



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



**№6(60)**

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

МОСКВА, 2022



# НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 6 (60)  
Июнь 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 LX междунар. науч.-практ. конф. – № 6 (60). – М.: Изд. «МЦНО», 2022. – 38 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>4</b>
<b>1.1. Музыкальное искусство</b>	<b>4</b>
ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО К. ДЕБЮССИ IN G: ПУТЬ К ИСПОЛНЕНИЮ И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Иващенко Елена Валерьевна	4
<b>Раздел 2. Литературоведение</b>	<b>20</b>
<b>2.1. Фольклористика</b>	<b>20</b>
РУССКИЕ ПОСЛОВИЦЫ О ЩЕДРОСТИ И СКУПОСТИ С ЭКВИВАЛЕНТОМ В АРАБСКОМ ЯЗЫКЕ Аль Саади Алла Шинан	20
<b>Раздел 3. Языкознание</b>	<b>27</b>
<b>3.1. Русский язык</b>	<b>27</b>
НЕСКУЧНЫЕ УРОКИ ИЛИ ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОНЛАЙН ВО ВНЕУРОЧНОЕ ВРЕМЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ РКИ Митроченкова Юлия Юрьевна	27
<b>3.2. Теория языка</b>	<b>32</b>
АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ КАК ОТРАЖЕНИЕ СИСТЕМЫ ИДЕАЛОВ НАРОДА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПАРЕМИЙ) Мирзаева Татьяна Аслановна	32

## РАЗДЕЛ 1.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 1.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

##### **ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО К. ДЕБЮССИ IN G: ПУТЬ К ИСПОЛНЕНИЮ И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

***Иващенко Елена Валерьевна***

*ст. преподаватель кафедры камерного ансамбля,  
струнного квартета и концертмейстерского мастерства,  
ФГБОУ ВО Новосибирская государственная консерватория  
имени М.И. Глинки,  
РФ, г. Новосибирск*

**Аннотация.** Статья поднимает проблему редкого обращения музыкантов-исполнителей к раннему Фортепианному трио Дебюсси. Анализируя сочинение с позиций стилевых влияний, а также формирования собственного композиторского языка, автор характеризует трио как достойный образец камерно-инструментальной музыки. Важное место отводится тем аспектам и исполнительским задачам, которые влияют на интерпретацию, что создает убедительную исполнительскую версию опуса.

**Ключевые слова:** Дебюсси; интерпретация; исполнительские задачи; стилевые истоки; фортепианное трио.

С момента первого издания Фортепианного трио in G L № 5 К. Дебюсси (пересмотренный каталог Lesur: первоначально L № 3)<sup>1</sup> прошли десятилетия, но путь этого раннего сочинения французского мастера к исполнителям оказался долгим и сложным. Юношеское трио Дебюсси, увы, не часто звучит с отечественной концертной эстрады. И, хотя жанр фортепианного трио является наиболее популярным в разделе камерно-инструментальной музыки, исполнители не стремятся включать трио in G в свой концертный репертуар.

Чем обусловлен данный факт и в чем причины достаточно редкого обращения исполнителей камерной музыки к раннему Фортепианному трио К. Дебюсси? Рассуждения на эту тему будут представлены в данной статье. Кроме того, во второй части работы я затрону особенности интерпретации юношеского опуса Дебюсси, сформулировав некоторые исполнительские задачи.

Как известно, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели in G было написано Клодом Дебюсси в 1880 году в городе Фьезоле (Италия) во время путешествия молодого композитора по Европе с семьей российской предпринимательницы Н.Ф. фон Мекк. В то время Дебюсси, будучи студентом Парижской консерватории, поступил на службу к фон Мекк в качестве домашнего пианиста и учителя музыки. В исследовании К. Розеншильда «Молодой Дебюсси и его современники» [9] вскользь упоминается существование раннего достаточно крупного камерного сочинения. Но музыковед не останавливается подробно на анализе Трио in G, замечая лишь, что в письмах Н.Ф. фон Мекк П.И. Чайковскому есть короткие сведения о написании Трио молодым композитором [10, с. 73]. Трио даже игралось в приватном концерте, где партию скрипки исполнил В. Пахульский, виолончели – П. Данильченко, а фортепиано – сам молодой автор. Но на момент опубликования исследования Розеншильда (в 1963 году) полная партитура Трио отсутствовала и считалась утерянной.

Первая часть Трио была обнаружена в 1979 году на одном из Парижских аукционов и впоследствии попала в фонд Библиотеки П. Моргана в Нью-Йорке. Затем ее исполнили в Мичигане по инициативе пианиста Д. Блюменталья, имевшего доступ к рукописи.

Полную версию Трио in G нашли несколько позже в частном архиве французского пианиста М. Дюмениля, ученика Дебюсси<sup>2</sup>.

Премьера Фортепианного трио Дебюсси состоялась в Мичиганском университете 20 октября 1985 года. А в СССР сочинение впервые прозвучало 13 февраля 1988 года в Большом зале Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки в исполнении Новосибирского фортепианного трио в составе М. Шавинера (фортепиано), В. Минасяна (скрипка) и И. Бялого (виолончель).

Несмотря на то что артисты Новосибирского фортепианного трио в свое время открыли ранний опус Дебюсси для отечественной публики, отмечу, что концертирующие музыканты Новосибирска с тех пор практически не обращались к исполнению Трио in G. В филармонических концертах сочинение не звучит. Молодые музыканты также обходят вниманием юношеский опус Дебюсси. Насколько мне известно, студенты Новосибирской консерватории не включают Трио в свои экзаменационные и концертные программы.

Чаще всего сочинения первых периодов композиторского творчества избилуют многими стилевыми «влияниями» предшественников и современников: в поисках собственной манеры выражения молодые авторы, вдохновившись лучшими образцами творчества своих коллег, нередко им подражают. Потому исполнители неохотно берут в свой репертуар ранние произведения того или иного автора, боясь утонуть в пучине разрешения множества стилевых проблем этих часто несовершенных творений. Создание убедительных и оригинальных версий юношеских композиторских опусов почти всегда процесс непростой, хотя и весьма интересный. А когда этим автором является Дебюсси, творчество которого столь многогранно и глубоко, а споры об эстетической основе творчества и принадлежности композитора к тому или иному музыкальному течению не утихают, робость исполнителей вполне объяснима.

Замечу также, что исполнители, расширяя свой репертуар, всегда ориентируются на мнение публики и ее заинтересованность в тех или иных концертных программах. Исходя из собственного концертного опыта, могу сказать следующее: публика с большей готовностью приходит слушать хорошо знакомые, популярные сочинения. Меньшее воодушевление вызывают редко звучащие опусы, к которым можно отнести Фортепианное трио in G К. Дебюсси. Учитывая распространенное мнение о сложности музыкального языка французского композитора, имя Дебюсси на афише вызывает у слушателей прямые ассоциации с «новаторской» музыкой, предназначенной исключительно для знатоков. В связи с этим исполнителям сочинений Дебюсси, особенно в камерном жанре, вероятнее всего, будет не так просто привлечь широкую публику на концерт.

Обратившись собственно к партитуре Трио in G К. Дебюсси для фортепиано, скрипки и виолончели, хочется отметить следующее: на первый взгляд ничто в музыке не напоминает стиль зрелого Дебюсси. Напротив, композитор продолжает романтическую традицию. Музыка Трио, таким образом, своими истоками восходит к произведениям композиторов-романтиков яркой эмоциональностью, порывом, узнаваемыми темами и достаточно простой гармонией и формой. Одним словом, Трио in G абсолютно комфортно для восприятия и последующего осмысления его музыкального материала как самими музыкантами-исполнителями, так и слушателями, а проблемы так называемой сложности музыкального языка французского композитора отпадают сами собой!

Итак, Фортепианное трио представляет собой произведение в четырех частях: 1. *Andantino con moto allegro*, 2. *Scherzo-Intermezzo moderato con allegro*, 3. *Andante espressivo*, 4. *Finale. Appassionato*.

Все в строении цикла Трио говорит о традициях австро-немецкой композиторской школы, которая стала основой камерно-инструментальных стилей композиторов XIX века и влияния которой молодой Дебюсси не избежал.

О влияниях на молодого К. Дебюсси написано достаточно много. Несомненно, творческая среда, в которой вращался композитор в период обучения в консерватории, была насыщена огромным музыкально-стилевым разнообразием. Молодой композитор был хорошо знаком с западной инструментальной музыкой, а будучи пианистом, владел фортепианным репертуаром, который формировался в те годы преимущественно из произведений композиторов XIX века.

Действительно, Дебюсси был одним из самых ищущих и интересующихся художников своего времени. Он изучал творчество своих современников – Грига, Листа, Франка и Шоссона, обращался к музыкальному наследию Шопена. Творения выдающихся французских клавесинистов Куперена и Рамо глубоко волновали его. Музыку Баха, Шумана, Вагнера он также высоко ценил. Свидетельства этому можно найти в письмах Дебюсси<sup>3</sup>.

Многообразны истоки музыки Трио in G. Здесь благородство и простота выражения, идущие от Шопена, шумановские восторженные кульминационные пики, изысканность и утонченность, напоминающие нам характерные интонации сочинений Франка. Характер мелодических линий Трио зачастую обнаруживает прямые исторические инструментальные заимствования и параллели. Интонационное решение темы Финала Трио, например, рождает ассоциации с полным драматизма романтическим образом. Более детальный структурный анализ темы выявляет ее интонационно-ритмическое родство с темой Прелюдии № 24, ре-минор op. 28 Ф. Шопена (прототипом для которой стала главная партия Сонаты № 23 Л. Ван Бетховена).

Не будем забывать и об огромной силе воздействия на Дебюсси русской музыкальной культуры. Так, Розеншильд, в частности, выделяет «русское влияние» на юного автора. Приглашенный на службу к русской меценатке Н.Ф. фон Мекк, Дебюсси знакомится с новой русской музыкой Чайковского, Балакирева, Бородина, Мусоргского. Русская музыка оказала мощнейшее влияние на начинающего композитора и сказала на его творчестве.

Так называемое «русское влияние» можно уловить и в раннем Трио in G. Некоторые его фрагменты вызывают прямые ассоциации с музыкой Бородина и Чайковского.

Понятно, что впрямую юный Дебюсси никого не копировал, но влияние музыки балетов Чайковского, его симфонического творчества

и фортепианных миниатюр, а также романсов и симфоний Бородина вполне прослеживается в характере тематизма Трио.

Итак, еще раз замечу, что анализ Трио с позиций конструктивных и образно-эстетических выявляет глубинные связи с романтической традицией. Ясность формы, выразительные изысканные мелодии, использование в большинстве своем мажоро-минорной ладовой системы, простота выражения, романтический порыв – все это способствует тому, чтобы исполнители обращались к Трио и обогащали свой концертный репертуар, не опасаясь быть непонятыми широким кругом слушателей.

Трудности определенного характера, безусловно, могут встать перед музыкантами. Им в своей интерпретации не следует копировать романтические произведения в жанре фортепианного трио, а необходимо создавать убедительную трактовку, способную увлечь публику своей новизной и свежестью.

Обрисую и другой круг проблем. Во многом эти проблемы связаны со спецификой музыкального языка Дебюсси, с теми стилевыми особенностями, которые не вписываются в рамки традиций, но присутствуют в Трио, позволяя рассматривать этот ранний опус как своеобразный ключ к пониманию сочинений последующих периодов творчества Дебюсси. Исполнителям придется найти и подчеркнуть особые композиторские приемы, которые впоследствии станут определяющими чертами стиля зрелого творчества К. Дебюсси и будут характеризовать его как ярчайшего композитора-новатора своего времени. Ведь Трио in G – показательный образец поисков самостоятельного композиторского стиля.

Говоря о тончайшем переплетении традиционного и новаторского в творчестве Дебюсси, А. Розанов во вступительной статье к изданию писем композитора отмечает: «Дебюсси был не просто свидетелем перемен, свершавшихся тогда в музыкальном мире. Он оказался в них одним из главных действующих лиц, музыкантом, чьи новаторские устремления во многом опирались на творческий опыт предшествовавшего поколения композиторов» [2, с. 3].

Дискуссии исследователей на тему принадлежности Дебюсси к какому-либо направлению в музыке не утихают. Споры об импрессионизме, символизме и даже неоклассицизме в отношении его творческого наследия актуальны до сих пор<sup>4</sup>. Сам же композитор, как известно, не стремился к тому, чтобы критики заключали его творчество в определенные рамки. Розанов пишет: «Письма К. Дебюсси дают драгоценный материал для изучения его сочинений, а также для <...> постижения эпохи, в которую он жил, <...> однако письма <...> не содержат законченных художественных деклараций, теоретических

утверждений своей платформы в искусстве. Он не желал считаться основателем “школы” или главой какого-то направления в музыке. Соответственно, воздерживался он и от творческих “рецептов» [2, с. 3].

Как педагог и исполнитель я разделяю мнение музыковедов, утверждающих, что Дебюсси до сих пор недостаточно оценен и понят, а традиции исполнения его музыки находятся в стадии формирования, ведь французский композитор-новатор творил в недалеком прошлом. Приблизиться к осмыслению композиторского стиля Дебюсси можно, познакомившись с рукописями и ранними изданиями произведений композитора, погрузившись в анализ соответствующей исследовательской литературы, которая посвящена различным аспектам творчества Дебюсси. Исполнителям, особенно молодым, стоит изучить работы отечественных и зарубежных авторов, освещающих жизнь, творчество и эстетику французского гения.

Среди многих трудов, посвященных Дебюсси и его произведениям, отмечу популярное до сих пор исследование А. Альшванга [1], монументальную монографию Ю. Кремлёва о творческом и биографическом пути Дебюсси [6], упоминаемую выше работу К. Розеншильда о раннем периоде творчества французского мастера [9], а также очерк Б. Ионина, посвященный сочинениям Дебюсси 90-х годов [4]. Труд Л. Кокоревой, являющийся одним из последних крупных исследований на русском языке и отличающийся неординарным взглядом на эстетику К. Дебюсси, также заслуживает внимания читателей [5].

Несмотря на все возрастающий интерес музыковедов к творчеству К. Дебюсси и непрерывное пополнение новыми исследованиями обширного раздела литературы о композиторе, критики по-прежнему не углубляются в детальный анализ юношеского трио Дебюсси (речь идет о статьях на русском языке). Существующих записей сочинения, как уже отмечалось, не так много, а представители разных исполнительских школ – преимущественно зарубежных – внесли свои коррективы в интерпретацию музыки Дебюсси. Часто музыканты, исполняя произведения французских композиторов, тяготеют к их излишне вольной трактовке, далекой от точного выполнения авторских указаний и ремарок. Но отношение к исполнительским указаниям как к несущественным абсолютно чуждо Дебюсси: для него точное выполнение его авторских ремарок было необходимо.

Подводя итог сказанному выше, можно заключить, что Трио in G выдвигает к исполнителям весьма противоречивые требования: разрешая стилевые проблемы опуса и вытекающие отсюда сложности в вопросах интерпретации, музыканты могут испытывать психологический барьер и даже своеобразное неприятие к данному Трио Дебюсси. Все это ведет

к разрушению исполнительского интереса к раннему сочинению композитора, что и сказывается в итоге на его редком звучании с концертной эстрады.

Попытаюсь обозначить основные тенденции, которые прослеживаются при детальном анализе партитуры Трио in G, и дать несколько практических советов по исполнению юношеского сочинения.

Первое, что видит исполнитель, изучая партитуру сочинения, – это подробные авторские указания. В Трио Дебюсси использует как традиционные итальянские термины, так и французские обозначения. Причем французские ремарки используются там, где композитор хочет сознательно привлечь внимание исполнителей к агогике, смене движения, точным штрихам, тонким градациям краски и колорита, характеру динамики.

С одной стороны, новшество использования французской терминологии продиктовано стремлением как можно яснее выражать творческий замысел и авторские пожелания, а с другой стороны, обращение к французскому языку, видимо, предназначено придать некий особый колорит и самому исполнению, сообщая ему утонченность и изящество. Возможно, использование французских обозначений вызвано стремлением Дебюсси преодолеть диктат австро-немецкой традиции в музыке и обновить современные композиторские приемы письма, призвав исполнителей к точности выполнения его пожеланий и чувству меры, ограничивающему излишнюю свободу и некоторые эмоциональные преувеличения. Через детальные ремарки, когда каждый элемент музыкальной ткани связан с подробнейшими авторскими указаниями, композитор может сподвигнуть исполнителя включить всю свою фантазию на пути выражения тончайших нюансов. И эти приемы впоследствии станут типичными для зрелого творчества К. Дебюсси.

Исполнителю может показаться, что штрихи и артикуляция в Трио поставлены крайне скупой, хотя Дебюсси необычайно скрупулезно относился к штриховому расцвечиванию музыкального материала (это подтверждают авторские указания в произведениях зрелого периода). Поэтому задача исполнителей, как мне представляется, будет заключаться в том, чтобы обогатить штриховую палитру, артикуляционно «раскрасив» тематизм, следуя авторским ремаркам и не выходя за рамки стиля. Это тем более важно в ансамбле, когда каждый из музыкантов имеет собственный взгляд на музыкальный материал произведения, по-своему осмысливает и интерпретирует те или иные аспекты нотного текста (в частности, штрихи). В подобных случаях совместный кропотливый и осознанный подход к выбору нужных штрихов и приемов артикуляции будет необходим, чтобы наиболее рельефно донести авторский замысел.

Как отмечалось выше, «фортепианный след» в мышлении юного Дебюсси мог быть весьма силен, и крепкая связь с романтическим стилем проявляется в Трио в характере кульминационных эпизодов каждой части. Композитор переносит в свой ранний опус бурные кульминационные «шумановские» пики, столь характерные для всей романтической фортепианной литературы XIX века. Соблюдая нормативы прошлого, Дебюсси использует традиционную квадратность в построении основных тем Трио. В большинстве случаев мелодический материал произведения заключен в классические нормативно-квадратные рамки. Добавлю, что романтическая музыка привычна нашему уху, комфортна для исполнения и «проживания» на сцене. Трио in G, стилистически напоминающее лучшие страницы романтической музыкальной литературы, должно с легкостью восприниматься как исполнителями, так и слушателями. Есть особое пожелание исполнителям Трио: чтобы избавить материал от некоторой прямолинейности разрывывания, чего так стремился избегать Дебюсси, стоит пользоваться террасообразной динамикой, высвечивая ладотональные изменения музыкальной ткани сочинения. Потребуется выстроить все кульминационные зоны в Трио, тщательно работая в ансамбле над динамикой.

Пожалуй, следует указать специфические композиторские приемы, связывающие стиль молодого Дебюсси с его последующими опусами. Например, в форме Трио уже заметны новаторские тенденции. Определить узловые моменты формообразования на первый взгляд сложно, так как форма у Дебюсси как бы не дана заранее, а вырисовывается потом, в результате музыкального процесса. И разные части Трио с большей или меньшей степенью тяготеют к традиционности либо к новаторству: Вторая и Третья части явно представляют собой более традиционную ткань, Первая часть и Финал обнаруживают более вольное, мозаичное строение, и здесь на первое место выходит метод частой смены относительно законченных эпизодов, рубежи которых отмечены у композитора тональной сменой.

Вариантное разнообразие повторяющихся напевных текучих тем, тяготение к вариационному методу развития, плавность переходов от раздела к разделу, безусловно, сглаживают грани формы, усложняя задачи формообразования. В одном из писем Дебюсси отмечал: «<...> как трудно облечь в четкую форму тысячи переживаний одного и того же лица <...>» [2, с. 23].

Поможет «лепить» форму выявление исполнителями принципа узнаваемых лейт-формул с единым тематическим ядром, пронизывающих весь интонационный строй Трио. Так, интонационно-ритмическая формула вступления к Первой части явится в итоге основной тематической опорой для конструкций многих мелодических построений Трио.

Элементы вступления присутствуют в музыкальной ткани сочинения в чистом виде и в многочисленных своих вариантах, обеспечивая интонационное единство частей цикла.

Исполнителям необходимо выявить зерна лейт-формул и пронести их через всю музыкальную ткань Трио. Этот путь приведет исполнителей к более четкому восприятию формы. Ведь узнаваемость и репризность элементов темы дает мощное обобщение в подсознании.

Э. Денисов<sup>6</sup>, исследуя творчество К. Дебюсси, среди прочих специфических свойств композиторской формы называет прием кратких тематических «врезок», формулируя его как принцип монтажа [3, с. 243, 246]. Зерна этого принципа прослеживаются и в раннем Трио, Первая часть которого представляет собой конструкцию, состоящую из восьми разделов. Обособленность разделов подчеркивается разнообразием их характера, тональным непостоянством и сменой темповых условий, что указано автором. Именно этот композиторский прием явился новшеством, вызывающим прямые ассоциации с направлением импрессионизма в живописи: калейдоскопичность конструкций, частая смена разделов у Дебюсси живо напоминают особую технику изменчивых переливающихся мазков на полотнах художников-импрессионистов, позволяющую передавать мимолетные впечатления.

Важным фактором, способствующим созданию импрессионистической картины, является тонкое чувствование исполнителями незначительных темповых сдвигов и изменения настроений на границах разделов, что характеризует стиль Дебюсси. Решение этой задачи не только разрешит стилевые проблемы опуса, но и поможет избавиться музыкальную ткань от некоторого единообразия, связанного с отсутствием какого-либо драматизма в музыке, а также придаст новый импульс для движения исполнительской формы в целом. Добавлю, что автор не проставляет метрономические указания, но темповые и агогические ремарки вполне их заменяют. Здесь стоит отметить, что темпы в произведениях Дебюсси почти всегда указывают на характер исполняемой музыки, а не на реальную скорость движения<sup>7</sup>.

Бесконфликтность тематизма Трио, когда каждая новая тема в какой-то степени лишь дополняет эмоциональное содержание основных тем опуса, приводит к полному отсутствию драматизации и динамического развития материала. Исключением является лишь тема Финала, которая своей импульсивностью и напором практически впервые во всем сочинении сообщает музыкальному развитию некую напряженность. Спецификой мелодизма опуса является так называемая безостановочная мелодия. Она провоцирует исполнителя на такое же ее воспроизведение, а потому агогико-динамическая жизнь тематизма должна постоянно

находиться в поле зрения исполнителей. Особо это касается развернутых мелодий Первой части Трио. Бесконечные перетекания, изменчивость мимолетных состояний основных мелодий Первой части, размытость контуров лишенных резкости тем, вариационное развитие материала с причудливым переплетением инструментальных партий в фактуре Трио требуют от музыкантов ювелирного владения фразировкой, ее продуманности и гибкости. Все это в соединении с красочной штриховой гаммой поможет преодолеть некоторую статичность музыкального образа.

Становится очевидным, что в Трио in G есть фрагменты, где Дебюсси приходит к новым идеям и пробует совершенно иную манеру письма, в корне отличную от традиций романтического стиля. Многие исследователи творчества композитора отмечали этот факт. Б. Ионин, например, характеризуя стилевые особенности зрелого Дебюсси, замечает: «Принцип постепенного становления одной эмоции <...>, заменяется сменой различных оттенков, нюансов одного или крайне близких эмоциональных состояний» [4, с. 12].

Анализ Трио показывает, что в целом его гармоническая сфера обнаруживает поиски новых идей, ломающих традиционную функциональную логику. Скрытые на первый взгляд нюансы гармонических изменений, внесенных композитором в сочинение, открываются при более детальном знакомстве с партитурой Первой и Четвертой частей цикла. Здесь можно услышать совсем не характерное для большинства композиторов-романтиков тяготение к использованию натуральных ладов, несмотря на сохранение тональности в музыке. И пусть в раннем Трио не так много характерных для зрелого и позднего Дебюсси гармонических новшеств, что, несомненно, обедняет красочно-фонические качества музыки в сочинении, тем не менее Трио содержит ростки новых решений, которые вскоре станут визитной карточкой французского гения. Восхищение Дебюсси произведениями мастеров старой французской композиторской школы привело его к использованию в собственной музыке старинных диатонических ладов, а также параллелизм аккордов, характерных для модальной системы<sup>8</sup>.

Первая часть, например, начинается с небольшого вступления фортепиано, в основе которого лежат секвенции-сопоставления одногипстных ритмоинтонационных аккордовых комплексов. Каждый мотив секвенций будто «повисает», не разрешаясь. Подобный метод развития материала видим и во вступлении к Третьей части. Типичные для зрелого письма Дебюсси методы сопоставления неразрешенных созвучий, образующих характерные красочные «гирлянды», а также колорит ладовых контрастов нашли воплощение уже в одном из первых его юношеских опусов.

Необычайно живописные методы письма наблюдаем в тт. 29–32 Первой части. Движения рук пианиста «невидимой кистью» будто прорисовывают ритмические фигуры шестнадцатых на клавиатуре, и пассажи образуют красочно-импрессионистические «мазки», взлетая и низвергаясь словно волны. Ладовые сопоставления сочной звукописи в данном фортепианном фрагменте в очередной раз показывают, что гармония Дебюсси далека от традиционной функциональности. Она как полноправный участник формообразования творит драматургию музыкального процесса, становясь его основным двигателем.

Чтобы показать всю полноту гармонической жизни Трио, от исполнителей требуется тонкая совместная работа над поисками приемов *tubato*, которые помогут подчеркнуть красочные гармонические решения сочинения, обнажив ростки импрессионистических зерен в сфере гармонии. Необходимое органичное *tubato* и игра временем избавят течение музыки от метричности и позволят мысли естественно двигаться, преодолевая некую застылость диатоники и неразрешенность вопросительных интонаций. Основная нагрузка в этих творческих поисках будет ложиться на пианиста, ведь агогическая работа неразрывно связана с анализом гармонической сферы и, пожалуй, как ни у какого другого композитора, кристаллизуется в полном соответствии с живописными гармоническими решениями Дебюсси. Особого внимания заслуживает выявление пианистом многочисленных ладовых и динамических сопоставлений на коротких временных промежутках.

Несколько слов об инструментальной фактуре французского мастера: здесь также намечаются новаторские приемы, которые получают распространение в его дальнейшем творчестве.

Полифоничность мышления композитора объясняет новый подход Дебюсси к осмыслению фактурных принципов. Молодой автор весьма умело справляется со своеобразной «многоэтажностью» фактуры, трактуя партию каждого инструмента как абсолютно самостоятельную, но в то же время мастерски вплетенную в единый полифонический комплекс. Дебюсси даже в юном возрасте обладал свойством замечательно «плести» весь фактурный пласт, владея техникой как достаточно плотного, так и прозрачного письма. Обнаруживая оригинальный способ передачи «множественных эмоциональных и колористических оттенков одного образа», Б. Ионин формулирует его как полимелодию – одновременное сочетание 2, 3 и более планов, имеющих самостоятельное образное значение [4, с. 22]. В Трио данный прием получает широкое распространение. Одновременно в различных партиях сочинения может проходить до трех тем либо их элементов. При этом индивидуальная краска и выразительность каждого тембра становятся важной составляющей полифоничной фактуры Дебюсси.

Владение полифонической многоплановой фактурой всегда требует от исполнителей определенного мастерства. Необходим поиск естественного движения, обеспечивающего слышание всех пластов музыкальной ткани. Следует выстраивать не только горизонталь самостоятельных тембральных линий, но обязательно ощущать гармоническое наполнение вертикали. Это позволит подчеркнуть красочность фактуры, вместе с тем контрастно разграничить самостоятельные тембральные линии, а также выявить их взаимодействие между собой.

Говоря о сочности импрессионистических красок в сочинениях Дебюсси, остановлюсь на некоторых приемах звукоизвлечения и педализации – важных составляющих, без которых невозможно добиться характерного колорита и сочной звукописи.

О требованиях Дебюсси к исполнителям его сочинений можно судить по заметкам работавшей с композитором французской пианистки М. Лонг, изложенных ей в книге «За роялем с Дебюсси» [7]. Лонг отмечает, что игра на рояле самого Дебюсси отличалась чрезвычайно певучим туше. Композитор «<...> понимал фортепиано как особый инструмент, в котором струны после удара молоточком начинают петь и создают полную слиянность звуков, присущую квартету <...>» [7, с. 40]. Пианисту необходимо учитывать этот момент, добиваясь мягкой звуковой атаки, близкой с взятием звука на струнном смычковом инструменте. Как известно, струнникам требуется чуть более длительное время при взятии звука: звуковой тон окрашивается вибрацией, что избавляет звукоизвлечение от излишней жесткости. В значительной степени это касается эпизодов, изложенных полифонически, когда скрипка и виолончель повторяют мелодии фортепиано. В подобных моментах любые несовершенства ансамбля становятся явными.

Пианисту нужно избегать ударной манеры игры и, как говорил К. Дебюсси, «<...> заставить забыть, что у рояля есть молоточки» [7, с. 47]. Другими словами, музыкантам в совместной работе необходимо искать звукоизвлечение и характер артикулирования, лишённые какого-либо намека на грубость.

Особого внимания от ансамблистов потребуют идеальные в своем артикуляционном единстве собственно «взятия и снятия» звука. Следует добиваться слегка завуалированной атаки, помня о чисто дебюссистской певучести звукоизвлечения и стремлении уйти от прямолинейности. Еще большего мастерства требуют все снятия звука. Отмечу, что Дебюсси весьма далек от тяготения к четким и определенным снятиям. Исполнители, как правило, должны придерживаться бережных снятий звука, стремясь к естественному угасанию (истаиванию)

звучности. Если скрипке и виолончели не представляет особого труда добиться напевности в звуке в силу «вокальной» природы струнных смычковых инструментов, то от пианиста потребуется определенное мастерство, чтобы найти необходимый для исполнения тянущийся звук. Владение особыми приемами педализации, характерными для Дебюсси, вполне способно помочь пианисту в поисках певучего, красочного звука.

М. Лонг в своей книге фиксировала для пианистов рекомендации и пожелания Дебюсси, касающиеся приемов педализации. Остановимся на специфическом приеме, называемом «вибрирующая педаль». Именно такой тип педализации часто использует Дебюсси в своих сочинениях. Лонг приводит слова композитора: «<...> нужно держать педаль, но так, чтобы при этом не появилось грязного звучания <...>» [7, с. 41]. Для того чтобы понять и освоить навык такой педали, можно представлять следующее: нога, удерживая правую педаль, будто бы совершает пальцами внутри туфли вибрирующие движения. Такой прием предполагает не слишком глубокое погружение лапки правой педали. Следует довольно чутко контролировать весь процесс педализации, не позволяя ноге проваливаться до пола. Такие ассоциации помогают осмыслить непрерывную педаль. При этом уши пианиста контролируют чистоту звукового пласта, добиваясь эффекта «нанизывания» на бас, который, в свою очередь, пронзает звуковой комплекс верхних созвучий.

Для Дебюсси данный прием весьма характерен. Фактура при непрерывно вибрирующей педали наполняется объемом и особой краской. Басовые струны фортепиано акустически звучат дольше верхних струн, так как нижние обертоны медленнее угасают. Бас не только пронзает наложения всех верхних пластов фактуры, но и за счет постоянного обновления своих обертонов (при вибрирующей педали) насыщает звуковую структуру богатым тембром и певучестью.

При использовании вибрирующей педали все длительности, прописанные в нотном тексте, начинают звучать близко по времени к реальному обозначению. Звуки не гаснут сразу, так как демпферы фортепиано постоянно приподняты при непрерывной педализации и не глушат струны. Это и образует певучий тянущийся звук<sup>9</sup>.

Дебюсси предпочитал не указывать подробную педаль в своих сочинениях, надеясь на понимание смысла музыки, чувство вкуса, фантазию и слух исполнителей. Не проставлена педализация и в Фортепианном трио. Анализируя текст Трио с позиций применения различных приемов педали, можно отметить, что в раннем опусе автор подразумевал использование всех педальных техник, в том числе и вибрирующей педали.

Исполнителям необходимо всегда стремиться к певучести и тембральной красочности звука. А потому пианисту требуется подключить все приемы звукоизобразительности, грамотно использовать и сочетать педальные техники, включая вибрирующую педаль, а также левую педаль, умелое владение которой обогащает звучность, тембрально и даже тонально ее окрашивая, позволяя добиваться необходимой нежности и мягкости туше. Фактура при этом приобретает необходимый объем, колоритно расцветиваясь.

В заключение коротко остановлюсь на одном важном, как мне кажется, моменте. Выше я уже отмечала безграничное преклонение Дебюсси перед творениями мастеров прошлого. Творчество выдающихся французских клавесинистов – Куперена и Рамо – повлияло на его композиторские взгляды<sup>10</sup>. Крепкие нити связали стиль Дебюсси с чисто французской традицией эпохи рококо в музыке: произведения композитора далеки от грандиозности, в его творчестве преобладают камерные формы, Дебюсси тяготеет не к сонатности, а к сюитности, музыкальная ткань его сочинений изобилует множеством деталей, которые, подобно бриллиантам, требуют от исполнителей идеальной огранки, а следовательно, тщательнейшей работы за инструментом.

Такое стремление композитора обогатить музыку нового времени поисками неограниченных возможностей живописного окрашивания мельчайших деталей партитуры открывает перед исполнителями интересный путь к бесконечному совершенству собственного мастерства. Многочисленные задачи, встающие перед интерпретаторами Фортепианного трио in G К. Дебюсси на пути создания его наиболее точной исполнительской версии, требуют своего разрешения. Ведь Трио таит в себе массу загадок, как и любое сочинение Дебюсси: и совсем не важно, ранние ли это опусы или произведения, относящиеся к периодам композиторской зрелости.

Надеюсь, что Фортепианное трио in G пополнит репертуар исполнителей камерной музыки и будет чаще звучать в концертных залах Новосибирска, позволяя слушателям эмоционально соприкоснуться с замечательным произведением К. Дебюсси первого периода творчества.

### **Сноски и примечания.**

1. Лезюр Франсуа (François Lesur; 1923–2001) – французский историограф, создатель полного каталога произведений Клода Дебюсси (1977, новая редакция 2001).
2. Дюмениль Морис (Maurice Dumesnil, 1884–1974) – французский пианист, ученик Дебюсси. Автор книги «Клод Дебюсси: мастер снов» (Claude Debussy: Master of Dreams, 1940).

3. Дебюсси К. Избранные письма / сост., перевод, вступ. статья и комментарии А.С. Розанова. – Л. : Музыка, 1986. – 286 с. [2].
4. Эстетической основе творчества К. Дебюсси посвящено исследование Л. Кокоревой [5].
5. Это подробно описано в статье И. Портной [8].
6. Денисов Эдисон Васильевич – советский и российский композитор, музыковед, общественный деятель, народный артист Российской Федерации (1929–1996).
7. Хаймовский Г. Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. – Л. : Музыка, 1965. – С. 96–123.
8. Шевченко Е. Композиционные принципы гармонии на примере Прелюдий К. Дебюсси // Учебное пособие по современной гармонии для обучающихся по специальности 073002 теория музыки, 02.05.2020. // Образовательный портал Знанию – для педагогов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.znaniio.ru>, свободный.
9. С. Чащина в своей диссертации подробно останавливается на этом: с. 154–172 [10].
10. Работа Е. Шевченко раскрывает эти аспекты.

### Список литературы:

1. Альшванг А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мироззрение. Творчество. – М. : Музгиз, 1935. – 96 с.
2. Дебюсси К. Избранные письма / сост., перевод, вступ. статья и комментарии А.С. Розанова. – Л. : Музыка, 1986. – 286 с.
3. Денисов Э. О некоторых особенностях композиторской техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 230–254.
4. Ионин Б. Некоторые стороны тематизма и мелодического стиля симфонических произведений Дебюсси 90-х годов (на примере симфонического Прелюда «Полдень Фавна») // Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. – М. : Музыка, 1968. – Вып. 8. – С. 5–26.
5. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Исследование. – М. : Музыка, 2010-е, нот. – 496 с.
6. Кремлёв Ю. Клод Дебюсси. – М. : Музыка, 1965. – 359 с.
7. Лонг М. За роялем с Дебюсси / пер. с фр. Ж. Грушницкой // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 9. – С. 38–74.
8. Портная И. Некоторые аспекты исполнительского прочтения Этюдов Дебюсси // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб. : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2010. – № 120. – С. 259–267.

9. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. – М. : Музгиз, 1963. – 144 с.
10. Чашина С. Концепция музыкальной длительности: на примере инструментального творчества Клода Дебюсси : дис. ... канд. искусствоведения по специальности 170002. Музыкальное искусство. – СПб, 2000. – 350 с.

## РАЗДЕЛ 2.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 2.1. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

##### РУССКИЕ ПОСЛОВИЦЫ О ЩЕДРОСТИ И СКУПОСТИ С ЭКВИВАЛЕНТОМ В АРАБСКОМ ЯЗЫКЕ

*Аль Саади Алла Шинан*

*магистрант филологических наук, преподаватель русского языка  
Кафедра русского языка, факультет языков  
Багдадский университет,  
Ирак, г. Багдад*

**Аннотация.** В статье рассматриваются идиоматические выражения: пословицы и поговорки о щедрости и скупости в РЯ и их эквивалент в арабском языке.

**Ключевые слова:** пословицы и поговорки, мудрость, щедрость, даение, скупость, мужество, хорошие черты человека.

Пословица - это афоризм, взятый из предшественника и преемника, и это слово, которое произносится при прохождении определенного происшествия или особого случая, а затем повторяется в случаях, напоминающих эту пословицу. Сказание и прославление предков.

Поговорки - это высказывание, которое содержит мудрое мнение об эксперименте, который был проведен, и отделяет правильное от неправильного. Это также выражения, которые представляют собой резюме жизненного опыта некоторых людей. Их мнение представлено и названо мудрыми словами в результате правильности своего мнения. В древности мудрость имела роль, подобную роли поэзии в то время.

Поговорки проистекает из опыта, опыта и философии в жизни и высокого знания ситуации и пути ее решения. Мудрый человек имеет острое видение в решении вопросов, и это тип физиогномики.

Пословица может содержать мудрость во многих случаях, и это объясняет их связь друг с другом.

Пословицы и поговорки имеют большое значение и престижное место в русском и арабском обществе, так как являются обобщением опыта и мудрости древних, описывают их интеллектуальные, социальные, литературные, культурные, исторические, национальные и нравственные условия. Это означает, что они охватили все стороны жизни, когда они выражали свою действительность, надежды и боль, в красноречивых выражениях, ибо пословицы и мудрость - сильный голос нации, ее бьющееся сердце, ее живая совесть, которая не может умереть, и его сознательный разум. Пословицы и поговорки были типом написания истории в легкой форме и ее доступность для самой большой группы групп общества, что обеспечивает ее наследственность и передачу из поколения в поколение из-за их большого интереса к ней.

"Все тонкости и вся глубина межкультурной коммуникации становятся особенно наглядными, а иногда и просто осознаваемыми, при сопоставлении иностранных языков с родными и чужой культуры со своей родной привычной" (Тер-Минасова, с. 24)

Щедрость - С. Толковые словари определяют великодушие как благородство, а благородство – как достоинство а достоинство как щедрость, это противоположность скупости, которая дает деньги, еду или любую другую выгоду добровольно. Наши предки славились почитанием гостя, и в этой чести отличались и уникальны, и гордились этим над остальными народами.

Она - одна из самых благородных качеств, самый дорогой талант и бессмертный подвиг. Каждая драгоценная вещь описана с щедростью. Всевышний сказал: «Это благородный Коран» (Аль-Вакиа: 77), «И явился благородный Посланник» Мужество и щедрость были одними из самых выдающихся характеристик арабского общества, и одной из самых выдающихся и известных из них был (Хатем ат-Тай), который жил в эпоху невежества и был примером щедрости до сих пор, и в эпоху Ислама имам Али Абу Талиб "мир ему" его называется "отцом сирот"

Скупость — одна из худших черт, которые ненавидят люди, особенно арабы, по их мнению, это одно из уродливых качеств, снижающих мужественность. Стоит отметить самую известную арабскую пословицу, которая призывает к великодушию, даянию и помощи близким- благотворительность начинается дома.

Широкая щедрость это характер русского народа и как говорят Россия – щедрая душа. Мы находим, что щедрость в ее точном понятии означает не только щедрость в денежных единицах или еде, но щедрость — это широкое и всеобъемлющее понятие, включающее множество значений и ситуаций, таких как щедрость в деньгах, щедрость в чувствах и добрых словах к другим, щедрость в умении стоять на

стороне людей в трудных ситуациях, а щедрость в сочувствии бедняку и помощи ему наименее доступными вещами, ещё щедрость проявляется в отношении к своему времени. Считать каждую минуту, часто торопить, не иметь ни минуты на красивую прогулку, встретившегося человека или просто на себя самого, а самый главный вид щедрости - щедрость в нравах. Существует множество пословиц и поговорок, в которых говорится о разных значениях щедрости, где атрибут щедрости приписывается человеку со многими другими положительными качествами, такими как даяние, щедрость и даяние, тесно связанными друг с другом.

Человек, обладающий этими качествами (щедрость, великодушие, честь), всегда пользуется почетом и уважением. Рус.: Кого почитают, того и величают; Честному мужу честен и поклон

Араб. чтобы поощрить людей быть великодушными, щедрыми благородными.

Хорошие черты человека воспитываются с детства, и человек пронесит их через всю жизнь. Рус. больше почтен больше хлопот

Араб. щедрость на век, а не на день

Одним из качеств щедрого человека является выполнение обещания:

Рус. нет щедрее его на обещание; Араб. достойный человек, если говорит, то делает.

Когда щедрый человек имеет какие-то недостатки ни на кого не обращает внимания на эти недостатки рус. закрой чужой грех – Бог два простит, араб. щедрость покрывает все недостатки; щедрость – завеса пороков .

Щедрый человек гостеприимен и всегда его дом открыт для гостей.

Рус. Гость в дом, а бог в доме . Араб. у щедрого и великодушного человека гостеприимный дом; дай гостью хоть плешку с лепешкой, лишь бы он не лег спать голодным ; щедры тем, что имеет.

Благородный человек, которого уважают и которому воздают почести, бывает окружен менее популярными людьми, и обращение к нему всегда отраженным светом падает и на тех, кто связан с этим человеком. Рус. красна ложечка с похлебочкой (а не сухая). Араб. По хозяину и собак честь; собак шейха- тоже шейх.

Одно из качеств щедрого человека — отдавать, не ожидая ничего взамен, рус. Не тот щедр, кто даёт, а тот кто не берет ; от добра добра не ищут. Араб. делай добро и бросай его в воду; если ты сделал добро – скрой.

Есть много пословиц, которые призывают и поощряют щедрость, потому что честный человек, да благословит его Бог в его пропитании и жизни и отвратит от него беды.. Рус. влажная рука торовата, а сухая скуповата; на щедрую руку и сокол садится; у кого руки щедры, тому

все дороги открыты; щедрая рука много получит. Араб. долгая жизнь дается лишь достойному; кто не скупится, у того широкая душа; Кто щедр душой, тот не подвержен алчности.

Происхождение всех добродетелей — «щедрость». щедрости — это честность души. Рус. под щедрости руки видно, какое сердце. Араб. Уважать достойного; щедрость - достоинство. Достойного человека любят все. Рус. щедрость вызывает любовь. Араб. Если хочешь, чтобы тебя любили, будь щедрым; Если хочешь имеет друзей – будь щедрым.

Щедрость не связана с богатством, ибо богатство - богатство души. Рус. не проси у богатого, проси у тороватого; чем беднее, тем щедрее. араб. щедрость -украшение бедного; Щедрым не хватает денег, а богатым не хватает щедрости; богатства без щедрости - все равно, что дерево без плодов.

Даяние является частью щедрости. Скорее, это щедрость во многих формах, и она является частью существа возвышенного человека. Рус. И вода сладка, если от души подана; Если даришь коня, подари и уздечку; всем давать - много будет. Араб. даяние не имеет ценности если не от всей души; В окно подать - богу подать.

Люди злословят человека, отказывающегося от щедрого подарка, и называют его жадным. Рус. Щедрый не хвастается подарком, богатырь не отказывается от сказанного. араб. Только скряга отказывается от щедрого .

А скупость - С. Толковые словари определяют алчность как жадность, а жадность – как скупость — одна из негативных черт, отвергаемых всеми монотеистическими религиями.

(37)﴿الَّذِينَ يَبْخُلُونَ وَيَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبُخْلِ وَيَكْتُمُونَ مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ عَذَابًا مُهِينًا﴾

Священная книга Корана "которые **скупаются**, велит людям быть скупыми и утаивают то, что Аллах даровал им из Своей милости. Мы приготовили для неверующих унижительные **мучения**".(37)

В Библии "Нет никого злее скряги» (Сир 10:9)

ليس هنالك من هو اسوأ من البخيل Так говорится в Библии и в Коране обе религии решительно осуждают любые проявления зла и несправедливости, скупости. Обе религии приветствуют общепризнанные человеческие ценности: сострадание, любовь, терпение и великодушие.

Есть много видов скупости, в том числе: скупость на деньги, скупость на знания, скупость на милостыню. Существует множество русских и арабских пословиц и поговорок каждого из этих типов, русское сознание ставит на одну доску понятия скупость и подлость, низость в противовес паре щедрость, великодушие и благородство. У арабов скупость вскрывает пороки и вырезает любовь из сердец. (Имам Али Бен Абу Талиб мир ему)

Говорится, что осудит скупость. Рус. у скупого и в Крещение льду не выпросишь; как собака, на сене лежит: и сама не ест, и другим не дает. Араб. скупой – враг Аллаха; твоя просьба к скупому горше, чем подлый человек.

Говорится, что побуждает людей держаться подальше от скряги и не сопровождать его потому, что он бесполезен. Рус. Перестать от злого милости, а от скупого помощи искать; кто скуп да жаден, тот в дружбе не ладен; У скряги зерна не вымолотишь; Из скупого воды не выжмешь; Скупой, что собака на сене: и сам не ест и другим не дает. Араб. Берегись дружбы скупца: он лишит тебя самого необходимого.

Скупой человек причиняет вред себе и другим. Рус. скупой платит дважды; скупой для себя скупится; У скупого корки не выпросишь Скупые умирают, а дети сундуки отпирают; Араб. скупой враг самому себе и людям; Скупой не для себя копит: помрет — ничего с собой не возьмет

Одна из черт скряги — жадность и алчность. Рус. скупой имеет много, а хочет ещё больше; чем богаче, тем скупее. Араб. Скупой поедает свою кожу; скупец находка для вора.

Скупец назывался нищим и в русских, и в арабских пословицах Рус. скупой богач беднее нищего; самая жалкая нищета - скупость; богатого скупого от нищего не отличишь. Араб. Скупой – вечный нищий.

Российское общество издевается над скрягой, не выполняющей права гостеприимства. Рус. К скупому в гости идти — запас с собой нести. Араб. От скряги жди всего, он все делает за деньги; Не подходи к скряге, он не прибавляет своих близких.

Скупость – одна из вредных привычек, которую мы встречаем у многих людей, из-за которой он теряет любовь и симпатию окружающих людей, ведь скупец не только скуп на деньги, но и на чувства и переживания по отношению к самым близким ему людям. Рус. У скупого, что больше денег, то больше горя. Араб. Остерегайтесь скупых чувств; Не выходи за скрягу, даже если любишь его; У скряги нет чувств, пока он не отдаст их другим.

Русские уподобляли скупца пчеле, потому что она собирала мед, но не пробовала его, а Арабы уподобляли скупца верблюду, потому что он носит воду на спине и умирает от жажды. рус. Скупые — ровно пчелы: мед собирают, а сами умирают. араб. Скряги - жаждущие верблюды, и вода загружена на их спины.

Пословицы и поговорки, доставшиеся нам в наследство от наших предков, советуют не полагаться на скрягу, ведь деньги для него являются наивысшей ценностью. рус. Скупой удавится, а гроша не даст; Скупому душа дешевле гроша. Араб. Вырви ему зуб и не вынимай ни гроша.

В некоторых произведениях Пушкина содержатся фразы, которые понравились людям, прочно вошли в разговорную речь и со временем стали пословицами и поговорками, потому, что показывает разрушительную силу денег для человеческой души, в том числе в комедии «Скупой рыцарь», заканчивается словами "ужасный век, ужасные сердца"

А у арабов рассказ «Скряги» великого писателя Аль-Джахиза — поистине великая научная литературная энциклопедия. Он изображал скупых реалистично, чувственно, психологически и с юмором. «Скряги, как мулы, везут золото и серебро, а питаются сеном и ячменем».

Два языка богаты пословицами и мудростью о щедрости и скупости. Стоит упомянуть у арабов. Всегда упоминается изречение Пророка Мухаммад ﷺ мир ему и благословение Всевышнего) сказал: "Будет скупым тот человек, который не призывает благословение и приветствие (не произносит салават) на меня, когда меня упоминают в его присутствии إِنَّ الْبَخِيلَ كُلَّ الْبَخِيلِ مَنْ ذُكِرَتْ عِنْدَهُ فَلَمْ يُصَلِّ عَلَيَّ

### Выводы

1. Русские идиомы вошли в нашу плоть и кровь, в них всегда «русский дух» и «Русью пахнет"
2. Семантическое значение щедрости и скупости одинаково в обоих языках
3. Народы земли, с их разнообразными культурами, с одной стороны почти призывают к добродетели великодушия, а с другой стороны отвергают скупость и скупость .
4. В обоих языках скрягу называют нищим и подлым человеком , а щедрого — добродушным человеком
5. Российское и арабское общество отличается тем, что в нем много пословиц и мудрости в различных сферах жизни. Они прославляют хорошие качества человека и осуждают плохие.
6. Русские пословицы самые лучшие и самые выразительные в мире. Выражение, обычно образное, иносказательное, не являющееся цельной фразой.

### Список литературы:

1. Богданова О. Ю., Леонова С. А., Чертова В. Ф. Методика преподавания литературы. Учебник для студентов вузов, обучающихся по педагогическим специальностям.
2. Кухарева, Е.В. Арабские пословицы и поговорки. Словарь с лексико-фразеологическими комментариями / Е.В.Кухарева. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Восток – Запад, 2008. – 303 с.

3. Харьков арабские крылатые выражени. Фразеологический словарь . 2012 г.
4. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др.. 2-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 815 с
5. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка / РАН. Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд. доп. Москва : Азбуковник, 1999. 944 с.
6. Словарь русского языка в 4 томах / под ред. А. П. Евгеньевой: Т. 1-4 2-е изд-е. Москва : “Русский язык”, 1985-1988. URL: <https://www.slovari.ru/default.aspx?p=240>
7. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Ю. Шведова Москва : ИЦ “Азбуковник”, 2007.
8. <https://mydrost.com/o-shhedrosti-2>
9. <https://www.google.com/amp/s/www.annajah.net/%25D8%25A3%25D9%2582%>
10. <https://www.almrsl.com/post/993729>
11. <https://xrslok.webnode.ru/news/skupost-alchnost-referat/>  
([https://xrslok.webnode.ru/news/skupost-alchnost-referat/?utm\\_source=copy&utm\\_medium=paste&utm\\_campaign=copypaste&utm\\_content=https%3A%2F%2Fwww.almrsl.com/post/993729](https://xrslok.webnode.ru/news/skupost-alchnost-referat/?utm_source=copy&utm_medium=paste&utm_campaign=copypaste&utm_content=https%3A%2F%2Fwww.almrsl.com/post/993729))

## РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

### 3.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

#### НЕСКУЧНЫЕ УРОКИ ИЛИ ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОНЛАЙН ВО ВНЕУРОЧНОЕ ВРЕМЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ РКИ

*Митроченкова Юлия Юрьевна*

*канд. филол. наук, ст. преподаватель,  
Институт «Медицинская академия имени С.И. Георгиевского»  
ФГАОУ ВО Крымского федерального университета  
имени В.И. Вернадского,  
РФ, г. Симферополь.*

**Аннотация.** В статье описываются причины, по которым стоит применять игровые технологии онлайн на уроках и во внеурочной деятельности со студентами иностранцами. Предлагаются варианты игр, которыми можно закрепить навыки, полученные во время занятий по РКИ, а также погружать студентов в языковую среду даже на расстоянии.

**Ключевые слова:** РКИ, игра, онлайн игры, дистанционное обучение.

Когда обучение начинается в аудитории, то преподаватель находится в непосредственном взаимодействии со студентами несколько часов (на начальном этапе – 6 часов). Когда же у нас дистанционное обучение, то возможности заниматься по 6 часов подряд нет. На это влияют следующие причины:

1. Сидеть перед экраном и внимательно слушать преподавателя, иногда включаясь в беседу, возможно не более одной-двух пар, иначе теряется восприятие информации, и занятие становится неэффективным.

2. Проводить за экраном такое количество времени небезопасно для глаз и здоровья в целом (утверждении санитарных правил СП 2.4.3648-20

«Санитарно-эпидемиологические требования к организациям воспитания и обучения, отдыха и оздоровления детей и молодежи» [3]).

3. Нет непосредственного эмоционального контакта с преподавателем. Чаще всего голос остается за кадром, а на экране показываются необходимые таблицы или схемы, фотографии для урока.

Остальное время, необходимое по плану, студенты выполняют задания самостоятельно: пишут упражнения, читают тексты, переводят и запоминают лексику.

При всем этом, программа для аудиторных и дистанционных занятий остается практически неизменной. Что же со всем этим делать? Как успеть дать не только теоретический материал, но и отработать его? Один из приемов, часто применяемый мной как в офлайн так и онлайн занятиях – это игры.

Игра имеет многогранный характер, ее можно рассматривать как особую форму существования коллектива со всех сторон жизнедеятельности. В игре легко и быстро запомнить и отработать лексику, грамматический материал, увеличить скорость чтения и понимания на слух. Игра во время занятия носит не только дидактическое значение, но и воспитательное, психологическое. Эти факторы зависят от мастерства педагога, от того, насколько он сможет учесть возрастные, индивидуальные, национальные особенности студентов.

Регулярное использование игровых технологий позволяет улучшить усвоение речевого и языкового материала в условиях дистанционного обучения, обеспечивая при этом разнообразные формы для отработки изученных тем, позволяя общаться не только в формате «студент-преподаватель», но и «студент-студент».

Использование игр не только на занятии, но и во внеурочное время активизирует внимание студентов на предмете изучения. Особенно актуально при изучении РКИ, так как даже после уроков студенты учатся думать на неродном языке, решая поставленные задачи.

Многие исследователи игровых технологий в РКИ предлагают использование электронных ресурсов для создания игр и, соответственно, отправлять студентам ссылки на эти ресурсы и конкретную игру.

Целый ряд статей посвящен исследованию дидактического потенциала и технических особенностей отдельных онлайн-сервисов, таких как Kahoot! [4], Quizlet [2], H5P [1], Wizer.me [5] и др. Некоторые онлайн конструкторы (LearningApps, H5P, Wizer.me, Wordwall и др.) позволяют создавать игровые задания, в том числе фонетические игры, с автоматической обратной связью в виде проверки правильности ответов, подсказок, итогового результата.

Холодкова М.В., Жеребцова Ж. И, Дьякова Т.А. в своей статье «Реализация игровых технологий при дистанционном обучении РКИ» [6] подробно описывают методические рекомендации по отбору сервисов Веб 2.0 для реализации игровых технологий, направленных на формирование языковой, коммуникативной, лингвострановедческой компетенций иностранных студентов при дистанционном обучении их русскому языку.

Этот вариант игр хорошо использовать как тест во время занятия или как домашнее задание.

Чтобы со студентами постоянно оставаться на связи, необходимо создать группу в какой-либо социальной сети или мессенджере. Мы используем WhatsApp по нескольким причинам: устанавливается как на компьютер, так и на смартфон; есть голосовая передача сообщений; можно совершить аудио и видео звонок; легко прикрепляются фото и документы; в сообщениях можно использовать курсив или жирный шрифт для выделения текста; международный: установлен почти у всех иностранных студентов.

Это основные критерии, которые помогают в работе.

Рассмотрим несколько игр, адаптированных для внеурочной работы со студентами. Как правило, они активно участвуют, так как это не занимает много свободного времени, а также сближает студентов.

1. После темы «Магазин», изученной на уроке, студентам дается задание сходить в магазин, а не супермаркет, и что-то купить.

Вечером в группу преподаватель отправляет письмо с вопросом «Кто был в магазине?» и ждет ответ. Когда ответы получены, преподаватель пишет вопросы из урока: расскажите, пожалуйста: «Что есть в магазине?», «Что Вы купили там?», «Сколько стоит ...?», «Сколько вы купили килограммов?».

Таким образом, студенты закрепляют выученный на уроке материал: повторяют лексику и грамматику (1 килограмм, 2,3,4 – килограмма, 5,6... - килограммов). Если это группа дистанционного обучения и студенты находятся каждый в своей стране, то очень интересно узнать о продуктах их родины, что они покупают каждый день или часто. Если это студенты, которые приехали учиться в Россию, то поход в магазин – это закрепление на практике выученной лексики.

Такого плана игры можно устраивать после изучения многих тем, например, «Поход в гости» (Что ели, что видели в квартире, комнате, к кому ходили, кто был...); «В парке» (Где находится парк, что там есть (озеро, река, фонтан...), каких птиц или животных видели, вы шли пешком или ехали на автобусе). Такие игры активизируют память, переводят пассивный словарный запас в активный, закрепляют

грамматические конструкции. Студенты могут записывать ответы голосом или в письменной форме.

2. Еще одну игру хотелось бы выделить – «Кто больше».

Преподаватель отправляет длинное слово или набор букв, из которых необходимо составить слова. Обозначается конец по времени, например 20.00 – стоп. Больше ответы не принимаются. Преподаватель подсчитывает, кто из студентов больше слов отправил.

Таким образом, студенты повторяют лексику, тренируют написание слов, погружаются в русский язык даже во внеурочное время.

Вывод. В практике онлайн обучения возможности игровых методов как способов педагогического воздействия и взаимодействия со студентами могут быть применены не только для закрепления, но и для раскрытия интеллектуальных и творческих возможностей личности. Каждый преподаватель разрабатывает собственную уникальную базу онлайн игр, которые должны быть разнообразными, динамичными, дидактически оправданными, раскрывать содержательно темы дистанционных уроков в соответствии с поставленными учебно-воспитательными задачами.

### Список литературы:

1. Комиссарова О.Р. Использование модуля интерактивных элементов Н5Р для оценки компетенций студентов // Синергия наук. 2018. № 28. С. 1173-1178. ISSN 1810-0201. Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки 88.
2. Леденева Е.М. Формирование иноязычной грамматической компетенции студентов вуза при помощи онлайн-сервиса Quizlet // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. – 2019. № 4 (41). С. 11-17.
3. Об утверждении санитарных правил СП 2.4.3648-20 «Санитарно-эпидемиологические требования к организациям воспитания и обучения, отдыха и оздоровления детей и молодежи» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
[https://www.gov.spb.ru/static/writable/ckeditor/uploads/2021/07/09/53/%D0%9E%D0%B1\\_%D1%83%D1%82%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B8\\_%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D1%85\\_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%BB\\_%D0%A1%D0%9F\\_2.4.3648-20.pdf](https://www.gov.spb.ru/static/writable/ckeditor/uploads/2021/07/09/53/%D0%9E%D0%B1_%D1%83%D1%82%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B8_%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D1%85_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%BB_%D0%A1%D0%9F_2.4.3648-20.pdf) (дата обращения: 12.06.2022).
4. Подолян А.С., Жоган Е.В. Использование игровой платформы Kahoot! как средства контроля усвоения знаний по грамматике иностранного языка в вузе // Современные научные исследования и разработки. 2019. № 12 (29). С. 707-712.

5. Табачук Н.П. Сервис Wizer.me как средство развития информационной компетенции студентов // Современные тенденции развития науки и техники. 2017. № 1-9. С. 114-116.
6. Холодкова М.В., Жеребцова Ж.И., Дьякова Т.А. Реализация игровых технологий при дистанционном обучении русскому языку как иностранному. Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Т. 26, № 190. – Тамбов, 2021 . – С. 79-89.

## 3.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

### **АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ КАК ОТРАЖЕНИЕ СИСТЕМЫ ИДЕАЛОВ НАРОДА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПАРЕМИЙ)**

*Мирзаева Татьяна Аслановна*

*канд. филол. наук,*

*преподаватель ОД (иностраннный язык),*

*ФГКОУ Ставропольское президентское Кадетское училище,  
РФ, г. Ставрополь*

Язык является универсальной формой накопления, хранения, обработки знаний и передачи знаний о мире, проверенных общественной практикой результатов познания действительности и адекватного ее отражения в сознании человека. Термин "языковая картина мира" впервые ввел в языкознание немецкий ученый Л. Вайсгербер, который вслед за В. фон Гумбольдом отмечал, что в каждом языке содержится особое мировоззрение, что каждый язык составляет единство (целостность) мировоззрения, поскольку он содержит выражение всех представлений, которые каждый народ создает об окружающем его мире, и всех ощущений, которые мир в нем вызывает. Следовательно, язык есть важнейший способ формирования и существования знаний народа о мире.

Аксиологическая лингвистика рассматривает речемыслительную деятельность человека как одновременный процесс освоения и оценивания окружающей действительности и материализацию накопленного опыта посредством текстов. Картина мира, закодированная средствами языка в пословицах и поговорках, характеризуется особенностями языковой фиксации и организации. Средствами языка человек фиксирует устойчивые свойства мира и способы организации взаимоотношений между людьми, целью которых является формирование конвенциональной договоренности. Конвенциональная договоренность между людьми имеет возможность сохранения представления о мире как о форме устойчивой общности, существующей в определенных фиксированных темпоральных рамках, имеющем параметры, категории пространственной организации, правила этой организации, правила

организации взаимоотношений между людьми. Взаимодействие между членами общины, общности (что, в принципе, и описывает совокупность людей как общность, единое целое) должно нормироваться определенным кодексом правил, норм.

В этих нормативно-семантических единицах закреплено оценочное значение различных понятий и явлений окружающего мира, что провоцирует человека, осознающего себя как принадлежащего к определенной общности, соотносящего себя с ней и не мыслящего себя вне этой общности, на определенный тип отношения к тем или иным явлениям действительности, которое должно быть идентичным у всех членов общности. При формировании единого, принятого всеми отношения к явлениям, фактам, объектам мира как раз и достигается тот тип взаимоотношений, которые можно назвать конвенцией, обеспечивающей устойчивость и сохранность мира в его максимально справедливой форме (так как форма эта была разработана и принята всеми членами общности).

Картина мира со временем может оказаться в той или иной степени пережиточной, реликтовой, лишь традиционно воспроизводящей оппозиции, описывающие картину мира, в силу недоступности другого языкового инструментария для их описания, формирование всеобщей доступности и фиксации в памяти на длительное время. В реальности специфические особенности национального языка, в которых зафиксирован уникальный общественно-исторический опыт определенной национальной общности людей, создают не какую-то иную, неповторимую картину мира, отличную от объективно существующей, а лишь специфическую окраску этого мира, обусловленную национальной значимостью предметов, явлений, процессов, избирательным отношением к ним, которое порождается спецификой деятельности, образа жизни и национальной культуры данного народа.

В истории человеческого рода основой формирования конвенциональных взаимоотношений, описывающих определенным образом картину мира, являются ценности, аксиологическая догма как особого рода духовная опора, помогающая человеку противодействовать типам обстоятельств, угрожающих жизни рода, общности, частной жизни (то есть – противодействовать обстоятельствам непреодолимой силы, которые обозначаются понятиями рока, фатума, судьбы, воли богов и т.д.). Ценности упорядочивают действительность, придают смысл человеческой жизни, соотносятся с представлениями об идеале, желаемом, нормативном. Ценностные ориентации являются важным компонентом передающегося по наследству традиционного знания каждого представителя общности – этноса (в отличие от знания рационального, обусловленного личным опытом). Установление соответствия реалий действительности с представлениями о норме происходит в

результате оценочной деятельности социума. Результаты этого сравнения закрепляются в сознании и языке в виде позитивного, негативного или нейтрального суждения. Важность ценностных ориентаций в жизни того или иного этноса обусловило их «кодирование» в системе национального языка. Аксиологическая картина мира, представленная в языке, ориентирует человека в системе ценностей, дает общее направление его стремлениям и жизненным целям.

Наиболее представительными в исследовании аксиологической составляющей языковой картины мира этноса являются фольклорные языковые единицы (например, пословицы и поговорки). Они, на наш взгляд, в наиболее чистом виде дают представление о народном видении мира, человеческого бытия в нем, об организации взаимоотношений между людьми. Пословицы и поговорки включают в себя основное оценочное значение организации отношения к действительности, ее восприятия и отражения.

Ценностная картина мира описывает и организует нормативно-ценностное языковое мировое пространство, которое существует в парадигме следующих противопоставленных категорий: верх/низ (небо/земля), добро/зло (белое/черное, истина/ложь), свой/чужой (друг/враг). Категориальное определение понятия «дружба» описывается как многоаспектный феномен, основа которого включает в себя нормативно-ценностное разграничение понятий истина/ложь, свой/чужой, опасный/безопасный.

Кодекс представлений, связанных с понятием «зла» соотносится с категориями говорения, слова, истинного и ложного слова. Издревле в представлении человека слово обладало ценностью и силой, было способно воздействовать на подсознание человек, на формирование его восприятия, организовывало картину мира человека, структурировало ее по языковому принципу. Поэтому в пословицах и поговорках различных народов именно с процессом говорения, воплощения понятия в слове связано оценочное отношение мира, придание ему определенной значимости, организация типологического доверия «оговоренному», «высказанному». Идиоматическое понимание «слова» коррелирует с категориями «ложь/правда», «истинный друг/враг». К примеру,

• *Не всяк тот друг, кто нас хвалит / All are not friends that speak us fair*

• *Не шути с таким ты шуток, кто на всяко слово шуток / Better lose a jest than a friend* (лучше воздержаться от шутки, чем потерять друга).

• *Услужливый дурак опаснее врага; / Better an open enemy than a false friend* (лучше явный враг, чем фальшивый друг)

- **Счет чаще – дружба слаще** / *Even reckoning makes long friends* (если вовремя сводить счета, это укрепляет дружбу)

- **Недруг поддакивает, а друг спорит** / *He is a good friend that speaks well of us behind our back* (тот хороший друг, который за спиной о нас хорошо говорит).

Другая ось сопоставления аксиологических понятий в описании картины мира представляет собой способ обеспечения сохранности мира, в котором живет человек. В этом отношении главным критерием обеспечения безопасности общности людей является осознание и формирование мира как биспациального, двустороннего, в котором четко обозначены «свои» (члены общины, те, которые говорят с тобой на одном языке и не представляют опасности) и «чужие» (те, которые исключены из общины, не приняв ее законов, нарушив конвенциональную договоренность, или те, которые никогда к этой общности не принадлежали и, следовательно, представляют опасность). Например,

- **Не узнавай друга в три дня, узнавай в три года** / *Before you make a friend eat a bushel of salt with him* (прежде чем подружиться с человеком, съешь с ним бушель соли)

- **Всюду вхож, как медный грош (к кому ни попал в руки, всё свой)** / *A friend to all is a friend to none* (друг всем не является другом никому)

- **Для милого дружка и серёжка из ушка** / *A hedge between keeps friendship green* (когда между друзьями изгородь, дружба всегда будет зелёной)

Осмысление картины мира как изначально двойственного, в котором не существует варианта «третьего», в котором нормирование языковой среды, визуально организованного, этически и эстетически определенного организует языковое пространство как защищенное, безопасное. Все, что выходит за рамки конвенциональной договоренности, опасно для существования мира, общности, следовательно, главная задача – обеспечение безопасности общности. Например,

- **Раздружится друг – хуже недруга; С медведем дружись, а за топор держись; Замиранный друг ненадежен** / *A broken friendship may be soldered, but will never be sound* (треснувшую дружбу можно спаять, но она уже никогда не будет прочной)

- **Коня в рати узнаешь, а друга в беде; На обеде все соседи; а пришла беда, они прочь, как вода; Так друга любит, что для него последний кусок хлеба сам съест; Брат Кондрат, пойдём кошек драть: мне шкура, тебе мясо** / *A friend is never known till needed* (друга не знаешь, пока не понадобится его помощь); *A friend in need is a friend indeed* (друг в беде есть настоящий друг); *God defend me from*

*my friends; from my enemies I can defend myself* (защити, господи, меня от «друзей», а от врагов я смогу защититься сам)

В этом случае в языковой картине мира русского фольклора понятие повышенной опасности приводит к замещению понятия «Друга» на понятие «Бога, тайных мистических сил», приводя к полному сопоставлению категорий «дружбы» и «высшей благодать, божественной милости». Ср.: Гром не грянет – мужик не перекрестится.

Таким образом, можно сказать, что языковая картина мира организуется как условный принцип, обеспечивающий ситуацию конвенциональной договоренности. Функционирует этот принцип в процессе организации картины мира как биспациального, двупространственного, существующего в рамках своего/чужого, истинного/ложного, дружественного/враждебного. Обеспечение этической безопасности мира происходит путем сохранения в языковой памяти членов общности параметров и принципов выстраивания аксиологической парадигмы человеческих взаимоотношений.

### **Список литературы:**

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. – М., 1988. – 200 с.
2. Васильева Л. Краткость – душа остроумия. Английские пословицы, поговорки, крылатые выражения. – М.: ЗАО Центрополиграф, 2003. – 350 с.
3. Вайсбергер Л. Родной язык и формирование духа. М.: Едиториал пресс УРСС, 2004. -232 с.
4. Вежбицкая А.Н. Понимание культур через посредство ключевых слов. Пер. с англ. А.Д. Шмелёва. – М.: Языки славянской культуры, 2001. - 287 с.
5. Даль, В.И. Пословицы и поговорки. – М., 1957. – 614 с.
6. Кусковская С.Ф. Русские пословицы и поговорки с соответствиями в английском языке. – Мн.: Выш. Шк., 1987. – 253 с.

*ДЛЯ ЗАМЕТОК*

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

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

№ 6 (60)  
Июнь 2022 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 20.06.22. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 2,375. 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)