели – к флейте). К тому же, наиболее известные виды флейт русского народа – продольные, и их модернизирование не даст желаемого результата. Так, например, развитие сопели (другое её название – «одноствольная дудка») скорее всего приведет к инструменту типа блок-флейты, которая не может быть использована как постоянный оркестровый инструмент из-за тихого звучания и неудобства хроматической аппликатуры. Что касается свирели, которую зачастую ошибочно воспринимают как прямой аналог флейты, то очевидной становится нецелесообразность дальнейшего технического улучшения этого инструмента, поскольку парное строение (состоит из двух связанных между собой трубок, её ещё называют «двойницей») в условиях оркестровой игры «теряет всякий смысл» [2, с. 238-239].

Поэтому значительно рациональнее использовать академическую флейту, заимствованную из симфонического оркестра (так называемую флейту Т. Бёма), – как наиболее совершенный инструмент на данном этапе его развития. В этом и заключается суть второго подхода к введению духовых в партитуру народного оркестра (уже широко применяемого в практике). Однако многими исследователями этот путь оценивается как вполне возможный, но недостаточно корректный с точки зрения «народности» инструментария русского оркестра.

Как отмечалось, на сегодняшний день концертная флейта (поперечной конструкции) нередко воспринимается как исключительно европейский инструмент, а разного вида простейшие дудочки – как народные. Однако, если рассмотреть отправные точки развития флейты, то следует подчеркнуть, что с древнейших времен она бытовала повсеместно. Очевидно, что в Европе сложились более благоприятные условия для эволюции этого инструмента, тогда как на других территориях этого не произошло.

Говоря о русских аналогах западноевропейской флейты, нельзя не принять во внимание тот факт, что помимо продольных в некоторых источниках упоминаются и поперечные её разновидности, что может иметь принципиальную значимость. Ведь если существовали прямые прототипы современной флейты, то этот инструмент является не столь чуждым русскому народному оркестру. В некоторой справочной литературе (Музыкальный энциклопедический словарь под ред. Г. Келдыша, Гуманитарный словарь) есть указание на то, что у славянских народов поперечные флейты были известны. Так, примечательно, что К. Вертков в своем труде «Русские народные музыкальные инструменты» описывает инструмент посвистель – «по-видимому, поперечная флейта, о которой сохранились лишь самые отрывочные сведения; она упоминается в некоторых летописях в качестве ратного инструмента» [2, с. 41].

Однако, многие исследователи отрицают возможность существования у восточных славян флейты такого типа. Существуют сведения, что во времена Киевской Руси поперечная разновидность в арсенале русских народных инструментов не была известна, а появилась вместе с приглашенными западноевропейскими музыкантами. Как пример можно рассматривать фреску Софийского собора в Киеве, на которой изображены музыканты «явно иностранного происхождения, так как некоторые из них держат в руках инструменты, характерные для восточного и для западноевропейского средневекового музыкального инструментария» [7, с. 8-9].

Процесс обращения к «заморским» музыкантам шел наряду с притеснением скоморошеского искусства. «Борьба с музыкальными увеселениями и инструментами, сопровождавшими их, происходила на протяжении всего средневековья» [7, с. 9]. В частности, сопели, гусли, бубны связывались с язычеством и дьявольскими искушениями. Церковь боролась с ними различными способами, «вплоть до запрещений законодательным порядком. Так, постановления Стоглавого собора 1551 года запрещают всякие игрища “и в гусли, и в смычки, и в сопели, и всякую игру, и зрелища, и пляски”» [4, с. 35]. А 1648 году последовал указ царя Алексея Михайловича, в котором предписывалось сжигать музыкальные инструменты, а непокорных отправлять в ссылку. Так, известен факт публичного сожжения пяти доверху гружёных телег с инструментами на Москва-реке. Очевидно, что в данных условиях русские народные духовые не имели возможности для полноценной эволюции.

Вместе с тем, при дворе и среди просвещенного боярства всё чаще стали обращаться к «заморским» музыкальным потехам. Таким образом, началось активное распространение академических европейских

инструментов. Типичный придворный ансамбль состоял из «органа, трубы, барабанов, литавр и флейты» [3, с. 67]. Соответственно, музыканты были приглашены из-за границы. Так, например, в 1674 году был основан театр, где, в основном, музыкантами были иностранцы из «немецкой слободы». В дальнейшем, несмотря на то, что организовывались школы для воспитания русских музыкантов-духовиков, оркестры по-прежнему укомплектовывались по большей части заграничными артистами, которые играли на привезённых с собой западноевропейских инструментах. Таким образом, произошла симультанная смена инструментария.

Так, к концу XIX века, когда образовался первый оркестр русских народных инструментов, имелось строгое разграничение инструментов на фольклорные (русские народные) и академические (западноевропейские, соответственно). Поскольку главной идеей оркестра В. Андреева была пропаганда «народности» и преемственности национальных традиций, духовые инструменты, представленные европейскими образцами, не могли появиться в составе коллектива. С другой стороны, исконные инструменты русского народа - такие, как брёлка, жалейка и прочие - также не имели возможности быть представленными в составе оркестра из-за своего технического несовершенства, что не соответствовало эстетике академического исполнительства.

И всё же, развитие андреевского «Кружка любителей игры на балалайке» вскоре привело к созданию многотембрового оркестра. Наряду с балалайками, домрами и гуслиями стали использоваться брёлки, свирели, пусть и эпизодически. Как видно, из двух возможных вариантов выбора духовых тембров руководители коллектива предпочли западноевропейским инструментам технически малооснащенные фольклорные.

Однако, спустя какое-то время, для, набирающего популярность, оркестра русских народных инструментов музыку стали писать известные композиторы-симфонисты. И поскольку не существовало единой унифицированной партитуры для русского оркестра, каждый композитор опирался непосредственно на свои ощущения при выборе инструментов в своих произведениях. Например, в 1934 году появляется «Итальянская симфония» С.Н. Василенко с целой группой академических (западноевропейских) духовых. Композитор, размышляя над составом инструментов русского народного оркестра, писал: «Звучность одних только балалаек и домр меня не удовлетворяла, и я ввёл туда духовые симфонического оркестра: флейты, гобой, кларнеты, бас-кларнет, две трубы и... даже валторны и тромбоны. Соединение

тембров струнного состава – балалаек и домр с духовыми дало оригинальную, неслыханную дотолее звучность...» [цит. по 6]. В дальнейшем, именно «симфоническая» флейта и гобой из всех остальных духовых тембров наиболее прочно укоренились в русском народном оркестре, и стали восприниматься слушателем как фольклорные тембры.

В настоящее время в сочинениях для оркестра народных инструментов зачастую можно наблюдать одновременное использование как академической флейты, так и её фольклорных прототипов - брёлки, дудочки. По сути, вопрос внедрения в русский оркестр западно-европейского инструмента, остаётся открытым. Однако, совершенно очевиден потенциал, заложенный в интересном, хоть и противоречивом, синтезе русского народного оркестра и флейты. Её тембр органично проявляет себя в исполнении как русской национальной музыки, так и музыки других народов, что воспринимается как естественное свойство данного инструмента. Можно с уверенностью сказать, что такой союз внутри одного коллектива неоднократно влиял на обе стороны – со временем флейта всё больше приобретала «русскость» в своём звучании в сознании слушателя, а оркестр открыл для себя новые грани для эксперимента и расширения репертуара.

Список литературы:

1. Белик П.А. Оркестровое письмо в музыке для оркестра русских народных инструментов как элемент стилиевой системы / П.А. Белик: Дисс. ... Канд. Искусствоведения. – Астрахань, 1990. – 206 с.
2. Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты / К.А. Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
3. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах / М.И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 352 с.
4. История русской музыки: Учебник. В 3-х вып. Вып. 1. Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А. / Ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М.: Музыка, 1999. – 560 с., нот.
5. Пересада А.И. Оркестры русских народных инструментов / А.И. Пересада. – М.: Советский композитор, 1985. – 296 с.
6. Ромашков А.А. «Итальянская симфония» С.Н. Василенко: проблема сюитного мышления в цикле // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов.: Грамота, 2014. – №2 (40): в 2-х ч. – Ч.1. – С. 154-156.
7. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1975. – 195 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

КУЛЬТУРА РЕЧИ КАК ОСНОВНОЙ ЭЛЕМЕНТ ОБЩЕЙ КУЛЬТУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Аджаматова Нина Карамовна

*д-р филол. наук, профессор
Дагестанский государственный университет,
РФ, г. Махачкала*

THE CULTURE OF SPEECH AS THE MAIN ELEMENT OF THE GENERAL CULTURE OF MAN

Nina Adzamatova

*doctor of Philology, professor
Dagestan State University,
Russia, Makhachkala*

Аннотация. В статье раскрыто содержание культуры речи через определение данной категории, рассмотрение функций языка, представление роли грамотной речи в эффективном развитии личности.

Abstract. The article reveals the content of the culture of speech through the definition of this category, consideration of the functions of the language, the presentation of the role of literate speech in the effective development of the personality.

Ключевые слова: культура речи, речевая деятельность, функции языка, субкультура, русский язык, гуманизация образования.

Keywords: speech culture, speech activity, language functions, subculture, Russian language, humanization of education

Состояние духовности многонационального общества зависит от степени стабильности и устойчивости социокультурной среды, а также многообразия механизмов взаимодействия поколений, народов и народностей [6]. В основе коммуникативных процессов лежит культура взаимоотношения между людьми, морально-нравственные и этические нормы.

В научной литературе существует более ста определений категории «культура», начиная от рассмотрения ее с позиций влияния космических сил на формирование этноса, и заканчивая совокупностью достижения людей в различных сферах. На наш взгляд, справедливым является определение Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова, отражающее культуру как общественное явление – «... это совокупность материальных и духовных ценностей, накопленных и накапливаемых определенной общностью людей. Культура – это продукт социальной активности человеческих коллективов; она имеет исторический генезис и играет определяющую роль в становлении отдельной человеческой личности» [2, с. 40].

Важной особенностью культуры является ее объективное существование и неустранимое воздействие на субъект. Так, изучение малых социальных групп, таких как семья, соседи, рабочий коллектив, класс и пр. – показало, что каждая из них имеет свою культуру, собственный набор ценностей, своеобразие взаимодействия, так называемую субкультуру. Последняя является производной культуры более высокого порядка, имеет свои нормы речевого поведения, структуру норм и ценностей, разговорный сленг, стиль жизни и мышления.

Культура речи является важнейшим компонентом культуры общества, тесно связанным с языковой компетенцией, формированием и развитием личности. Культура речи выступает значимым разделом филологии, исследуя речь на определенном этапе исторического развития, устанавливая правила пользования языком как основным средством коммуникации и используя научный подход.

Русский язык как государственный язык Российской Федерации выступает системообразующим фактором сохранения целостности РФ, ключевым элементом выражения воли граждан страны, а также необходимым инструментом реализации прав и свобод [5].

Профессиональная культура речи включает в себя совокупность навыков и знаний человека, позволяющих целесообразно и незатрудненно использовать язык с целью профессионального общения. В профессиональную культуру речи входят такие признаки как точность речи, логика рассуждений, чистота языка, выразительность и разнообразие речи, ее уместность.

Гуманитарное образование, рассматриваемое как получение определенных знаний, навыков, умений и компетенций в области общественных наук, предполагает овладение выпускниками определенными коммуникативными навыками – умение слушать, убеждать, говорить. В своей работе специалисты гуманитарного профиля практически ежедневно сталкиваются с вопросами, требующими отличного знания русского языка, как устного, так и письменного.

Функции языка выражаются в речи. В теории выделяют следующие функции:

а) коммуникативная функция, связанная с общением между субъектами;

б) мыслеформирующая функция, связанная с воплощением и выражением мысли;

в) экспрессивная функция, отражающая внутреннее состояние говорящего;

г) эстетическая функция, выражающаяся через создание литературных и иных произведений искусства.

Носителем информации и средством воздействия в деятельности человека является речь, выступающая результатом аналитико-синтетической деятельности мозга. Культура речи подразумевает правильность и грамотность речи, то есть соблюдение языковых норм [4]. В структуру культуры речи включаются три компонента: нормативный, коммуникативный и этический [8].

В научной литературе речевая деятельность человека подразделяется следующим образом [1]: устная и письменная, внутренняя и внешняя, диалогическая и монологическая речь, быденная и профессиональная речь, подготовленная и неподготовленная речь.

Устная речь выступает важнейшим инструментом общения, от ее грамотности зависит процесс коммуникации между людьми.

Для письменной речи характерно отсутствие собеседника и зависимости от реальной обстановки. При этом она предполагает знание и соблюдение норм русского языка, использование различных стилей, умение анализировать и грамотно излагать мысли.

Культура речи должна базироваться на следующих принципах [3]:

- ясность, которая выражается через убедительность излагаемых аргументов, четкость и глубокое знание материала;

- точность, которая создается благодаря использованию грамотных профессиональных терминов и оказывает влияние на правильную интерпретацию речи;

- логичность, то есть последовательное выражение смысловых связей и компонентов речи и мыслей;

- лаконичность, выраженная в четкости мыслей и отсутствии лишних слов, не имеющих смысловой значимости;
- уместность, выраженная в соответствии языкового средства содержанию, обстановке и служебному положению [7].

В целом, культура речи человека имеет важнейшее значение для его профессиональной деятельности. Результаты исследования взаимосвязи между уровнем культуры устной и письменной речи работника и его успехами на профессиональном поприще показали наличие прямой зависимости между ними [5].

В этой связи следует говорить о высокой значимости необходимости получения фундаментальных знаний в области русского языка и документоведения, делать акцент на повышении целесообразности самообразования для обеспечения карьерного роста.

Список литературы:

1. Большакова С.Е. Основы речевой культуры сотрудников органов внутренних дел. - М., 1992. – 134 с.
2. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного: учеб. пособие для студентов филол. специальностей и преподавателей русского языка и литературы иностранцам. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. – 233 с.
3. Воронцова Ю.А., Хорошко Е.Ю. Особенности формирования речевой культуры юриста // Вестник Белгородского юридического института МВД России. – 2012. - № 3. – С. 28-30.
4. Гарибова А.Д. Культура речи юриста // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 11. – С. 2496–2500. – URL: <http://e-koncept.ru/2016/86529.htm> (Дата обращения: 10. 12. 2018).
5. Жабенко В.С. Формирование у слушателей юридических вузов культуры письменной речи. Дисс. на соискание уч. степени канд. пед. наук. – СПб. – 2003. – 233 с.
6. Новикова Т.А. Формирование профессиональной культуры речи // Омский научный вестник. – 2013. - № 3. – С. 1-5.
7. Сергеич П.С. Искусство речи на суде // Учебник по праву «Риторика» – М., 2008. – С. 152.
8. Gorin S.V., Koroleva A.M., Ovcharenko N.A. The Russian Science Citation Index (RSCI) as a new trend in scientific editing and publishing in Russia // European Science Editing. – August 2016; 42(3). P.60-62.

РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ПУТИ РАЗВИТИЯ СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ АНГЛИЙСКИХ СЛОВ

Мамедова Гюльмира Шахин кызы

аспирант

*ФГБОУ ВО «Самарский государственный
социально-педагогический университет»*

РФ, г. Самара

SEMANTIC STRUCTURE OF ENGLISH WORDS: WAYS OF DEVELOPMENT

Gulmira Mamedova

Post-graduate student

Samara State University of Social Science and Education

Russia, Samara

Аннотация. На сегодняшний день среди способов развития семантической структуры слова в диахронии наиболее изучены метафорический и метонимический перенос. В нашей статье рассмотрены иные пути изменения значения, играющие не меньшую роль в пополнении спектра значений слова.

Abstract. Nowadays metaphorical and metonymic transference are the most studied ways of developing the semantic structure of a word in diachrony. However, the article describes some other ways of semantic change playing an equally important part in replenishing the spectrum of word meanings.

Ключевые слова: семантическая структура слова, расширение значения, сужение значения, сдвиг значения, перенос значения.

Keywords: the semantic structure of a word, extension of meaning, restriction of meaning, shift of meaning, transfer of meaning.

Словесный знак может иметь одно значение, но может обладать рядом значений. Однозначность/многозначность – одно из важнейших противопоставлений, лежащих в основе лексико-семантической системы.

Совокупность взаимосвязанных лексических значений называется **семантической структурой слова**. В момент возникновения слово однозначно. Причинами употребления слова в переносном значении, считаются сходство явлений или их смежность, поэтому все значения многозначного слова в той или иной степени связаны между собой.

Изучение структуры значения слова было и остается в центре внимания отечественных и зарубежных ученых. В основе лексического значения слова лежит необходимость отражения того общего, постоянного и устойчивого, что скрыто в многообразии и переменчивости явлений (процессов, событий) и сводится к обобщению и абстрагированию [3, с. 13].

Широко распространенный в лексикологии термин *семантическая структура слова* сам является неоднозначным. Им могут обозначаться как метаязыковые, так и языковые единицы, как совокупность наименьших односторонних единиц содержания слова, так и результат сложения двусторонних единиц, составляющих производные слова [6, с. 50].

Основой развития семантической структуры слова является расширение его семантического объема. Семантическая структура слова представлена как фрагмент семантической структуры поля. Семы, генерированные в процессе расширения семантического объема слова, сохраняются (хотя и не всегда эксплицитно) в течение всей истории слова. Развитие семантики слова отражает познание окружающего мира (открытие дифференциальных признаков в предметах или явлениях, создание новых артефактов и т. д.), трансформацию образного мышления в абстрактное и последующие стадии в эволюции абстрактного мышления [4, с. 37].

Среди способов развития семантической структуры слова в диахронии наиболее изучены метафорический и метонимический перенос. Остальным способам уделяется значительно меньше исследовательского внимания. Между тем, по нашим наблюдениям, они играют не меньшую роль в пополнении спектра значений слова.

В данной статье использована классификация, предложенная Г. Паулем [7] и основанная на логическом принципе.

Если изменение значения является результатом изменения его объема, пути этого изменения можно классифицировать в зависимости от объемов исходного и производного значений и от признаков первого и второго референтов (т. е. предметов, которые слово обозначает, соответственно, в исходном и производном значениях). В соответствии с этими критериями Г. Пауль выделил два основных пути изменения значения (диахроническая классификация): модификация значения; смещение.

Разновидностями модификации значения являются:

- расширение объема значения (обобщение, генерализация);
- сужение объема значения (уточнение, специализация).

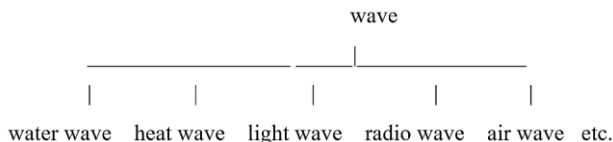
Разновидностями смещения являются:

- сдвиг значения;
- перенос значения.

Расширение значения

Расширение объема (обобщение) – изменение значения, в результате которого слово, называвшее предметы одного вида, распространяется в качестве наименования на все виды данного рода, т. е. становится наименованием соответствующего рода.

Этот вид переосмысления, который иногда принимают за метафоризацию исходного значения, в ряде случаев на самом деле представляет собой его *расширение*. Это бывает тогда, когда из интенционала значения удаляется какой-либо дифференциальный признак, в результате чего значение переходит на более высокий уровень абстракции. Это произошло, например, с английским существительным *wave*. Первоначально оно обозначало только водяную волну; сема [водяная] была интенциональной, сама собой разумелась и не требовала экспликации с помощью грамматического определения (attribute). Но по мере развития физической теории колебаний появилось словосочетание *airwave*, а затем – *heat wave*, *light wave*, *electromagnetic wave*, *radio wave* etc, а в последнее время – даже *gravitationwave*. У слова *wave* сема [водяная] перешла из интенционала в импликационал, вследствие чего интенционал стал абстрактнее. В физике термин *wave* стал обозначать *колебание вообще*, фактически превратившись в синоним терминов (*unitof*) *oscillation / vibration*. Чтобы теперь обозначить именно *водяную* волну, к слову *wave* требуется добавлять определение: *waterwave*. Это словосочетание встало в один ряд с вышеперечисленными. Возникло новое гиперо-гипонимическое отношение:



Слово *wave* расширило исходное значение. Их стало два: (бытовое узкое) «колебание *водной поверхности*» и (научное широкое) «колебание (вообще)».

Расширение значения следует отличать от разновидности метонимии – *синекдохи*. При расширении значения возрастает его *денотат* (т. е. множество обозначаемых объектов), а при синекдохе увеличивается *референт* (отдельный обозначаемый объект) по принципу «от части к целому». Например, слово *engine* значит: 1) «двигатель»; 2) «весь локомотив». В зависимости от контекста словосочетание *Dieselengine* обозначает либо дизельный двигатель, либо тепловоз целиком. Это синекдоха. В течение XX века синекдохическое разговорное значение существовало и у русского слова *мотор*. Оно означало: 1) «двигатель» (*мотор барахлит*); 2) «такси» (*поймать мотор*) либо «автомобиль вообще» («*В переулке промелькнул глазастый // И бесшумный, как сова, мотор*»). Но к концу века синекдохическое значение у слова *мотор* утратилось, и в исходном значении это слово постепенно уходит из употребления; более употребительно слово *двигатель*.

Сужение

Сужение объема (уточнение) — изменение значения, в результате которого слово, называвшее предметы определенного рода, закрепляется в качестве наименования только за одним из видов данного рода.

Исходное и производное значения соотносятся здесь гиперогипонимически (это случай, обратный расширению значения): араб. *qahvé* – 1) «напиток (вообще)»; 2) «кофе (вид напитка)»; рус. *пиво* – 1) (устар.) «напиток (вообще)», ср. фолькл. *мед-пивоцил* (т. е. пил медовый напиток; пиво в нынешнем понимании здесь ни при чем); 2) (соврем.) «пиво (вид напитка)»; англ. *wiseman* – 1) (аналитическая лексема) «мудрец»; 2) «знахарь, народный целитель (разновидность мудреца)»; *whitestuff* – 1) «белое вещество (любое)»; 2) «кокаин (вид белого вещества)». В последнем примере имеет место и эвфемизация как вид перифразы. Как видим, разные способы семантической деривации могут взаимодействовать при образовании новых значений.

Сдвиг значения

Семантический сдвиг – это такое изменение в семантике языковой единицы, которое возникает в результате наложения различных значений или оттенков значения одного на другое [1].

В этом виде переосмысления исходное и производное значения сохраняют ряд общих существенных (интенциональных) признаков, но расходятся по второстепенным (импликациональным) признакам. От метафоры и метонимии сдвиг отличается тем, что объемы исходного

и суженного значений пересекаются (некоторые А суть В и некоторые В суть А). Это «недоразвитый» перенос значения. Например:

- Blackboard «черная доска» ↔ blackboard «классная доска». Некоторые черные доски – классные, и некоторые классные доски – черные.

- Roundhouse «круглое здание» ↔ round-house «локомотивное депо». Некоторые круглые здания – локомотивные депо, и некоторые локомотивные депо – круглые здания.

- Brownpaper «коричневая бумага» ↔ brown-paper «оберточная бумага». Некоторые сорта коричневой бумаги – оберточные, и некоторые сорта оберточной бумаги – коричневые. Ср. рус. белая техника «бытовые электроприборы»: некоторые технические устройства белого цвета суть бытовые электроприборы, и некоторые бытовые электроприборы – белые.

Высоковероятная корреляция признаков ([коричневая] ↔ [оберточная]) есть отличительный признак этого вида переосмысления. Именно она является причиной сдвига: новый объект получает название по своему характерному признаку. Когда-то большинство классных досок были черными, а оберточная бумага – в основном коричневой; отсюда и названия. Это подтверждает тезис С.О. Карцевского [2] об асимметричном дуализме языкового знака.

Рус. *балык* (от турецк. *Balyk* «рыба») означает: 1) (традиц.) «особым способом обработанная рыба»; 2) (соврем.) «тем же способом обработанное мясо». По отношению к турецкому значению это его *сужение*, а по отношению к традиционному русскому значению – это его *сдвиг*. Сема [характер обработки пищи] – это интегральная (общая) сема, а семы [рыба] : [мясо] представляют собой дифференциальные семы. Возникновение у слова *балык* значения «копченое мясо» основано не на симулятивном уподоблении, а на классификационном сопоставлении: копченая рыба и копченое мясо – это два вида копченых пищевых продуктов.

Развитию семантики слова иногда способствует утрата внутренней формы: мясо стали называть балыком лишь после того, как забыли, что слово *балык* первоначально обозначало рыбу. Теоретически оно может стать наименованием еще чего-либо копченого – скажем, птицы (сема [копченая] ляжет в основание дальнейшего семантического сдвига). Но зато после забвения исходного значения «рыба» слово *балык* утратило возможность семантически развиваться по данной линии: оно уже не может стать десигнатором каких-либо других значений, имеющих сему [рыба].

Перенос значения

Слова, имеющие тематически близкие значения, подчас оказываются перепутанными, особенно при заимствовании. Тюркск. *karviz* «шар» или перс. *Kharbuze* «дыня» дало рус. *арбуз* (притом что укр. *zárбуз* означает «дыня»). Тюркск. *aslan* «лев» дало рус. *слон*. Перс. *Khorma* «финик» дало рус. *хурма*. Тюркск. *Sāra* «дворец» (с изафетным суффиксом *sāraye*) дало рус. *сарай*.

Следует сказать, что и при заимствовании из индоевропейских языков значение слова тоже часто сдвигается. Так, французское слово *chance* означает «удача» (Tu a dela chance! – «Тебе повезло!»), в то время как русское слово *шанс* означает лишь «возможность удачи». Русское слово *азарт* происходит из французского *hasard* «случай»; семантический переход произошел за счет словосочетания *jeud'hasard* «азартная игра», букв. «игра случая». Иногда значение слова меняется до неузнаваемости. Например, русское слово *идиом* произошло из древнегреческого *ἰδιώτης* «частное лицо».

Таким образом, можно сказать, что вышеперечисленные пути развития семантической структуры слова имеют не меньшее значение, чем метафорический и метонимический перенос, и их дальнейшее изучение представляется актуальным и необходимым. Это важное и малоизученное явление; невнимание к нему приводит к неполноте охвата всех процессов семантической деривации.

Список литературы:

1. Гинзбург Е.Л. Проблема значения слова // Иностранный язык в школе. – 1969. – № 4. – С. 12-18.
2. Карцевский С.О. Об асимметричном дуализме лингвистического знака// Введение в языковедение: Хрестоматия / Блинов А.В. и др. (сост.). М.: Аспект Пресс, 2000. С. 45-48.
3. Качнельсон С.Д. Категории языка и мышления: Из научного наследия. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 864 с.
4. Кезина С.В. Принципы развития и организации семантической структуры слова // Известия Российского гос. педагогического ун-та им. А.И. Герцена, 2005. – С. 36-43.
5. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
6. Никитин М.В. Лексическое значение слова (структура и комбинаторика). – М.: Высшая школа, 1983. – 127 с.
7. Пауль Г. Принципы истории языка. – М: изд-во иностранной литературы, 1960. – 501 с.

8. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1986. – 480 с.
9. Уфимцева А.А. Лексическое значение: Принцип семиологического описания лексики. – М.: Наука, 1986. – 239 с.

ГЕНДЕРНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ МЕДИАТЕКСТОВ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Френкель Елена Владимировна

*аспирант,
Киевский национальный университет
имени Тараса Шевченка,
Украина, г. Киев*

GENDER ORIENTATION OF MEDIATEXTS: A THEORETICAL ASPECT

Elena Frenkel

*postgraduate student
of Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Ukraine, Kyiv*

Аннотация. В статье речь идёт о становлении гендерной лингвистики как науки, связанном с феминистским движением и началом изучения языка в его взаимосвязи с биосоциальными параметрами личности; рассматриваются признаки андроцентризма, которые нашли своё проявление в языке, и роль медиадискурса в качестве медиатора гендерных стереотипов.

Abstract. The article deals with the development of gender linguistics as a science, connected with the feminist movement and the beginning of language studies in relation to individual biosocial parameters; androcentric features, revealed in the language, and the role of mediadiscourse as means of gender stereotypes mediator are considered.

Ключевые слова: гендер, гендерная лингвистика, языковая картина мира, андроцентризм, феминизм, массмедийный гендерный дискурс.

Keywords: gender, gender linguistics, language world map, androcentrism, feminism, massmedia gender discourse.

Введение. Язык как знаковая система, которой человек оперирует в процессе трансляции культуры и социальных отношений, со свойственной ей моралью, менталитетом, традициями, формирует языковую картину мира, то есть категоризирует и концептуализирует представления о мире в языке [11]. На современном этапе общественного развития картина мира отдельных индивидов формируется под влиянием массмедиа. В результате этого выделяют медиакартину мира [15, с. 131], которую можно определить как фрагмент языковой картины, в которой человек выступает в фундаментальной для культуры оппозиции «мужчина-женщина». Повышенный интерес к изучению вопросов особенностей репрезентации в языке личности в зависимости от её половой принадлежности предопределил гендерную направленность лингвистических исследований.

Цель и метод исследования. В результате проведённого теоретического анализа в статье преследуем цель рассмотреть становление феминистской лингвистики и особенности языковедческих исследований гендера на материале медиадискурса, продукты которого являются гендерно-ориентированными, а также отметить лакуны в изучении этого аспекта и наметить перспективу дальнейшего исследования.

Основная часть. Начало гендерных исследований связывают с феминистским движением – концепцией социокультурного развития, согласно которой патриархату противопоставляется качественно новое отношение к роли женщины в обществе с учётом её прав и свобод. В 1949 году опубликована книга Симоны де Бовуар «Второй пол» («Le Deuxième Sexe»), в которой нитью проходит проблема подавления женского в культуре. Исследовательница подчёркивает, что эталоном в обществе воспринимается всё мужское, в то время как женское понимается как отклонение от нормы [2, с. 66].

Феминистская критика языка как новое направление лингвистических исследований датируется 60-ми годами XX столетия, благодаря Новому женскому движению в США и Германии. Его направленность отличалась от ранних этапов борьбы женщин за гражданские и политические права: теперь акцент переносится на отстаивание равных возможностей в различных сферах общественной деятельности [20, с. 98]. Возникновению феминистской лингвистики способствовало появление новых научных направлений в самой лингвистике в 50-60-х годах, таких как социолингвистика, психолингвистика, прагматика. Началось разностороннее изучение связи языка с биосоциальными параметрами личности, в том числе и с полом [3, с. 513]. Распространение феминистской критики языка связывают с появлением работ З. Трёмель-Плётц (1978) и Л. Пуш (1984) [9, с. 15].

Для критики социокультурной концепции, согласно которой мужское и женское рассматриваются с точки зрения дихотомии, теоретики гендерного подхода и представители феминистского движения используют термин «андроцентризм». Это не только картина мира сквозь призму мужского видения, но и представление мужских взглядов как нормативных. Не последнюю роль в отражении андроцентризма играет и язык: языковая картина мира воспроизводит мир именно с мужской точки зрения. В рамках феминистской лингвистики выделяют следующие признаки андроцентризма:

1) отождествление понятий «человек» и «мужчина»: во многих языках на их обозначение употребляется одно слово (в английском языке, например, *man*, *human being*, но не *woman being* [5];

2) восприятие человечества в целом как мужской прерогативы: употребление синонимических слов *humanity* и *mankind* (но не *womankind*);

3) существительные женского рода на обозначение профессий, социального статуса, как правило, производные от существительных мужского рода, а не наоборот, что сложилось исторически в связи с недоступностью для женщин многих сфер общественной деятельности;

4) существительные мужского рода могут употребляться на обозначение представителей любого пола (например, *teacher*, *doctor*);

5) маскулинность и фемининность противопоставляются как полюса в качественном (позитивная и негативная коннотация) и количественном (доминирование мужского как общечеловеческого) соотношении [9, с. 16-17].

Таким образом, имеет место тенденция игнорирования женщин в картине мира в целом, и в языковой картине в частности, что спровоцировало сексистскую асимметрию в языке. Поэтому представительницы феминистского движения настаивали на переосмыслении языковых норм, так как язык – не что иное, как продукт мужской точки зрения.

До 1960-х годов психические и поведенческие особенности, которые отличают мужчин и женщин друг от друга, называли половыми отличиями. В современном значении термин «гендер» был введён в научный оборот американским психоаналитиком Робертом Столлером в конце 60-х годов XX столетия [27]. Хотя сама идея разграничения биологического и социального пола высказывалась ещё в 1935 году Маргарет Мид в книге «Пол и темперамент в трёх примитивных обществах» («Sex and temperament in three primitive societies») [26].

Майкл Киммел в системе гендерных характеристик личности выделяет три, одинаково важные, факторы:

1) идентичность – социальное самоопределение личности;

2) интеракции – отношения человека с окружающими;

3) институции – социальные, экономические, политические структуры общества, государственные институты власти [7, с. 76-77].

Именно к институциям и следует отнести сферу массмедиа, которая транслирует те или иные гендерные стереотипы, представления о социальных ролях мужчин и женщин широкой аудитории адресатов. Ведь гендерная картина в социуме, с точки зрения Ю. Масловой, наиболее полно эксплицирована именно современными СМИ, так как они, кроме того, что отражают гендерные стереотипы, осуществляют скрытую манипуляцию сознанием реципиента. Гендерно маркированная лексика, которая используется СМИ, формирует концептуальное поле массмедийного гендерного дискурса, что способствует получению полной картины о гендерных отношениях и гендерной ситуации в социуме [13, с. 58]. Тем более, что наблюдается смена точки зрения на традиционное видение гендерных стереотипов, что и вызывает актуальность новых исследований в этом направлении.

Среди отечественных и российских учёных гендерную проблематику на материалах СМИ разрабатывали И. Засурский [6], И. Грошев [4], А. Кирилина [8], О. Воронина [1], Л. Таран [19], Е. Милосердова [14], Н. Сидоренко [18], Т. Шилова [21], О. Кись [10], О. Котик [12], Т. Розанова [16], Ю. Маслова [13], Л. Рыженко [17] и другие. Гендерной тематикой в сфере массмедиа интересовались и зарубежные исследователи, такие как Л. Макартур [25], Дж. Вайлз [28], С. Кім [24], М. Айзенд [22], А. Фернам [23] и другие.

Исследователи в своих трудах уделяют внимание прежде всего проблеме гендерной стереотипизации как основной теме, которая пронизывает все разновидности СМИ, а также особенностям конструирования мужских и женских образов, представленных в рекламных сообщениях.

И. Грошев, например, подчёркивает свойственную женщинам хозяйственность; их красоту как оружие для покорения мужчин; заботливость о членах семьи; дурость – свойство женщины, которая плохо разбирается в какой-то проблеме, тогда ей на выручку приходит рекламированный товар; уступчивость – умение прислушиваться к мужскому совету; решительность – способность достигать поставленных целей. Среди мужских образов исследователь выделяет следующие: бизнесмен – деловой человек, атрибутами которого являются дорогой костюм, презентабельный автомобиль, последняя модель телефона; спортсмен с хорошей физической формой – в рекламе он, как правило, демонстрирует тренированное тело; искуситель-казанова – мужчина приятной внешности, несомненно в окружении женской компании; муж – заботливый спутник своей жены, который противопоставляется такому, который постоянно создаёт неприятности своей второй половине;

мужчина-потребитель, который использует рекламированный товар [4, с. 172-187].

В результате проведённого анализа научных источников можно констатировать, что акцент делается преимущественно на исследовании гендерного аспекта на материале рекламного дискурса и «женского» в нём, в чём также просматривается гендерная асимметрия. С одной стороны, эта тенденция вызвана массово-стихийной подачей рекламных сообщений, а с другой стороны, исследование женского аспекта преследует цель обнаружить как можно больше доказательств гендерного неравенства с дальнейшим созданием новой программы его преодоления.

Как замечает Т. Розанова, основной особенностью рекламного дискурса является схематическое изображение типичных свойств коммуникантов и своеобразная идеализация того, что изображается. К примеру, женщина в рекламе выступает в виде красотики, которая постоянно должна следить за собой, ввиду пристального внимания окружающих. В этом наблюдается преувеличение рекламных образов мужественности и женственности, что провоцирует противостояния в гендерном самоопределении [16, с. 78-79].

Вывод. Таким образом, гендерная проблематика в лингвистике не теряет своей актуальности в связи с перемещением акцентов из сугубо традиционных представлений относительно образов «мужского» и «женского» в социуме и культуре, согласно которым мужчина рассматривается с точки зрения доминирования над женщиной, к новому видению роли женщины как партнёра. Наиболее имплицитно гендерная проблематика представлена сквозь призму современных медиа как главного медиатора проявления гендерной асимметрии, закреплённых моделей поведения и новых общественных норм, маскулинного и фемининного. Но и здесь ещё наблюдаются исследовательские лакуны, которые требуют пристального изучения. Прежде всего, это вовлечение в круг научных интересов мужского компонента и на материале медиатекстов, к которым относятся портретные интервью, рассмотрение специфики коммуникативного поведения респондентов с учётом гендерного аспекта.

Список литературы:

1. Воронина О.А. Теоретико-методологические основы гендерных исследований // Теория и методология гендерных исследований: Курс лекций / Под общ. ред. О.А. Ворониной. – М., 2001. – С. 13–106.
2. Гапова Е. Антология гендерных исследований / Е. Гапова. – Мн.: Прополис, 2000. – 354 с.

3. Горошко Е.И. Гендерная проблематика в языкознании [Текст] / Е.И. Горошко // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие / под ред. И. Жеребкиной. – СПб.: Алетейя, 2001. – Ч. 1. – С. 508-542.
4. Грошев И.В. Гендерные образы рекламы / И.В. Грошев // Вопросы психологии, 2000. – № 6. – С. 172–187.
5. Денисова А. А. Словарь гендерных терминов / Под ред. А.А. Денисовой / Региональная общественная организация «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты». М.: Информация XXI век, 2002. – 256 с.
6. Засурский И.И. Масс-медиа второй республики / И.И. Засурский. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 1999. – 326 с.
7. Киммел Майкл С. Гендероване суспільство / переклад з англ. С. Альошкіної. – Київ: Сфера, 2003. – 490 с.
8. Кирилина А.В. Гендерные аспекты массовой коммуникации // Гендер как интрига познания: Сборник статей. – М., 2000. – С. 47–80.
9. Кирилина А.В. Гендер и язык. Антология. М.: Языки славянской культуры, 2005. — 624 с.
10. Кісь О. Сексизм у ЗМІ: протидіючі комунікативному потокові / О. Кісь // Збірник наукових праць Донецького державного університету управління. Том 8. Серія «Спеціальні та галузеві соціології». Випуск 3 (80). – Донецьк: Вебер, 2007. – С. 221-241.
11. Косенко О.С. Мовна картина світу // Філософія. Культура. Життя: Міжвузівський збірник наукових праць [Електронний ресурс]. – Випуск 34 / О.С. Косенко. – Дніпропетровськ: Дніпропетровська державна фінансова академія, 2010. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Fkzh/2010_34.
12. Котик О.В. Особенности проявления гендерного аспекта в текстах печатной рекламы в английском и русском языках: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Краснодар, 2008. – 186 с.
13. Маслова Ю.П. Концептосфера гендерного дискурсу ЗМІ // Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні: матеріали II Всеукр. наук.- практ. конф. студентів та молодих учених, 26 січня 2012 р.; [редкол.: Кралюк П.М. та ін.; за заг. ред. Шершньової О.В.]. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. – С. 57-68.
14. Милосердова Е.В. Гендерные стереотипы в современной российской коммерческой рекламе. Гендер: язык, культура, коммуникация. Материалы третьей международной конференции. – М.: МГЛУ, 2003. – С. 74-75.
15. Рогозина Ирина Владимировна. Медиа-картина мира: когнитивно-семиотический аспект: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. – Барнаул, 2003. – 430 с.
16. Розанова Т.П. Психологическое восприятие гендерных различий в рекламе / Т.П. Розанова, М.М. Андреева // Инициативы XXI века. – 2009. – No 4. – С. 78–81.

17. Риженко Л. Тенденції розвитку гендерного питання на сторінках періодичної преси / Л. Риженко // Образ. [Електронний ресурс] – 2016. – Вип. 2. – С. 98-103. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/obraz_2016_2_15.
18. Сидоренко Н.М. Гендерна мозаїка українських мас-медіа / Н.М. Сидоренко та ін.; ред. – упоряд. Н.М. Сидоренко // Гендерні ресурси українських мас-медіа: ціна і якість: практ. посіб. для журналістів та працівників ЗМІ. – К.: К.І.С., 2004. – 76 с.
19. Таран Л. Гендерні проблеми і засоби масової інформації [Текст] /Л. Таран // Гендер і культура: Зб.ст. / Упоряд Агеєва В., Оксамитна С. – К.: Факт, 2001. – С. 157.
20. Чурушкина А. Н. Гендерные исследования: из истории терминологии [Текст] / А. Н. Чурушкина // Гуманитарные исследования. – 2007. – № 3. – С. 97-100.
21. Шилова Т.А. Гендерные стереотипы в ресурсах сети Интернет // Женщина в российском обществе. – 2004. – № 1-2. – С. 34-42.
22. Eisend M. A meta-analysis of gender roles in advertising. Journal of the Academy of Marketing Science, 38. – 2010. – P. 418–440.
23. Furnham A, Paltzer S. The portrayal of men and women in television advertisements: An updated review of 30 studies published since 2000. Scandinavian Journal of Psychology, 51. – 2010. – P. 216–236.
24. Kim S. Relating Hofstede's masculinity dimension to gender role portrayals in advertising: A cross-cultural comparison of web advertisements. International Marketing Review, 24. – 2007. – P. 181–207.
25. McArthur LZ, Resko BG. The portrayal of men and women in American television commercials. The Journal of Social Psychology, 97. – 1975. – P. 209–220.
26. Mead M. Sex and temperament in three primitive societies / M. Mead // New York, W. Morrow &Co., 1935. – 311 p.
27. Stoller J. Robert. Sex and Gender: on the development of masculinity and femininity, Том 2. Science House, 1968. – 383 p.
28. Wiles JA, Wiles CR, Tjernlund A. A comparison of gender role portrayals in magazine advertising: The Netherlands, Sweden and the USA. European Journal of Marketing, 29. – 1995. – P. 35–49.

3.2. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ МИФОНИМОВ ДЕД МОРОЗ И ОТЕЦ РОЖДЕСТВО

Бекрешева Лариса Алексеевна

*ст. преподаватель,
Луганский национальный университет им. В. Даля,
ЛНР, г. Луганск*

COMPARATIVE TYPOLOGY OF MYTHONYMS FATHER FROST AND FATHER CHRISTMAS

Larisa Bekresheva

*Senior Teacher,
Lugansk National University named after V. Dahl,
LPR, Lugansk*

Аннотация. В статье систематизируются данные о мифических персонажах, лёгших в основу мифонимов русского Деда Мороза и британского Отца Рождества, а также проводится сравнительная типология данных мифонимов.

Abstract. The article systematizes data about mythical characters that formed the basis of the mythonyms of the Russian Father Frost and the British Father Christmas, and also a comparative typology of these mythonyms is made.

Ключевые слова: фольклор, мифоним, мифологизация природы, бог, дохристианская эпоха, сакральная сущность, Рождество, Новый год, даритель подарков.

Keywords: folklore, mythonym, the mythologization of nature, God, pre-Christian era, sacred essence, Christmas, New Year, gift giver.

В свете неотвратимого процесса глобализации в гуманитарной сфере остро встали проблемы диалога цивилизаций, проблемы преемственности, интерпретации традиций, влияющих на связь прошлого и настоящего. Каждая нация, каждый народ, каждая социальная группа

имеет свои обычаи, выработанные в течение многих столетий и освященные вековой традицией. Основная задача состоит в том, чтобы сохранить их и передать потомкам, поэтому изучение фольклора любой нации будет всегда актуальным.

Праздники играют большую сакральную и культурную роль в жизни страны. Контекст праздника всегда связан с яркими персонажами, устоявшимися в народной традиции и имеющими специфическую культурную предысторию, которая для современных людей часто кажется затемненной, потому что корни её лежат в мифах древности. Как известно, объекты, упоминаемые в мифах, называются *мифонимами*. Данная статья является одной из попыток проследить ретроспективу мифонимов Деда Мороза и Отца Рождество (Father Christmas) и провести их сравнительную типологию в русской и британской традиции. В своём исследовании мы опирались на работы таких исследователей, как С.В. Жарникова, Ю.М. Золотов, Б.А. Успенский, В.М. Василенко, Н.Н. Белецкая, В.Н. Топоров, Phyllis Siefker, Caroline Larrington, Richard Smart, Fiona Watt и др.

Мифонимия – это сектор ономастического пространства, созданный по образу реальной языковой матрицы, т. е. включающий имена людей (Робин Гуд), народов (Гномы), географических объектов (Тридцатое царство), высших существей (Перун), животных (Единорог), растений (Разрыв-трава), различных волшебных предметов (Скатерть-самобранка) и т. д., в действительности никогда не существовавших, но в истинности которых люди, и особенно дети, не сомневались. Мифонимы играют важную роль в системе языка и культуры, неся на себе глубокий отпечаток национально-культурных особенностей определенного этноса [9].

Следует, однако, отметить, что процесс глобализации, в большинстве своём, негативно влияет на национально-маркированный мифонимический вокабуляр, стандартизируя его под доминирующие рекламные универсалии, ещё больше затемняя сакральную сущность мифонимов, дошедших до нас из глубин веков и претерпевших за это время немало определённых культурно-социальных наслоений. Именно подобное влияние испытали на себе мифонимы Деда Мороза в России и Отца Рождества в Британии. Нам бы хотелось углубиться в историческую мифологическую сущность данных персонажей, проведя между ними как обобществляющие, так и разъединяющие параллели.

Как известно, оба персонажа представляют собой мифонимы, без которых сегодня не обходится ни один новогодний праздник. Углубляясь в исконную традицию обеих стран, заметим, что в дохристианскую эпоху и в Британии, и на Руси праздники были привязаны к астрономическим явлениям, иллюстрирующим мифологические представления древних народов о наиболее значимых и таинственных

социальных явлениях, таких, как *рождение, выживание и смерть*. Праздники, посвящённые данным явлениям, имеются во всех древних культурах. Мифологизация природы происходит на стадии развития земледелия и скотоводства. Люди осознают свою зависимость от сил природы, но не могут объяснить наличие грозных стихий, способных уничтожить скот или урожай, обрекая, таким образом, род на вымирание. Так возникает вера вначале в тотем рода, а позднее – в божественные силы, которые следует умиловить через дары и жертвоприношения.

Мы можем вспомнить имена многих славянских и британских языческих богов, которые, как продолжение первобытных верований в силу тотемного покровителя, имели образ зверей или птиц – славянского Бога-пса Смаргла, Богиню победы в образе птицы с женской головой – Матьер Сва, Бога-змея Велеса и др.; и британского Бога-вепря Финнбенаха, Богини-лошади Эпоны, Богини войны Бадб в образе вороны, Бога-змея Йормунганда и т. д. Впоследствии богам придали человеческий облик, но ещё долго они оставались богами сил природы – богами солнца, дождя, моря, ветра и т. п. Все они «жили» где-то среди природы и совершали поступки, схожие с поступками людей. С ними можно было общаться вне храмов, но через ритуальные действия: хвалебные песни, танцы, поднесение даров и т. п. [1].

Жрецы выбирали время для обращения к богам, которое, чаще всего, совпадало со временем важных изменений в природе – перехода от зимы к лету и наоборот, от лета к зиме, что ассоциировалось с рождением жизни и со смертью. У народов, живущих в тёплом климате, со смертью ассоциировалось лето, ограничивающее людей и животных в воде, а у большинства европейцев это была зима, ограничивающая всех в пище. Кроме того, умирали травы, осыпались листья с деревьев, что также напоминало о смерти, поэтому праздники, посвящённые смерти, у европейцев выпадают на начало зимы.

И русские, и британцы придавали особое значение дням зимнего солнцестояния (21-22 декабря), приурочив к ним очень важные праздники Коляду и Йоль [6], имеющие целью умиловить богов – владык жизни и смерти, чтобы получить шанс пережить трудное время – зиму. Люди украшали свои жилища ветками растений: на Руси – берёзы, вербы или дуба, в Британии – омелы или падуба. Ель в обеих мифологиях связывалась с миром мёртвых и духов, тревожить которых было опасно, а, значит, и приносить ель в дом – тоже [8].

В традиции обеих стран был и праздничный обед, обязательно с алкоголем, чаще всего, пивом или медовухой, которые ставили сбраживаться по окончании уборки урожая, а, значит, напитки созревали как раз к середине декабря. Этими напитками обрызгивали скот, сады и поля,

принося тем самым жертву зимним богам. На Руси это, предположительно, были боги-духи **Карачун, Троян и Коляда**, а в Британии – **Джек-в-зелёном и Ннуд**.

Ряд исследователей видит именно данных божественных персонажей прародителями современных Деда Мороза и Отца Рождество, «победить» которых не смогли ни христианство, ни светская власть. Но к летоисчислению ни одно их упомянутых божеств отношения не имело, т. к. новый год и у древних славян, и у британских кельтов начинался весной, в рамках весеннего равноденствия (21 – 22 марта).

Рассмотрим вначале мифонимы, породившие образ Деда Мороза.

В самую короткую ночь года 19-20 декабря славяне чествовали бога-духа Карачуна (второе имя Чернобога). Древние славяне верили, что он повелевает морозами и укорачивает светлое время суток, а также и человеческую жизнь. Карачуна представляли старцем в развеваемом плаще, холщовой рубахе и штанах, босого и с непокрытой головой с седыми космами. Места жительства он не имел – был вечным странником, поэтому нуждался в посохе. Грозному Карачуну прислуживают медведи-шатуны, в которых оборачиваются бураны, и метели-волки. Славяне говорили: «Если придёт Карачун в селение, так заморозит всё и всех. Надо ему требу принести – мёда иль пива за порог выставить, да побольше света дать избе, чтобы отпугнуть Карачуна» [1, с. 367].

22 декабря приходил великий и весёлый Коляда – воплощение Солнца, которое, как известно, представляет собой круг – коло. Коляды, несмотря на его холодность, не боялись – его закликали в дом песнями и угощениями. Коляда был богом, несущим мир между соседями, блага и веселье. Коляда символизировал молодое солнце, а потому часто изображался козлёнком или человеком с козьими рогами и в полушубке навыворот [1; 6]. Воплощением Коляды также считался сноп, который ставили в доме. Колядой называли и сам праздник, в который поминали духов умерших и славили рождение нового жизненного цикла песнями-колядками. В перефразировке понималось, что бог Коляда подарил людям календарь – исчисление периодов времени, которые сегодня мы понимаем, как месяцы.

Что касается духов умерших, здесь стоит добавить: культ духов умерших зиждился на вере в их могущество после смерти и возможность благотворного/вредоносного воздействия на жизнь потомков. Соответственно, существовала определенная обрядовая система, один из элементов которой – одаривание духов предков на Новый Год, известное нам как Колядование, действие которого разворачивалось в период Святков – 25 декабря-6 января.

Молодёжь наряжалась в маски и одежду навыворот, представляя духов умерших, таким образом открывая связь с потусторонним миром.

Нередко с собой носили «козу» – козью голову на палице (коза у древних славян символизировала изобилие). В каждом доме хозяева угощали ряженных, как бы благодаря этим предков за их заботу о живущих и «задабривая» их заранее. В веселой компании колядующих всегда имелся «старший» – Дед. Дед не мог разговаривать: он владел мешком, куда собирались дары колядующих, и олицетворял самого древнего и грозного духа [6].

Причем, в XIII — XVII веках к живым дедушкам обращались «дядко» / «дедко». Слово «Дед» обозначало предка и несло сакральный смысл [5]. Об умерших говорили, что он ушёл к Дедам. Праздник поминовения усопших (1-2 ноября по современному стилю) именовался Осенние Деды. В этом смысле слово «дед» в мифониме «Дед Мороз» проводит параллель с миром духов.

Как известно, в новой христианской трактовке праздник Коляды привязали к рождению Иисуса Христа и назвали Рождеством, сохранив при этом традиции карнавального веселья, обилия света, праздничного стола, на котором присутствует кутья – блюдо, которым обычно поминали усопших. Так Рождество соединило в себе ряд языческих традиций, заменив главное действующее лицо праздника.

Троян – образ неоднозначный и малоизученный. В одних источниках его называют богом Луны, в других – богом целебных трав и знахарства. Луну же относят к Симарглу. Ю. Золотов пишет о Трояне как о рогатом боге, повелевавшем ночным небом, ночными страхами, снегами, холодом, что увязывается с представлением о смерти: умереть – значит остыть. Кроме того, Луна считается солнцем мертвых, а в народной традиции путь на «тот свет» зовут «тропою Трояновой». И еще он был великим судьёй, тем, кто награждает и наказывает и живых, и мертвых» [3; 5]. Развивая свою мысль, видим связь с образом Деда Мороза: он приходит к нам ночью, а также награждает «хороших» и наказывает «плохих», лишая их подарка. Литературная обработка мифонима Деда Мороза берёт своё начало с 1873 года, когда в свет выходит сказка А.Н. Афанасьева, которую он записал из народных источников, и в которой Морозко соединяет в себе народный страх перед могущественной стихией зимы-смерти и верой в то, что божественный судья свершит справедливый суд, награждая достойного.

В целом, персонаж деда Мороза вошел в новогоднюю традицию в середине XIX века, дублируя немецкую культуру и соединяя в себе черты Старого Рупрехта (1861) и Николая Угодника (1870). Образ Деда Мороза – дарителя подарков появляется в России в 1910 году и окончательно утверждается в праздновании Нового 1936 года, когда после двух десятков лет запрета Рождественского праздника Советская

власть (конкретно Павел Постышев) предложила вернуть детям праздник, лишив его как исходной народной, так и рождественской религиозной составляющей [6].

Возможно, здесь сыграло роль состязание с миром капитала в демонстрации заботы о людях. Как известно, в 1930-х годах образ Санта Клауса уже был всенародно известен в США и дарил американским детям подарки. Советская власть постаралась не отстать в этом аспекте и едва прижившийся образ Деда Мороза был возвращён в праздничный ритуал с единственным условием – сменить красную шубу на синюю, чтобы отличаться от красной униформы Санта Клауса. Что касается британского мифонима Отца Рождество (Father Christmas), ряд исследователей выводит его происхождение от древнего автохтонного персонажа Джек-в-зелёном (Jack-in Green) или просто Зелёного человека (Green Man), как его представила науке Джулия Фитцрой Реглан в 1939 году.

Джек-в-зелёном – это часто встречающееся в Британии скульптурное изображение мужского лица в обрамлении листьев плюща или состоящее непосредственно из листьев. Нередко изо рта этих скульптур выходят побеги растительности. Одно из самых ранних изображений датируется 400 годом н. э.

Изображения Джека-в-зелёном часто создавалось в церквях, часовнях и монастырях вплоть до начала XX века, что может отражать политику христианства в эксплуатации местных божеств, чтобы не отчуждать новообращённых [4]. Джек-в-зелёном воспринимался как дух леса, бог природы, символ возрождения, означающий начало очередного цикла жизни.

Джек-в-зелёном и сегодня постоянный участник рождественских вертепов – *mumming shows*. Он появляется в толпе празднующих с контейнером эля в качестве напитка, несущего достаток в будущем году и выполняет обряд *вассэйлинга* – поливает элем яблони под гимны, просящие плодородия и благополучия [10].

С мифонимом Отец Рождество его роднит традиция веселья, а также растительный наряд. Древние изображения Отца Рождество показывают невысокого старичка в зеленом плаще до колен, с капюшоном и веточками плюща, обвивающими всю фигуру. В Викторианскую эпоху Отец Рождество появляется так же в зелёном, реже коричневом плаще, но уже с меховой опушкой. В сегодняшних *mumming shows* Отец Рождество – постоянный персонаж, подвергшийся значительному влиянию американской традиции и схожий с нарядом Санта Клауса.

Нудд (в валлийской традиции) или Ллуд (в британской), или Нуаду (в ирландской) – бог плодородия и роста всего живого, воин и защитник Британии от злых богов, олицетворение Луны (у бриттов Луна – мужского рода, в то время как Солнце – женского). Известно,

что Нудд занимал верхнюю ступень в иерархии бриттских богов. Изображался мудрым, но не старым, воином в белых одеждах, от которых исходило серебряное сияние (свет Луны), с серебряной рукой вместо потерянной в бою обычной руки и с волшебным мечом, обращенным острием вниз, что символизировало власть чинить правосудие. Именно Нудд принимал решение, какие души попадут в Валгаллу (рай), а какие в холодное царство богини Хель (ад) [2]. С рождественским мифонимом его роднит время правления – ночь, лунный свет, зима, а также право одаривать и наказывать – в изначальной традиции Отец Рождество мог сбить с дороги путника, оказавшегося в лесу в полночь, что приводило незадачливого путешественника к гибели. Отсюда у британцев возникла традиция отмечать рождество дома и поменьше уходить за его пределы. Сам же Отец Рождество, как и Нудд – пожизненный странник, присоединяющийся к любой веселящейся компании и приносящий радость всем, кто поделится с ним глинтвейном или скотчем. Известный клич Санта Клауса Хо-Хо-Хо исконно принадлежал Отцу Рождеству [9]. В Викторианскую эпоху Отцу Рождество были приписаны также полномочия одаривать детей подарками. Исследовав исторический аспект мифонимов Деда Мороза и Отца Рождества, мы выявили сходства и различия этих персонажей, отображённые в таблице 1.

Таблица 1.

Сравнительная типология мифонимов Деда Мороза и Отца Рождества

Типологический признак	Дед Мороз	Отец Рождество
происхождение	от богов зимы, холода, смерти	от богов леса, зимы, судьбы душ
деяния, приписываемые древней традиции	властитель ночного неба, холода, судья поступков людей, одаривающий или наказующий	властитель ночи, холода, страж мира природы, наказующий запоздавших путников
древние символы	символ порога жизни и смерти, начала нового цикла	символ порога жизни и смерти, начала нового цикла
современное значение	символ Нового года, даритель подарков	символ всех 12 дней Рождества, даритель подарков

Окончание таблицы 1.

Типологический признак	Дед Мороз	Отец Рождество
внешние данные	крупная мужская фигура в длинном до пола красном или голубом тулупе, отороченном мехом, в шапке с опушкой и разрезом на лбу, напоминающим рога, в валенках, варежках и с хрустальным или серебряным посохом	толстая мужская фигура в красном или зелёном плаще до колен, отороченном мехом, таких же по цвету брюках и высоких сапогах. На голове – либо капюшон, либо шаперон – шапка с длинным шлыком, заканчивающимся помпоном
способ прибытия к людям	тройка лошадей, поход на лыжах, вход в дом с разрешения людей	ослик или олень и сани, вход в дом тайно, благодаря ключу, подходящему ко всем дверям
дарение подарков	тайно под наряженную ёлку или на публике из мешка, как награда за выступление	тайно в носочки, подвешенные у кровати, публично, как выполнение загаданного в письме желания
письма-пожелания	дети пишут и отправляют почтой	дети пишут и сжигают в камине

Суммируя наше исследование, мы можем сказать, что мифонимы Деда Мороза и Отца Рождество являются древними автохтонными персонажами России и Британии, претерпевшими множество культурных трансформаций, но выжившими в народной традиции. Оба мифонима активно эксплуатируются в современной праздничной традиции, лишившись исторических черт суровости, а символизируя радостные ожидания и надежды на осуществление мечты. Новогодняя легенда с участием традиционных мифонимов – это волшебная игра, в которую играют все участники праздника. Психологи утверждают, что чем дольше человек сохраняет способность к игре, тем успешнее он в жизни, ведь взрослая жизнь складывается из различных ролевых игр. Подсознательная вера в возможность чудес, заложенная в детстве, спасает в трудную минуту, когда выхода из ситуации практически нет. Поэтому не стоит разрушать сказочные образы ребёнка. Дед Мороз или Отец Рождество – это не просто персонификация новогоднего праздника, это ожившая сказка и мечта.

Список литературы:

1. Гаврилов Д., Наговицын А. Боги Славян. Язычество. Традиция. – М.: Рефл-Бук, 2002. – 464 с.
2. Гудзь-Марков А.В. Пантеон богов индоевропейцев и прапантеон. – [Электронный ресурс]. URL: <http://rummyuseum.ru/portal/node/459>.
3. Дед Мороз и Снегурочка – мифологические корни. – [Электронный ресурс]. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3469412/post348393707>.
4. Зеленый человек. – [Электронный ресурс]. URL: <http://celticstyle.ru/zelenyj-chelovek>.
5. Жарникова С.В. Так ли прост русский Дед Мороз? – [Электронный ресурс]. URL: <http://slawa.su/lichnocni/zharnikova-svetlana-vasilevna/1521-zharnikova-ded-moroz.html>.
6. Откуда взялся Дед Мороз и его происхождение! – [Электронный ресурс]. URL: <http://log-in.ru/articles/otkuda-vzyalsya-ded-moroz-i-ego-proiskhozhdenie>.
7. Рождественская ёлка. – [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Рождественская_ёлка.
8. Справочник по этимологии и исторической лексикологии. – [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/etymology_terms/282/Мифоним.
9. Father Christmas. – [Электронный ресурс]. URL: http://getword.ru/en/slovari.php?topic=Father+Christmas&table=en_folklore.
10. Larrington, Carolyne. The Land of the Green Man: A Journey Through the Supernatural Landscapes of British Isles. – London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2015. – 244 p.

3.3. РУССКИЙ ЯЗЫК

ТЕКСТЫ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР

Воронцова Елена Григорьевна

канд. филол. наук, доцент,

*Республиканский институт профессионального образования, РИПО,
Республика Беларусь, г. Минск*

TEXTS AT THE INTERSECTION OF LANGUAGES AND CULTURES

Elena Vorontsova

Candidate of Philological Sciences,

*assistant professor of the Republican Institute
for Vocational Education, RIPO,
Republic of Belarus, Minsk*

Аннотация. Статья посвящена национально ориентированным текстам, которые являются важным элементом диалога культур. Национальная ориентированность анализируется на уровне семантики, синтактики и прагматики текста. Главная особенность национально ориентированных текстов – асимметрия языкового и культурного кодов.

Abstract. The article is devoted to the nationally oriented texts, which are an important element of the dialogue of cultures. The national focus is analysed at the level of semantics, syntactics and pragmatics of the text. Asymmetry of the language and cultural codes is the key feature of nationally oriented texts.

Ключевые слова: национально ориентированный текст; семантика; синтактика; прагматика; концепт; межкультурная коммуникация.

Keywords: nationally oriented text; semantics; syntactics; pragmatics; concept; intercultural communication.

Речь пойдет о национально ориентированных текстах, терминологическое выделение которых состоялось в белорусской русистике,

а именно в поле лингвострановедения, где такого рода тексты активно используются при обучении иностранных студентов. С.М. Прохорова отмечает главные признаки национально ориентированных текстов: а) они выполняет функцию «знакомства с традициями, историей, культурой другого народа» [5, с. 22]; б) «создаются либо носителем культурного кода средствами чужого языка, либо носителем языка, для которого чужим является культурный код» [там же]; в) содержат большой объем реалиеведческой информации. Собственно, признаки национальной ориентированности можно найти у широчайшего спектра текстов – не только учебных, но и научных, научно-популярных, энциклопедических, публицистических, художественных.

В тексте как семиотической системе национальная ориентированность прослеживается в семантическом, синтаксическом, прагматическом измерениях. Данный вывод базируется на следующих наблюдениях.

В общепринятом понимании семантика – это отношение знака к внешнему миру. Современные исследования развивают принципы антропоцентризма и этноцентризма семантики, что создает предпосылки для выделения и научного анализа таких феноменов, как концепт, культурный концепт уже в пространстве лингвокогнитологии.

Следовательно, о национальной ориентированности текста можно говорить в тех случаях, когда элементы его денотативного поля обнаруживают этнокультурную специфику, то есть имеют соответствующие концепты в концептосфере национальной культуры.

Этноспецифичные элементы (реалии) достаточно часто становятся объектами исследования. К ним относятся структурные элементы различных этнокультурных кодов: растительного, животного, кулинарного, а также особенности менталитета, поведения, антропотипа, исторические события, природа, географические объекты, персоналии, произведения искусства, художественные образы и пр. – семиотические маркеры данной этнической общности.

Предметом синтактики выступают внутренние отношения между знаками, сочетаемость знаков в рамках семиотической системы. В применении к национально ориентированным текстам корреляция двух знаковых систем – языка и культуры – может рассматриваться в качестве их имманентной синтактической особенности.

В национально-ориентированном тексте языковой и культурный коды организуют оппозицию по модели «свой-чужой» («свой» язык – «чужая» культура, «своя» культура – «чужой» язык). Такая асимметрия, обуславливающая гетерогенность синтактики, выступает продуктивным фактором, детерминирующим выделение этноспецифичных элементов в сопоставительном контексте. Своеобразие культур постигается только в сравнении. Образно говоря, национально ориентированный

текст – это своего рода канал проникновения на новую территорию. Сторонний взгляд, если исследователь/автор текста принадлежит к инокультурной общности, позволяет обнаружить не только маргиналии «чужой» культуры, специфическое наполнение универсальных культурных концептов, но и сам дух народа, его нравственные, эстетические и другие ценности. Приобщение к культуре иного этноса – это, по сути, последовательная дешифровка и интерпретация его культурных кодов. Имплицитно ситуация сравнения присутствует также в текстах, пропагандирующих родную культуру и рассчитанных на инокультурную читательскую аудиторию, когда автор сам вынужден учитывать степень релевантности двух культур, совпадения или несовпадения языковых и неязыковых картин мира участников коммуникации, прогнозировать появление лакун и находить способы их заполнения.

Русский язык, будучи одним из мировых языков, выполняет посредническую функцию. Тексты, переведенные на русский язык, становятся достоянием широчайшего социума – профессионально заинтересованного, если вести речь о научном сообществе, или просто интеллектуально отмеченного, если говорить о потребителях книжного/информационного продукта, в том числе и художественного.

В идеале, с позиций гуманизма и толерантности, в национально ориентированных текстах отношения между членами культурной оппозиции «свой-чужой» носят конструктивный характер. Это не конфронтация, а стремление к пониманию; «чужой» здесь не «плохой», а «другой», не «враждебный», а «дружественный». В процессе когнитивного освоения текста происходит постижение его гуманистического потенциала, что способствует росту взаимопонимания, выявлению общечеловеческих оснований у разных культур.

Таким образом, национально-ориентированные тексты включаются в широкий процесс межкультурной коммуникации, диалога культур, о котором В.С. Библер пишет как о форме «свободного общения людей в силовом поле культуры» [1, с. 42], а Ю.Ю. Дешериева добавляет: «Любовь – неотъемлемая составляющая диалога культур, без установки на которую он теряет смысл» [4, с. 25].

Прагматическое измерение организуется всем многообразием отношений между знаком и его пользователями. Прагматическое измерение задается еще на этапе идеального моделирования текста, т. е. замысла, когда происходит выбор объекта изображения, целеустановка, прогнозируется сфера функционирования, характер читательской аудитории и т. д. (задействован вектор «автор→текст»).

Знакомство с национальной культурой – не единственная функция текста-персоналии. Автор в процессе работы над текстом параллельно решает и другие важные коммуникативные задачи: информирование, научный анализ, пропаганда идеи, художественная интерпретация и т. п.

Синтактическое и прагматическое измерения национально-ориентированного текста взаимосвязаны и взаимообусловлены. Русский язык при освоении белорусской культуры используется настолько широко, что масштабы этого феномена требуют объяснения, причем объяснения с опорой на характер читательской аудитории (вектор «текст→читатель»).

Русскоязычный текст, описывающий реалии белорусской культуры, рассчитан, разумеется, на русскоязычную читательскую аудиторию. Эта аудитория неоднородна. Она включает:

1. Иностранцев студентов, изучающих русский язык в условиях Беларуси. Национально ориентированные тексты в этом случае выступают в роли материалов по местному страноведению, которые служат цели скорейшей акультурации личности и полноценной коммуникации. Русский язык выполняет функцию языка-посредника.

2. Русских читателей, для которых языковой код является «своим», а культурный – «чужим».

3. Белорусских читателей, которые в условиях белорусско-русского двуязычия равно «своим» считают и культурный код (белорусский), и код языковой (русский). Данная лингвокультурная ситуация специфическая, хотя и не уникальная по сути. Язык считается важнейшим, но не единственным этноинтегрирующим фактором. Согласно существующему мнению, этническая общность определяется совокупностью всех информационных связей: «В известном смысле этносы представляют собой пространственно ограниченные "сгустки" специфической культурной информации, а межэтнические контакты – обмен такой информацией» [2, с. 11]. Причем самосознание этноса детерминировано прежде всего диахроническими, вертикальными связями, под которыми понимается вся культурная традиция народа, его история и творческое наследие.

Парадоксально, но факт: в белорусском государстве, в условиях близкородственного билингвизма, причем билингвизма несбалансированного, с очевидным доминированием русского языка над языком титульной нации, русскоязычные национально-ориентированные тексты являются важнейшим каналом приобщения белорусов к белорусской же культурной традиции, препятствуя в значительной мере добровольной русификации белорусского этноса.

Список литературы:

1. Библер В.С. Культура. Диалог культур // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31-42.
2. Бромлей Ю.В. Этнос и этнография. – М.: Наука, 1983. – 412 с.

3. Гринберг С.А. Белорусско-русский художественный билингвизм в когнитивно-дискурсивном и лингвокультурологическом аспектах: дис. ...канд. филолог. наук. – М.: 2011, 162 с.
4. Дешериева Ю.Ю. Научно-художественная концепция диалога культур // Язык и культура: материалы I Международной научной конф. (Киев, 9-12 июня 1992 г.). – Киев, 1992. – С. 20-25.
5. Прохорова С.М., Воронцова Е.Г. Русский текст, ориентированный на культуру Белоруссии // Язык и культура: материалы I Международной научной конф. (Киев, 9-12 июня 1992 г.). – Киев, 1992. – С.90-91.
6. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. – М.: Лит.- изд. агентство «Акад. проект», 2001. – 989 с.

СЛОВСОЧЕТАНИЯ СО «ЧТО-ТО» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. ПУШКИНА КАК МАРКЕР СТАНОВЛЕНИЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ДОМИНАНТОЙ РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

Кужарова Ирина Витальевна

аспирант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

«Ростовского Государственного

Экономического Университета (РИНХ)»,

РФ, г. Таганрог

THE WORD-COMBINATION WITH "SOMETHING" IN PUSHKIN'S WORKS AS A MARKER OF THE INDEFINITENESS' FORMATION OF THE RUSSIAN LINGUISTIC WORLD IMAGE

Irina Kuzarova

postgraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

of "Rostov State University of Economics (RSUE)",

Russia, Taganrog

Аннотация. В данной статье рассматриваются словосочетания с неопределенным местоимением *что-то* с частично снятой неопределенностью в произведениях А.С. Пушкина, которые уже в 19 веке, хотя и не использовались часто, но отражали тенденцию становления одной из семантических доминант в современной русской языковой картине мира.

Abstract. This article deals with the word combinations with an indefinite pronoun “something” with a partially removed indefiniteness in the works of Pushkin, which in the 19th century, although not often used, reflected the trend of becoming one of the semantic dominants in the modern Russian linguistic world image.

Ключевые слова: что-то; неопределенность; Пушкин; семантическая доминанта; национальный корпус русского языка

Keywords: something; indefiniteness; Pushkin; semantic dominant; national corpus of the Russian language

Русский язык является безартиклевым, и категория неопределенности, имеющая скрытый характер выражения, лишь недавно стала признаваться его семантической доминантой, интерес к которой возрастает (С.А. Крылов (1984), А.Д. Шмелев (1984), Ю.Б. Смирнов (1985), В. Гладров (1992), Н.Д. Арутюнова (1984,1992), Т.В. Булыгина (1991), Е.В. Падучева (1985), М.Г. Селезнев (1987), И.М. Кобозева (2007)). Особого внимания заслуживает зона между неопределенностью и определённой, а именно - частично снятая неопределенность, отражающая соответствующий образ русской языковой картины мира. В данной статье рассматриваются словосочетания с неопределенным местоимением *что-то* в произведениях А.С. Пушкина с целью выяснения, являлся ли образ *Что-то* с частично снятой неопределенностью широкоупотребимым в начале XIX века.

Сразу обращает на себя внимание то, что словосочетания с *что-то* в художественных текстах А.С. Пушкина практически не используются, хотя в «Словаре языка Пушкина» само местоимение *что-то* зафиксировано 56 раз, что представляется небольшим количеством [8]. Есть ряд произведений, в которых указанные словосочетания вообще не употреблены – например, их нет в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» (1930), а именно: в повести «Выстрел», «Метель», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», а также в произведениях «Кирджали» (1834), «Рославлев» (1831). Думается, что это объясняет отсутствие упоминаний об этом в специальных работах, посвященных изучению языка А.С. Пушкина (Виноградов 1935, Мейлах 1951, Лежнев 1966, Филкова 1999, и др.), несмотря на значительное

количество исследований. Однако, в «Пиковой даме» (1834) словосочетание со *что-то*, в функции частичной неопределенности, встретилось 1 раз, а в «Капитанской дочке» (1836) - уже 4 раза. Но это – незначительное количество. Следовательно, можно предположить, что у А. С. Пушкина как писателя не было установки на отражение в художественном тексте этапа частичного познания предмета, обозначаемого словосочетаниями *что-то*. Возможно, это объясняется избранным им художественным принципом, включающим точность, который, по всей видимости, он распространял и на использование словосочетаний с неопределёнными местоимениями: «Точность и краткость - вот первые достоинства прозы» [7]. Однако в более позднем творчестве эта модель всё-таки нашла отражение в его повестях, что позволяет предположить, что она получила уже большее распространение среди образованных носителей русского языка.

На фоне сказанного обращает на себя внимание то, что установка на точность, провозглашенная как художественное кредо, по всей видимости, меняется, когда классик переходит в сферу непосредственного личного общения - в сферу переписки. Об этом свидетельствует то, что в переписке (1826 - 1837) А.С. Пушкиным было использовано 16 рассматриваемых словосочетаний. Среди них – повторенных дважды только два, что показывает не только прекрасное владение классиком системой частично снятой неопределённости, представленной словосочетаниями с неопределёнными местоимениями, но и осознанный отказ от высокой частотности их использования в художественных текстах.

Зафиксированные 2 модели словосочетаний с *что-то* и в художественной литературе, и в переписке, по нисходящей частотности располагаются следующим образом (общее их количество – 24):

1) модель *что-то* + *прилагательное* (в широком смысле) - 22 употреблений: а) модель *что-то* + *прилагательное* (в узком смысле) - 20 употреблений: *...ничего не мог различить, кроме мутного кружения метели... Вдруг увидел я **что-то** черное. «Эй, ямщик! - закричал я, - смотри: что там такое чернеется?»* (Капитанская дочка); б) модель *что-то* + *местоимение-прилагательное* - 2 употребления: *... есть свидетельство **чего-то** такого, которого не понимаю...* (Из переписки)

2) модель *что-то* + *сущ. в форме род. падежа* с предлогом *вроде* - 2 употребления: *...вы наняли г-на Рейхмана приказчиком — или управляющим — или **чем-то** в этом роде по вашему нижегородскому именову* (Из переписки).

Как видно, доминирует модель *что-то* + *прилагательное* и в широком, и в узком смысле. Словосочетания с местоимениями у Пушкина практически единичны, ибо они недостаточно по сравнению с прилагательными в широком и узком смысле снимают неопределенность.

Вероятно, и в этом проявляется установка классика на отмеченный уже критерий точности.

Более полное представление об использованных А. С. Пушкиным словосочетаний со *что-то* может дать анализ качественного, количественного и структурного представления их зависимого компонента.

Качественный способ, выявляемый с помощью лексико-семантических групп, показывает, какие именно признаки предмета, на который указывает местоимение *что-то*, выделяются для частичного снятия неопределённости.

Самой частотной является лексико-семантическая группа «Подобие, сходство» - 6 употреблений (25,0% от 24): *Высокий, видный, черноватый мужчина. Что-то в роде Риччи* (Из переписки).

На втором месте по частотности находится лексико-семантическая группа «Чувства и воздействие на чувства» - 3 (12,5%): *в лице ...что-то страстное, о чем вы, европейцы, едва ли имеете понятие* (Из переписки).

На третьем месте группа «Принадлежность к личности» - 3 (12,5%): *Перерыл я всего Батюшкова, Озерова, тебя и нигде не нахожу, а тут есть что-то Озеровское, Батюшковское* (Из переписки).

Далее по частотности с одинаковым количеством употреблений - группа с семантикой «Значимости» - 2 (8,3%): *...разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России...* (Из переписки).

За ней следует группа «Положительной оценки» - 2 (8,3%): *Надобно познакомить тебя с молодым писателем, который обещает что-то очень хорошее* (Из переписки).

Замыкает частотную последовательность группа «Указание» - 2 (8,3%): *...есть свидетельство чего-то такого, которого не понимаю...* (Из переписки).

Остальные группы представлены единично употребленными словосочетаниями:

«Цвет» - 1 (4,1%): *... ничего не мог различить, ... Вдруг увидел я что-то черное. «Эй, ямицик! — закричал я, — смотри: что там такое чернеется?»* (Капитанская дочка)

«Логичность» - 1 (4,1%): *...он запутался и пробормотал что-то очень нескладное* (Капитанская дочка);

«Опасность» - 1 (4,1%): *...сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-то опасное, но необходимое* (Пиковая дама).

«Необходимость» - 1 (4,1%): *...сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-то опасное, но необходимое* (Пиковая дама);

«Наивность» - 1 (4,1%): *... в лице что-то младенческое...* (Из переписки);

«Исключительность» - 1 (4,1%): ... *моя возлюбленная устремила свой прекрасный взор, лице и всю головку с живейшим изъяснением чего-то единственного и удивления, что я проходил не поклоняясь* (Из переписки).

Как видно, в частотной иерархической системе частично снятой неопределённости А.С. Пушкина **к ядру** относятся словосочетания со *что-то*, зависимый компонент которого принадлежит лексико-семантической группе *подобия, сходства* (6 употреблений); **к центру** - лексико-семантической группе *чувства и воздействие на чувства* (3 употребления) и *принадлежности к личности* (3 употребления); **к ближайшей периферии** - трём лексико-семантическим группам: *значимость* (2 употребления); *оценка*, причём только положительная (2 употребления); *указание* (2 употребления). То, что максимально доминирующими для писателя являются словосочетания, в которых неопределённость *что-то* частично снимается за счёт семантики подобия и сходства, выражаемой зависимым компонентом, представляется также соответствующим художественному кредо А. С. Пушкина. Из всех средств частичного снятия неопределённости с помощью словосочетаний со *что-то*, словосочетания с такой семантикой создают наибольшую возможную точность, определенность.

Рассматриваемые модели словосочетания чаще встречаются в его личной переписке, в живом, экспрессивном общении. А, как известно, в большинстве случаев сначала некий образ появляется в разговорной речи, а позднее уже становится явлением языка [2].

Чтобы подтвердить предположение о том, что анализируемые словосочетания со *что-то* в пушкинский период только начинали активизироваться в речи, автор статьи обратился к базе данных Национального корпуса русского языка (НКРЯ) [6]. Для примера было взято словосочетание лексико-семантической группы подобия, которое чаще всего использовал Пушкин: *что-то вроде (чего-то)*. Как известно, база корпуса ведётся с 1830 года, поэтому с этого года и ведётся подсчёт употреблений.

Таблица 1.

**Количество словосочетаний «что-то вроде»
по данным НКРЯ (Дата обращения – в списке литературы)
в разные временные периоды**

Период времени, гг.	Словосочетания «что-то вроде»
1830- 1849	58
1840 - 1899	203
1900- 1949	119
1950- 1999	525
2000-2015	1188

Как видим, в конце XIX века, в то время, когда творил А.С. Пушкин, данный образ Что-то с частично снятой неопределенностью посредством выражения подобия практически не использовался. Однако, начиная с 1950-х годов, словосочетание *что-то вроде (чего-то)* употребляется всё чаще, и за последние 15 лет оно было использовано в письменных источниках в 2,3 раза чаще, чем за предыдущий период, длиною в пятьдесят лет.

Таким образом, для А.С. Пушкина как языковой личности не характерно обращение к образу Что-то с частично снятой неопределенностью, отраженного в словосочетаниях со *что-то*. Но тенденция к использованию подобного языкового образа начала проследиваться ещё в личной переписке писателя, что впоследствии привело к широкому использованию подобной модели в связи с тем, что неопределенность стала одной из семантических доминант русской языковой картины мира [3].

Список литературы:

1. Визир П.И. Диалектика определенности/неопределенности Текст. / И.П. Визир. Кишинев, 1976.
2. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. - М.: Рус. яз., 1996
3. Падучева Е.В. Неопределенность как семантическая доминанта русской языковой картины мира [Электронный ресурс] / Падучева Е.В., 1996. Режим доступа: <http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf/dominant11996.pdf>.
4. Папенкова Т.А. Определенность-неопределенность как контекстологическая категория. Языковые единицы и контекст Текст. / Т.А. Папенкова. - М., 1973.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 19 томах (комплект из 23 книг) Издание 2-е. Издательство Воскресенье. 1994-1999 гг.
6. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru/index.html> (Дата обращения 11.05.2018 г).
7. Пушкин А.С. Заметка «О прозе» [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=35&sub=1> (Дата обращения 18.06.2018 г.).
8. Словарь языка Пушкина в четырех томах [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://pushkin-digital.ru/node/453> (Дата обращения 15.06.2018 г.).

3.4. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

АНГЛИЙСКИЕ ПОСЛОВИЦЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА

Береснев Никита Павлович

студент

*Амурский гуманитарно-педагогический
государственный университет,
РФ, г. Комсомольск-на-Амуре*

Серегина Елена Александровна

ассистент

*Амурский гуманитарно-педагогический
государственный университет,
РФ, г. Комсомольск-на-Амуре*

ENGLISH PROVERBS AS A REFLECTION OF THE NATIONAL MENTALITY

Nikita Beresnev

student,

*Amur State University of Humanities and Pedagogy,
Russia, Komsomolsk-on-Amure*

Elena Seregina

teaching assistant

*Amur State University of Humanities and Pedagogy,
Russia, Komsomolsk-on-Amure*

Аннотация. В данной статье рассматриваются и анализируются английские пословицы с целью выявления в них отражений английской национальной культуры. Приводятся примеры английских пословиц, которые имеют и не имеют эквивалентов в русском языке.

Abstract. This article examines and analyzes English proverbs in order to identify reflections of the English national culture in them. Examples of English proverbs that have and have no equivalents in Russian are given.

Ключевые слова: английские пословицы; национальная культура; менталитет; английский язык.

Keywords: English proverbs; national culture; mentality; English language.

*Есть такие краткие изречения или пословицы,
которые всеми приняты и употребляются.
Такие изречения не переходили бы из века в век,
если бы всем людям не казались истинными.
Квинтилиан*

Как известно, ментальность имеет важное значение и влияние на процесс развития культуры. Она находит своё отражение во многих её отраслях: традициях, обычаях, искусстве, в особенности, в народном. Наиболее выражено это в его устных формах, одной из которых являются пословицы. Пословицы и поговорки являются жемчужинами языка; они оживляют речь, придают ей особый колорит и очарование.

Целью данной работы является выявление отражения ценностей, характерных для национальной культуры англичан, в различных пословицах. Поставлены следующие задачи: изучить опыт российских и зарубежных ученых-филологов; проанализировать разнообразие английских пословиц; рассмотреть их категории.

Прежде чем приступить к выполнению поставленных задач, следует обратиться к словарю для уточнения понятия “пословица”. Так, в Большом толковом словаре русского языка Кузнецова пословица – это “жанр фольклора, афористически сжатое, образное, грамматически и логически законченное изречение с поучительным смыслом, в ритмически организованной форме” [2]. Кембриджский словарь даёт следующее определение: “a short sentence, etc., usually known by many people, stating something commonly experienced or giving advice” [6]. Таким образом, пословица – это краткое общеупотребительное изречение, заключающее в себе общее суждение или наставление на какой-нибудь случай жизни.

Опираясь на материал, представленный в “Толковом словаре английских пословиц” Р. Райдаута и Уиттинга К. [3], можно сделать вывод о том, что большая часть английских пословиц имеет народное происхождение, а значит, отчётливо отражает национальную культуру.

Эта информация будет отправной точкой, с которой мы начнём нашу работу.

Здесь следует провести параллели с пословицами из русского языка. Множество пословиц из обоих языков являются аналогичными друг другу: *“The pot calls the kettle black”* - “Чья бы корова мычала, а твоя бы молчала”; *“Don’t count chickens before they’re hatched”* - “Не дели шкуру неубитого медведя”; *“Who keeps company with the wolf, will learn to howl”* - “С кем поведёшься, от того и наберёшься”; *“It’s better to be safe than sorry”* - “Бережённому бог бережёт”; *“Still waters run deep”* - “В тихом омуте черти водятся”; *“Don’t bite the hand that feeds you”* - “Не пили сук, на котором сидишь”; *“Fortune favours the brave”* - “Смелость города берёт”. Более того, существует множество английских пословиц, которые не только являются идентичными русским по смыслу, но и имеют частично или полностью одинаковое написание при переводе: *“Strike while the iron is hot”* - “Куй железо пока горячо”; *“The apple doesn’t fall from the tree”* - “Яблоко от яблони не далеко падает”; *“Every man is the architect of his own fortune”* - “Каждый человек – кузнец собственного счастья”; *“Actions speak louder than words”* - “Дела говорят сами за себя”; *“All that glitters is not gold”* - “Не всё то золото, что блестит”; *“All’s fair in love and war”* - “В любви и на войне все средства хороши”; *“As you sow so shall you reap”* - “Что посеешь, то и пожнёшь”; *“Attack is the best form of defence”* - “Лучшая защита – нападение”; *“Don’t look a gift horse in the mouth”* - “Дарёному коню в зубы не смотрят”.

Учитывая то, что существует такое количество пословиц, имеющих одинаковое происхождение и одинаковое значение, вполне закономерно могла возникнуть мысль о том, что русская и английская культуры могут быть похожи во многих аспектах повседневной жизни. Но данное впечатление является ошибочным. Так, С. Сакин и Т. Тетерский, прожившие в Англии несколько месяцев, были по-настоящему шокированы тем, насколько их представления об английской культуре отличались от действительности. В первую очередь, этому способствовал опрос, проведённый ими в университетах: “Результаты были ошеломляющие. Впереди с гигантским отрывом от всех остальных пунктов шло money-making (59 % опрошенных), на втором месте – карьера (около 40 %), традиционные и естественные, как показалось бы русскому человеку, ценности – семья, дружба, любовь, дети – либо занимали последнее место этого “хит-парада”, либо вообще отсутствовали” [4].

Английский философ Фрэнсис Бэкон говорил: “Гений, дух, характер народа проявляются в его пословицах”. Основываясь на этой мысли, найти дополнительные подтверждения полученным Сакиным и Тетерским результатам мы сможем и в пословицах.

Действительно ли многие британцы главным приоритетом своей жизни ставят заработок денег? В фольклоре мы действительно можем найти множество пословиц, дающих утвердительный ответ на данный вопрос: *“Everyone has their price”* - досл. “У всех есть своя цена”; *“A light purse makes a heavy heart”* - досл. “У кого пуст кошелек, у того тяжело на сердце”; *“Money has no smell”* - досл. “Деньги не пахнут”; *“Money is power”* - досл. “Деньги – это сила”; *“A richman’s joke is always funny”* - досл. “Всегда смешна шутка богатого”; *“Money makes the mare go”* - досл. “Деньги заставляют кобылу идти”. Подводя итог по данному вопросу, мы можем без сомнений согласиться с тем, что результаты опроса по данному вопросу были верны.

Говоря о характере англичан, следует отметить их ревностное отношение к личному пространству: “Представители англоговорящих культур общаются на значительном расстоянии друг от друга, ревностно охраняя свое личное пространство, посягательство на которое заставляет его нервничать и воспринимается как агрессивное поведение, либо как шаг к сексуальному домогательству” [1]. Поэтому, дом для англичан – их безопасное пространство, то место, которое они оберегают и не позволяют вторгаться никому, и никогда не позволяют себе, будучи в гостях, вторгаться куда-то, кроме гостевой комнаты (*“Curiosity is ill manners in another’s house”*, досл. “Любопытство в чужом доме – признак невоспитанности”; *“Far from home is near the harm”* - досл. “Дальше от дома – ближе к беде”; *“My house is my castle”* - “Мой дом – моя крепость”).

Более того, отражается это отношение буквально, во всех аспектах взаимодействия с другими людьми, будь то знакомство, дружба или любовные отношения. Англичане предпочитают не заводить близкие отношения, они уверены, что это понесёт за собой только вред, поскольку они уверены, что каждый человек обладает сторонами, способными оттолкнуть остальных (*“Familiarity breeds contempt”* - досл. “Близкое знакомство рождает отвращение”).

В одном из своих рассказов английский писатель Уильям С. Моэм, подтверждая эту мысль, писал: *“If you don’t interfere with nobody, nobody’ll interfere with you”* (досл. “Не докучай никому и никто не будет докучать тебе”) [7]. Эта жизненная позиция отражается даже в отношениях с их ближайшими друзьями, ведь даже от них они предпочитают хранить свои секреты в тайне, и считают неприемлемым вмешиваться в чужую жизнь (*“A hedge between keeps friendship green”*, досл. “Забор между друзьями сохраняет их дружбу”; *“Put not your hand between the bark and the tree”*, досл. “Не клади руку между деревом и его корой”).

Но, несмотря на это, они по-настоящему ценят и берегут свою дружбу (*“United we stand, divided we fall”*, досл. “Вместе выстоим, порознь - падём”; *“A faithful friend is a medicine of life”* досл. “Верный друг – лучшее лекарство”; *“Friendless is poor”*, досл. “Беден тот, у кого нет друзей”; *“Suffering for a friend doubleth friendship”* [5], досл. “Страдание вместе с другом, укрепляет дружбу”, значение: пережитая вместе полоса невезения и неудач укрепляет привязанность и доверие друг к другу). Более того, воспринимая многие вещи как данность, они верят, что друзья – одна из тех немногих вещей, которые выбирает человек, а не его судьба (*“You may choose your friends; your family is thrust upon you”*, досл. “Семья тебе навязана, друзей ты выбираешь сам”).

Английская семья разительно отличается от русской: родители довольно сдержаны как в отношении своей детей, воспитывая их в строгости (*“Spare the rod and spoil the child”*, досл. “Пожалей розгу – испортишь ребёнка”; *“Mother’s darlings are but milksop heroes”*, досл. “Мамышкин сынок героем не вырастет”), так и в отношении друг друга. В семье царит культ независимости и самостоятельности.

Супруги могут в принципе не испытывать друг к другу романтические чувства. В выборе партнёра можно заметить более рациональный подход (*“Affection blinds reason”*, досл. “Любовь ослепляет”; *“Hatred is blind, as well as love”*, досл. “Ненависть так же слепа, как и любовь”; *“Marriage is the tomb of love”*, досл. “Брак – могила любви”; так же, можно провести параллели между английской пословицей *“Out of sight, out of mind”* досл. “Прочь из виду, прочь из мыслей” и русским аналогом “С глаз долой, из сердца вон”, как можно заметить, в английском варианте сердце, как источник чувств, не упоминается). С другой стороны, семья для англичанина – его убежище, место, где он всегда сможет безвозмездно получить помощь и поддержку от близких и родных (*“Marriages are made in heaven”*, досл. “Браки заключены на небесах”).

Подводя итог, мы действительно можем сказать, что ментальность и культура англичан ярко выражены в пословицах, как части фольклора. В этих небольших, сжатых предложениях они смогли передать свою необычную, очень противоречивую культуру. Путем анализа и сопоставления пословиц с результатами исследования Сакина и Тетерского, мы смогли убедиться в их актуальности на сегодняшний день и найти в них отражения ценностей и ментальности современных англичан. Автор намерен продолжать исследования в данном направлении, чтобы найти отражения английской культуры и в других отраслях фольклора и искусства для составления более точного вывода о влиянии ментальности англичан на их материальную культуру.

Список литературы:

1. Виссон Л. Русские проблемы в английской речи. Слова и фразы в контексте двух культур. пер. с английского Р. Валент – КомКнига, 2003.
2. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка / С.А. Кузнецов. - М.: СПб: Норинт, 2008. - 571 с.
3. Райдаут Р., Уиттинг, К. / Пер. Нехай А.П. Толковый словарь английских пословиц. – СПб: Лань, 1997.
4. Сакин С., Тетерский П. Больше Бена. ООО МАМА ПРЕСС, 2002.
5. Andrew Henderson. Scottish Proverbs. - Kessinger Publishing, LLC, 2009.
6. Cambridge Learner – Cambridge Learner’s Dictionary. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org/> (Дата обращения: 20.11.18).
7. W. Somerset Maugham. Collected Short Stories. Volume 2. - Random House, 2009.

ДОМИНАНТНЫЕ СФЕРЫ-ИСТОЧНИКИ МЕТАФОРИЧЕСКОЙ ЭКСПАНСИИ НЕФТЕГАЗОВОГО ДИСКУРСА

Хатмуллина Римма Салаватовна

канд. филол. наук, доцент,

Уфимский государственный нефтяной университет – УГНТУ,

РФ, г. Уфа

PREDOMINANT SPHERES OF METAPHORIC EXPANSION IN OIL AND GAS DISCOURSE

Rimma Khatmullina

Candidate of Philological Sciences, assistant professor

in Ufa State Technical University – USPTU,

Russia, Ufa

Аннотация. В статье описываются основные актуальные направления изучения метафоры, дается ее определение, выявляются исходные понятийные сферы метафорической экспансии на материале нефтегазового дискурса.

Abstract. The article deals with the main modern trends in metaphor research, a definition of metaphor is given, predominant spheres of metaphoric expansion in oil and gas discourse are analyzed.

Ключевые слова: нефтегазовый дискурс; метафора; метафорическая экспансия; сфера-источник; сфера-донор.

Keywords: oil and gas discourse; metaphor, metaphoric expansion, source domain.

Дискурс нефтегазового журнала представляет собой полиморфное образование, сочетающее в себе разноплановые статьи и рекламные сообщения, направленные на профессионально-подготовленную целевую аудиторию, что обуславливает отсутствие огромного количества ярких и разнообразных языковых средств, тем не менее, как показывают наши исследования данного институционального дискурса [6, 7, 8] метафора является самым часто используемым тропом. Метафора также активно используется в образовании нефтегазовых терминов [5].

Интерес к изучению метафоры не ослабевает на протяжении веков, одним из первых ее описал Аристотель. Сегодня насчитываются тысячи современных исследований, посвященных генезису, функционированию, классификации метафор, доминируют два основных подхода к изучению метафоры: семасиологический и когнитивный, наиболее значимыми, на наш взгляд, являются работы по теории концептуальной метафоры [4], концептуальной интеграции [10], метафорического моделирования [9], дескрипторной теории метафоры [2], а также немаловажным является дискурсивный подход к изучению метафоры, учитывающий как когнитивный уровень, так и экстралингвистический контекст актуализации метафоры.

Классическое определение метафоры Н.Д. Арутюновой [1, с. 432] гласит, метафора – это троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т. п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении.

В настоящем исследовании мы опираемся на определение метафоры Дэвидсона [3, с. 173], где она рассматривается как вид тропа в процессе которого идет перенесение свойств одного предмета на другой по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контрасту.

В целях систематизации исходных понятийных сфер, которые чаще всего подвергаются метафоризации в нефтегазовом дискурсе, мы использовали метод сплошной выборки материала из отраслевых журналов «Нефтегазовая вертикаль», «Нефть и газ Евразия», «Нефтяной сервис» и их электронных версий.

В нефтегазовом дискурсе внимание уделяется разным областям функционирования нефтегазовой промышленности, описывается технологический процесс извлечения углеводородов, представляются формы государственной и частной собственности индустрии, акцентируются

научные достижения и открытия. Рассмотрев общие направления метафоризации, мы выявили следующие доминантные сферы-источники метафорической экспансии:

- 1) форма собственности
- 2) аппараты
- 3) государство
- 4) технологический процесс извлечения углеводов
- 5) экономика

Кратко проиллюстрируем каждую из вышеуказанных сфер-доноров наглядным примером:

1. Необходимо отметить, что большинство описаний компаний содержат антропоморфную языковую метафору. Компания приравнивается к человеку.

Когда этот номер уже готовился к печати, вся отрасль находилась в напряженном ожидании заявления «Газпрома» о том, какие компании выбраны для участия наряду с «Газпромом», в СРП (соглашении о разделе продукции) по Штокмановскому месторождению (Нефть и газ Евразия, № 4, 2006). Уже более 15 лет российская нефтесервисная компания «ЭкоАрктика», занимающая лидирующую позицию на рынке промывки скважин в республике Коми, успешно предотвращает и решает подобные проблемы (Нефтяной сервис, № 4, 2008).

2. Так же, как и компании, с помощью метафоры описываются как объекты, выраженные родовыми наименованиями, так и объекты, представленные именами собственными.

С момента первого коммерческого использования в 2000 г., скважинный трактор SmarTract™ заработал отличную репутацию среди компаний заказчиков, существенно сократил стоимость выполнения каротажа, перфорирования и других механических работ в горизонтальных и крутонаправленных скважинах, часто проводимых в неблагоприятных условиях

3. По нашему мнению, государство и страна играют значительную роль в нефтегазовой индустрии, как следствие выступают неразрывным тандемом в исследуемом дискурсе. *Как и раньше государство не склонно всерьез думать о долгосрочном развитии отрасли (Нефтегазовая вертикаль, № 9-10, 2006).*

4. Данная группа является непосредственным содержанием нефтегазового дела. Здесь также ведущей метафорой является антропоморфная метафора. Например, скважина метафорически описывается как большой человек.

Все попытки «вылечить» эту скважину оказались безуспешными (Нефть и газ Евразия, № 11, 2006).

Спасаем скважины (Нефть и газ Евразия, №7, 2006).

5. В современной России экономика тесно связана с нефтегазовой сферой, что способствует появлению значительного числа метафор. Метафоризации активно подвергаются лексические единицы, обозначающие банковские процессы. *Однако разворачивающийся сейчас мировой финансовый и экономический кризис осложнил реализацию этих планов, бюджеты нефтегазовых компаний изрядно «похудели».* (Нефть и газ Евразия, № 4, 2009). *Акцизы дожили до дифференциации* (Нефть и капитал, № 6, 2008).

Таким образом, мы представили доминантные сферы-источники метафорической экспансии. Проанализировав результаты нашего исследования, представляется целесообразным отметить, что всего одна из пяти описанных сфер относится непосредственно к нефтегазовому делу, остальные четыре являются смежными, что говорит об «открытом» характере нефтегазовой отрасли, высокой степени ее взаимосвязанности с государством, научно-техническим прогрессом, экономикой. Дальнейший анализ направления метафорической экспансии лингвистического пространства нефтегазового журнала является целью нашей будущей работы.

Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: 1990. – 682 с.
2. Баранов А.Н. Дескрипторная теория метафоры. – М. : 2004. – 627 с.
3. Дэвидсон, Д. Что означают метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 173-193.
4. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры которыми мы живем; пер. с англ. М.: 2004. – 252 с.
5. Лопатина Е.В. Категории научно-технических терминов с компонентами-зоонимами в английском и русском языках / Е.В. Лопатина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 6 (36): в 2-х ч. – Ч. I. – С. 103 – 107.
6. Хатмуллина Р.С. Аллофрония в русском и английском дискурсе отраслевого журнала (периодика нефтегазовой сферы): Автореф. дис. канд. филол. наук. – Уфа, 2013. – 20 с.
7. Хатмуллина Р.С. Особенности дискурса нефтегазового журнала // Вестник ВЭГУ. - 2015. № 1(75). С. 180-186.
8. Хатмуллина Р.С. Юнусова И.Р. Семантический анализ метафорического сегмента аллофронии на материале текстов нефтегазового журнала // Современные исследования социальных проблем, Том 9, № 2-2 - Красноярск: Научно-Инновационный Центр, 2017. – С. 149-155.
9. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале – когнитивное исследование политической метафоры. Екатеринбург, 2001. – 238 с.
10. Fauconnier G., Turner M. 2002 The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities. - New York: Basic books, 2002. – 440 p.

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

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

№ 10 (21)
Декабрь 2018 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 20.12.18. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 5,125. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
125009, Москва, Георгиевский пер. 1, стр.1, оф. 5
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru