



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



**№3(57)**

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

МОСКВА, 2022



# НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 3 (57)  
Март 2022 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва  
2022

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 LVII междунар. науч.-практ. конф. – № 3 (57). – М.: Изд. «МЦНО», 2022. – 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», 2022

<b>Оглавление</b>	
<b>Раздел 1. Искусствоведение</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура</b>	<b>5</b>
БОЛЬ И СТРАДАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ XIX-XX ВВ. Кравченко Анна Ивановна	5
<b>1.2. Музыкальное искусство</b>	<b>16</b>
ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ВАЛТОРНЫ С ОРКЕСТРОМ Р.М. ГЛИЭРА Ши Жолинь	16
<b>Раздел 2. Культурология</b>	<b>29</b>
<b>2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов</b>	<b>29</b>
МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КРАТКОГО ПУТЕВОДИТЕЛЯ ПО СТРОГАНОВСКОМУ ДВОРЦУ. ЧАСТЬ 1. ЗАПАДНАЯ И ЮЖНАЯ АНФИЛАДЫ Несветайло Татьяна Николаевна	29
<b>Раздел 3. Языкознание</b>	<b>36</b>
<b>3.1. Германские языки</b>	<b>36</b>
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ В ВУЗЕ Розбицкая Мария Дмитриевна	36
<b>3.2. Русский язык</b>	<b>41</b>
АКТИВНЫЙ И ПАССИВНЫЙ СОСТАВ ЛЕКСИКИ РУССКОГО ЯЗЫКА Ноха Халиф Ати	41
МЕТАФОРА И ЖЕНСКОЕ НАЧАЛО (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ») Аль Абдала Юсра Акрам	47
ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА Соломенникова Анастасия Андреевна	56

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СПОСОБЫ ЯЗЫКА КОМПЬЮТЕРА В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ И ЕГО СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ Ясин Хамза Аббас	63
---	----

<b>3.3. Теория языка</b>	<b>72</b>
--------------------------	-----------

ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ СПОСОБОВ РЕАЛИЗАЦИИ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ДИСКУРСА М. ШАГАЛА Левченко Инна Алексеевна	72
---	----

## РАЗДЕЛ 1.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

##### БОЛЬ И СТРАДАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ XIX-XX ВВ.

*Кравченко Анна Ивановна*

*магистр, Академия Изящных Искусств «Альбертина»,  
Италия, Турин,  
РФ, г. Ростов-на-Дону*

##### PAIN AND SUFFERING IN THE WORKS OF ARTISTS OF THE XIX-XX CENTURIES

*Anna Kravchenko*

*Completed Master's Degree in Graphic Arts at School of Graphics of  
Albertina Academy of Fine Arts, Italy, Turin,  
Russia, Rostov-on-Don*

**Аннотация.** Противоречивое искусство второй половины XIX - первой половины XX вв. В живописи и графике этого периода всегда находилось место для самых разных направлений, методов самовыражения и тематик, среди которых особое место отведено боли и страданию. В данной статье дана попытка понять влияние физических болезней на творческую и профессиональную деятельность представителей изящных искусств, аргументация основана на медицинских, психологических исследованиях, а также философских тезисах, относящихся к физической стороне боли. В качестве примеров выбраны такие художники, как Фрида, Тулуз-Лотрек, Ренуар, Кустодиев, Тальяферри, Мунк.

**Abstract.** Contradictory art of the second half of XIX - the first half of XX centuries. There has always been a place for a wide range of art movements, self-expression methods and themes in painting and graphics of this period, among them a special place is devoted to pain and suffering. This article attempts to understand the impact of physical disorders on the artistic and professional endeavor of representatives of fine arts. Argumentation is based on medical, psychological researches, but also philosophical theses related to physical side of pain. Artists as Frida, Toulouse-Lautrec, Renoir, Kustodiev, Tagliaferry, Munch are chosen as examples.

**Ключевые слова:** творчество художников; боль; страдание; Бенедетти; Сенкевич; Рубинштейн; Бардыкова; Шопенгауэр; Гартманн; Майнлендер; Сгарби; Фрида; Тулуз-Лотрек; Ренуар; Кустодиев; Тальяферри; Мунк.

**Keywords:** creativity of artists; pain; suffering; Benedetti; Senkevich; Rubinstein; Bardykova; Schopenhauer; Hartmann; Mainlander; Sgarbi; Frida; Toulouse-Lautrec; Renoir; Kustodiev; Tagliaferry; Munch.

Боль, физические страдания, болезнь. Каждый индивидуум в разные периоды жизни в меньшей или большей степени сталкивается с этими физическими ощущениями, но ответная реакция психики отдельно взятого человека может проявляться различно. Более того, согласно заключениям Фабрицио Бенедетти, профессора Физиологии человека и Нейрофизиологии в Университете Турина и руководителя Центра гипоксии Plateau Rosà (Centro ipossia di Plateau Rosà): “Болезненный импульс может восприниматься по-разному одним и тем же человеком в разных обстоятельствах, и разные люди могут воспринимать боль по-разному в одних и тех же обстоятельствах” [17, с. 33]. Так, если для одних людей боль и страдание, термины которые профессор Бенедетти приравнивает к синонимам, чаще всего становятся деморализующим фактором, приводящим к унынию, апатии или, в более тяжелых случаях, к депрессии, то для других болезненное состояние тела никоим образом не отражается на той части жизни, что относится к работоспособности и самореализации, а, порой, даже становится новым источником вдохновения. Какой же из двух вариантов встречается чаще в биографиях творческих людей, и, в частности, художников? В какой степени болезнь и боль могут повлиять на творчество того или иного представителя изящных искусств?



**Рисунок 1. Фрида Кало.  
Без надежды. 1945.**



**Рисунок 2. Анри де Тулуз-Лотрек.  
Танец в «Мулен Руж». 1889-90.**

Яркий пример – Фрида Кало (1907-1954), известнейшая мексиканская художница XX века, не скрывавшая от мира трагедии своей полной страданий жизни после ужасного несчастного случая, произошедшего, когда ей было 18 лет. Тяжесть ее боли и длинного мучительного путешествия с одного операционного стола на другой находится вся в ее живописи.

Совершенная противоположность Фриде, в войне со своей болезнью выбравшей роль жертвы, – Анри де Тулуз-Лотрек (1864-1901), французский художник конца XIX века, с детства пораженный врожденной деформацией кости. Исследователи же Пьер Марото и Эмиль Морис предположили, что Тулуз-Лотрек был поражен пикнодизостозом, редким заболеванием, одно из современных названий которого носит имя художника. Завсегдатай самых шумных увеселительных заведений, своим, порой, слишком нарочитым поведением и активным образом жизни он старался утвердиться в качестве «совершенно нормального» члена общества, принимая активное участие в ночной жизни Парижа, и совершенно игнорируя личную драму, боль и физические страдания в выборе сюжетов для живописных полотен.

Ту же тенденцию абстрагирования от боли в творчестве можно проследить также у представителя импрессионистического направления в живописи Огюста Ренуара (1841-1919). Несмотря на тяжелое заболевание, прогрессирующий ревматоидный артрит, сюжеты в его картинах носят исключительно светлый, легкий и радостный характер: солнечная природа и красота молодого женского тела. Биограф художника Анри Перрюшо выразил мысль о том, что в противовес своему иссыхающему телу Ренуар с щедростью и определенным преувеличением писал тела позировавших ему женщин.





**Рисунок 3. Борис Кустодиев.  
Купчиха за чаем. 1918.**



**Рисунок 4. Пьер Огюст Ренуар.  
Габриелла перед зеркалом.  
Ок. 1910.**

Другим живописцем, схожим с Ренуаром во взаимосвязи физической болезни и творчества, был русский художник Борис Кустодиев (1878-1927). Даже результаты заболеваний у этих двух мастеров схожи, хотя Кустодиева приковала к постели опухоль спинного мозга. Однако на его радостных светлых полотнах нет и намека на тяжелейшие физические страдания, переживаемые художником в следствии болезни, вдобавок ко всему личные невзгоды разворачивались на фоне революций и, как и у Ренуара, Первой мировой войны.

А.В. Сенкевич, к.ф.н., доцент кафедры социально гуманитарных дисциплин, в научной статье «Феномен страдания в судьбе человека» выражает мысль о том, что творческий индивидуум, стремящийся к выделению себя из окружения, как личности, пытается самовыразиться в сферах, наиболее отвечающим его способностям и интересам, создает ту или иную позицию для самореализации. Автор противопоставляет тезисы западного экзистенциализма, согласно которым многие составляющие нашей жизни следует принимать, как неотвратимость и данность, над которой человек не властен, концепции советского психолога и философа С.Л. Рубинштейна (1889-1960), в основе которой «принцип творческой самостоятельности позволяет рассмотреть этапы жизни, их содержание как зависимые не только от внешних факторов, но и от индивидуальной активности человека» [13, с. 8]. Противоположные ответы на болезнь в творчестве Фриды и Тулуз-Лотрека согласовываются с данной теорией, таким образом, каждый из двух художников направился «в сторону

индивидуально значимых ценностей» [13, с. 8]. Потребность в самореализации и самовоплощению в той или иной сфере деятельности Рубинштейн ставит на высшую ступень в иерархии природных потребностей.

Понятие страдания занимало одно из ключевых мест в философии XX века. Исследования данной темы со смещением акцентов на время технологического прогресса, продолжают оставаться актуальными и в веке XXI. Бардыкова И.В. в рамках диссертации на соискание ученой степени к.ф.н. подробно анализирует специфику концепта страдания, рассматривая его через различные эпохи, культуры, религиозные воззрения. Боль, страдание рассматриваются в аспекте, подталкивающим личность к переосмыслению ценностей жизни благодаря необходимости преодолевать ее противоречия. В процессе страдания приводит к способности «обнаружить в самом состоянии страдательности ценностные основы саморазвития личности, это, в конечном итоге, – основание к совершенно выбору и поступка» [1, с. 3]. И вновь, возвращаясь к противоположному отражению боли и физики болезни в искусстве Фриды и Тулуз-Лотрека, можно проследить как различно «страдает» каждый из них, и насколько различно преодолеваются трудности болезни у Фриды, ушедшей в нее целиком, и глубоко переживающей каждый момент своего физического страдания, и Тулуз-Лотреком, старавшимся всеми возможными способами отвлечься от мыслей о неизлечимом недуге, более того, настолько внешне заметным.

Не меньшее значение понятиям боль и страдание уделяли так же и представители пессимистического направления в философии XIX века. Так немецкий философ Артур Шопенгауэр (1788-1860), основываясь на мировоззрении, по которому жизнь – есть ошибка, которой лучше было бы вовсе не быть, потому что человек уже с рождения обрекается на страдания, боль и бессмысленность собственной жизни. «Если представить себе, насколько это приблизительно возможно, сумму нужды, страдания и всякого рода горя, которую освещает Солнце в своем течении, то придется допустить, что было бы гораздо лучше, если бы оно, подобно тому, как на Луне, было не в состоянии и на Земле вызывать феномен жизни и если бы и здесь, как там, поверхность находилась еще в кристаллическом состоянии» [14, с. 232]. Выход – это осознание данных фактов и понимание того, что цель жизни – это не счастье, а принятие страданий, смирение перед множеством бедствий, выпадающих на долю человека. Смерть же следует понимать, как нечто приятное, – окончание боли и страданий, переход к растворению в небытии (нирване). При всем при этом Шопенгауэр выступал против самоубийства, не видя в нем настоящего решения вопроса, и сам прожил долгую жизнь. Позднее немецкий философ Эдуард Гартманн (1842-1906) осуществил попытки сделать новый шаг в пессимистическом мировоззрении Шопенгауэра,

разделяя его мнение о том, что главная цель жизни заключается не в поиске счастья, возможное ощущение которого является лишь самообманом. Жизнь он рассматривает с позиции трех стадий иллюзий, первая из которых – заблуждение, будто счастье может быть достигнуто в настоящей жизни, второе – в загробной жизни, и, наконец, третье – в будущие времена прогрессивного мирового развития. «Сколько бы человечество ни шло вперед, – говорит Гартманн, – никогда не удастся ему не только устранить, но даже уменьшить главные беды, его гнетущие: болезнь, старость, зависимость от воли и власти других, нищенство и недовольство. Сколько бы лекарств ни нашли против болезней, число последних, особенно столь мучительных хронических болезней, все же будет возрастать быстрее, чем успех медицины» [8, с. 200]. Гартманн целиком соглашается с Шопенгауэром в вопросе, что самоубийство – это не решение. Лишь смирение и ожидание естественной смерти могут привести к истинному назначению человека – предоставление индивидуальности космическому процессу. Иной позиции касательно самоубийства придерживался другой немецкий философ-пессимист Филипп Майнлендер (1841-1876), разделяющий мнение Шопенгауэра в том, что касается страданий, на которые обречено человечество, однако был против его позиции смирения и растворении в нирване, как конечной цели жизни человека. В отличие от Шопенгауэра, выдвинувшем идею о воле жить, Майнлендер писал о воле умереть, ибо человечество жаждет освобождения от страданий. В отличие от предшественников он полностью отдался своей теории, покончив с собой в возрасте 35 лет.



*Рисунок 5. Пьер Аугусто Тальяферри*

Абсолютно та же участь, самоубийство в молодом возрасте, постигла и итальянского художника Пьера Аугусто Тальяферри (1872-1909), чье искусство представляло пугающие образы, которые воспроизводились разумом, атакованным призраками и кошмарами, более того" (...) терзаемым вопросами о собственной судьбе, и соблазном не чувствовать себя одиноким и просто художником" [22, с. 83]. Среди его работ есть выполненные в 1909 году, в период, когда его отец Джузеппе, к которому художник был очень привязан, страдал от проникающих болей после аварии. Находясь рядом со страдающим физически самым близким человеком, Тальяферри испытывал сильный стресс и беспокойство, нашедшие выход в портрете родителя, "(...), который, кажется, вышел из одного из необычных рассказов По, и, благодаря галлюцинирующим глазам, лихорадочному выражению и длинным волосам, покрытых желтоватыми водорослями, походит на искаженное изображение Нептуна" [22, с. 83].



*Рисунок 6. Эдвард Мунк. Крик. Между 1893-1910.*

Болеющими и страдающими физически родственниками был окружен и норвежский художник Эдвард Мунк (1863-1944): “Я убежден, что для меня было бы преступлением жениться, и, чтобы уяснить и понять это, я предлагаю вашему вниманию следующую информацию: моя бабушка умерла от туберкулеза - моя мать умерла от туберкулеза, - как ее сестра, Хансин. У моей тети (...), казалось, был туберкулез. Моя сестра Софи умерла от туберкулеза. (...) Я родился больным. (...) Мой брат умер от пневмонии. Мой дед умер от туберкулеза костей. Я думаю, что мой отец унаследовал его болезненное состояние и его беспокойство.

Я придерживаюсь мнения, тем не менее, что мое искусство не зараженное. Когда я пишу болезни и страдания, это, напротив, здоровый ресурс” [20, с. 127].

Темы болезни, как физической, так и ментальной, физических страданий и смерти нашли свое отражение в большинстве работ художника. Среди них: *"Крик"*, *"Большая девочка"*, *"Ночь в Сен-Клу"*, *"Смерть в комнате больной"*, *"Мертвая мать и девочка"*, *"Танец жизни"*, *"Смерть Марата"*, *"Любовь и психо"*.

Существует множество других примеров живописных и графических работ, по которым можно в той или иной мере судить о влиянии болезни, боли и физических страданий переживаемых в первом лице, либо будучи в составе болеющих людей. Пожалуй, самая крупная выставка, вобравшая в свою экспозицию произведения со сложными глубокими сюжетами, непременно касающимися физических недугов, боли, физических и ментальных страданий, проходила в 2005 году в Турине (Италия) под кураторством профессора Витторио Старби и называлась “Зло. Примеры жестокой живописи” (“Il Male. Esercizi di Pittura Crudele”). Экспозиция включала в себя произведения искусства с начала XV века до современности: живопись, графика, фотография и комиксы. Часть, представлявшая эпизоды исторической кинематографии Зла, была принята Туринским Музеем Кинематографа (Museo del Cinema di Torino), находящимся в здании Моле Антонеллиана. Посетители могли в полной мере ощутить тяжесть, страх и трагичность, отображенную в экспонатах.

Из примеров и аргументации, выбранных для данной статьи, можно сделать вывод, что боль, страдание и болезнь безусловно оказывают влияние на профессиональную сторону жизни творческих людей, чаще всего, открывая «второе дыхание» в рабочем процессе. Работоспособность и желание самовыразиться, приведенных в пример художников XIX-XX вв., достигло своего апогея в тот период, когда в жизнь того или иного мастера, входили боль и страдание. Другая сторона вопроса, – это определение тем для графических и живописных работ.

Фрида, Тальяферри и Мунк вводили в тематику своих произведений трагизм переживаемых ими чувств и эмоций, чего нельзя сказать о работах Тулуз-Лотрека, Ренуара и Кустодиева, чье искусство было абстрагировано от негативных влияний болезни, боли и страдания, проживаемых в первом лице.



***Рисунок 7. Обложки каталогов выставки «Зло. Примеры жестокой живописи» («Il Male. Esempi di Pittura Crudele»). Турин, Италия, 2005. Куратор – Вумторио Сзарби***

### **Список литературы:**

1. Бардыкова И.В. Концептуализация феномена страдания в истории культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени к.ф.н. Белгород. 2007.
2. Вентури Лионелло. Импрессионисты. Дневники и письма, пер. с фр. П.В. Мелковой, АСТ. - Москва, 2020.
3. Воллар Амбруз. Ренуар. Республика. – Москва, 1995.
4. Герман М. Импрессионизм. Основоположники и последователи, Азбука-Аттикус. – Москва, 2008, 2017.
5. Дворецкий Л.И. Живопись и медицина. Размышления врача о живописи и художниках. Медиа Медика. – Москва, 2010.
6. Заблоцкая К.В. Постановка диагноза персонажам художественных произведений: историографический анализ проблемы. Медицина в художественных образах Вып. 2, 2003.
7. Мастера искусства об искусстве, Том III. Под ред. Б.Н.Терновца. Государственное издательство «Искусство». – Москва-Ленинград, 1939.
8. Мечников Илья. Этюды о природе человека. Азбука. – Москва, 2016.

9. Ноймайр А. Художники в зеркале медицины. Феникс. - Ростов-на-Дону, 1997.
10. Поль Дюран-Рюэль, Амбруаз Воллар, Воспоминания торговцев картинами, сборник, пер. с фр. П.В. Мелковой, Г.Г. Генниса, Азбука. – Санкт-Петербург, 2021.
11. Перрюшо Анри. Жизнь Ренуара. – Смоленск: Русич, 2005.
12. Ренуар Огюст. Художник в 100 картинах. Автор-составитель Н. Снытко. Эксмо. – Москва, 2015.
13. Сенкевич А.В. Феномен страдания в судьбе человека. Известия ВГПУ. 2010.
14. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в шести томах. Том 5. Parerga и Paralipomena в двух томах, том 2. Республика. – Москва, 2001.
15. Энциклопедия импрессионизма. Под ред. М. и А. Серюлля; Пер. с фр. Н. Матяш. Науч. Ред. И авт. Послесл. К. Богемская. – Москва: Республика, 2005.
16. Antonioli Giovanni. L'ospite più strano Conversazioni sul dolore. Editrice Morcelliana. – Brescia, 1983.
17. Benedetti Fabrizio. Il dolore Dieci punti chiave per comprenderlo. Carocci editore. – Roma, 2019.
18. Bogousslavsky J., Hennerici M.G., Neurological Disorders in Famous Artists – Part 2, Vol.22, Karger. - Switzerland, 2007.
19. Galli Lisa. Quando la vita cambia colore Reagire al dolore e alla malattia. Mondadori. – Milano, 2009.
20. Gianfranco Bruno, Stian Grøgaard, Luca Trabucco, "Sul sentiero lungo l'abuso. Letture di Edvard Munch: storia dell'arte e psicoanalisi", Nicomp L.E., Firenze 2018.
21. "Il Male. Esercizi di Pittura Crudele", catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia di Stupinigi), a cura di Vittorio Sgarbi, Ginevra-Milano, Skira, 2005.
22. "Il Male. Esempi di Crudeltà", catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia di Stupinigi), a cura di Vittorio Sgarbi, Ginevra-Milano, Skira, 2005.
23. "La ricerca dell'identità", catalogo della mostra (Palazzo Reale, 1974), a cura di G. Bruno. Electa. – Milano, 1974.
24. Импрессионизм в деталях, Пьер Огюст Ренуар: галерея картин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://impressionism.su/renoir/> (дата обращения: 23.02.2022).
25. Пьер-Огюст Ренуар, GallArt: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gallart.by/Renoir.html> (дата обращения: 21.02.2022).
26. Рубинштейн Сергей Леонидович. Материал из Википедии, свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Рубинштейн,\\_Сергей\\_Леонидович&oldid=119192785](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Рубинштейн,_Сергей_Леонидович&oldid=119192785) (дата обращения: 22.02.2022).
27. Сенкевич Алла – биография, книги, отзывы, цитаты – LiveLib [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/743061-alla-senkevich> (дата обращения: 20.02.2022).

**Список изображений:**

1. Фрида Кало. Без надежды. 1945.
2. Анри де Тулуз-Лотрек. Танец в «Мулен Руж». 1889-90.
3. Борис Кустодиев. Купчиха за чаем. 1918.
4. Пьер Огюст Ренуар. Габриелла перед зеркалом. Ок. 1910.
5. Пьер Аугусто Тальяферри. Ritratto onirico del padre.
6. Эдвард Мунк. Крик. Между 1893-1910.
7. Обложки каталогов выставки «Зло. Примеры жестокой живописи» («Il Male. Esercizi di Pittura Crudele»). Турин, Италия, 2005. Куратор – Витторио Сгарби.



## 1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ВАЛТОРНЫ С ОРКЕСТРОМ Р.М. ГЛИЭРА

**Ши Жолинь**

*ассистент-стажер*

*кафедры медных духовых и ударных инструментов*

*Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки,*

*РФ, г. Нижний Новгород*

### GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF R.M. GLIER'S CONCERTO FOR HORN AND ORCHESTRA

**Shi Ruolin**

*Trainee assistant of the Department of Brass and Percussion Instruments*

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire*

*Russia, Nizhny Novgorod*

**Аннотация.** Статья посвящена одному из наиболее востребованных концертов в репертуаре исполнителей на медных духовых инструментах – Концерту для валторны с оркестром Р.М. Глиэра. В центре внимания: специфика авторской трактовки жанра инструментального концерта, особенности драматургии и формообразования. Особый акцент сделан на роли солиста и реализации принципа диалогичности как ключевого для жанра инструментального концерта.

**Abstract.** The article is devoted to one of the most popular concertos in the repertoire of brass players – the Concerto for horn and orchestra by R.M. Gliere. In the spotlight: the specifics of the author's interpretation of the instrumental concerto genre, the features of dramaturgy and composition. Particular emphasis is placed on the role of the soloist and the implementation of the principle of dialogue as a genre-forming one for instrumental concert.

**Ключевые слова:** Р.М. Глиэр; Концерт для валторны с оркестром; концерт; валторна; духовые инструменты; медные духовые.

**Keywords:** R.M. Gliere; Concerto for horn and orchestra; concerto; French horn; wind instruments; brass instruments.

Концерт для валторны с оркестром (B-dur, op. 91, 1951) Рейнгольда Морицевича Глиэра – одно из наиболее популярных и востребованных сочинений в репертуаре валторнистов. Концерт входит в репертуарные списки учебных программ музыкальных вузов, в перечни рекомендуемых сочинений престижных исполнительских конкурсов. Собственную интерпретацию этого сочинения в разное время представляли известные российские и зарубежные валторнисты, в их числе В.В. Полех (СССР), Г. Бауманн (Германия), А. Клишанс (Латвия), М.-Л. Нойнекер (Германия), Х. Боне (Испания), Э. Жулен (Франция), Р. Бабрак (Чехия). Музыкальный материал концерта оказался настолько привлекательным для исполнителей на медных духовых инструментах, что текст сочинения был адаптирован для трубы в качестве солирующего инструмента. Эта версия известна в блистательном исполнении С. Накарякова (Израиль-Россия).

В то же время в исследовательской литературе валторновый концерт Р.М. Глиэра удостоен весьма кратких характеристик, не заслужив – в отдельных случаях – одобрительных оценок [9, с. 147]. Это явное противоречие между успешной концертной практикой выдающихся исполнителей-валторнистов и опытом научного осмысления концерта стало побудительным стимулом для пристального исследовательского внимания к названному сочинению. Цель настоящей работы – представив композиционный и драматургический анализ Концерта для валторны с оркестром Р.М. Глиэра, выявить его основные жанрово-стилистические особенности.

К середине XX века – времени создания Глиэром валторнового концерта – валторна прошла длительный путь эволюции, значительно расширив свои выразительные и технические возможности. Вместе с совершенствованием конструкции, она меняла свой статус исключительно оркестрового инструмента на статус инструмента ансамблевого, а затем и солирующего. В России деятельностью первых валторнистов была связана с военными музыкальными коллективами времен Петра I, придворными и театральными оркестрами, ансамблями и оркестрами крепостных в имениях просвещенных дворян. Появление заметных валторновых соло в симфонических партитурах русских композиторов (от кратких реплик солирующей валторны в «Вальсе-фантазии» М.И. Глинки к развернутым соло в Andante Симфонии №2 «Богатырской» А.П. Бородина и в Andante Симфонии №5 П.И. Чайковского) соседствовало с активным включением валторны в камерные ансамбли (Септет Es-dur М.И. Глинки, Квинтет с-moll А.А. Алябьева, Октет d-moll А.Г. Рубинштейна, Октет с-moll М.А. Балакирева, Квинтет B-dur Н.А. Римского-Корсакова). Решающее значение в представлении инструмента именно как солирующего, способного выступать в сопровождении

оркестра имели творческие опыты А.К. Глазунова, который в молодые годы практиковался в игре на валторне под руководством первого валторниста оперного оркестра Г. Франке [12, с. 63]. В 1884 году Глазуновым были созданы «Идиллия» для валторны и струнного квартета и Серенада №2 для валторны, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Несколько позднее обе пьесы были переоркестрованы композитором для малого состава симфонического оркестра.

Важным этапом становления жанра концерта для валторны с оркестром стали 1920-1930-е годы. Советский музыковед Л. Раабен, исследующий процесс формирования и эволюции инструментального концерта на территории бывшего СССР, отмечает [9, с. 37]: «В концертном творчестве 20 – начала 30-х годов есть любопытные детали: например, возник жанр концерта для духовых инструментов – трубы (В. Щелоков), валторны (В. Шебалин), жанр, которому в дореволюционной России не уделялось никакого внимания». Действительно, В.Я. Шебалин в 1930 году создает первую редакцию Концертино для валторны и оркестра (соч. 14, №2; вторая редакция осуществлена в 1959 году). Годом ранее – в 1929 году был опубликован Концерт для валторны с оркестром А.Ф. Гедике.

Следующие валторновые концерты появились лишь в конце 1940-х – начале 1950-х годов. В это время жанр инструментального концерта, после некоторого забвения в военные годы, вновь становится чрезвычайно популярным. Описывая этот исторический период, исследователи отдельно подчеркивают данный факт: «Как и в жанре симфонии, в развитии инструментального концерта послевоенного этапа можно свидетельствовать о несомненном буме: после постановления 1948 года количество концертных сочинений за пять последующих лет достигло рекордной цифры – около 80 партитур!» [4, с. 217].

Валторновый концерт Р.М. Глиэра (1875-1956) относится к числу его поздних опусов. Ко времени написания концерта (1951) Глиэр являлся автором сочинений, принесших ему профессиональное и общественное признание: Третьей симфонии «Илья Муромец» (1909-1911), балетов «Красный мак» (1926-27) и «Медный всадник» (1945-1948), Четвертого струнного квартета (1946). Апробирован автором и жанр концерта. В 1938 году после настойчивых просьб талантливой арфистки Большого театра Ксении Аркадьевны Эрдели Глиэр написал светлый и оптимистичный, наполненный фольклорными интонациями Концерт для арфы с оркестром. В 1942-43 годах был написан широко известный Концерт для колоратурного сопрано с оркестром – уникальное сочинение, первый из советских вокальных концертов. В этом двухчастном цикле человеческий голос трактуется как оригинальный инструмент, а композиционные схемы отвечают логике развертывания инструментальных форм.

Сразу после Великой Отечественной войны создан романтический по образной наполненности Концерт для виолончели с оркестром (1945-1946).

Как и в случае с Концертом для арфы, валторновый концерт появился благодаря знакомству Рейнгольда Морицевича Глиэра с выдающимся исполнителем на этом инструменте – Валерием Владимировичем Полехом<sup>1</sup>.

Их знакомство состоялось на одной из репетиций балета «Медный всадник» в Большом театре. Валерий Владимирович так рассказывает о своей первой встрече с композитором: «На меня Рейнгольд Морицевич произвел впечатление человека очень скромного, чрезвычайно душевного. Музыкальные познания его казались безграничными. Он вел беседу мило и просто, задавал вопросы, спрашивал наше мнение о партиях валторны в балете и прислушивался к моим высказываниям. (...) Я высказал пожелание, чтобы наши ведущие композиторы писали больше для духовых инструментов. “Да, в этом жанре мы отстаем, – признался Глиэр, – и я согласен с тем, что мы должны писать с персональным расчетом на того или иного исполнителя”. Воспользовавшись этим, я предложил сделать почин и написать для меня концерт для валторны с оркестром. Такое обещание было мне дано» [8, с. 157].

Эта встреча состоялась в 1950 году, а зимой 1951 года концерт уже был впервые сыгран В.В. Полехом на квартире Глиэра. При этом исполнитель счел написанную автором каденцию излишне простой и скромной и предложил свой вариант. Исполнение каденции В. Полеха, напечатанной в первом издании концерта (Музгиз, 1952 год), стало своеобразной традицией для валторнистов, предпочитающих ее несложной каденции Глиэра.

Первое публичное исполнение концерта состоялось 10 мая 1951 года в Ленинграде в Большом зале филармонии. Солировал В.В. Полех, оркестром Ленинградского комитета Радиоинформации дирижировал автор.

В Концерте для валторны с оркестром Глиэр вновь (после Концерта для арфы и Концерта для виолончели) обращается к классицистским жанровым канонам. Валторновый концерт состоит из трех частей, взаимодополняющих друг друга по принципу темпового и образного контраста. Первая часть (*B-dur*) – сонатное *Allegro*, в основе которого сопоставление волевой главной и певучей побочной партий. Вторая часть (*Andante, Es-dur*) – лирический центр композиции. Главной образной характеристикой динамичного финала (*Moderato – Allegro vivace, B-dur*),

---

<sup>1</sup> В.В. Полех (1918 – 2006) – известный советский и российский валторнист, солист оркестра Большого театра и Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения, преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, заслуженный артист РСФСР (1959).

уравновешивающего и замыкающего форму, стала танцевальность в ее фольклорном варианте. Обратимся к детальному анализу каждой части концерта.

Главная партия первой части – решительная и горделивая – в то же время не лишена некоторого изящества. Аккомпанемент, приходящийся на слабые доли такта, лишает эту маршевую тему излишней прямолинейности и тяжеловесности, наделяет ее словно бы балетной пластикой<sup>2</sup>. Первое проведение основной темы поручено оркестру. Вступление солиста весьма показательно: на выдержанном органном басу валторна, словно импровизируя, исполняет развернутый пассаж, эффектно показывая основной диапазон инструмента (Пример 1).

The image displays a musical score for a concert. The top section shows the beginning of the main part, with a boxed number '16' above the first staff. Below it are several staves representing the orchestra, including woodwinds and strings, with dynamic markings like 'mf' and 'f'. The bottom section shows the soloist's entrance, with a boxed number '17' above the first staff. The soloist's part is labeled 'Con. solo' and features a melodic line with dynamic markings like 'mf' and 'f'. Below the soloist's part are several staves representing the orchestra, including woodwinds and strings, with dynamic markings like 'mf' and 'f'.

**Пример 1. Вступление солиста. Начало главной партии  
в исполнении солиста (фрагмент партитуры)**

<sup>2</sup> В этой связи отметим долгую и получившую признание современников работу Р. Глиэра в области балета. Им созданы балеты «Хризис» (1912), «Красный мак» («Красный цветок», 1 ред. – 1926-1927, 2 ред. – 1949, 1957), «Комедианты» (1 ред. – 1922-1930, 2 ред. – «Дочь Кастилии» - 1955), «Медный всадник» (1948), «Тарас Бульба» (1951-1952).

После проведения темы у солиста следует небольшое замедление перед связующей партией (с такта 39). Обратим особое внимание на этот факт: отличительной чертой композиции первой части является ясная расчлененность разделов формы – как крупных (экспозиция, разработка, реприза), так и более мелких (партии внутри экспозиции). Обособленность разделов достигается ясными, завершающими каденционными оборотами, нередко замедлением движения.

Интонационный материал связующей партии родственен главной; постоянная пульсация восьмыми создает оживленное движение. Принцип сопоставления тембров различных инструментов или их комбинаций в диалогическом чередовании, реализованный в главной партии (проведение основной темы сначала в оркестровом варианте, затем у валторны), получает здесь дальнейшее развитие. Реплики, интонационно близкие главной партии, попарно сопоставляются у низких струнных и деревянных духовых, фагота и кларнета. Позднее дуэт флейты и гобоя противопоставляется звучанию первых и вторых скрипок. Постепенно движение замедляется, плавное *diminuendo* подготавливает появление побочной партии (с 63 такта, *Tranquillo*).

Глиэр предпосылает побочной партии ремарки *cantabile* и *dolce*. Первое проведение основной мелодической идеи композитор поручает солирующей валторне, чей мягкий тембр сообщает мелодии особую теплоту и задушевность (Пример 2). В прозрачном аккомпанементе – *divisi* скрипок и деликатное звучание арфы.

### Пример 2. Первое проведение темы побочной партии

Четыре проведения темы побочной партии выстраиваются в единое *crescendo*. Вновь обращаясь к диалогическому принципу, Глиэр чередует звучание солирующей валторны (ей поручено первое и третье проведение темы) и струнных. Последним поручены второе и четвертое проведение, в которых солист играет аккомпанирующую роль, исполняя весьма виртуозные пассажи (триольные пассажи в четвертом проведении темы).

Появление заключительной партии (с такта 102, *Piu mosso*), так же как и связующей, подготавливается замедлением темпа. Здесь возвращается более волевой, маршевый образ. Он создается за счет нисходящего, мерного движения четвертей в сочетании с коротким пунктиром, появления в партитуре медных духовых и ударных (в том числе колокольчиков). Как и связующая, заключительная партия устанавливает интонационные связи с главной партией. И еще одна аналогия, возникающая со связующей партией и выявляющая определенного рода симметрию экспозиционного раздела: заключительная партия – это время отдыха для солиста.

Разработка первой части весьма компактна (с такта 140 до такта 175). Она строится на интонационном материале главной партии. Волевые, фанфарные интонации поручены солирующей валторне. Триольные пассажи, появляющиеся чуть позднее и ритмически связанные с аккомпанирующими фигурациями побочной партии, позволяют солисту продемонстрировать виртуозные возможности инструмента.

Завершается разработка каденцией солиста. Реприза сокращенная: главная партия представлена только в оркестровом варианте, завершение главной выполняет роль связки. Побочная, в целом, сохранила свой первоначальный объем. Воздушная, пасторальная атмосфера создается благодаря флейтовым трелям в высоком регистре, расцветивающим первое проведение темы у валторны. Следующие проведения – в исполнении дуэта кларнета и фюгота, а затем *divisi* струнных – сопровождают мягкие триольные пассажи валторны. Последняя реплика солиста подводит к заключительной партии, энергично завершающей первую часть.

Во второй части композитор отразил целую гамму лирических настроений: пасторальная нежность и мягкость высказывания здесь соседствуют с романтической взволнованностью и патетической приподнятостью тона. В этой части Глиэр оформляет музыкальный материал в сонатную форму, трактованную оригинальным образом<sup>3</sup>. Здесь реализована сонатная форма с динамизированной репризой; вступление и заключение, построенные на одной теме, придают форме концентрические черты.

---

<sup>3</sup> Отметим размытость и неточность формулировок, встречающихся в литературе, посвященной этому концерту. З. Гулинская пишет о второй части [3, с. 202]: «Начало и конец этого поэтического повествования о красоте природы безмятежны, спокойны. В среднем эпизоде музыка носит несколько возбужденный характер». Ю. Усов аналогичным образом применяет термин «средний эпизод» [12, с. 187], он же отмечает: «Отголоски темы среднего раздела слышатся в заключительных тактах (...)». Использование терминов «средний эпизод», «средний раздел» наводят читателя на мысль о трехчастной форме, что не является корректным по отношению к рассматриваемому сочинению.

Вторую часть открывает тема гобоя. Пасторальная, с деликатным сопровождением группы деревянных духовых, эта песенная тема (такты 1 – 10) связана с лучшими традициями русской музыки – с сочинениями П.И. Чайковского, А.К. Лядова, Н.А. Римского-Корсакова. Краткая тема вступления сменяется главной темой второй части, порученной валторне (с такта 10, *Es-dur*, Пример 3).



Пример 3. Главная тема второй части (фрагмент партитуры)

Теплый тембр валторны, мягкие внутритактовые синкопы, словно сдерживающие неторопливое восходящее движение мелодии, завуалированная грация трехдольного размера придают этой напевной мелодии особое очарование. Развитие темы, связанное с восходящими, декламационными пассажами солиста (авторская ремарка – *espressivo*), подводит к появлению трепетной и взволнованной побочной партии (с такта 35, Пример 4).







**Пример 4. Побочная партия**  
(фрагмент партитуры, партии струнной группы)

Глиэр сохраняет традиционное сопоставление тональностей в экспозиции сонатной формы: главная партия – *Es-dur*, побочная – *B-dur*. Основной мелодический материал побочной партии поручен первым и вторым скрипкам. Интонационный контур побочной, с одной стороны, достаточно явно противопоставляется главной. В основе главной партии восходящее движение, сдерживаемое нисходящими квартовыми ходами, но в результате достигающее вершины (начало 15 такта). Побочная партия приближается в своих опорных моментах к мелодическому движению с «вершины-источника», общая направленность движения – от вершины вниз к завершающей тонике. С другой стороны, постепенность как доминирующий тип движения, нисходящие квартовые ходы роднят главную и побочную партии второй части.

Разработка (с такта 40, *Poco agitato*) представляет собою единую волну динамического нарастания. Ее начало отмечено появлением новой темы, которая имеет отдаленные связи с интонационно-ритмическими особенностями предшествующих тем (короткий пунктир как в теме вступления, широкие нисходящие ходы). Первые реплики этой темы распределены между солирующей валторной и струнной группой, представленными в диалогическом чередовании. Развитие тематического материала сходно с завершением главной партии: валторна исполняет декламационные пассажи, эмоциональный накал которых все более и более возрастает. Общее динамическое нарастание приводит к кульминации, которая совпадает с началом репризы.

Глубокое и наполненное звучание струнной группы отличает репризное проведение главной партии (с затакта к 79 такту, *Tempo del comincio*). Реприза динамизирована. После яркой и насыщенной звучности следует внезапное отступление на *piano* (такт 85), от которого

выстраивается еще одна динамическая волна (кульминация – с 95 такта). Мягкое замедление и *diminuendo* подводят к появлению побочной партии (такт 102, *a tempo*). В исполнении солирующей валторны с убаюкивающими подголосками в партиях скрипок и альтов побочная партия звучит трогательно и нежно (авторское примечание – *dolce*). Проведение побочной партии дано в весьма сокращенном варианте (такты 102 – 110). При этом композитор сохраняет классицистский принцип единства тональностей в репризе: обе партии проводятся в тональности *Es-dur*.

В репризе композитор использует перекрестное (по сравнению с экспозицией) распределение тематического материала между группами инструментов. Так, в экспозиции главная исполнялась валторной, побочная – струнной группой, в репризе – наоборот: основная мелодическая идея главной партии озвучена струнной группой (с добавлением деревянных духовых), побочная поручена солирующему инструменту.

Подобный подход высвечивает зеркальную симметрию темброво-инструментальных решений и, в то же время, позволяет выстроить всю часть как единую волну, кульминация которой приходится на зону репризного проведения главной партии.

В лаконичной, спокойной коде (с затакта к такту 112) автор возвращается к теме вступления (гобой и струнные *divisi*). Это усиливает зеркальную симметрию формы, придает ей концентрические черты. Финальная реплика валторны – вариант тематического материала разработки.

С исполнительской точки зрения, вторая часть ставит перед солистом важные драматургические задачи. Музыкальный материал организован композитором таким образом, что нарастание эмоционального напряжения, переход от одного настроения, эмоционального состояния к другому поручаются солисту. Таково завершение главной партии, в том же ключе выдержана разработка. Именно от солиста зависит, насколько динамичным будет развитие этой части, насколько интенсивным будет развитие, насколько насыщенной и обоснованной будет кульминационная зона.

В связи с этим точное понимание исполнителем особенностей формы чрезвычайно важно. Ощущение сквозного и диалектического развития, реализованного в сонатной форме, поможет избежать статичности и инертности, выстроить убедительную исполнительскую концепцию.

Стремительный и энергичный финал связан со стихией народного танца. Здесь Глиэр вновь обращается к сонатной форме. Своеобразие ее трактовки связано с темой вступления, которая трижды проводится на протяжении части: она открывает финал, появляется перед разработкой

и завершает репризу. Это композиционное решение, при явной динамизации второго и третьего проведения, придает форме черты рондальности.

В протяжной и певучей первой фразе, порученной кларнетам и фаготам, за счет широкой интервалики создается ощущение пространства и объема, столь характерное для русской музыки. Фраза-ответ – тяжеловесное и несколько архаическое звучание группы медных духовых (труба, тромбоны, туба; с такта 9).

Эпический, былинный зачин вступления сменяется живой и энергичной главной партией (*B-dur*, с такта 19). После проведения темы у фагота и струнных она переходит к солисту (такт 53, Пример 5). Торжественно-ликующая побочная партия (*F-dur*, с такта 120), напротив, песенная по своей природе (Пример 6).

The image shows three staves of musical notation for a clarinet solo. The first staff is marked 'leggiere' and 'mf'. The second and third staves have measure numbers 60 and 86 respectively.

**Пример 5. Главная партия финала (партия солирующей валторны)**

The image shows two staves of musical notation for a clarinet solo. The first staff has measure numbers 118 and 120. The second staff has measure numbers 136 and 140.

**Пример 6. Побочная партия  
(с такта 120, партия солирующей валторны)**

На границе между экспозицией и разработкой возвращается тема вступления (затакт к 168 такту). Достаточно развернутая разработка строится на материале главной партии. Реприза сильно отличается от классицистского канона. По-видимому, Глиэр, полагая, что материал главной партии исчерпал свой потенциал к развитию в разработке, практически не обращается к нему в репризе. Началом тематической (не тональной) репризы можно считать возврат побочной партии в *Es-dur* (затакт к 265 такту). Появление основной тональности (доминантовый органний пункт к *B-dur*) приходится на такт 299. Здесь композитор располагает небольшое завершающее построение, интонационно опосредованно связанное с главной партией.

В следующем разделе (*Agitato*) возвращается интонационный материал вступления. Здесь он, утрачивая свой серьезный тон, звучит взволнованно и страстно. Завершает часть блестящая, стремительная кода, в которой солист может продемонстрировать высочайший уровень своих виртуозных способностей.

Представленный анализ позволяет сделать вывод о том, что Концерт для валторны с оркестром Р.М. Глиэра продолжает жанрово-лирическую линию развития советского концерта [9, с.147; 4, с. 218]. В противовес одновременно существующей тенденции, связанной с симфонизацией концертного жанра и кардинально трансформирующей жанровые признаки (структура и архитектоника цикла, местоположение и функции каденции, принцип диалогичности), концерты жанрово-лирической линии сохраняют ориентацию на классицистские образцы концерта. В трехчастной структуре цикла Глиэра, сохранившей традиционное темповое соотношение частей, основной драматургический акцент приходится на первую часть, темы которой наиболее контрастны между собою в контексте всего концертного сочинения.

Также в валторновом концерте Глиэра сохраняются масштаб и функции каденционных построений, свойственные классицистским образцам концертов. Традиционно связанные со свободной импровизацией, каденции позволяют эффектно представить технические возможности инструмента и виртуозный потенциал исполнителя.

Сохраняется Глиэром и диалогичность в ее традиционном понимании как чередование музыкальных высказываний солирующего инструмента и tutti или групп оркестра. При этом в большинстве случаев, в валторновом концерте реализуется диалог-согласие, между солистом и оркестром нет конфронтации, противопоставления. Гармоничная уравновешенность формы в целом, яркая образность, эмоциональная открытость лирики, тонкое понимание выразительных возможностей солирующего инструмента привлекают к Концерту Глиэра доброжелательное внимание и талантливых исполнителей, и искусственной публики.

**Список литературы:**

1. Агакова А., Терпугов Д.В. В. Полах – выдающийся валторнист в истории становления русской школы исполнительства на духовых инструментах // Мир культуры – взгляд в будущее: сборник научных статей XVIII Всероссийской научно-практической конференции (Чебоксары, 19 марта 2018 года). – Чебоксары: Плакат, 2018. – С. 9-11.
2. Березин В., Парфенова И. Полах Валерий Владимирович // Московская государственная консерватория. 1866-2016: Энциклопедия в 2-х томах. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – С. 532.
3. Гулинская З. Рейнгольд Морицевич Глиэр. – М.: Музыка, 1986. – 220 с., 48 л. ил.
4. История современной отечественной музыки: Учебник. Вып. 2. / Ред. М. Тараканов. – М.: Музыка, 1999. – 477 с.
5. Круглов Е. История становления и развития Московской валторновой школы. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_27428414\\_74658334.htm](https://elibrary.ru/download/elibrary_27428414_74658334.htm) (дата обращения - 04.03.2022).
6. Латышев Н. Произведения А.К. Глазунова для духовых инструментов: историко-текстологические аспекты: автореф. дисс. ...канд. искусств. – М., 2013. – 28 с.
7. Петрова Н. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Краткий очерк жизни и творчества. – Л.: Музыка, 1962. – 118 с.
8. Полах В. Концерт для валторны // Р. Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М., Л.: Музыка, 1965. – С. 156-158.
9. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с.
10. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. 1968-1975. – Л.: Музыка, 1976. – 80 с.
11. Усов Ю. Валерий Полах // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 208–231.
12. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – 199 с.
13. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

## РАЗДЕЛ 2.

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

#### 2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

##### МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КРАТКОГО ПУТЕВОДИТЕЛЯ ПО СТРОГАНОВСКОМУ ДВОРЦУ. ЧАСТЬ 1. ЗАПАДНАЯ И ЮЖНАЯ АНФИЛАДЫ

*Несветайло Татьяна Николаевна*

*ст. науч. сотр.,  
Государственный Русский музей,  
РФ, г. Санкт-Петербург*

##### MATERIALS FOR A SHORT GUIDE TO THE STROGANOV COURT. PART 1. WESTERN AND SOUTHERN ENFILADES

*Tatiana Nesvetailo*

*Senior Research Fellow,  
State Russian museum,  
Russia, St. Petersburg*

**Аннотация.** В статье дается сжатая информация по результатам исследования истории строительства и реставрации Строгановского дворца, подготовленная для путеводителя.

**Abstract.** The article provides concise information on the results of a study of the history of the construction and restoration of the Stroganov Palace, intended for the guide.

**Ключевые слова:** реставрация памятников архитектуры; дворцы Санкт-Петербурга; история строительства и реставрации Строгановского дворца.

**Keywords:** restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; the Stroganov Palace construction and restoration history.

Строгановский дворец – уникальный пример архитектуры зрелого барокко на Невском проспекте. Он был создан Ф.Б. Растрелли (1700 - 1771) для барона С.Г. Строганова (1707 – 1756) в 1753 – 1756 годах на месте существующих домов с использованием их конструкций. Архитектор надстроил третий этаж и объединил ранние постройки единым барочным фасадом, а также оформил ряд интерьеров парадного этажа. До настоящего времени сохранились фасады, частично утраченные скульптурное убранство, Большой зал и Вестибюль Растрелли. В конце XIX века перестройками во дворце занимался А.Н. Воронихин (1759 – 1814).

На протяжении полутора веков облик парадных залов менялся неоднократно в соответствии с изменениями моды и потребностями новых поколений семьи Строгановых. Среди архитекторов, которые занимались реконструкцией интерьеров были К. Росси, И. Колонин, П. Садовников и др. Кроме работы в помещениях дворца, П. Садовников в 1842 году завершил оформление дворовых фасадов по аналогии с лицевыми.

Пространство **Парадной лестницы** было оформлено Растрелли в стиле барокко с использованием обильной лепнины и позолоты, но в конце XVIII – начале XIX веков А.Н. Воронихин полностью перестроил ее: развернул направление маршей в противоположном направлении, что было связано с переносом входа во дворец на Невский проспект и устройством Новой передней для прохода на парадную анфиладу. Изменился декор лестницы: вместо лепнины и позолоты – строгий руст и дорические колонны разной высоты, поддерживающие гранитные марши ступеней и создающие образ руин древнегреческого храма. В 1833 году лестница была вновь перестроена И. Шарлеманем (?), когда он соорудил пристройку к дворовому входу в северо-западном углу двора.

Во время реставрационных работ, проводившихся в 1990-х годах, при расчистках на потолке были обнаружены фрагменты росписи, имитирующей кессоны, что помогло воссоздать ее. На первом этаже лестницы был понижен уровень пола до исторической отметки, что позволило вернуть оригинальные пропорции колонн и профили каннелюр. Был отреставрирован поручень лестницы из красного дерева с воссозданием инкрустации.

**Новая передняя** выполняет функцию приемной после устройства А.Н. Ворониным новой Парадной лестницы и предвывает вход в Большой зал. Уникальный пол из разноцветного мрамора, рисунок которого напоминает символическое изображение солнца, относится ко времени А.Н. Воронихина. Остальная отделка: лепнина стен в стиле «второго барокко» и две угловые печи, украшенные лепкой и зеркалами, относятся ко второй половине XIX века. Сейчас в центре зала установлена скульптура М.И. Козловского «Минерва и Гений художеств» (1796). Крылатый Гений готовится записать имена тех, кто достоин получить лавровый венок из рук Минервы (императрицы). На одной из архивных фотографий в центре этого помещения находится гранитная ваза, подаренная графу А.С. Строганову в честь окончания постройки Казанского собора [2, с. 533].

Длительное время без реставрации привело к обветшанию интерьера, в мраморном полу были утраты и деформации. Но, поскольку все детали отделки сохранились, его восстановление не вызвало больших затруднений. Интерьер был отреставрирован в 1994-1995 гг.

**Большой (Танцевальный) зал** – единственный из парадных интерьеров, в котором сохранилась общая композиция и отделка Ф.Б. Растрелли. Лепной узор северной и южной стен с фигурами атлантов, поддерживающих балконы, а также кариатиды восточной стены, на которые опирается карниз, выполнены неизвестным итальянским мастером в 1750-х годах. Декоративная резьба вокруг зеркал, десюдепорты и каминны – более позднего времени. Главной достопримечательностью зала является живописный плафон работы Джузеппе Валериани (1708 – 1778). Перспективная архитектурная рама и сложная многофигурная композиция на фоне неба дематериализуют потолок и создают иллюзию безграничного пространства. Сюжет композиции – проповедь созидательной добродетели, мудрости и любви к искусствам – является зашифрованным посланием барона С.Г. Строганова своему сыну графу А.С. Строганову. На шести десюдепортах изображена история Энея, мифологического героя поэмы Вергилия.

В 1791 году А.Н. Воронихин установил люстры, выполненные И. Фишером по проекту А. Жерве, мебельный гарнитур и каминны, над которыми были размещены портреты императора Александра I и его супруги императрицы Елизаветы Алексеевны. Оба портрета выполнены Ж.-Л. Монье. Люстры и каминны сохранились на своих местах, гарнитур утрачен и воссоздан по сохранившимся образцам, портреты покинули свои места в 1929 году после закрытия дворца как музея.

В советское время пространство зала было разделено временными перегородками, что привело к повреждению декоративной отделки.



Несмотря на капитальную реставрацию зала в 1953-54 гг., ко времени передачи дворца Русскому музею интерьер находился в очень запущенном состоянии. Например, паркет, перекрытый линолеумом, не подлежал реставрации, бронзовый декор каминов и прикаминные плиты были утрачены.

Реставрация зала была проведена Русским музеем в 1995 – 2003 годах. За это время были выполнены работы по очистке и восполнению утрат лепного и резного декора, позолотные работы, отреставрированы плафон, камин, кованые решетки балконов, десюдепорты и воссоздан паркет из ценных пород дерева.

**Малая гостиная**, созданная в начале XIX века архитектором А.Н. Ворониным, входила в парадные апартаменты товарища (заместителя) министра внутренних дел графа П.А. Строганова (1772 – 1817). Стены отделаны искусственным мрамором. На плафоне и падугах декоративные росписи арабескового характера, выполненные предположительно Д.Б. Скотти, А. Виги или Д. Феррари. В полуциркульных люнетах размещены десять многофигурных барельефов, авторами которых являются С.М. Теглев, М.П. Александров-Уважный, И.И. Теребенев. Сюжеты барельефов взяты из античной мифологии.

В последние годы перед передачей Строгановского дворца Русскому музею интерьер использовался в качестве кабинета управляющего предприятия «Эра», поэтому помещение хорошо сохранилось, включая паркет, который не пришлось менять. Самой большой проблемой оказалась реставрация живописи плафона, которая была очень грубо поновлена во время предыдущих реставраций. После тщательных расчисток удалось удалить поздние колерные слои и выявить авторский слой. Камин был полностью демонтирован для детальной прочистки, восполнения утрат, шлифовки и полировки. Были воссозданы утраченные бронзовые детали.

**Большая гостиная** была выполнена в середине XIX века архитектором М.А. Макаровым (?) для одного из сыновей графа С.Г. Строганова – Александра Сергеевича (1818 – 1864) и его супруги Татьяны Дмитриевны, урожденной княжны Васильчиковой. Архитектор преобразил гостиную, построенную ранее Ворониным, сохранив камин, двери и фриз. Белым с букетами цветов французским шелком он декорировал стены; этот же шелк был использован при обивке мебели и драпировке окон и дверей. Ткань на стенах заключена в резные золоченые рамы.

Одним из элементов декора камина являются плакетки «Свадьба Купидона и Психеи», «Зима» и «Весна». Они были выполнены около 1778 года на мануфактуре Веджвуда, но в советское время утрачены.

Напротив камина находилась резная консоль с мраморной столешницей, а над ней зеркало в резной раме. Аналогичная рама обрамляла трехчастное зеркало, которое замыкало анфиладу западного корпуса и зрительно продолжало ее. Позже зеркала и консоль были тоже утрачены.

Основой для создания проекта реставрации интерьера послужила фотография 1865 года. Во время реставрационных работ 2000 – 2003 гг. было воссоздано оформление стен, утраченные карнизы, резные рамы для зеркал, зеркальный трельяж и художественный паркет. В 2005 – 2007 гг. был воссоздан консольный столик и произведена реставрация камина. А в 2009 году лорд Перси Веджвуд преподнес в дар Русскому музею три керамических медальона для завершения отделки камина – точные копии тех, что украшали камин ранее.

**Греческая комната** находится во внутренней анфиладе южной части западного корпуса. Она неоднократно переделывалась: сначала здесь была гостиная, выполненная Растрелли. После пристройки южного корпуса в 1804 – 1805 годах А.Н. Воронихин устроил на этом месте Греческую гостиную. Позже в соседних помещениях были устроены апартаменты по проекту К. Росси. На рубеже 1850 – 1860 годов интерьер был преобразован, архитектором М.А. Макаровым (?), который закрыл искусственный мрамор и барельефы фанерой, покрытой тканью с бордюром.

В конце XIX века на этом месте возник коридор и помещение, оформленное неизвестным архитектором в стиле «второго барокко». Был установлен камин белого мрамора, отделанный фигурками путти, а также золоченые панели и плафон с золоченой лепной розеткой. Именно в таком виде интерьер дошел до наших дней. Верхняя часть южной стены коридора декорирована барельефами на античную тему. В результате обследования интерьера во время реставрационных работ на западной стене были обнаружены аналогичные барельефы и фрагменты отделки искусственным мрамором. Реставрационный совет решил открыть часть барельефов, а стену, образующую коридор, разобрать.

Паркетный пол, воссозданный при реставрации, содержит фрагменты разных исторических периодов: средняя часть – паркет времени Воронихина, северный фрагмент – времени Росси. Сохранились резные оконные карнизы, покрытые бронзовой краской. После расчистки на них были обнаружены следы позолоты, которая была восстановлена во время реставрации 2005 – 2007 годов.

**Большой кабинет графини С.В. Строгановой (1775-1845)** был устроен Воронихиным около 1796 года. Вначале он не имел окон и освещался посредством светового фонаря в потолке. Такой способ освещения был обусловлен назначением интерьера: здесь располагалось

собрание картин, продолжавшее коллекцию знаменитой Картинной галереи графа А.С. Строганова (1733 – 1811). После надстройки третьего этажа в первой трети XIX века от фонаря пришлось отказаться и сделать окна.

В 1850 – 1860-е годы архитектор М.А. Макаров (?) устроил здесь кабинет для графини Т.Д. Строгановой, супруги графа А.С. Строганова (1818 – 1864) в стиле «второго барокко». Мраморный камин и прямоугольные рельефные панно времен Воронихина сохранились до наших дней. Скульптурные панно являются слепками с рельефов храма Антонина и Фаустины в Риме (II век н.э.)

Реставрация интерьера проводилась на основе акварели Е. Есакова (?) [2, с. 624], изображающей кабинет в начале XIX века, когда его хозяйкой была графиня С.В. Строганова. В соответствии с акварелью стены были затянуты зеленым шелком и обрамлены золоченым багетом, а также воссоздан уникальный паркет с гравировкой. Барельефы, двери, резные золоченые наличники и камин были расчищены и отреставрированы. Реставрация интерьера проходила с 2003 по 2007 год.

**Малый кабинет графини С.В. Строгановой** или Малая библиотека, как сначала назывался этот интерьер, находится рядом с Большим кабинетом в южном корпусе. Архитектурная композиция в виде миниатюрного греческого храма, созданная А.Н. Воронихиным в 1811 году, сохранилась. Последующая декоративная отделка принадлежит архитектору И.Ф. Колодину, который установил коринфские колонны и пилястры в 1818 году. В 1840-е годы некоторые изменения в убранство интерьера были внесены П.С. Садовниковым. Он установил камин из темно-зеленого змеевика и расширил проем окна. Сохранившая роспись между кессонами свода, выполненная в технике «грисайль», относится ко второй половине XIX века.

Со времени Воронихина сохранился рельеф, автором которого является А.И. Воронихин (1788-1846), племянник архитектора. Скульптурная композиция «Иван Грозный поит своего воина» была создана для академического конкурса 1811 года, в котором Алексей Воронихин получил вторую золотую медаль за работу на тему: «Поход на Казань царя Ивана Васильевича...».

Реставрация Малого кабинета проводилась в соответствии с акварелью Е. Есакова (?) из альбома Строгановых, хранящегося в ГРМ [2, с. 635]. Расчистки подтвердили цвет стен, показанный на акварели. Оригинальный паркет не сохранился и был воссоздан на основе того же изображения. Реставрация была проведена в 2005 – 2007 годах.

**Зал с дубовым камином** расположен во внутренней анфиладе западного корпуса параллельно Большому залу. Он связан с последним

владельцем дворца – графом С.А. Строгановым (1852 – 1923). Автор отделки неизвестен. Стилль отделки помещения близок охотничьим кабинетам английских замков. В советский период зал был разделен на три небольшие комнаты. Никаких изобразительных материалов по этому интерьеру не сохранилось, но при расчистках были обнаружены фрагменты бордовых бархатных обоев, поэтому после реставрации стены были оклеены аналогичными современными обоями. Обнаруженный фрагмент более ранней росписи (возможно, XVIII века) был музеефицирован.

Во время реставрационных работ камин и карнизы были полностью демонтированы, реставрация производилась в мастерской. Детали и механизмы карнизов, утраченные или измененные в процессе эксплуатации, были воссозданы по имеющимся обмерам, образцам или аналогам. Реставрация интерьера проведена в 2005 – 2007 годах.

### **Список литературы:**

1. Кузнецов С.О. Строгановский дворец: архитектурная история / С.О. Кузнецов – СПб.: Коло, 2015.
2. Строгановский дворец: послонная расчистка. Из истории реставрации знаменитого здания Санкт-Петербурга. – Москва: Эксмо, 2017. С. 458-487.

## РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

### 3.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

#### ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ В ВУЗЕ

*Розбицкая Мария Дмитриевна*

*канд. социол. наук,  
Мурманский государственный технический университет,  
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,  
РФ, г. Североморск*

#### THE USE OF INFORMATION TECHNOLOGY IN ENGLISH LANGUAGE TEACHING IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION

*Maria Rozbitskaya*

*Candidate of Sociological Sciences,  
Murmansk State Technical University,  
Department of Social and Humanitarian Disciplines,  
Russia, Severomorsk*

**Аннотация.** В данной статье рассматриваются некоторые наиболее распространенные современные компьютерные технологии, используемые в образовательном процессе в вузе. В частности, речь идет о мультимедийных программах, презентации, интерактивной доске, дистанционном обучении, электронной образовательной среде.

**Abstract.** This article discusses some of the most common modern computer technologies used in the educational process at the university. In particular; we are talking about multimedia programs; presentations; interactive whiteboard; distance learning; electronic educational environment.

**Ключевые слова:** коммуникативные навыки; мультимедийные программы; презентация; интерактивная доска; дистанционное обучение; электронная образовательная среда; компьютерные технологии; информационные технологии; современное образование; обучение иностранному языку.

**Keywords:** communication skills; multimedia programs; presentation; interactive whiteboard; distance learning; electronic educational environment; computer technology; information technology; modern education; foreign language teaching.

В нашем быстро меняющемся обществе стираются границы между странами и континентами благодаря современным технологиям, компьютерным программам и мессенджерам. Люди любого возраста и уровня образования имеют возможность общаться с собеседниками за сотни и тысячи километров друг от друга.

Кроме того, находясь под постоянным информационным прессингом, современный человек имеет право на выбор источника информации и, следовательно, нуждается в достаточном уровне знания иностранного языка, для того чтобы иметь возможность прочитать текст источника в оригинале. То же самое можно сказать о научных сотрудниках, желающих ознакомиться с материалами самых современных исследований на языке оригинала. Кроме того, общество нуждается в образованных и квалифицированных специалистах, владеющих иностранным языком, чтобы иметь возможность общаться с зарубежными коллегами и быть в курсе современных научных тенденций.

В свете всего вышесказанного отмечается модернизация российского образования.

Оно направлено в первую очередь на развитие коммуникативных компетенций студентов, которые будут необходимы не только в их дальнейшей профессиональной деятельности, но и помогут в общении с представителями других стран и культур. Формирование и развитие коммуникативных умений на занятиях иностранного языка определяется как одна из самых важных и значимых задач.

Компьютерные технологии позволяют производить отработку коммуникативных навыков, способствуют творческому переосмыслению задачи. Компьютерные технологии позволяют организовать работу по совершенствованию речевой деятельности, слуховых и произносительных навыков, например, посредством прослушивания аутентичных текстов, просмотра видеосюжетов, а также открывают доступ к богатому лингвострановедческому материалу, что способствует развитию умений вести полноценное межкультурное общение [1, с. 106].

Следовательно, такие устаревшие методы, как зазубривание, постоянное заучивание текстов на английском языке, не имеют смысла и какой-либо практической ценности для дальнейшей жизни и профессиональной деятельности будущих специалистов. Студенты должны уметь сознательно использовать язык в дальнейшей жизни и работе. Хорошее владение иностранным языком является одним из ведущих требований современных работодателей [5, с. 396–397].

Бесспорно, существует огромное количество традиционных методик обучения иностранным языкам, которые дают положительные результаты, однако современное общество диктует необходимость поиска более новых подходов с применением достижений технологического прогресса [3, с. 253–254].

Для повышения эффективности процесса обучения английскому языку используются такие методы, как мультимедийные программы, презентации, интерактивные доски, разнообразные компьютерные программы, дистанционное обучение, электронная образовательная среда и др. Использование компьютеров делает процесс обучения более увлекательным, творческим и существенно облегчает контроль. Мультимедийные программы вносят некое разнообразие в учебный процесс, так как в качестве учебного материала выступают видео, презентации, тесты. Они также дают студенту мотивацию в изучении языка, а компьютерные программы способствуют развитию интеллекта, логики, внимания [4, с. 124].

Мультимедийные программы представляют собой компьютерные технологии, которые широко используются для разного рода семинаров и встреч. Одной из таких программ является презентация, которая позволяет преподнести информацию более наглядно, что делает ее более насыщенной и запоминающейся. Работа над презентацией при изучении английского языка может быть как индивидуальной, так и групповой и является творческим процессом, так как учащемуся недостаточно механически воспроизвести заученный материал – его необходимо распределить по слайдам, при необходимости подобрать иллюстрации и, что не менее важно, суметь преподнести его остальным учащимся.

Не менее важным и эффективным методом изучения иностранного языка являются интерактивные доски. Они представляют собой большой интерактивный экран, совмещенный с компьютером и проектором.

Такая доска также является стимулом к изучению языка, так как позволяет разнообразить занятие, позволяя учащемуся прикоснуться к картинке, чтобы выбрать правильный вариант ответа.

Стоит отметить, что дистанционное обучение в вузе имеет много плюсов при освоении студентами образовательных материалов. Как и вышеперечисленные методы, для получения студентом такого рода образования также необходим компьютер. В свою очередь, дистанционное образование подталкивает студентов к самостоятельной работе, в то время как преподаватель может следить за их работой. При этом повышается качество образования за счет использования современных технологий. Немаловажным плюсом является и то, что студент получает возможность жить в одном городе или регионе и при этом учиться в вузе другого региона.

Впрочем, далеко не все учащиеся могут правильно организовать свою самостоятельную работу, регулярно и в срок выполнять задания, самостоятельно контролировать правильность усвоения материала. Особенно это касается изучения английского языка, который большинство студентов считают довольно сложным предметом. Как результат, учащиеся, сталкиваясь со сложностями при изучении материала, часто откладывают работу и возвращаются к ней только непосредственно перед сдачей контрольных материалов. Естественно, что необходимость изучения большого объема учебного материала за короткий срок значительно ухудшает качество его усвоения и качество полученных знаний.

Современная электронная образовательная среда вузов позволяет эффективно организовать пространство для самостоятельной работы и самообразовательного развития обучающихся, а также развития навыков самоконтроля, формирования и развития навыков тайм-менеджмента как по иностранному языку, так и по другим дисциплинам. В электронной образовательной среде самостоятельная работа организуется, методически управляется и контролируется преподавателями, что помогает эффективно усваивать необходимые материалы по дисциплине самостоятельно [2, с. 396].

Без информационных технологий практически невозможно представить современное образование, так как они являются его неотъемлемой частью. Использование компьютерных технологий в учебном процессе позволяет сделать его более разнообразным и современным, оказывает влияние на вовлеченность и самостоятельность обучающихся и, как следствие, повышает качество образования.

Таким образом, использование самых разнообразных методик, включающих использование современных компьютерных программ и технологий, позволяет повысить эффективность обучения, разнообразить занятия, имеет различные преимущества, которые способствуют закреплению новых знаний, дают стимул к изучению языка, а также способствуют формированию профессиональных навыков и умений.



### **Список литературы:**

1. Аксёнова Н.И. Метапредметное содержание образовательных стандартов // Педагогика: традиции и инновации: сб. науч. работ. – Челябинск : Два комсомольца, 2011. – 162 с.
2. Губанова И.В. Развитие самообразовательной компетенции обучающихся в электронной образовательной среде по иностранному языку // Современные методы и технологии преподавания иностранных языков: сб. науч. ст. / Чуваш. гос. пед. ун-т; отв. ред. Н.В. Кормилина, Н.Ю. Шугаева. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2019. – 449 с.
3. Катилевская А.А. Современные методы и технологии преподавания иностранных языков // Обучение иностранным языкам – современные проблемы и решения: сб. материалов I Международной научно-практической конференции имени Е.Н. Солововой (5–6 ноября 2019 года). – Обнинск : Титул, 2020. – 796 с.
4. Методика обучения иностранным языкам в средних учебных заведениях : учебник / кол. авторов под рук. С.Ю. Николаевой. – М. : Ленвит, 1999. – 320 с.
5. Расходова И.А., Еремина А.С. Современные технологии в обучении иностранному языку // Обучение иностранным языкам – современные проблемы и решения: сб. материалов I Международной научно-практической конференции имени Е.Н. Солововой (5–6 ноября 2019 года). – Обнинск : Титул, 2020. – 796 с.

## 3.2. РУССКИЙ ЯЗЫК

### АКТИВНЫЙ И ПАССИВНЫЙ СОСТАВ ЛЕКСИКИ РУССКОГО ЯЗЫКА

*Ноха Халиф Ати*

*ст. преподаватель,  
кафедра русского языка,  
Багдадский университет,  
Ирак, г. Багдад*

### ACTIVE AND PASSIVE COMPOSITION OF THE VOCABULARY OF THE RUSSIAN LANGUAGE

*Noha Khalifa Ati*

*Senior Lecturer,  
Department of the Russian language,  
Baghdad University,  
Iraq, Baghdad*

**Аннотация.** Статья посвящена лингвисторикографическому исследованию проблемы словарного состава языка не является чем-то застывшим, неизменным. На протяжении веков изменялась звуковая система, происходили изменения в грамматике и лексике. Особенно заметны изменения в лексике в эпоху различных общественных, социальных преобразований, в период бурных перемен в жизни общества. Изменения носят двойственный характер – с одной стороны, словарный состав обогащается новыми словами, с другой, освобождается от ненужных на данном этапе элементов. Поэтому в языке существует два пласта – активная и пассивная лексика. Термин «активный и пассивный запас».

**Abstract.** The article is devoted to the linguo-historiographical study of the problem of the vocabulary of the language. Over the centuries, the sound system has changed, there have been changes in grammar and vocabulary. Especially noticeable are the changes in vocabulary in the era of various social, social transformations, during the period of rapid changes in the life of society. The changes are of a dual nature – on the one hand, the vocabulary

is enriched with new words, on the other, it is freed from unnecessary elements at this stage. Therefore, there are two layers in the language – active and passive vocabulary. The term "active and passive stock".

**Ключевые слова:** лексика; русский язык; пласт языка и экстралингвальные причины, активный и пассивный запас; лингвоисторикографический аспект.

**Keywords:** vocabulary; Russian language; language layer and extralinguistic reasons; active and passive stock; linguohistorical aspect.

Лексика любого языка представляет собой наиболее подвижный, изменчивый пласт языка, «ни одно из проявлений языка не является устойчивым или неизменным – это явления, а не сущности» [3, с. 8]. Изменения в жизни общества вызывают к жизни и изменения в лексическом составе языка, это позволяет языку сохранять свой важный коммуникативный статус, обеспечивая носителей языка актуальными способами самовыражения.

Подвижность лексического состава языка проявляется в процессах устаревания части слов и появлении новых лексических единиц. Соответственно всю лексику русского языка можно разделить на две большие группы: лексику активного употребления и лексику пассивного запаса. К словам активного словаря можно отнести слова, активно используемые носителями языка. Пассивный состав лексики разбивается на две группы: слова устаревшие и новые слова, т. е. пассивный словарь образуют слова, которые могут быть не известны или не понятны носителям языка, слова, которые уходят из употребления и те, которые недавно появились в языке. Возможен и несколько иной подход к описанию данных групп лексических единиц: так лексика активного запаса может быть обозначена как ядро или актуальная лексика, тогда как лексика пассивного запаса – рассматриваться как периферия языка.

К устаревшим словам относятся вышедшие из употребления слова, как правило, такие слова даются в словаре с пометой *устар.*

К устаревшей лексики относят историзмы и архаизмы. Историзмами называют слова, обозначающие вышедшие из употребления предметы, исторические реалии: *алтын* – ‘старинная русская монета’, *смерд* – ‘крестьянин’, *оброк* – ‘денежный или натуральный сбор, взимаемый с крестьян’, *кольчуга* – ‘воинские доспехи в виде рубашки из металлических колец’, *постоялый двор* – ‘помещение для ночлега, с двором для лошадей’.

Однако слово может устареть не во всех своих значениях, из употребления может выйти одно из значений многозначного слова, так у слова *люди* устарело значение ‘прислуга, работники в барском доме’, другие же значения сохраняются.

В составе историзмов присутствуют слова разных тематических групп: различные номинации людей (*опричник, стрелец, батрак*), названия предметов быта (*прялка, веретено, коромысло*), одежды (*летник, кафтан, салоп, армяк*), оружия (*секира, пицаль, мушкет*) и т.д.

В отличие от историзмов архаизмы обозначают существующие реалии, архаизмы были вытеснены из употребления другими словами, соответственно архаизмы имеют синонимы в современном русском языке: *личба – счет, уста – губы, глаголить – говорить, толмач – переводчик*.

Выделяют несколько типов архаизмов.

1. Собственно лексические архаизмы: слова устарели целиком, во всем комплексе своих значений, хотя следует отметить, что большинство собственно лексических архаизмов слова однозначные: *бражник – пьяница, гуляка; воздыхатель – поклонник, ведренный – ясный*. «Одна из причин возникновения собственно лексических архаизмов кроется в характере производящей основы и в особенности мотивационных отношений между производным и производящим словами, потому что более 80% от общего количества собственно лексических архаизмов имеют производную основу <...> Среди производных собственно лексических архаизмов примерно половина слов мотивирована активной лексикой» [10]. Например, архаизм *чувствилище* ‘то, что служит выразителем чувства, что способно чувствовать’ [8] мотивирован глаголом *чувствовать*, который относится к активно используемой лексике, то же можно сказать и о таких словах, как *совместник – соперник, совопросник – собеседник, спорщик*.

2. Семантические архаизмы. В случае семантических архаизмов устаревает не все слово, а отдельное его значение или значения, например, устарели значения ‘жизнь’ у слова *живот*, ‘зрелище’ у слова *позор*, ‘языческий идол’ у слова *кумир*.

3. Фонетические архаизмы. К ним будут отнесены слова, у которых изменилась звуковая форма: *аглицкий – английский, гистория – история, воспа – оспа*.

4. Акцентные архаизмы. У акцентных архаизмов изменился ударный слог: *музЫлка – мУзыка, симВол – символ, библиОтика – библиотЕка*.

5. Морфологические или грамматические архаизмы – архаичные по своей морфемной структуре слова или имеющие устаревшие морфологические категории: *лебедь (ж.р.) – лебедь (м.р.), зала (ж.р.) – зал (м.р.)*.

6. Словообразовательные архаизмы. Данные архаизмы отличаются от слов активного запаса словообразовательными элементами – суффиксами или приставками: *нервический – нервный*.

2. Архаизмы могут сохраняться в языке в составе фразеологических сочетаний: *притча во языцех, точить лясы, турусы на колесах*. В.М. Мокиенко считает, что наличие архаизмов в составе фразеологических оборотов не влияет на частоту их использования [6, с. 126-127].

По своему происхождению архаизмы неоднородны, среди них есть слова исконно русские (*изгой, полон, шелом*), церковнославянские (*вежды, хлад, злато, град*), заимствования из неславянских языков (*вояж* (франц.) – ‘путешествие’, *сатисфакция* (лат.) – ‘удовлетворение’, *дуван* (тюрк.) – ‘добыча’).

Стилистическое использование устаревшей лексики в речи носителей русского языка различно. Данная лексика может использоваться в собственно номинативной функции в научных работах по истории (преимущественно это касается историзмов, так как они являются единственными наименованиями исторических реалий). В художественных текстах устаревшая лексика способствует созданию колорита определенной эпохи, стилизации речи персонажей, наличие архаизмов в тексте усиливает его выразительность. Как уже говорилось, архаизмы имеют синонимы в составе активно используемой лексики, в синонимическом ряду архаизм будет всегда стилистически маркированным, а значит, выбор именного этого слова будет диктоваться особой направленностью текста, акцентом на его выразительность. Архаизмы придают речи торжественное звучание, однако использование устаревшей лексики в несоответствующих ей контекстах может создавать комический эффект: «**Ваятель** на старой телеге. Валерий Пирогов продирается к успеху, хотя не отказался бы от поддержки государства» [7], слово *ваятель* в словаре имеет помету *высокое*, значение его – ‘скульптор’; «Вполне приличные мужички плюс дева Оля в унтах сорок первого размера и с внешностью, примерно сказать, Серены Уильямс, только если бы природную чернокожесть заменить на полевой загар» [7], слово *дева* в русском языке относится к поэтической лексике, обозначает оно девушку. Таким образом, мы видим, что устаревшая лексика стилистически маркирована в современном русском языке.

Т.В. Коростелева считает, что «частотность (активность) или, напротив, пассивность лексических единиц соотносится с коммуникативной релевантностью соответствующего концепта, поэтому анализ процессов архаизации проясняет степень актуальности того или иного концепта в тот или иной период развития языка в целом» [4].

3. Вторую группу слов пассивной лексики составляют новые слова или неологизмы. Появление новых слов в языке связано с изменениями, происходящими в жизни людей. Н.З. Котелова отмечает, что «наиболее интенсивное обогащение словарного состава отмечается в эпохи

больших социальных изменений» [5, с. 302]. Появление новых слов в современном русском языке связано с изменениями в жизни общества, развитием науки и техники, изменениями в области культуры. В.В. Колесов пишет: «Сущность языка определяет необходимость преобразований: чтобы сохраниться как средство мышления и общения, язык неизбежно должен принимать различные формы, видоизменяясь во времени. Чтобы существовать – он должен изменяться» [3, с. 12].

4. Под неологизмом понимают «слово или оборот речи, созданные для обозначения нового предмета или выражения нового понятия». Однако появление неологизмов не всегда связано с необходимостью обозначения новых реалий, оно может быть вызвано модой или чисто лингвистическими, языковыми процессами: тенденцией к экономии речевых средств, необходимостью стилистической дифференциации, усилению выразительности речи. Поэтому часто при вычлениении неологизмов на первое место выходит стилистическая категория – «ощущение новизны». Следует отметить трудность выделения неологизмов, связанную с узким временным периодом существования нового слова, которое довольно быстро либо входит в состав общеупотребительной лексики, либо устаревает и выходит из употребления, а также относительностью, субъективностью восприятия данного явления. «Можно сказать, что чем выше языковая компетентность, богаче словарный запас носителя языка, тем меньше слов, которые кажутся ему новыми. И наоборот» [1, с. 17]. При отнесении слов к категории новых слов следует учитывать хронологический период, стилистический статус, сферу функционирования лексем.

5. Новые слова появляются в языке по-разному: они могут быть созданы с использованием средств самого языка и путем заимствования. Р.А. Будагов пишет: «Всякое новое слово обусловлено предшествующей языковой традицией» [2, с. 37].

Неологизмы могут быть:

1) лексическими, к ним относятся слова, появившиеся в языке в последнее время, например: *клинер, копирайтинг, мультиплекс*;

2) семантическими неологизмами называют появление у известных слов новых, не известных ранее значений, так у слова *сценарий* новым будет значение ‘план’, например в словосочетании *сценарий визита*, или у слова *версия* появилось значение ‘программный продукт’, слово *планшет* ранее употреблялось преимущественно в значении ‘сумка для карт у военных’, сейчас основным, актуальным значением является значение ‘разновидность компьютера, имеет сенсорный ввод’;

3) словообразовательными: *бандит* -> *бандитизация*, *Ельцин* -> *ельцинизм*, *социальная сфера* -> *социалка*. Словообразовательные неологизмы появляются в языке как результат актуальных процессов,

происходящих в словообразовании, они могут создаваться по уже существующим в языке моделям и с использованиями существующих аффиксов, либо быть результатом инновации в сфере словообразования: *читательный, смотрибельный*.

4) морфологическими неологизмами будут являться, например, прилагательные *камерна, предметнее*, у которых появились краткие формы и степени сравнения; у существительных *вызовы, договоренности* появились формы множественного числа.

Таким образом, неологизмы могут быть лексическими, словообразовательными, фонетическими и морфологическими.

Новые слова можно также разделить на узуальные, их еще называют языковыми, и незузальные неологизмы. К первой группе относятся слова, которые входят в систему русского языка, к ним относятся, например, слова *спойлер, бот, софт*.

Ко второй группе относятся слова окказиональные и индивидуально-авторские. Н.И. Фельдман под окказиональным неологизмом понимает слово, употребленное лишь один раз, в конкретном речевом отрезке, образованное "на случай" [9, с. 64-73], например, глагол чебурахнулся – 'упал' образован от имени главного героя мультфильма «Чебурашка и крокодил Гена» и описывает действие, совершенное этим персонажем. В речи носителей русского языка этот глагол иногда используется в юмористическом контексте. Окказиональные и индивидуально-авторские неологизмы могут переходить в узуальное употребление, так в свое время были созданы Н.М. Карамзиным слова *влюбленность, промышленность, общественность, человечный*; И. Северянин создал слово *бездарь*. Активные процессы, происходящие в современном русском языке, приводят к кардинальным изменениям в лексической системе, меняя состав активной и пассивной лексики языка: часть слов, еще недавно широкоупотребительных, устаревает, им на смену приходят неологизмы, которые могут быть как фактами языка, так и носить окказиональный характер. Особенностью речевого поведения носителей русского языка является установка на словотворчество и языковую игру.

### Список литературы:

1. Алаторцева С.И. Проблема неологии и русская неография // Автореф дисс. на соиск. уч. степени доктора филологических наук. СПб, 1999.
2. Будагов Р.А. Слово и его значение. Л., 1947. – 64.
3. Колесов В.В. Жизнь происходит от слова. – СПб.: Злотуст, 2015.
4. Коростелева Т.В. Архаизмы в системе языка и языковом узусе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhazimy-v-sisteme-yazyuka-i-yazykovom-uzuse/viewer> (дата обращения: 27.01.22).

5. Котелова Н.З. Первый опыт лексикографического описания русских неологизмов // Современный русский язык. Лексикология. Фразеология. Лексикография. СПб.: СПбГУ, 2002.
6. Мокиенко В.М. Образы русской речи: Историко-этимологические и этнографические очерки фразеологии. Л.: Изд-во ленинградского ун-та, 1986.
7. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://processing.ruscorpora.ru> (дата обращения: 25.01.22).
8. Трубецкой Н.С. Основы фонологии. – М., 1960. – 372 с.
9. Фельдман Н.И. Окказиональные слова и лексикография // Вопросы языкознания, 1957. – С. 64-73.
10. Шестакова Н.А. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://naukarus.com/sobstvenno-leksicheskie-arhaizmy-v-russkom-yazyke> (дата обращения: 25.01.22).

**МЕТАФОРА И ЖЕНСКОЕ НАЧАЛО  
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»)**

*Аль Абдали Юсра Акрам*  
преподаватель,  
Багдадский университет,  
Ирак, г. Багдад

**METAPHOR AND THE FEMININE  
(ON THE EXAMPLE OF L. ULITSKAYA'S WORK  
"MEDEA AND HER CHILDREN")**

*Yusra Akram Al Abdali*  
Lecturer,  
Baghdad University,  
Iraq, Baghdad

**Аннотация.** В статье рассматриваются метафоры как одно из основополагающих средств, использованных Л. Улицкой при написании семейной хроники «Медея и ее дети» (1996 год создания), для формирования образов героинь – представительниц ярко выраженного в произведении женского начала. Автором статьи описаны результаты очередного



этапа исследований, связанных с творчеством Людмилы Евгеньевны Улицкой как представителя современной российской прозы.

**Abstract.** The article considers metaphors as one of the fundamental means used by L. Ulitskaya when writing the family chronicle "Medea and her Children" (1996), for the formation of images of heroines - representatives of the pronounced feminine principle in the work. Here I describe the results of the next stage of research related to the work of Lyudmila Evgenievna Ulitskaya as a representative of modern Russian prose.

**Ключевые слова:** метафоры; семейная хроника; женское начало; ассоциативные связи; канва произведения.

**Keywords:** metaphors; family chronicle; feminine; associative connections; canvas of the work.

Как известно, изучению метафор посвящено достаточное количество работ ученых-лингвистов, среди которых хотелось бы отметить труды А.В. Телия [17], Н.Д. Арутюновой [1, 2], Дж. Лакофф [11], М. Джон [11], Г.Н. Складневской [16], Ли Янь [12], И.В. Толчина [18], Е.Ю. Воякиной [6], И.А. Илюхиной [7], Л.В. Калашниковой [8, 9, 10], Т.Е. Чердынцевой [20], Л.В. Надеиной [13], А.Н. Баранова [4], Э.В. Будаева [3], А.П. Чудинова [3], В.Ю. Варзановой [5], Т.В. Хрущевой [5], Е.В. Поляковой [15] и др.

Объектом исследования в данной статье являются метафоры как способ формирования женских образов семейной хроники Л. Улицкой «Медea и ее дети»; предметом исследования – специфика их тематической разнонаправленности в воплощении героинь. Научная новизна материала состоит в том, что изучение метафорического пласта, используемого автором для формирования женских образов произведения, проводится на материале семейной хроники «Медea и ее дети» Л. Улицкой.

«...Исследование писателями семейной темы выливается в создание особого типа романной прозы – семейной хроники, отличительной особенностью которой является движение (смена) поколений в контексте эпох» [14, с. 25]. По мнению Никольского Е.В., жанр семейной хроники охватывает жизнь 2-4 поколений, и «занимает значительный период в истории общества, что формирует еще одну специфичную черту жанра – соотношение истории страны с историей семьи» [14, с. 26].

«Медea и ее дети» Л. Улицкой полностью вписывается в классическую схему жанра семейной хроники – отражена событийная составляющая во временном периоде жизни 5 поколений (дед Медei, родители Медei, поколение Медei, ее братьев и сестер, внучатые племянники Медei, их дети), жизненные перипетии героев представлены

в разрезе соответствующих исторических эпох, семейная история перекликается с событиями в жизни общества.

В филологии к понятию метафоры относят «троп или фигуру речи, состоящую в употреблении слова, обозначающего некоторый класс объектов (предметов, лиц, явлений, действий или признаков), для обозначения другого, сходного с данным, класса объектов или единичного объекта...» [21].

Выделяются следующие типы языковых метафор:

- образная метафора (следствие перехода идентифицирующего (многопризнакового, описательного) значения в предикатное (характеризующее)) - служит развитию синонимических средств языка [21];
- номинативная метафора (перенос названия) – замена одного описательного значения другим, служит источником омонимии [21];
- когнитивная (концептуальная) метафора (возникает в результате сдвига в сочетаемости предикатных (признаковых слов) (прилагательных и глаголов), создает полисемию [11];
- генерализующая метафора (конечный результат когнитивной метафоры), стирает в значении слова границы между логическими порядками и создает предикаты более общего значения [1].

Малоизученность тропов и фигур, с помощью которых формируются образы героев русскоязычных произведений современного периода и важность их изучения в динамике смыслового развития для анализа общего состояния русского языка на современном этапе и определяют актуальность исследования.

Основная цель работы - рассмотрение метафор, использованных автором для формирования женских образов семейной хроники.

Данная цель предполагает решение следующих задач:

- рассмотрение метафор, выявленных в процессе работы над женскими образами семейной хроники «Медя и ее дети» Л. Улицкой;
- распределение лексических единиц романа, формирующих данный троп, по тематическим группам в соответствии с женскими образами хроники;
- определение типов метафор, с помощью которых формируются женские образы романа;
- анализ отобранных метафор с точки зрения канвы произведения в целом.

Название семейной хроники говорит само за себя – основой рода Синопли на описываемом автором жизненном этапе является бездетная вдова Медя, хранительница семейных традиций клана, который отличался обилием потомков и особой силой крови и генов предка-грека Харлампия: «...кровь его оказалась сильной, не растворялась в других

потоках, и те из его потомков, которых не перемолотило кровожадное время, унаследовали от него и крепость натуры, и талант, а всем известная его жадность в мужской линии проявлялась большой энергией и страстью к строительству, а у женщин, как у Медеи, оборачивалась бережливостью, повышенным вниманием к вещи и изворотливой практичностью» [19, с. 9].

На данном этапе развития семейной истории клана краеугольным камнем являются женщины, которые поддерживают семейный очаг в незатухающем виде. Образ каждой из них выстраивается автором с помощью разных выразительных языковых средств, в том числе - и посредством метафор, что отражает несомненную индивидуальность героинь.

Первая группа метафор, отобранных нами методом сплошной выборки, связана с образом главной героини Медеи. К ней нами были отнесены следующие метафоры: *храня верность образу вдовы в черных одеждах, который очень ей пришлось; смягчилась до легкого белого крапа или мелкого горошка; черная шаль не по-русски и не по-деревенски обвивала ее голову и была завязана двумя длинными узлами, один из которых лежал на правом виске; длинный конец шали мелкими античными складками свешивался на плечи и прикрывал морицинистую шею; когда она в белом хирургическом халате с застежкой сзади сидела в крашеной раме регистратурного окна поселковой больницы, то выглядела словно какой-то не написанный Гойей портрет; своими подошвами она чувствовала благосклонность этих мест (о крымской земле)*. В данном случае преобладают образные метафоры.

Хотелось бы отметить, что в семейной саге с образом Медеи неразрывно связаны религиозные мотивы - Медея живет с христианской верой в душе, что во многом определенным образом выстраивает ее жизнь: *«Мне, по моему невеликому уму и самовольному характеру... церковная дисциплина нужна, как больному лекарство... Традиционное христианское решение вопросов жизни, смерти, добра и зла меня удовлетворяет»* [19, с. 252]. Она искренне считает религию основой своей жизни: *«Медея воспринимала церковную жизнь как единственную для себя возможную»* [19, с. 252], и все, что происходит в жизни людей, Медея объясняет отсутствием веры. Например, приступы депрессии своей подруги Еленочки она объясняет ее *«отпадением от церкви»* [19, с. 251]. Но в то же время Медея считает, что Леночка исповедует особую религию служения людям, что также является проявлением христианских добродетелей, только не через церковные обряды, а через опеку нуждающимся.

Медея одарена от природы житейской мудростью, все происходящее в жизни она воспринимает не с позиции «за что?», а с позиции «для чего?», ее любимым выражением, связанным с восприятием личности, является «*Ум покрывает любой недостаток*» [19, с. 270].

Особым для Медеи человеком является подруга, Еленочка, Елена Степанян, к которой у Медеи на всю жизнь сохранилось глубокое чувство душевной близости и которая как бы отражает в своем образе многие черты характера образа Медеи как главной героини семейной хроники. Медея делится с Еленочкой своим сокровенным – в письмах. И общение это происходит на протяжении всей их истории дружбы в основном в переписке, что совершенно никак не влияет на душевную привязанность друг к другу.

Особую группу метафор, неразрывно связанных с образом Медеи, представляют собой метафоры, характеризующие окружающее пространство Медеи – Крым, который часто воспринимается ею как живое существо: «*Для местных жителей Медея Мендес давно уже была частью пейзажа*» [19, с. 6]. Она очень тонко чувствует окружающий пейзаж, знает о нем все: «*Вся округа, ближняя и дальняя, была известна ей, как содержимое собственного буфета*» [19, с. 7]. Так, нами в процессе сплошной выборки были отмечены следующие метафоры из этой группы: *зеленая одежда (о природном покрове земли); заросли горной мяты спускаются, вымирает барабарис, цикорий идет в подземное наступление, корневища его душат цветы (о том, как меняется со временем наполненность холмов разнотравьем); крымская земля всегда была щедра к Медее, дарила ей свои редкости; своими подошвами она чувствовала благосклонность этих мест; на взлобке холма дымился розово-лиловый тamarиск; солнце пробило блестящую дымку; далекий лоскут моря, складчатая долина с бороздой давно ушедшей реки; дорога вилась большим полукольцом, проходила мимо распадка, откуда бросалась вниз трудной тропой; жили своей подземной жизнью военные объекты; горка на которой устроилась когда-то татарская деревушка; в этом месте ландшафт отказывался от обязательного следования оптическим законам и раскидывался выпукло, обширно, держась на последней грани перехода плоского в объем и соединяя чудесным образом прямую и обратную перспективу; блеклые столовые горы в мелких лишайниках пасущихся отар; проплешины старых обвалов; жилища умерших камней на самых вершинах; каменная корка гор плавает в синей чаше моря, огромное кольцо гор хранит в себе продолговатую каплю Черного моря; плавное движение гор, ритмичные вздохи моря, протекание облаков; речка ушла, но во время таяния снегов она оживала тонким ручейком мутных талых вод; картины художника Богаевского отталкивались от этих скальных причуд;*

*тропа опасно отрывалась от скалы и разбегалась на несколько извилистых, бегущих к морю; бухточки довольно глубоко врезались в берег; относительная вечность, которая мягко плескалась у самых ног (о море).* В данном случае преобладают образные метафоры.

Хотелось бы отметить еще один образ, посредством которого автором раскрывается образ Медеи – ее муж. У них был брак из тех, что заключаются на основе общих интересов и общих взглядов на жизнь, брак скорее головной, чем страстный. На момент знакомства читателей с Медей она уже вдова: *«Вдовство длилось уже гораздо дольше брака, а отношения с покойным мужем были по-прежнему прекрасными и даже с годами улучшались»* [19, с. 61], несмотря на случайно открывшийся через год факт его измены с родной сестрой Медей.

Следующая группа метафор, отмеченных нами при построении женских образов семейной хроники, связана с младшей сестрой Медей Александрой, или Сандрочкой, как называла ее Медея. Так, в ходе анализа были выявлены следующие метафоры: *от природы легкомысленная, но вовсе не дурочка, раздувала эту простительную слабость, как воздушный шар, и казалось вот-вот улетит куда угодно и невесть зачем; с ржавчиной в волосах (проявление знаменитой рыжести династии); рассказывала Медее о своей жизни..., оставляя в закрытых наглухо скобках свою бурную личную жизнь; ловит свои жемчужины в любой воде и собирает медок со всех цветов (мнение Медеи о бурной личной жизни сестры); мелькала локтями и длинными голенями; всегда легкая на любовь; огонь ее волос; у Сандрочки все в прекрасной простоте соединялось.* В данном случае преобладают образные метафоры.

Сандрочка очень легкомысленна от природы, в отличие от сестры живет страстями, принимает от жизни все, большая любительница блеска житейской мишуры, радости во всех проявлениях, постоянно ищущая мужского внимания. Бесчисленное количество романов (*«были у нее разные блестящие связи»* [19, с. 153]), несколько браков не оставили в душе Сандры каких-то сложных переживаний - отношения уходили сами собой, браки «заминались» [19, с. 153]. После пятидесяти, когда женская прелесть Александры начала увядать, в ее жизни появился последний брак – с обычным краснодеревщиком, без привычного с молодости блеска, простым, но очень надежным мужчиной, потому как она *«устала от безмужья»* [19, с. 159]. Любимая младшая сестра Медеи Сандрочка, которой та заменила мать, по своей легкомысленности позволила себе любовную интригу с мужем Медеи и родила от Самуила дочку, Нику. История измены нашла свое повторение в следующем поколении, и закончилась она очень трагично.

Ника – младшая дочь Александры, плод запретной любви. С ее рождением связана семейная тайна, которая стала яблоком раздора между Медей и Александрой на долгий период времени. Ника рано повзрослела, с ранних лет пользовалась успехом у мужчин, с молчаливого одобрения матери отдавалась страсти во всех ее проявлениях: *«Обеими руками гребла к себе Ника удовольствия, большие и малые, а горькие ягодки и мелкие камушки легко сплевывала, не придавая им большого значения»* [19, с. 185].

С образом Ники связаны следующие метафоры: *стайка мелких прыщиков в середине лба (о раннем взрослении в Нике женственности и чувственности); оболщение – потребность ее души, пища, близкая к духовной; не было у нее выше минуты, чем та, когда она разворачивала к себе мужчину, пробивалась через обыкновенную, свойственную мужчине озабоченность собственной, в глубине протекающей жизнью; представляла маленькие приманки, силки, протягивала яркие ниточки к себе*. В данном случае преобладают образные метафоры.

Нами при анализе описательной структуры женских образов также была отмечена группа метафор, связанных с образом Маши, внучки Сандры: *:холод шел по ее костям через черно-белые зубья ненавистной клавиатуры (игра на пианино под неусыпным взором больной психически бабки); тонкий слух к мистике, чувство к миру и художественное воображение; слова, строчки одолевали ее, и она едва успевала закрепить их в памяти (после любовной встречи с Бутоновым); (Бутонов) заполнял собой все Машино тело вместе с душой; незаконченные строчки появлялись в пузырястом пространстве, поворачивались боком и уплывали, мелькнув неровным хвостом (о самовыражении духовности Маши как поэта после любовных встреч с Бутоновым); с тонкими руками, которые жили в воздухе рядом с ее стриженной головой независимой и несколько нелепой жизнью; холодные косточки пальцев; огромная улыбка еле помещалась на узком лице; два перевернутых полумесяца темных веснушек выступили от скул к носу; сугубая теснота ее детского тела; спала дырявым заячьим сном, полным звуками, строками, тревожными образами (после возвращения из Крыма)*. В данном случае преобладают образные метафоры.

Жизнь Маши – трагическое стечение обстоятельств: ранее сиротство, детство в доме безумной бабки по материнской линии. Маша – тонко чувствующий поэт с открытым сердцем и двояким ощущением от жизни. С одной стороны, она отдает себя своей семье, мужу, талантливому медику, человеку безусловного интеллекта, сыну. Их семья строится на основе духовной близости, дружбы, интеллектуального и духовного базиса (*«Близость их была столь редкой и полной, выявлялась она и в общности вкусов, и в строе речи, и в тональности*

юмора» [19, с. 289]). С другой стороны, Маша испытывает страсть к красивому мужчине психотипа нарцисса, и это чувство как первобытная эмоция приводит Машу к безумию с трагическим завершением безыходной ситуации.

В жизни Маши Ника занимала особое место – при родственном положении тетки она была скорее самой близкой подругой: «В Машиной жизни Ника занимала огромное и трудноопределимое место: была любимой подругой, старшей сестрой, во всем лучшей, во всем идеальной...» [19, с. 184]. Причиной разлада между Никой и Машей стал Валерий Бутонов, с появлением которого в жизни тетки Ники и племянницы Маши в качестве одновременного любовника в семью пришло несчастье – к Маше вернулась старая душевная болезнь, и, как следствие, она вышла из окна. Необыкновенно привлекательный внешне, он совершенно не развит эмоционально и духовно. И именно это привлекает Нику – он нравится ей исключительно как самец, связь их легко образуется (Ника хочет быть в тонусе и получить положительные эмоции – и это все), легко проходит и легко завершается, то для Маши она становится фатальной. Привыкшая к жизни с мужем, которая строилась на основе интеллекта и равенства («Брак Маши и Алика совершался в беседах» [19, с. 287]), Маша пытается соединить в связи с Бутоновым страсть и духовную составляющую, что проецирует в стихах, которые читает Бутонову. Он же воспринимает это как совершенно не нужное, лишнее для общения. В результате тонкая душевная организация Маши не выдерживает, психика ломается, что приводит к ее безумию и смерти.

На основании вышесказанного были сделаны следующие выводы:

- метафоры являются одним из основных способов формирования женских образов семейной хроники Л. Улицкой «Медея и ее дети»;
- в ходе анализа метафоры, связанные с образами героинь, выстраиваются в общую хронологическую канву семейной саги и формируют прослойки поколений: Медея и Сандрочка как представители предыдущего поколения, Ника и Маша как представители следующего поколения;
- метафоры, связанные с женскими образами семейной хроники, относятся к образному типу языковых метафор.

### Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука. - 1978. - С. 333 – 343.

2. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья // Теория метафоры: сборник / Общ. редакция Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс. - 1990. - С. 5 – 25.
3. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Метафора в политической коммуникации. М.: Флинта, Наука. - 2008. - 248 с.
4. Баранов А.Н. Дескрипторная теория метафоры. М.: Языки славянских культур. - 2014. - 632 с.
5. Варзанова В.Ю., Хрущева Т.В. метафора в заголовке сетевого англоязычного медиатекста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2021. - №14. Выпуск 6. - С. 1823 – 1828.
6. Воякина Е.Ю. Ономастическая метафора как одна из составляющих экономического лексикона // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2009. - № 2 (4). - С. 87 – 89.
7. Илюхина И.А. Метафора и фразеологические единицы лексикона // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. - 2010. - №1. Ч. 1. - С. 139 – 142.
8. Калашникова Л.В. Приоритетная роль метафоры в процессе познания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. - 2008. - № 2 (2). - С. 49 – 51.
9. Калашникова Л.В. Метафора – один из факторов отражения этнокультурной специфики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота – 2010. - №1. Ч. 1. - С. 142 – 144.
10. Калашникова Л.В. Метафора – инструмент познания и установления реальных связей между элементами мироздания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2012. - №1. - С. 75 – 77.
11. Лакофф Дж., М. Джон. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал, УРСС. - 2004. - 256 с.
12. Ли Янь. Метафора персонификации как способ концептуализации действительности в кинотексте (на примере фильмов Э. Рязанова) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2018. - № 8 (86). Ч. 2. - С. 363 – 367.
13. Наденна Л.В. Метафора движения и оценка // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. - 2011, № 1. - С. 116 – 119.
14. Никольский Е.В. Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – Майкоп: Адыгейский государственный университет. - 2011. - № 4. - С. 25 – 28.
15. Полякова Е.В. Когнитивная метафора в этических концептах как явление вторичного семиозиса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2008. - № 1. Ч. 2. - С. 94 – 96.
16. Складневская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука. - 1993. - 151 с.



17. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В.Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука. - 1988. - С. 40.
18. Толочин И.В. Системность поэтической метафоры и ее эволюция: на материале англо-американской поэзии XX в.: дис... доктор филол. наук. - СПб, 1997. - 370 с.
19. Улицкая Л. Искренне ваш Шурик. М.: Изд-во АСТ. - 2020. - 477 с.
20. Чердынцева Т.Е. Метафора и символ во фразеологических единицах // Метафора в языке и тексте. М.: Наука. - 1988. - С. 78 – 92.
21. Энциклопедия «Кругосвет». Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия.  
[http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/METAFORA.html?page=0,2](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/METAFORA.html?page=0,2) (дата обращения: 04.12.2021).

## ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА

*Соломенникова Анастасия Андреевна*

*магистрант,*

*ФГБОУ ВО Уральский государственный педагогический университет,  
РФ, г. Екатеринбург*

## FEATURES OF MODERN ADVERTISING TEXT

*Anastasia Solomennikova*

*Student*

*of Ural State Pedagogical University,  
Russia, Ekaterinburg*

**Аннотация.** В данной статье рассмотрены синтаксические особенности современного рекламного текста. Проведен анализ фигур экспрессивного синтаксиса и игр, содержащихся в рекламных слоганах. Автором разработаны упражнения для работы со школьниками по изучению синтаксических фигур с использованием рекламного слогана.

**Abstract.** This article discusses the syntactic features of the modern advertising text. The analysis of figures of expressive syntax and games contained in advertising slogans is carried out. The author has developed exercises for studying this topic at school using an advertising slogan as a language material.

**Ключевые слова:** реклама; рекламный слоган; фигуры экспрессивного синтаксиса; играма; синтаксические фигуры.

**Keywords:** advertising; advertising slogan; expressive syntax figures; gamema; syntactic figures.

Наш язык является естественным и привычным, можно сказать, в какой-то степени однообразным. Чтобы скрыть скудность речи, привлечь внимание окружающих, читателей, мы используем разные приемы. Эти слова и выражения светят, как лучики солнца на фоне будничной жизни. Необычные сочетания принято называть фигурами речи. Синтаксические фигуры нашли свое применение и в рекламных слоганах. Актуальность данной статьи определяется необходимостью изучения языка рекламы. В статье была предпринята попытка выявить особенности рекламного текста и разработать комплекс заданий для школьников по изучению синтаксических фигур в рекламных слоганах. Реализация указанной цели исследования обусловила постановку следующих задач:

- 1) определить объем понятия «реклама», опираясь на лингвистическую и маркетинговую литературу, и обозначить ее функции;
- 2) определить понятие игрыма и ее функцию в рекламе;
- 3) проанализировать игрымы в рекламных слоганах;
- 4) рассмотреть фигуры экспрессивного синтаксиса в рекламе;
- 5) разработать задания для школьников по изучению фигур экспрессивного синтаксиса.

Научная новизна предлагаемой статьи состоит в том, что в ней предпринята попытка рассмотреть и проанализировать приемы, используемые в рекламных слоганах. Материалом исследования послужили слоганы современной письменной рекламы, размещенные на различных источниках ее распространения, в том числе на телевидении, в интернете, на носителях полиграфического исполнения (на листовках, буклетах, в журналах и др.), на щитах, вывесках, расположенных на улицах города, и др. Реклама впитывает в себя особенности культуры, черты времени, отражает изменения, происходящие в обществе, поэтому она актуальна. Можно привести такой пример: в 2020 году случилась пандемия. В рекламных роликах стали звучать слова: маски, перчатки, вакцина. Реклама сервисов по доставке еды убеждала нас остаться дома и заказать продукты с доставкой на дом. Каждый из участников рекламного процесса в своей деятельности преследует определенные цели.

Основная цель любой рекламы – побуждение потребителя к чему-либо.

У каждой организации есть частная цель – продвижение своего товара, услуги на рынок. Существует множество определений понятия

рекламы. Одни из них носят научный характер, другие являются результатом деятельности и творчества общепризнанных в мире рекламы авторитетов, рекламных гуру. «Реклама – это оповещение различными способами для создания широкой известности, привлечения потребителей, зрителей» – так трактует определение словарь Ожегова [6, с. 100]. Филипп Котлер, признанный теоретик и практик современного маркетинга, считал, что рекламу нельзя придумать – она выводится из маркетинговой политики фирмы, в противном случае реклама не принесет результата [4, с. 76]. Маркетологи определяют понятие «реклама» как комплекс средств неценового стимулирования сбыта продукции и формирования спроса на нее.

Рекламный текст с точки зрения лингвистики – это набор лексических единиц, в котором закодирован определенный посыл.

Можно выделить следующие функции рекламы.

Первая функция рекламы – экономическая, она выполняет экономические задачи, стоящие перед производителем или продавцом товаров и услуг.

Следующая функция – социальная, так как прежде всего реклама нужна для информирования общества о товарах и услугах. Реклама стала одним из самых распространенных видов информации и коммуникации, она способствует формированию стиля жизни, стереотипов, которые отражают культурные особенности стран и народов. Реклама – отражение жизни той или иной страны. В подтверждение данной точки зрения можно привести слова известного американского историка Д. Бурстина: «Покажите мне рекламу той или иной страны, и я вам все скажу об этой стране» [3, с. 50]. Реклама обладает еще одной функцией – образовательной. Образовательная функция рекламы заключается в том, что по мере появления новых товаров, которые являются результатом внедрения технических и технологических открытий, она знакомит потребителей с правилами пользования этими новинками. В процессе рекламной коммуникации она формирует представления о нормах и правилах поведения людей в различных ситуациях и, таким образом, выполняет задачу социализации, приобщения человека к общественной жизни. Рекламный слоган представляет собой короткое, легко запоминающееся сообщение.

*Имидж – ничто, жажда – все. Не дай себе засохнуть.*

*Жизнь – хорошая штука. Как ни крути.* Реклама сока.

Можно без труда вспомнить, что это реклама газированной воды и сока.

В рекламных слоганах можно встретить элементы языковой игры.

Языковая игра – яркий феномен, проникающий во все сферы жизни современного социума.

В.З. Санников определил языковую игру как языковую неправильность, осознаваемую и намеренно допускаемую говорящим [3, с. 65].

Игрема – продукт языковой игры, требующий от адресата декодирования (дешифровки) в соотношении с прототипом. Это может быть слово, грамматическая форма, словосочетание, текст.

Пример игремы в рекламном слогане представлен ниже.



*Рисунок 1. Пример игремы в рекламном слогане*

Реклама на билборде компании «Яндекс». Игрема – «Мы работаем на Льва Толстого». Обыгрывание многозначности – работать на кого-то и работать по адресу. Составляет игрему соединение двух выражений, с общим звеном «работаем». Невербальный ряд – изображение известного русского писателя Льва Николаевича Толстого. Черным цветом указан адрес компании «ул. Льва Толстого, 16». Функция – привлечь внимание к компании «Яндекс». Отождествляют себя с именем известного писателя, элемент престижности.



**Рисунок 2. Социальная реклама на билборде**

Социальная реклама на билборде. Игрема – глагол «не переварит». Реализует двоякий смысл. Прямой – человек переваривает пищу, переносный смысл – переваривание (переработка) мусора. Соединение двух смыслов. Невербальный ряд: изображены жестяные банки, (мусор) на шампуре (аналогия с шашлыком). Природа вынуждена переваривать мусор, оставленный человеком. На красном фоне белым цветом выведена надпись: Все равно?! Функция – аттрактивная, привлечение внимание граждан к проблемам окружающей среды. Использование фигур экспрессивного синтаксиса дает возможность привлечь внимание читателей. Приемы экспрессивного синтаксиса помогают разнообразить текст. Необычные сочетания принято называть фигурами речи.

К фигурам экспрессивного синтаксиса традиционно относят парцелляцию, инверсию, эллипсис, многосоюзи (полисиндетон), бессоюзи (асиндетон), синтаксический параллелизм, синтаксическую несогласованность членов предложения (анаколуф), антитезу, умолчание, зевгму, анафору, эпифору, хиазм, градацию, композиционный стык, риторические обращение, вопрос, восклицание и др. Подробное рассмотрение синтаксических фигур представлено в работах таких лингвистов, как Э.М. Береговская, Л.К. Граудина, В.В. Маслов, А.П. Сковородников, Ю.М. Скребнев, Н.Н. Кохтев и др.

Примеры фигур экспрессивного синтаксиса можно встретить в рекламных слоганах.

*Иногда лучшие жевать, чем говорить.* (Реклама конфет.) Антитеза.

*Имидж – ничто, жажда – все. Не дай себе засохнуть.* (Реклама газированной воды.) Антитеза.

*Жизнь – хорошая штука. Как ни крути.* (Соки Rich.) Парцелляция.

*Лучшее в чае, лучшее во мне, чай Lipton.* (Реклама чая.)  
Синтаксический параллелизм. Анафора.

*Съел – и порядок, Snickers.* Эллипсис.

*Попробовав раз, ем и сейчас.* (Чипсы Pringles.) Эллипсис.

*Вы все еще кипятите? Тогда мы идем к вам.* (Реклама стирального порошка.) Вопросно-ответная форма изложения.

*Все в восторге от тебя, а ты от Maybelline.* (Реклама туши для ресниц.) Антитеза.

Потребитель читает рекламу «по диагонали», смотрит «одним глазом», слушает «одним ухом». Он воспринимает ее непроизвольным вниманием, для которого характерно отсутствие определенной цели, соответственно, оно быстро угасает. Использование фигур экспрессивного синтаксиса поможет привлечь внимание потребителей к товару.

Школьникам для успешного решения задания 25 в ЕГЭ по русскому языку необходимо уметь различать синтаксические фигуры.

В школьных учебниках по русскому языку изучение синтаксических фигур ведется на примере литературных текстов. Рекламные слоганы можно также рассматривать как материал для изучения фигур.

На мой взгляд, учащимся будет интересно изучать фигуры экспрессивного синтаксиса на рекламных слоганах, так как с рекламой они сталкиваются каждый день.

Изучение данного материала должно проходить в два этапа:

1) распознавание учащимися экспрессивных синтаксических средств в готовом тексте;

2) включение школьниками фигур экспрессивного синтаксиса в собственные тексты.

Т.В. Гоголина в своей статье «Изучение фигур экспрессивного синтаксиса на материале рекламного слогана в школе» предлагает следующие примеры заданий.

«Прочитайте рекламные слоганы, найдите синтаксические средства выразительности в них, определите цель их использования в данном тексте» [2, с. 44].

*Мой мир. Мой стиль. Мой Ессо.*

*Выбор больше – цены ниже.*

*Уже за полночь, и моя карета превратилась в тыкву, но тушь держится великолепно!*

*Мы работаем – Вы отдыхаете.*

*Хотите чувствовать себя хорошо? – Артодиск. Хотите сбросить лет 20? – Артодиск. Хотите, как в молодости, радоваться жизни? – Артодиск.*

«Составьте слоган с использованием синтаксического параллелизма, рекламирующий конфеты, мороженое, сок» [2, с. 44].

Я предлагаю добавить еще следующие виды упражнений для закрепления знаний о фигурах экспрессивного синтаксиса.

Примеры заданий:

1) Прочитайте стихотворение. Какой прием использовала поэтесса для того, чтобы подчеркнуть его основную мысль? Используя данный прием, опишите внешность литературного героя или героя фильма, постарайтесь дать яркий, выразительный портрет так, чтобы другие узнали.

*Не обижайте стариков,  
Не унижайте, не стращайте,  
Их горьких век не сокращайте  
Из-за постыдных пустяков.  
Не обижайте стариков!* (Н. Балагинина)

В данном примере автор использует анафору в совокупности с синтаксическим параллелизмом. Анафора подчеркивает основную мысль данного стихотворения, так как выполняет выделительную функцию. Кольцевая композиция и риторическое восклицание делают анафорическую фразу более выразительной.

2) Установите соответствие между левой колонкой и правой. Приведите примеры рекламных слоганов с использованием указанных фигур.

1) «Мне хотелось бы знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» Н.В. Гоголь	А. Парцелляция
2) «Я за свечкой – свечка в печку». К.И. Чуковский	Б. Анафора
3) Я видел солнце. Над головой.	В. Эпифора
4) «Где стол был яств, там гроб стоит». Г.Р. Державин	Г. Антитеза
5) «Не напрасно дули ветры, Не напрасно шла гроза». С.А. Есенин	Д. Эллипсис

3) Составьте диалог героев комиксов с включением синтаксических фигур.

Данные задания помогут школьникам видеть фигуры экспрессивного синтаксиса в готовых текстах и использовать их в своей речи.

В рекламных текстах нашли применение фигуры экспрессивного синтаксиса. Изучение фигур речи в курсе синтаксиса, выполнение разнообразных заданий на развитие речи учащихся являются средством повышения общей речевой культуры ребенка. Навыки, полученные во время освоения темы «Фигуры экспрессивного синтаксиса», могут пригодиться учащимся во время написания сочинения ЕГЭ по русскому языку (задание 26).

### Список литературы:

1. База рекламных слоганов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sloganbase.ru/?PageID=21> (дата обращения: 13.01.2022). Гоголина Т.В. Изучение фигур экспрессивного синтаксиса на материале рекламного слогана в школе. – 2015. – С. 41–47.
2. Кеворков В.В. Слоган: практическое руководство. – М. : РИП-холдинг, 2005. – 155 с.
3. Котлер Ф. Основы маркетинга. – М. : Прогресс, 1992. – 512 с.
4. Креативная реклама / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://reklamasmex.blogspot.ru/p/blog-page\\_09.html](http://reklamasmex.blogspot.ru/p/blog-page_09.html) (дата обращения: 03.02.2022).
5. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / РАН; Российский фонд культуры. – М., 1995.
6. Слоганы, девизы, лозунги / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://voxfree.narod.ru/slogan.html> (дата обращения: 20.01.2022).

## СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СПОСОБЫ ЯЗЫКА КОМПЬЮТЕРА В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ И ЕГО СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

*Ясин Хамза Аббас*

*доцент*

*Кафедра русского языка*

*Багдадский университет,*

*Ирак, г. Багдад*

## WORD-BUILDING METHODS OF THE COMPUTER LANGUAGE IN MODERN RUSSIAN AND ITS STYLISTIC FEATURE

*Yaseen Hamza Abbas*

*(Phd.), docent,*

*Department of Russian,*

*Baghdad University,*

*Iraq, Baghdad*



**Аннотация.** Настоящая работа посвящена изучению словообразовательных способов языка компьютера. Новые лексические единицы рождаются по нестандартным образцам и порой иррациональными способами, при их образовании снимаются имеющиеся ограничения на правила словопроизводства, разрушаются языковые нормы. Будет установлен статус современного русского компьютерного языка. Будут определены активные пути формирования и пополнения современного русского компьютерного языка. Будут выявлены способы словообразования и их разновидности в современном русском компьютерном языке.

**Abstract.** This work is devoted to the study of word-formation methods of computer language. New lexical units are formed according to non-standard patterns and sometimes in irrational ways, when they are appeared, existing restrictions on the rules of word production are removed, language norms are destroyed. The status of the modern Russian computer language will be established as Russian computer language. Active ways of formation and replenishment of the modern Russian computer language will be determined. Ways of word formation and their varieties in the modern Russian computer language will be revealed.

**Ключевые слова:** лексика; русский язык; языка компьютера; словообразование; активный и пассивный запас; стилистика.

**Keywords:** vocabulary, Russian language, computer language, word formation, active and passive stock, stylistics.

Словообразование в сфере компьютерного языка, его официальной терминологии имеет свои особенности, связанные с принципами существования терминологических систем. Из всех возможных деривационных средств отбираются только те, которые максимально соответствуют требованиям данной лексической системы, соответственно могут быть выделены специализированные аффиксы.

Среди производных превалируют имена существительные, образованные от английских слов. Ведущим способом словообразования в терминсистеме компьютерного языка является суффиксация, наиболее активны русские суффиксы: *-к*, *-атор*, *-ени(е)*, *-ни(е)*, *-ист*, *-ость*, *-тель*, *-чик*, *-аци(я)/ци(я)* и иноязычные аффиксы: *-ер*, *-инг*.

Как и в других технических областях в компьютерной терминологии много отвлеченных существительных. При помощи суффиксов *-к*, *-ани(е)*, *-ени(е)*, *-ни(е)*, *-аци(я)/ци(я)* образуются отглагольные имена существительные со значением отвлеченного действия: *блокировать* -> *блокиров-к-а*, *прошивать* -> *прошив-к-а*, *разрабатывать* -> *разработ-к-а*, *обнулять* -> *обнул-ение*, *ассемблировать* -> *ассемблирова-ние*, *программировать* -> *программирова-ние*,

*форматировать* -> *форматирова-ние*, *сканировать* -> *сканирова-ние*,  
*визуализировать* -> *визуализ-ация*, *синхронизировать* -> *синхронизация*,  
*конфигурировать* -> *конфигурация*.

Существительные, образованные от прилагательных, и имеющие значение отвлеченного признака, образуются при помощи суффикса *-ость*: *адаптивный* -> *адаптивн-ость*, *масштабируемый* -> *масштабируем-ость*, *релевантный* -> *релевантн-ость*.

При помощи суффиксов *-атор*, *-тель*, *-чик*, *-ер/ор* образуются имена существительные двух типов: 1) со значением лица, производящего действие: *пользова-тель*, *разработ-чик*, *тест-ер*, *хак-ер*; 2) приспособление, предназначенное для выполнения действия, названного мотивирующим глаголом: *преобразова-тель*, *стира-тель*, *накопи-тель*, *передат-чик*, *компил-ятор*, *архиват-ор*, *анализат-ор*, *информ-ер*, *контролл-ер*.

При помощи суффикса *-ист* также образуются существительные со значением лица: *программ-ист*.

Активность в компьютерной терминологической лексике проявляет и английский по происхождению суффикс *-инг*: *автосейв-инг*, *блогг-инг*, *демомейк-инг*.

Суффиксальные глаголы и прилагательные в компьютерной сфере образуются по регулярным для русского языка моделям, и суффиксы их не являются стилистически маркированными. Стилистический статус зависит исключительно от производящей основы.

Единственное отличие суффиксов глаголов – это то, что в деривации в официальной компьютерной терминологии участвуют суффиксы *-ова(ть)*, *-ирова(ть)*, при помощи которых образуются глаголы несовершенного вида, мотивированные существительным: *блнк-ова-ть*, *компилир-ова-ть*, *программ-ирова-ть*, *итсталл-ирова-ть*. В компьютерном сленге слова с этими формантами выделены не были.

Префиксальный способ образования новых слов в компьютерной терминологии менее распространен. Иноязычные префиксы проявляют значительную словообразовательную активность: *-анти-*, *де-*, *гипер-*, *интер-*, *макро-*, *микро-*, *ре-*. Они используются для образования слов различных частей речи.

6. Приставка *анти-* имеет значение противоположного, противодействующего: *анти-вирус*, *анти-спам*. Приставка *де-* обозначает повторное действие или действие, имеющее противоположную направленность: *де-блокировать*, *де-фрагментировать*, *де-инсталляция*, *де-кодер*, *де-компилятор*, *де-модуляция*. Формант *гипер-* привносит значение высокой степени чего-либо: *гипер-ссылка*, *гипер-текст*. Префикс *интер-* указывает на «нахождение или осуществление в промежутке между чем-л.; указание на связи между чем-л» [4, 97]:

*интер-фейс, интер-линьяж, интер-поляция, интер-активный.* Префикс *макро-* имеет значение ‘очень большой’: *макро-ассемблер, макро-инструкция, макро-команда*; противоположное значение имеет приставка *микро-*: *микро-канал, микро-процессор, микро-схема*. Префикс *ре-* обозначает обратное действие: *ре-конфигурация, ре-конфигурирование, ре-модулятор, ре-транслятор*.

Из русских префиксов активны в деривационных процессах в компьютерной терминологии: *пере-, раз-, с-/со-, по-, под-*.

Приставка *пере-* в компьютерном языке чаще всего используется в двух значениях, обозначая повторное действия: *пере-загрузить, пере-компилировать, пере-крестие, пере-нумерация*, или изменение того, что названо мотивирующим словом: *пере-направление, пере-черкивание*. Префикс *под-* показывает, что какой-то предмет является дополнительным: *под-дерево, (файлов), под-директория, под-каталог, под-меню, под-программа, под-цепочка, под-сеть*. Приставка *по-* обозначает способ действия: *по-битовое (копирование), по-разрядная (сортировка)*. Формант *раз-* имеет значение чего-либо раздельного или направленного в разные стороны: *раз-ветвитель, раз-двоение, раз-множитель*.

Префиксы *с-/со-* обозначают соединенность чего-либо или перемещение из одного места в другое: *с-качать, с-двиговый (регистр), с-двоенный (процессор), со-процессор*.

Все рассмотренные аффиксы в словообразовании компьютерных терминов являются регулярными и продуктивными.

Продуктивным способом словообразования в сфере компьютерных технологий является аббревиация, которая позволяет заменить громоздкие словосочетания кратким буквенным обозначением: *БД – база данных, ОС – операционная система*,

Достаточно много в компьютерной терминологии сложных слов. В качестве первого компонента активен морф *мульти-*: *мульти-медиа, мульти-задачность, мульти-плексирование, мульти-файловый, мульти-серверный, мульти-синхронный*

Образование сложных слов в компьютерном языке находится под сильным влиянием английского языка, что сказывается и на написании терминов. По правилам русского языка сложные слова с подчинительным отношением основ пишутся слитно, а с сочинительным – через дефис. Однако под влиянием аналитического способа словообразования в английском языке, русские термины с подчинительным отношением основ пишутся через дефис, например: *интернет-адрес, пин-код*.

Сложные слова с атрибутивным значением часто имеют форму, характерную для английского языка и несвойственную русскому языку: *файл-сервер, флопи-диск, бета-версия, гамма-коррекция, прокси-сервер, торрент-трекер*.

Много в компьютерной терминологии сложных слов, в которых используются английские аббревиатуры, буквы и цифры: *Web-страница, AVI-файл, 3D-файл, 3D-проектирование, RLE-сжатие, USB-носитель, PDF-файл.*

В силу особенностей разговорной речи, она демонстрирует большие словообразовательные возможности, так как задействуются схемы, предоставляемые языком, но не реализуемые в системе строго нормированного литературного языка. В словообразовании разговорного языка и сленга участвуют основы, которые не являются активными в литературном языке, например, имена собственные, словосочетания и т.д.

Н.А. Бекетова выделяет пять типов экспрессивных дериватов:

- 1) немаркированная основа + маркированный аффикс;
- 2) маркированная основа + маркированный аффикс;
- 3) маркированная основа + немаркированный аффикс, где экспрессия производного слова возникает за счет маркированной основы;
- 4) немаркированная основа + немаркированный аффикс. В четвертом типе экспрессивность не выводится из компонентов;
- 5) окказиональные образования [2].

Анализ показал, что большинство слов разговорного компьютерного языка относятся к первым трем типам дериватов. Однако различные части речи распределились по этим трем типам неравномерно.

Так, по первому и второму типам образуются в основном имена существительные. К первому типу (немаркированная основа + маркированный аффикс) можно отнести следующие существительные: *компьютер-щик, планшет-ник, сид-юк.*

На дериватах компьютерного сленга, относимых ко второму типу, стоит остановиться подробнее. Как уже было отмечено в данной работе, подавляющее большинство слов компьютерной лексики являются либо заимствованными словами, либо образованы от основ английских слов. Эмоционально-экспрессивная окраска у слов возникает из-за столкновения морфем, имеющих разный стилистический статус: производящая основа стилистически маркирована как книжная, а словообразовательный формант носит явно выраженный разговорный или даже просторечный характер, как следствие, производное слово является стилистически маркированным и воспринимается как сниженное. Это модель наиболее характерна для образования существительных: *айдишник (ID), айпишник (IP-адрес) айтишник, пёнтюх, хелпарть.* Производящая основа может быть и русской: *операционка, личка, материнка.*

Подавляющее большинство глаголов компьютерного языка относятся к третьему типу дериватов, что можно объяснить и особенностью словообразования данной части речи, так и особенностями самого

компьютерного языка. К словообразовательным особенностям глагола можно отнести то, что в его деривационной системе гораздо меньше словообразовательных формантов, к стилистическим, – то, что в виду заимствованного характера большинства производящих основ, они в русском языке являются стилистически маркированными. Таким образом, глаголы образуются по следующей модели: стилистически маркированная основа + немаркированный формант или форманты: *ребутить* – (от англ. *reboot*) перезагрузить компьютер, *бэкапить* (от англ. *backup*) – создавать резервные (страховочные) копии, *дебажить* (от англ. *debug*) – искать ошибки в программе, отлаживать программу.

Следует обратить внимание на то, что словообразовательная активность слов разных частей речи будет различной. Наибольшей активностью обладают имена существительные. С одной стороны, это можно объяснить тем, что слова с предметным значением составляют основную массу слов компьютерного языка, в том числе и заимствованной лексики. С другой стороны, словообразовательная система русского языка позволяет образовывать от имен существительных слова разных частей речи.

Особенности словообразования в разговорном компьютерном языке и сленге связаны с оценочностью и экспрессивностью данного стиля речи. В качестве словообразовательных формантов часто используются суффиксы, имеющие разговорный характер. Так, в сфере словообразования разговорной компьютерной лексики активны суффиксы *-к*, *-ник*, *-уха*, *-ыч*.

Самой большой продуктивностью обладает суффикс *-к*, при помощи которого образуются одушевленные и неодушевленные имена существительные, среди которых преобладают имена существительные с предметным значением. Деривационная модель с этим формантом, однако, отличается от той, которая используется в официальной терминологии. В разговорном языке и сленге данный суффикс очень продуктивен при образовании слов со стилистической окраской разговорности, особую активность проявляет модель, по которой слова образуются на базе словосочетаний или сложных слов: *личное сообщение* -> *лич-к-а*, *пиратская программа* -> *пират-к-а*, *оперативная программа* -> *оператив-к-а*, *материнская плата* -> *материн-к-а*, *локальная компьютерная сеть* -> *локал-к-а*, *вебкамера на компьютере* -> *веб-к-а*, *демо-версия* -> *дем-к-а*.

Вторым по частотности является суффикс *-ник*, использующийся в нескольких словообразовательных типах. Наибольшей словообразовательной активностью обладает словообразовательный тип со значением

‘предмет – носитель признака, названного мотивирующим прл или прч.’ [3, с. 545]: *струй-ник* <- *струйный принтер*, *планиет-ник* <- *планшетный компьютер*, *варез-ник* <- *варезный сайт*. Часто подобные производные мотивируются прилагательными, входящими в состав словосочетаний.

Значение второго словообразовательного типа с суффиксом *-ник* – ‘лицо, характеризующееся сферой занятий, свойством, принадлежностью к коллективу, объектом или местом деятельности, названными мотивирующим сщ’ [3, с. 549]: *железяч-ник* – ‘человек, следящий за появлением нового компьютерного оборудования (железа), хорошо разбирающийся в нём’. К этому словообразовательному типу относятся и имена существительные, образованные от аббревиатур: *айтиш-ник* <- *IT*.

К третьему типу относятся имена существительные с предметным значением, данные существительные образуются от глаголов. Значение словообразовательного типа – ‘предмет, производящий действие, названное мотивирующим глаголом’: *заряд-ник* <- *заряжать*. Надо сказать, что таких существительных в компьютерном языке немного.

Продуктивностью в разговорном языке и сленге обладает суффикс *-ух/юх*, значение словообразовательного типа – ‘предмет – носитель признака, названного мотивирующим прилагательным’ [3, с. 672]: звуковая плата → *звук-ух-а*, *сетевая карта* → *сетев-ух-а*, видео- (графическая) карта → *вид-юх-а*.

Особый интерес, на наш взгляд, вызывают имена существительные, образованные по модели образования отчеств в русском языке с участием суффикса *-ич/ыч*: *каспер-ыч* <- *Касперский* (ср.: *Николай* → *Николаич* (литературная форма *Николаевич*), *Иван* → *Иваныч* (литературная форма *Иванович*). Е.В. Касперский является разработчиком антивирусных программ, *касперыч* – название продукта «Лаборатории Касперского».

Включение имен собственных в сферу словообразования является интересной особенностью русского компьютерного сленга, как правило, обыгрывается созвучие английского слова и русского имени: *ICQ* (англ. *Iseekyou* – «я ищу тебя») → *Аська*, *Ася* – программа для мгновенного обмена сообщениями; *e-mail* → *Емеля*; *error* → *Егор*; *клавиатура* → *Клава*; *лазерный принтер* → *Лазарь*. Такая трансформация придает юмористическое звучание производным словам, словесная игра строится на близости звучания семантически различных слов. В такую словообразовательную игру включаются и нарицательные существительные: *coreldraw* → *король дров*; *cashmemory* → *кэш память*; *GoldEd* → *голый дед*, *homepage* → *хомяк*, *Nortonguide* → *Нортон гад*.

Ш.Д. Абдуллаева указывает, что «спецификой русских префиксов является многозначность» [1], однако исследование материала компьютерного языка показал использование приставок в определенных значениях. Особенно регулярно в качестве словообразовательного формантов выступают префиксы в глагольном словообразовании. Наибольшую активность показывают префиксы *за-*, *от-*, *по-*, *при-*, *с-*.

Значение словообразовательного типа с префиксом *за-* – ‘совершить, довести до результата действие, названное мотивирующим глаголом’ [3, с. 89]: *за-банить* (от англ. toban), *за-логиниться* (от англ. tologin) – ‘войти в систему под определённым именем пользователя’, *за-сейвить* (от англ. to save) – ‘сохранить’, *за-коннектиться* (от англ. toconnect) – ‘установить связь’, *за-постить* (от англ. topost) – ‘опубликовать заметку на сайте’, *за-холдить* (от англ. tohold) – ‘оставить файлы для адресата’, *за-юзать* (от англ. touse) – ‘использовать’.

Префикс *от-* по значению совпадает с предлогом *от*, и указывает на удаление или отделение от чего-либо: *от-логиниться* – ‘выйти из системы’, *от-форвардить* (от англ. to forward) – ‘переслать письмо’.

Префикс *по-* обозначает незначительную интенсивность действия: *по-фикснуть* (от английского to fix) – ‘исправить’, *по-гамить* (от английского togame) – ‘поиграть’.

Префикс *при-* имеет значение ‘присоединить(ся)’: *при-аттачить* (от англ. toattach) – ‘прикрепить файл к письму’, *при-коннектиться* – ‘установить связь’.

Приставка *с-* обозначает перемещение чего-либо, или соединение с чем-либо: *с-копипастить* (англ. to copy-paste) – ‘скопировать информацию’, *с-коннектиться* – встретиться.

Отдельно надо рассмотреть префикс *де-* и суффиксы *-ер/ор*, *-инг*, которые участвуют в словообразовании не только кодифицированных лексем компьютерного языка, но и активны в сленговом словообразовании, что может свидетельствовать об изменении их стилистического статуса: *де-бажить* (от англ. debug) – искать ошибки в программе, отлаживать программу; *лам-ер*, *лич-ер*, *пижамк-ер* (от англ. pagemaker), *дум-ер* – человек, играющий в Doom, *крак-ер*, *троллинг*.

Для компьютерного сленга характерна слоговая аббревиация – объединение начальных слогов производящих основ: *сисадмин* < *системный администратор*, *вика* < *видеокарта*.

Активным способом образования слов в компьютерном сленге является усечение производящих основ: *комп* – компьютер, *винда* – операционная система Microsoft Windows, *конфиг* – конфигурация компьютера, *прога* – программа.

Что касается образования слов других частей речи (прилагательных, наречий), то их стилистических статус будет зависеть не от маркированности морфем, а от стилистического статуса производящих основ.

### **Список литературы:**

1. Абдуллаева Ш.Д. Система глагольных словообразовательных категорий в современном русском языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-glagolnyh-slovoobrazovatelnyh-kategoriy-v-sovremennom-russkom-yazyke>(дата обращения: 25.01.22).
2. Бекетова Н.А. Экспрессивное словообразование в современных медиатекстах (на материале суффиксальных имен существительных) Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Белгород – 2014.
3. Лопатин В.В., И.С. Улуханов Словарь Словообразовательных аффиксов Современного русского языка. М., 2016.
4. Гарник А.В. Греческие лексические заимствования в латинском языке. Минск: БГУ, 2015.



### 3.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

#### ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ СПОСОБОВ РЕАЛИЗАЦИИ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ДИСКУРСА М. ШАГАЛА

*Левченко Инна Алексеевна*

*соискатель кафедры теории языка,  
Адыгейский государственный университет,  
РФ, г. Майкоп*

**Аннотация.** В статье рассматриваются фрагменты автобиографического дискурса, посвященные собственным умозаключениям и эмоциональным переживаниям автора. Интересно, лингвокогнитивный анализ семантического пространства автобиографического дискурса выявляет особый тип языковой личности, характеризуя особенности его мировоззрения и качественной стороной жизненного опыта.

Также автобиографический дискурс представителей изобразительного искусства в силу своей профессиональной принадлежности зачастую репрезентируют в своих текстах синтез различных аспектов литературы и живописи, что обеспечивает во многом гетерогенный и значимый в культурном отношении характер воспоминаниям художников.

**Ключевые слова:** автобиографический дискурс; семантическое пространство; концептосфера "память"; память; воспоминание; впечатление; время.

Автобиографический дискурс представляет собой весьма сложный объект исследования. Так, например, тексты, включаемые в это дискурсивно-текстовое пространство, дифференцируются в соответствии с критерием объема описаний поступков и наблюдений за окружающими и миром с авторских позиций, а также в соответствии с тем, насколько значительны в таком автобиографическом дискурсе фрагменты, посвященные собственным умозаключениям и эмоциональным переживаниям автора. Также необходимо принимать во внимание соотношение ментальных и физических событий, разнообразие и широту рассматриваемых проблем. Все эти аспекты развертывания автобиографического дискурса определяются, бесспорно, кругозором автора, а также особенностями

его мировоззрения и качественной стороной жизненного опыта. Исходя из этого, можно с уверенностью утверждать, что автор автобиографии является особым типом языковой личности.

На наш взгляд, особый интерес представляет изучение автобиографического дискурса представителей изобразительного искусства, которые, в силу своей профессиональной принадлежности, зачастую репрезентируют в своих текстах синтез различных аспектов литературы и живописи, что обеспечивает во многом гетерогенный, но от этого не менее значимый в культурном отношении характер воспоминаниям художников. Именно такой видится нам книга М. Шагала «Моя жизнь» (первая публикация – 1923) [3].

Остановимся на репрезентации концептосферы «память» в автобиографическом дискурсе М. Шагала. Память образует в автобиографическом дискурсе целостную по своему характеру концептосферу, в которой особое место отводится сбору, обобщению и систематизации знаний о внешнем мире и отражения их во внутреннем мире продуцента. А.А. Рыжкина справедливо выделяет как наиболее эффективный и надежный способ моделирования поля концепта путь исследования «от языка к концепту» [2; с. 118], под которым понимает анализ языковых (преимущественно лексических) средств его выражения. Эти вербализаторы памяти позволяют концептуализировать память в языке.

Когнитивно-семантическое пространство автобиографического дискурса М. Шагала организовано вокруг центра, образованного лексемами *память, воспоминание, вспоминать, помнить, впечатление*, при этом, разумеется, любой контекст, выбранный методом сплошной выборки из текста книги «Моя жизнь», оказывается так или иначе включен в концептосферу «память». Представим результаты лингвокогнитивного анализа тех контекстов, в которых репрезентированы эти ключевые лексемы.

**Память.** ПАМЯТЬ, -и, ж. 1. Способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления, опыт, а также самый запас хранящихся в сознании впечатлений, опыта. 2. То же, что воспоминание о ком-чем-н. 3. То, что связано с умершим (воспоминания о нем, чувства к нему). 4. памяти кого-чего, в знач. предлога с род. п. В честь (кого-н. умершего или какого-н. важного события в прошлом) [1; с. 481]. Анализ контекстов, выбранных методом сплошной выборки из текста книги М. Шагала «Моя жизнь», позволил сделать вывод о том, что эта лексема, составляющая центр одноименной концептосферы, встречается в автобиографическом дискурсе крайне редко. По всей видимости, это связано с тем, что для автора – память не статичная сущность, не результат, а процесс. Например: «Зеленые заросли. Здесь ваши могилы.

Ваши надгробия. Заборы, мутная речка, утолненные молитвы – все перед глазами. Слова не нужны. Все во мне: то притаится, то зашевелится, то взметнется, как память о вас» [3]. В приведенном контексте лексема *память* включена в состав сравнительного оборота, при этом основная часть высказывания отражает динамику воспоминания и мышления продуцента автобиографического дискурса (*притаится, зашевелится, взметнется*). Кроме того, визуальный образ, пейзаж, к которому прибегает автор для создания целостного образа воспоминания, позволяет связать зрительные впечатления с процессом воспоминания, что, разумеется, значимо для самого художника.

Нами обнаружен всего один контекст, в котором автор автобиографического дискурса использует языковую метафору в значении ‘память – отпечаток’ (выделена курсивом): «Бакст произнес спасительные слова: испорчен, но не окончательно. Скажи это кто-нибудь другой, я бы и внимания не обратил. Но авторитет Бакста слишком велик, чтобы пренебречь его мнением. Я слушал стоя, трепетно ловя каждое слово, и неловко сворачивал листы бумаги и холсты. *Эта встреча никогда не изгладится из моей памяти*» [3]. Для М. Шагала мнение Л. Бакста бесценно, хотя живопись этого художника ему и не близка. Именно поэтому к мнению Бакста Шагал прислушивается, обретая еще большую уверенность в своем творческом потенциале. Клишированная метафора, употребляемая автором, направлена на усиление воздействия данного высказывания на читателя.

И, конечно, наиболее важным в восприятии памяти следует считать следующее контекстуальное употребление данной лексемы (выделено курсивом): «*Моя память обожжена*. Я написал твой портрет, Давид. Ты смеешься во весь рот, блестят зубы. В руках — мандолина. Все в синих тонах. Ты покоишься в Крыму, в чужом краю, который пытался перед смертью изобразить, глядя из больничного окна. *Сердце мое с тобой*» [3]. Здесь М. Шагал вспоминает о своем брате, умершем от туберкулеза, тоскует по нему. Эмоциональность памяти художника репрезентирована в данном контексте высказыванием *Сердце мое с тобой*.

Примечательно, что М. Шагал употребляет лексему *память* исключительно в двух первых значениях (см. выше), что в целом обуславливается лингвокогнитивным потенциалом и прагмасемантическими характеристиками автобиографического дискурса.

Еще одной лексемой, включенной в центральную зону концептосферы «память» является *воспоминание*: ВОСПОМИНАНИЕ -я, ср. 1. Мысленное воспроизведение чего-н. сохранившегося в памяти. 2. мн. Записки или рассказы о прошлом [1; с. 95]. Интересно, что в книге М. Шагала контексты, в которых репрезентирована данная лексема,

представлены весьма разнообразно, при этом эти воспоминания, хотя и связаны с трудными годами взросления, с очень сложно обретаемым отцом художника достатком, всегда позитивно эмоциональны, например: «Судя по фотографиям тех лет и по моим собственным воспоминаниям о семейном гардеробе, он <отец> был не только *физически крепок*, но и не нищ: невесте, совсем девочке, *крохотного росточка* — она подросла еще и после свадьбы — смог преподнести богатую шаль» [3]. Собственные воспоминания М. Шагала часто связаны с визуальными образами, и этот фрагмент – не исключение. Художник вспоминает о семейном гардеробе и о внешнем виде отца и матери (*физически крепок, крохотного росточка*).

М. Шагал использует лингвокогнитивный потенциал не только визуальной образности, но также аудиальной и тактильной (маркеры в контексте выделены курсивом): «Давно *увяли* поцелуи, рассыпанные по скамейкам в садах и аллеях. Давно *умолк* звук ваших имен. Но я пройду по улицам, где вы жили, горечь бесплодных свиданий снова пронзит меня, и я перенесу ее на холст. Пусть нынешние серые будни осветятся этими воспоминаниями, рассеются в их блеске! И улыбнется сторонний зритель» [3]. Тем не менее, даже если контексты включают такие синестетические образы, в которых невозможно разделить результаты восприятия мира разными органами чувств, преобладающим остается зрение (*я перенесу ее на холст. Пусть нынешние серые будни осветятся этими воспоминаниями, рассеются в их блеске! И улыбнется сторонний зритель*).

**Вспоминать, вспомнить.** ВСПОМНИТЬ, -ню -нишь; сов., кого-что и о ком-чем. 1. Возобновить в памяти, вернуться мыслью к прошлому. 2. Внезапно вернуться мыслью к забытому, упущенному. В. о важном деле. II несов. вспоминать, -аю, -аешь [1, с. 102]. В автобиографическом дискурсе художника глаголы *вспоминать* и *вспомнить* занимают одно из важных мест, поскольку, как мы указывали выше, они отражают особенности восприятия процессов, происходящих в окружающей действительности и внутреннем мире. Разумеется, в тексте обнаруживаются такие контексты, в которых воспоминание приходит внезапно, и тогда автор использует глагол совершенного вида *вспомнить*. Часто в таких случаях он сопровождается атрибутивами, например (выделено курсивом): «Сердце мое всегда сжимается, когда во сне увижу матушкину могилу или *вдруг вспомню*: нынче день ее смерти» [3]. Свое решение серьезно заняться живописью автор воспринимает в своем воспоминании как пришедшее неожиданно, но вовремя (выделено курсивом): «И *тут же я вспомнил*, что действительно видел где-то в нашем городке большую, как у лавочников, вывеску: «Школа живописи и рисунка художника Пэна». Жребий брошен. *Я должен поступить*

в эту школу и стать художником. Тогда конец маминим планам сделать из меня приказчика, бухгалтера или, в лучшем случае, преуспевающего фотографа» [3]. Интересно, что призвание осознается М. Шагалом как должностное (Я должен поступить в эту школу и стать художником), однако автор сожалеет о том, что не оправдает материнские надежды (сделать из меня приказчика, бухгалтера или, в лучшем случае, преуспевающего фотографа). Такое неожиданно приходящее воспоминание может быть связано у продуцента автобиографического дискурса и с осознанием своих способностей к живописи как переданных по наследству, например: «Вообще люблю лежать, уткнувшись в землю, шептать ей свои горести и мольбы. Я вспомнил своего далекого предка, который расписывал синагогу в Могилеве. И заплакал» [3].

Такое же значение неожиданности воспоминания реализовано и в следующем контексте (выделено курсивом): «На перроне не пробиться – царь, пожелавший посетить Одессу, остановился здесь проездом и принимает делегацию на вокзале. Мне вспомнилось, как нас, школьников, водили за город приветствовать государя, прибывшего в Витебск, чтобы принять парад войск, отправлявшихся на фронт (шла русско-японская война)» [3]. Отметим в отношении данного фрагмента, что аполитичность мировоззренческой позиции и философская направленность сознания М. Шагала репрезентирована в данном случае имплицитно, посредством скрытой ситуативной иронии (*царь, пожелавший посетить; водили за город*). Можно также с уверенностью утверждать, что эта аполитичность является и следствием устремленности художника в вечное, к онтологическим темам, и результатом наблюдений за жизнью близких и родственников в Витебске и Лиозно, где существование даже самых зажиточных представителей еврейской общины никогда не было простым.

Глагол несовершенного вида *вспоминать* отражает в автобиографическом дискурсе М. Шагала длительное, протяженно функционирующее воспоминание, как бы постепенно «проявляющееся», как фотографический снимок: «Когда же он <дед во время молитвы> плачет, я вспоминаю свой неоконченный рисунок и думаю: может, я великий художник?» [3]. В приведенном фрагменте размышления о призвании художника составляют семантический центр высказывания, при этом для автора чрезвычайно важным оказывается помещение этого воспоминания в контекст традиционного богослужения. В следующем контексте «Я вспоминал, как поет дедушка-кантор. Вспоминал колесико и струйку масла и невольно всхлипывал, и мне хотелось забиться в самый дальний угол, за занавеску, уткнуться в мамин подол» [3] автор вводит в пространство религиозных традиций еще одну ведущую тему всего

автобиографического дискурса М. Шагала – любовь к матери, привязанность к ней (*мне хотелось забиться в самый дальний угол, за занавеску, уткнуться в мамин подол*).

Воспоминания продуцента автобиографического дискурса приобретают длительный характер, если художник переживает позитивные эмоции, например: «Друзья, вспоминая вас, я уношусь в блаженные края. Вас окружает ослепительное сияние. Будто поднимается ввысь стая белых чаек или вереница снежных хлопьев» [3]. Вербальные маркеры концептосферы «память» (выделено курсивом) связаны с образами света, птиц, снега и тесно взаимодействуют с ними (*Вас окружает ослепительное сияние. Будто поднимается ввысь стая белых чаек или вереница снежных хлопьев*).

Положительные эмоции, восторг от соприкосновения с прекрасным и возможностью научить писать картины соседствуют у М. Шагала с тревогой за судьбы воспитанников при воспоминании о преподавании живописи бывшим беспризорникам в колонии III Интернационала (выделено курсивом): «Я не уставал восхищаться их рисунками, их вдохновенным лепетом — до тех пор, пока нам не пришлось расстаться. Что случилось с вами, дорогие мои ребята? У меня сжимается сердце, когда я вспоминаю о вас» [3].

В контекстах, посвященных воспоминаниям о том или ином человеке, сыгравшем позитивную роль в судьбе художника, наиболее частотны эмотивы с положительной коннотацией (выделено курсивом): «Потом моим спасителем стал скульптор Гинцбург. Щуплый, маленький, с жидкой черной бородкой, он был замечательным человеком. *Всю жизнь вспоминаю о нем с благодарностью*» [3]. Однако в случае, когда воспоминания продуцента автобиографического дискурса приводят его к образам тех, кто совершил какие-либо отрицательные поступки в отношении художника, М. Шагала не только не допускает дурных мыслей, но и подчеркивает, что и ему не нужны воспоминания этих людей (выделено курсивом): «Не бойтесь, я не стану поминать вас недобрым словом. *И не хочу, чтобы вы вспоминали обо мне*.

Если несколько лет, в ущерб своей работе, я трудился на благо общества, то не ради вас, а ради моего города, ради покоящихся в этой земле родителей. *Делайте что хотите*»[3].

**Помнить.** ПОМНИТЬ, -ню, -нишь; несов., кого-что и о ком-чем. Сохранять, удерживать в памяти, не забывать [1, с. 550]. Еще один лексический репрезентант концептосферы «память» - глагол *помнить*. М. Шагала зачастую употребляет этот глагол, обращаясь к тем, о ком он вспоминает, например: «*Помнишь*, как-то я написал с тебя этюд. *Твой портрет должен походить на свечку, которая вспыхивает и*

потухает в одно и то же время. И обдавать сном» [3]. В приведенном контексте М. Шагал обращается к своему отцу, как бы сокращая временную дистанцию и общаясь с давно ушедшим в мир иной человеком. Важно отметить, что продуцент автобиографического дискурса применяет в данном контексте развернутое образное сравнение, которое весьма точно передает само воздействие его живописного полотна на зрителя.

Также следующий контекст, включающий личную форму глагола *помнить*, приобретает характер диалогического общения с умершей на момент создания книги «Моя жизнь» матерью: «Ах, мама! Я разучился молиться и все реже и реже плачу. Но душа моя помнит о нас с тобой, и грустные думы приходят на ум. Я не прошу тебя молиться за меня. Ты сама знаешь, сколько горестей мне суждено. Скажи мне, мамочка, утешит ли тебя моя любовь, там, где ты сейчас: на том свете, в раю, на небесах? Смогу ли дотянуться до тебя словами, облакчат тебя их тихой нежностью?» [3]. Отметим, что в данном фрагменте автор опирается на метафорическую конструкцию при создании ситуации воспоминания (*душа моя помнит о нас с тобой*); кроме того, воспоминание о матери и память о ней всегда связана для М. Шагала с нежностью, утешением, любовью, лаской (*Скажи мне, мамочка, утешит ли тебя моя любовь, там, где ты сейчас: на том свете, в раю, на небесах? Смогу ли дотянуться до тебя словами, облакчат тебя их тихой нежностью*).

Также глагол *помнить* в его личных формах может быть представлен в контекстах, организованных по модели внутреннего диалога с самим собой, например: «Хорошо помню: не проходило ни дня, ни часа, чтобы я не твердил себе: «Я еще жалкий мальчишка» [3]. Первые самостоятельные шаги во взрослую жизнь, попытки заработать, трудности на этом пути – все то, что формирует художника и как творца, и как личность. Интересно, что и здесь М. Шагал описывает данный этап своего становления как свершение предназначения, как то, что должно было произойти, потому что такова его судьба. Таким образом, концептосфера «память» включает и идею судьбы, во многом обуславливаемую в языковом сознании М. Шагала традиционными ценностями иудаизма и еврейской национальной культуры.

Память художника фиксирует и образы тех, кто так или иначе участвовал в получении им образования, например: «И все-таки больше всех мне запомнился первый маленький раби из Могилева. Подумайте только, каждую субботу, вместо того чтобы бежать на речку, я, по маминому приказу, шел к нему изучать Писание» [3]. Отметим в этой связи, что в воспоминаниях М. Шагала он не смел

осушаться матери, и, по всей вероятности, так оно и было в действительности. Эмоциональность данному фрагменту придает оценочный эпитет *маленький*, а также вводное сочетание *подумайте только*, которое создает иллюзию диалога с читателем. Можно говорить о диалогизации автобиографического дискурса М. Шагала в целом, что особенно ярко манифестировано посредством употребления прямых обращений к родным и близким, а также к читателям.

Та же тенденция к диалогизации, позволяющая создать живой образ тех, кто составлял ближний круг М. Шагала в его детские и юношеские годы в Витебске, репрезентирована посредством обращения и употребления местоимения *ты* в различных грамматических формах в следующем контексте: «А как хотелось бы вернуться в то время, узнать *тебя*, увидеть твое, должно быть, теперь постаревшее лицо! Тогда оно было гладким, без единой морщинки, а я только раз-другой осмелился поцеловать *тебя*. *Ты помнишь?*» [3].

Необходимо особо подчеркнуть, что М. Шагал почти не прибегает к отглагольным формам глагола *помнить*: при проведении анализа текста книги «Моя жизнь» нами встречен единственный контекст, в котором значимо употребление причастия *помнившие*: «Этим сиротам хлебнуть пришлось немало. Все они — беспризорники, битые уголовниками, *помнившие* блеск ножа, которым зарезали их родителей. Оглушенные свистом пуль, звоном выбитых стекол, никогда не забывавшие предсмертных стонов отца и матери» [3]. Такие грамматические предпочтения, на наш взгляд, обуславливаются тем, что М. Шагал объективирует собственные воспоминания именно как процесс, тогда как в данном фрагменте ему как продуценту автобиографического дискурса важен факт, характеризующий его воспитанников в колонии III Интернационала.

Еще один репрезентант ядерной зоны концептосферы «память» – **Впечатление**, включение которого в ее обуславливается метафорическим пониманием памяти как отпечатка, а впечатления – как первого этапа фиксирования в памяти образов и результатов процессов. Таков, например, следующий контекст: «Смешно. Зачем ворошить старье?

Ни слова больше о друзьях и недругах.

И без того их лица намертво *врезались мне в память*» [3]. Языковая метафора *врезались мне в память* коррелирует с понятием впечатления как единомоментного, но оставляющего глубокий след в сознании (см. первое значение лексемы, приводимое ниже): ВПЕЧАТЛЕНИЕ, -я, ср. 1. След, оставленный в сознании, в душе чем-н. пережитым, воспринятым. 2. Влияние, воздействие. 3. Мнение, оценка, сложившиеся после знакомства, соприкосновения с кем-чем-н. [1, с. 97]. Отметим, что в



автобиографическом дискурсе М. Шагала данная лексема реализована во всех трех основных значениях, однако первое из них является наиболее репрезентативным, например: «Да поможет мне Бог проливать слезы только над моими картинами.

Они сохраняют мои морщины и синяки под глазами, запечатлеют душевные изгибы» [3]. Именно тот след в сознании, который сохраняется в живописных полотнах художника и благодаря им может быть воспринят зрителем, и есть впечатление, создающее фундамент для творчества и памяти продуцента автобиографического дискурса.

Знаменательно, что только в единственном случае М. Шагал употребляет лексему *впечатление* в значении ‘мнение, оценка, сложившиеся после знакомства, соприкосновения с кем-чем-н.’, при этом окружающий контекст свидетельствует о полном безразличии автора к мнению о нем других, и Горького, в том числе (выделено курсивом): «Где только я не побывал, обивая пороги! Дошел до самого Горького. *Не знаю, какое впечатление я на него произвел*» [3]. Разумеется, такое отношение к чужому мнению для художника – следствие устремленности его души к осмыслению сути бытия, к творчеству, подтверждением чему выступает вся автобиографическая книга М. Шагала.

**Время.** В состав репрезентантов концептосферы «память» закономерно включена и лексема *время*, а также ее производные. Не углубляясь здесь в детальное рассмотрение актуализации идеи времени в языке, речи и тексте, подчеркнем лишь, что время – одна из основополагающих категорий, которая органически связана с памятью, воспоминанием и способностью помнить. Так, М. Шагал часто употребляет эту лексему в сочетании с указательными местоимениями, стремясь еще более четко обозначить ту временную дистанцию, которая возникает в момент создания автобиографического текста и осознается его автором, например: «*В те времена* еще не было кино. Люди ходили только домой или в лавку» [3]. Безусловно, приведенный фрагмент вполне отчетливо характеризует время детства художника, который родился в 1887 году, и Витебск, родной город художника, в который кинематограф пришел явно не в год своего изобретения, 1895, а гораздо позднее этого времени.

Также для точного представления о том или ином событии и фиксации его в процессе воспоминания автор использует конструкцию *в это время*, например: «Не знаю почему, я начал *в это время* заикаться. Может, из чувства внутреннего протеста. Я отлично знал уроки, но не мог заставить себя отвечать. Такая забавная, но и весьма неприятная штука» [3]. На наш взгляд, употребление в данном случае лексемы *время* позволяет наиболее точно воссоздать образы прошлого, свойственные автобиографическому дискурсу художника.

Восприятие времени у М. Шагала отличается особой спецификой: автор книги «Моя жизнь» актуализирует отношение к нему как к процессу, причем такому, в котором можно ощущать себя комфортно только в случае его неторопливости, например (выделено курсивом): «Дальнейшую учебу помню очень смутно. Велика важность! Куда спешить? Стать приказчиком или бухгалтером всегда успею. Пусть себе время идет, пусть тянется!» [3].

В употреблении лексемы *время* также выделяются такие контексты, которые свидетельствуют о безразличии художника не только к общественному мнению, но и к отношению к нему собратьев по профессии живописца. Так, например, о Л. Баксте М. Шагал пишет: «По правде говоря, в то время мне уже было не так важно, придет ко мне Бакст или нет.

Но он сам сказал на прощание:

— Как-нибудь загляну к вам, посмотрю, что вы делаете.

И действительно зашел.

«Теперь ваши краски поют». То были последние слова, сказанные Бакстом-учителем бывшему ученику.

Надеюсь, он убедился, что я недаром вырвался из гетто и что здесь, в «Улье», в Париже, во Франции, в Европе стал человеком» [3]. Тем не менее, высказывание *Надеюсь, он убедился, что я недаром вырвался из гетто и что здесь, в «Улье», в Париже, во Франции, в Европе стал человеком*, безусловно, свидетельствует о честолюбии М. Шагала, о его желании реализовать свой творческий потенциал, о необходимости совершенствовать свое искусство. Концептосфера «память», таким образом, включает, по данным автобиографического текста М. Шагала, такие репрезентанты, которые свидетельствуют об осознанном желании художника реализовать себя в творчестве.

### Список литературы:

1. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник, 1999. 944 с.
2. Рыжкина А.А. О методах анализа концепта // Вестник Орловского государственного университета. 2014. № 11 (172). С. 117-120.
3. Шагал М. Моя жизнь. М.: Эллис Лак, 1994. 208 с. URL: [https://royallib.com/book/shagal\\_mark/moya\\_gizn.html](https://royallib.com/book/shagal_mark/moya_gizn.html)

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

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

№ 3 (57)  
Март 2022 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 21.03.22. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 5,125. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»  
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74  
E-mail: philology@nauchforum.ru

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



НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ  
[nauchforum.ru](http://nauchforum.ru)