

IV МЕЖДУНАРОДНЫЙ
НАУЧНЫЙ ФОРУМ



«НАСЛЕДИЕ»

МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРЫ

LINGUA MUSICA: МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XX ВВ.

Часть 2



2023

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Гуманитарный институт

**МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРЫ. LINGUA MUSICA:
МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX-XX ВВ.**

ЧАСТЬ II

Междисциплинарная научная конференция,
посвященная 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова
(Новосибирск, 16–18 ноября 2023 г.)

Сборник материалов



Новосибирск
2023

УДК 008+7.01
ББК Ш.я431
М54

Рекомендован к печати ученым советом Гуманитарного института
Новосибирского государственного университета

Редколлегия:

канд. филол. наук Н. Ю. Бартош (*отв. ред.*),
Н. А. Борзенкова (*отв. секр.*),
Н. А. Ермакова (*секр.*),
д-р искусствоведения, канд. филол. наук Н. Л. Панина,
д-р филол. наук Д. В. Долгушин,
канд. искусствоведения Е. С. Гусева

Рецензенты:

д-р искусствоведения, канд. филос. наук Н. П. Коляденко,
канд. филол. наук О. Г. Щеглова

М54 **Метаморфозы культуры. Lingua Musica: Междисциплинарная научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова (Новосибирск, 16–18 ноября 2023 г.): Сборник материалов в 2 ч. Ч. 2 / отв. ред. Н. Ю. Бартош, отв. секр. Н. А. Борзенкова [и др.]. Новосибирск : ИПЦ НГУ, 2023. — 120 с.**

ISBN 978-5-6049863-8-7 (СО РАН)
ISBN 978-5-4437-1563-6 (ч. 2, НГУ)

В сборник включены материалы Междисциплинарной научной конференции «Метаморфозы культуры. Lingua Musica: Музыка в системе интермедийных связей русской культуры XIX–XX вв.», состоявшейся 16–18 ноября 2023 г. в рамках IV Международного научного форума «Наследие». Конференция проведена Гуманитарным институтом Новосибирского государственного университета. Мероприятие приурочено к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова.

Сборник издается в двух частях. Во второй представлены тезисы докладов, посвященных исследованию музыки в интермедийном контексте, в контексте проблемы культурной идентичности, а также связанных с изучением музыкального искусства в пространстве педагогики и литературы. Авторы материалов – ученые и преподаватели из России, Бельгии, Греции, Китая и Узбекистана.

Сборник предназначен для специалистов в области искусствоведения, культурологии, истории, филологии, аспирантов и преподавателей гуманитарных дисциплин.

УДК 008+7.01
ББК Ш.я431

ISBN 978-5-6049863-8-7 (СО РАН)
ISBN 978-5-4437-1563-6 (ч. 2, НГУ)

© Новосибирский государственный
университет, 2023

Василий Иванович Кузин

*Новосибирский государственный
театральный институт
Новосибирск, Россия
v.i.kuzin@gmail.com*

ТЕАТР СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКИ: ВЗГЛЯД В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Для многих выдающихся теоретиков театра музыка представлялась и представляется образцовым видом искусства — по степени организации материала, эмоциональной интенсивности, сочетанию точности и свободы (импровизационности). Так, например, Мейерхольд полагает, что главное условие успешной деятельности театрального режиссера — это его музыкальная одаренность и его музыкальная подготовка. Станиславский, Мейерхольд, Таиров настойчиво призывают актеров брать пример с музыкантов (а также с балетных танцоров) в вопросах технического совершенства, профессиональной ответственности и трудолюбия.

Традиционное применение музыки в театре — это ее использование в качестве одной из составляющей спектакля. В этом смысле музыка иллюстрирует действие на сцене, комментирует его; углубляет, контрапунктически дополняет, или даже вступает в диссонанс. Однако музыка обладает гораздо большим спектром возможных применений в театральном искусстве. В частности, из текстов Мейерхольда (и из его театральной практики) можно извлечь целую музыкальную «программу» для театра.

Один из принципов теории решения изобретательских задач заключается в том, чтобы при решении проблемы в какой-то заданной области сначала найти другую область знания и практики, где бы эта проблема была уже решена. И, соответственно, адаптировать достижения другой предметной сферы в своих целях. Если согласиться с мнением выдающихся теоретиков театра о том, что музыка во многих

отношениях предстает эталоном искусств, то тогда может возникнуть закономерное желание применить открытия и достижения музыки в других искусствах. В нашем случае — в театре.

Предварительно обобщая, назовем две важнейшие «музыкальные темы» в театре (будущего):

- применение в театральном творчестве структурных принципов музыкального искусства: музыкальных форм, темповой, ритмической, звуковысотной организации, полифонии, гармонии и т. д.;

- применение в театральном творчестве принципов музыкальной интерпретации, музыкального исполнительства, импровизационности.

Музыка в отличие от театра, литературы, живописи, кино не имеет предметного, фигуративного содержания. Возможно, поэтому в ней так важны формы, структуры. Музыка — искусство форм, разворачивающихся в пространстве и времени. Как следствие, исследование музыки в значительной мере представляет собой изучение музыкальных форм (в широком смысле): теория музыки, гармония, полифония, анализ музыкальных форм и т. д.

В отличие от теории музыки, общая теория театра (в отличие от истории театра) пока только формируется. А о теории театральных форм даже и не мечтается. Но почему бы не взять известные *музыкальные* формы (одночастные, двухчастные, трехчастные, сюитные, сонатные, циклические и т. п.) и не построить на основе их законов театральное произведение? Так мыслит, Мейерхольд, пробуя переносить закономерности музыкального искусства на театральную сцену. Упомянем лишь некоторые из идей Мейерхольда, которые пока еще ждут своего полного и убедительного воплощения на сцене.

Построение спектакля на принципе «музыкального реализма». Сам Мейерхольд впервые развивал идею музыкального реализма в работе над «Ревизором», стремясь сделать музыкальную логику чувств, переживаний, логику музыкального развития стержнем спектакля. Мейерхольд даже придумывает такой метод работы: спектакль полностью создается и репетируется на основе музыки (подобно оперному спектаклю). Но потом *играется* на сцене без музыки. Таким образом музыка определяет всю структуру спектакля, но физически в нем не звучит — все ее элементы находят театральный эквивалент.

Построение спектакля по принципу музыкальной сюиты исследователи усматривают в «Даме с камелиями». Различные виды музыкальных сюит «обещают» увлекательное многообразие подобных опытов. Мейерхольд фантазирует о спектакле, где персонажи образуют полифоническую фактуру. Полифонический склад спектакля от-

личается от гомофонно-гармонического, где Мейерхольд предлагает, например, гармонизовать мелодию актерской игры аккомпанементом мизансцен.

Очень интересна мысль о таком способе раскрытия образа персонажа, как тема с вариациями. Появление персонажа на сцене сразу показывает его «ядро» (тему), которое, проявляясь в разных ситуациях, постепенно раскрывает скрытые возможности образа. Исследователи считают, что именно так Мейерхольд работал с Ильинским над образом Брюно в «Великодушном рогносце» («Великолепном рогносце»).

Что касается импровизационности — вопроса, которому Мейерхольд придавал огромное значение, — то здесь следует назвать различные ее виды. Существует импровизация «нутра» (по аналогии с «актером нутра»). Такая импровизация, как правило, не подготовлена и представляет собой плохо оформленные спонтанные проявления артиста или музыканта — телесные, голосовые, инструментальные.

Второй вид импровизации, к слову, высоко ценимый Мейерхольдом, был свойственен, например, актерам театра del'arte. Это импровизация каботина, виртуоза, который владеет множеством приемов, техник, а также содержательных элементов: сюжетов, ситуаций, готовых текстов. Все это богатство актер или музыкант свободно комбинирует, применительно к публике, ситуации, задачам.

Есть и третий вид импровизации, который, правда, не всегда сразу распознается как импровизация. Он присущ в первую очередь искусству музыканта исполнителя. Его суть заключается в *отклонениях* от жестко заданной и твердо выученной канвы художественного произведения. Эти отклонения в значительной степени составляют содержание *эстетического* восприятия искусства. И здесь обнаруживается известный парадокс: чем больше у артиста точно зафиксированных параметров исполнения (технических и смысловых), тем больше у него возможностей от них отклоняться. Скажем, все музыканты-интерпретаторы используют изменения громкости — *динамику* и изменения темпа — *агогику*. Но хорошие музыканты используют также *микродинамику* и *микроагогику* — мельчайшие изменения громкости и скорости. Чтобы эти мельчайшие нюансы могли осуществиться, нужна очень точная и очень подробная основа, предварительно придуманная и выученная. Вот почему Мейерхольд часто называет образцом искусства творчество Шляпина. И в частности он считает его образцом импровизационности, несмотря на то, что искусство оперного певца разворачивается в строжайших рамках партитуры, оркестра, других певцов

и т. д. С точки зрения Мейерхольда, правильнее сказать не «несмотря», а «вследствие».

Неполно представленная здесь мейерхольдовская «программа» музыкальных перспектив театра пока не реализована. Притом, что в целом провидения Мейерхольда относительно тенденций развития театра в XX веке в значительной степени воплотились в жизнь. В частности, картина «постдраматического театра» представленная в книге Ханса-Тиса Лемана, выглядит, как осуществившийся проект Мейерхольда.

Что ж, будем терпеливо ждать и реализации музыкальных «фантазий» В. Э. Мейерхольда.

Литература

Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А. В. Февральского: в 2-х ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). 350 с.

Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А. В. Февральского: в 2-х ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917–1939). 643 с.

Татьяна Валерьевна Фадеева

*Национальный институт художеств
и дизайна им. К. Бехзода
Ташкент, Узбекистан
fadeyeva.t@yandex.ru*

ТВОРЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ СЦЕНОГРАФОВ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПРОСТРАНСТВА ТЕАТРА

Театральное искусство, несомненно, важная часть культуры, имеющая большое значение в духовном воспитании. В современном мире границы между видами искусств становятся все более условными. Родается синергия, универсальная формула, наиболее интересная сегодняшнему зрителю.

Интермедийные явления присутствовали практически с момента зарождения искусства. Необходимо отметить, что театральная сфера

особенно открыта к синтезу, поскольку театр — это междисциплинарная или мультимедийная форма искусства. Здесь вы можете наблюдать союз разных направлений — литературы, музыки, хореографии, сценографии, освещения, искусство создания костюма и грима, актерское мастерство. Каждый элемент является составляющей единого художественного образа спектакля.

Идея усилить взаимосвязь всех направлений, зародилась еще в 19 веке у композитора Рихарда Вагнера. Она носила название «Гезамткунстверк» (Gesamtkunstwerk — Совокупное Художественное Произведение). Данная концепция отражает суть современного искусства в целом и театрального в частности. «В книге «Реконструкции Театра» Мейерхольд написал в 1930 году, что инициативы Вагнера когда-то звучали как «чистая утопия», но сейчас он понимает, что эти идеи о слиянии художественных форм в «волшебстве пластичных частей... это именно то, какой должна быть постановка». [Стив Диксон, 2007. С. 8].

«Как заметил Джон Кейдж, что «Театр находится в сознании зрителя» и это может помочь рассматривать, в том числе, социальные взаимодействия как перформансы» [Роберт Лич, 2015. С. 20].

Эксперименты современных сценографов в различных направлениях искусства актуальны во всем мире. Художник в постоянном поиске языка, наиболее соответствующего задачам и способу восприятия современного зрителя, что является весомым фактором в приобщении последнего к творчеству, способствующему формированию духовного мира личности.

«Выражение сценографа возможно посредством передачи идеи различными способами, он может использовать все современные выразительные визуальные средства, при этом, как правило, возникает тонкая грань между сценографией и концептуальным искусством. Баланс в ту или иную сторону зависит от личного восприятия художника, способа его мышления, стиля передачи идеи и поставленных задач» [Фадеева, 2022. С. 8–9].

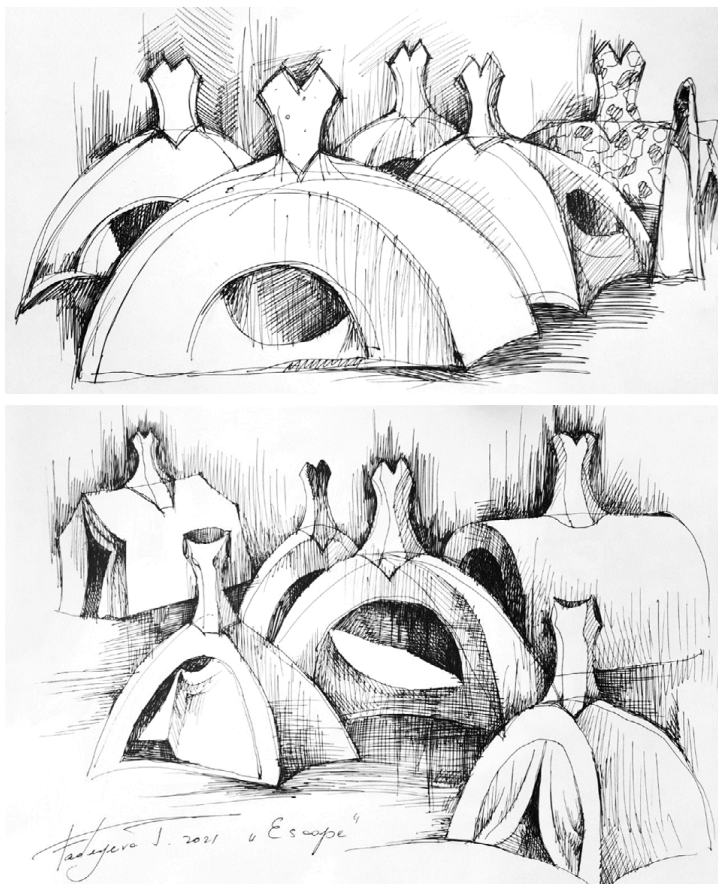
На примерах некоторых творческих работ автора статьи, рассмотрим деятельность сценографа в пространстве города, театрального здания и выставочных залов.

Фадеева Татьяна. Инсталляция «ESC». В переводе с английского «escape» — бежать, совершить побег, спасение, эвакуация. Также «Esc» — клавиша на клавиатуре компьютера, которая используется для выхода из какой-либо программы.

Непрерывно на Земле происходит переселение народов в результате катаклизмов и конфликтов. По всему миру разбито множество па-

латочных лагерей. Но неопровержим факт масштаба трагедии каждой личности в отдельности, оказавшейся вынужденной совершать побег, ради спасения. Палатка-кринолин с корсетом из старой одежды, как знак хрупкости привычного мира, символизирует беззащитность и, одновременно, надежду на безмятежное будущее.

Проект «ESC» включает десять экспонатов — платьев. Каждое состоит из двух частей: пышного кринолина, созданного из складных палаток, и, корсета, собранного из старой одежды (илл. 2). Инсталляция



Илл. 1. Фадеева Татьяна. Предварительные зарисовки инсталляции «ESC»

экспонировалась в Галерее изобразительного искусства Узбекистана в сентябре 2021 года в рамках фестиваля современного искусства «48 часов. Ташкент. RestArt». Торжественность экспозиционной площадки, еще больше усилила впечатление пышных балльных платьев из палаток. Круглый в плане зал, завершил иллюзию вальсирующих силуэтов в роскошном дворце, которая резко контрастировала со смыслом деталей арт-объекта, обостряя главную идею автора об уязвимости людей в сложных ситуациях.



Илл. 2. Фадеева Татьяна. Инсталляция «ESC», 2022.
Галерея изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент

Фадеева Татьяна. Перформанс «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ, ИЛИ ОБРАТНЫЙ ОТСЧЕТ». Удивительна история иконы казанской Божьей Матери. По преданию, она появилась в Казани в 1579 году после пожара, уничтожившего часть города. Перед десятилетней девочкой предстала во сне Богородица и указав место, велела откопать икону в пепелище, где и была обнаружена реликвия. Икона считалась чудотворной, поскольку исцеляла людей от хвори и защищала город от бед и напастей.

В 1768 году императрица Екатерина II пожертвовала свою корону для украшения оклада иконы. Трагична дальнейшая судьба святыни. В ночь в 1904 году икону похитили и по одному из преданий, сняв драгоценный оклад, сожгли. Однако сохранились её списки, которые,



Илл. 3. Список иконы казанской Божьей Матери

тельств окончательно сформировали мысль автора: процессия волхвов, отпугивая ритуальными атрибутами невзгоды, движется задом наперед. Обратная траектория пути условно запускает время вспять, даруя второй шанс на исправление допущенных ошибок, когда стрелки часов снова начнут двигаться в привычном направлении.

Перформанс «Поклонение волхвов, или обратный отсчёт» был представлен на фестивале театральных художников «СЦЕНОФЕСТ» в 2018 году (илл. 5). Костюмированное театрализованное шествие состоялось на площади у Центрального Выставочного зала Академии художеств Узбекистана. Благодаря пространству под открытым небом и дождю, который внезапно пошёл в процессе церемонии, перформанс уподобился древнему сакральному ритуалу.

Фадеева Татьяна. Перформанс «ТРИЛОГИЯ». В мифологии Древнего Египта жука скарабея считали священным насекомым. Его почитали как символ возрождения и созидательной силы Солнца. Египтяне сравнивали ход чтимых ими насекомых с таинством сотворения светила, рождением и движением Солнца на небосводе.

как считают теологи, также имеют чудотворные способности. Ежегодно проводится крестный ход в Казани множества паломников со всего мира.

Икона Казанской Богородицы и исторические события, связанные с реликвией, впечатлили воображение автора статьи, мысли начали вращаться вокруг темы крестного хода, чудотворения и загадок судьбы.

Стоит отметить, что, в работах художников, зачастую, отпечаток личной истории. Ряд определенных житейских обстоя-

Илл. 4. Фадеева
Татьяна. Зарисовки
на тему «Икона
казанской Божьей
Матери», 2018



Илл. 5.
Фадеева
Татьяна.
Перформанс
«Поклонение
волхов или
обратный
отсчет», 2018



Участники перформанса «Трилогия», подобно скарабейм, перекаты-
вают три массивные гипсовые фигуры в форме шара, многогранника
и куба (илл. 6). Их тропа — закольцованная дорога, символизирует
жизненный путь. Приходит на ум мысль: рождаясь, мы катимся с лег-
костью, словно шар, восторженно и бесконечно доверяясь окружающе-
му миру. Однако, в ответ на проявления не всегда дружелюбной среды
обитания, обретаем грани характера. Как следствие, восприятие жиз-
ненных событий меняется — данное обстоятельство символизирует
тяжелый многогранник, перемещать который оказывается труднее
шара. Идут года, растет физическая, психическая и эмоциональная



*Илл. 6. Фадеева Татьяна, перформанс
«Трилогия», 2009*

усталость. Этот период жизни автор сравнивает с перекачиванием неповоротливого куба.

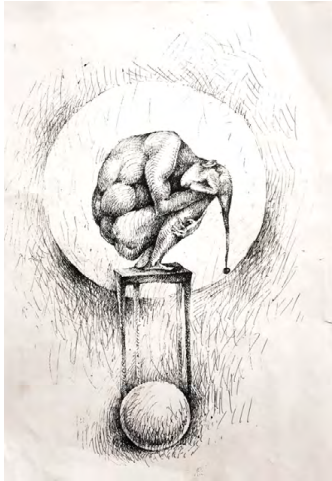
Перформанс «Трилогия» был показан на выставке современного искусства «Ab ovo — с начала» в зале Дворца творчества молодежи в 2009 году.

Фадеева Татьяна. Живые инсталляции «МЕССИЯ, АЛЛЕ-АП!», состоящие из четырех композиций, действовали в период проведения рождественского спектакля «На Земле как на Луне» в театре Марка Вайля «Ильхом» в декабре 2004 — январе 2005 года. Экспозиция размещалась в подвальном помещении за круглыми полутораметровыми окнами длинного коридора, ведущего к сцене. Окна, обычно плотно задернутые занавесками, за которыми находятся служебные помещения театра, на время ожили. Публика, по мере прохождения в зрительный зал на спектакль, наблюдала в них сцены «Зачатие», «Дева Мария с младенцем», «Тайная вечеря» и «Распятие», словно пересказанные бродячими средневековыми актерами, с соблюдением старинной традиции исполнения мужчинами всех ролей. Актерская поза нарочито театрализовано-наигранна, прямолинейна и несколько грубовата в своей простоте, во имя выразительности статичных композиций. Выходящие после спектакля зрители, наблюдали за окнами уже не истории, рассказанные актерами, а, скорее, подглядывали за обычной жизнью людей, спящих «без задних ног» от усталости, грустных, озорных или опьянённых. Метаморфозы, произошедшие с композициями, создавали теперь более будничное настроение.

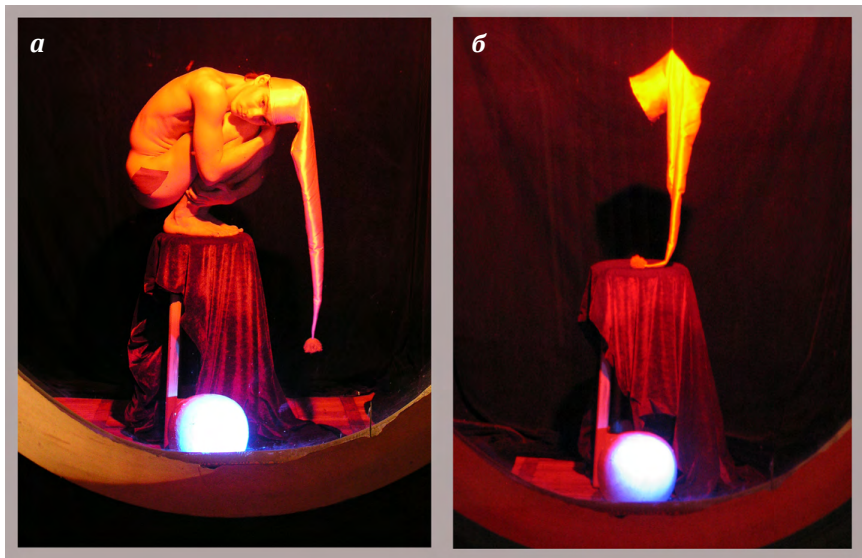
О чуде непорочного зачатия гласит первая композиция. Герой перформанса, расположившийся на стуле, у основания которого находится шар — символ Земли, на которую был послан Спаситель. Длинный колпак — образ пуповины, соединившей небесного Помазанника с материальным миром (илл. 8а). Также, он является символом знамения о Вознесении, когда фигурирует как повисший в воздухе головной убор (илл. 8б).

Вторая сцена представляет Марию с младенцем на руках. В её основе заложена композиция скульптуры Микеланджело «Ватиканская Пьета», как напоминание о великой материнской жертве ради человечества (илл. 9а).

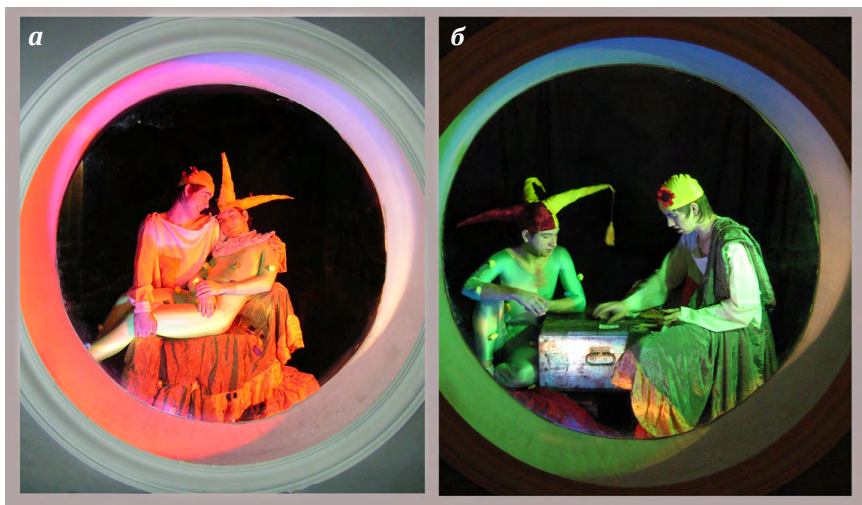
Картина третья представляет сцену «Тайная вечеря» в присутствии ближайших учеников. Кто-то из них вскоре предаст Мессию. Один из героев, изнемогая от навалившейся истомы, практически засыпает у всех на глазах, часто моргая, периодически поднимая падающую голову (илл. 10а). Пока зритель смотрит спектакль, за окном останется только он, единственный, уснувший свидетель произошедшего, остальные



Илл. 7. Фадеева Татьяна.
Предварительные
зарисовки к живой
инсталляции «Мессия,
алле-ап!», 2004



Илл. 8. Фадеева Татьяна. Сцена «Зачатие»



Илл. 9. Фадеева Татьяна. Сцена «Дева Мария с младенцем»

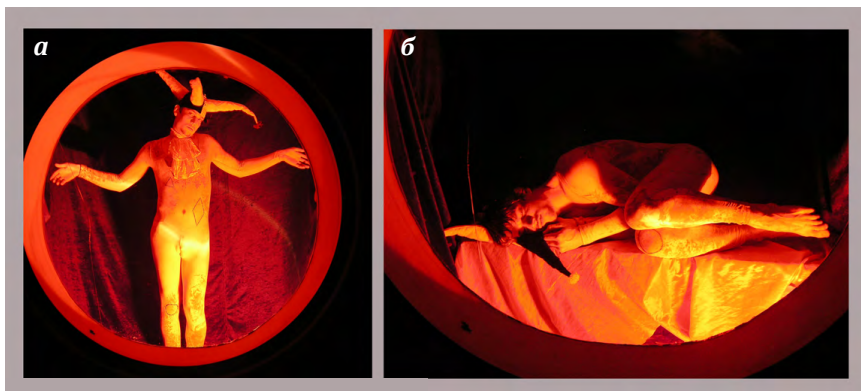
персонажи покинут свои места. Лишь немые, но красноречивые детали-улики разоблачат историю случившегося: скатерть, залитая вином (или кровью?) и обломки хлеба, разбросанные по столу (илл. 10б).

Завершает ряд живых инсталляций сцена «Распятие». Посредством данной композиции поднимается вопрос о необратимости времени и человеческих поступков, цене неверно принятых решений и позднего раскаяния (илл. 11а).

В заключение необходимо отметить, что интермедийальный подход при решении задач современных направлений искусства, становится все более востребованным.



Илл. 10. Фадеева Татьяна. Сцена «Тайная вечеря»



Илл. 11. Фадеева Татьяна. Сцена «Распятие»

На сегодняшний день существует две главные тенденции сценографии. Они не новы, но их развитие в современных реалиях приобретает новое осмысление.

Первая, показанная на примере живых инсталляций «Мессия, алле-ап!», занимается освоением театральных зданий. Вынося действие за пределы замкнутого архитектурного сценического пространства на авансцену, зрительный зал, холл, художники и режиссеры находятся в поисках новой образной структуры. Начало подобным экспериментам положили В. Мейерхольд, Э. Пискатор и др.

Вторая, более современная, отказывается от традиции освоения театра, выходя за его пределы. Она охватывает как в перформансе «Поклонение волхвов или обратный отсчет» городские парки, площади и улицы, или может размещаться как инсталляция «ESC» и перформанс «Трилогия» в замкнутых залах галерей, дворцов, подвалов, переходов и т. д.

Посредством сценографии, покинувшей условное сценическое пространство, представляет уже самостоятельное явление, художник ищет еще большее взаимодействие со зрителем.

«Таким образом, рассматривая искусство сценографии, как явление общественное, не имеющее границ театральной сцены, мы можем с уверенностью заявлять, что данная специальность не потеряет своей актуальности и будет развиваться, и раскрывать новые возможности и в будущем» [Фадеева, 2022. С. 37].

Литература

Роберт Лич. ТЕАТР. Теория и практика. Гуманитарный центр, Харьков, 2015. 20 с.

Стив Диксон. Цифровой перформанс: история новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции. Кембридж: The MIT Press, 2007.

Фадеева Т. В. Композиция театральной декорации: учебное пособие. Ташкент: Tashkent LESSON PRESS, 2022. 17 с.

Мария Александровна Тимофеева

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
m.timofeeva3@ngsu.ru*

**ОБРАЗ В. А. МОЦАРТА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ХУДОЖНИКОВ
Г. А. В. ТРАУГОТ К ДЕТСКОЙ КНИГЕ
«ТАЙНА ЗАПЕЧНОГО СВЕРЧКА» Г. ЦЫФЕРОВА**

*Настоящий труд — это брюссельское кружево.
В нем главное то, на чем держится узор: воздух.*

О. Мандельштам

Моцартовский миф давно перешагнул границы музыкальной культуры. Люди склонны видеть в нем некий абсолютный эквивалент той неиссякаемой творческой силы, которая движет жизнью. В сентябре 1991 года, когда отмечалось 200-летие со дня смерти Моцарта, в Зальцбурге была предпринята экстраординарная акция: знаменитый памятник Моцарту, открытый в 1842 году, был задекорирован 400 продуктовыми тележками из супермаркета. Так горожан и туристов с согласия мэра Зальцбурга эпатировал скульптор Антон Тусвальднер. В частности, это была критика превращения Моцарта в торговую марку, под которой все продается оптом и в розницу. Тележка как символ тотального потребления заслонила фигуру того, кто исключителен и неповторим. Почему даже для тех, кто не увлечен этой музыкой, образ Моцарта так притягателен?

Моцартовское творчество — активная духовная субстанция, которая побуждает нас постигать в первую очередь самих себя, соотносить с ним свою шкалу ценностей и предпочтений. Миф о чудо-ребенке, необъяснимым образом пришедшем в наш мир, олицетворяющем изобилие самой природы, его ранняя смерть, призванная будто по воле космических сил прервать этот поток, волнуют воображение. Словами Пушкина, вложенными в уста Антонио Сальери: «...как некий херувим,/ Он несколько занес нам песен райских,/ Чтob, возмутив бескрылое желанье/В нас, чадах праха, после улететь!». История моцартовской

© Тимофеева М. А., 2023

смерти имеет столь большую притягательность, потому что отвечает глубинным потребностям в мифологии. Адонис, юный бог, неизбежно должен стать жертвой, погибнуть, чтобы возродиться; зерно бросают в землю, чтобы прорасти заново. Христианские мотивы звучат в отношении Моцарта еще чаще. На вопрос, кто бы мог написать музыку к «Фаусту», Гете назвал только одно имя — Моцарт.

Русская моцартиана началась с гениальной маленькой трагедии Пушкина и искренней, теплой книги просвещенного дилетанта А. Д. Улыбышева, написанной в 1843 году на французском языке (на русский ее перевел Модест Ильич Чайковский, младший брат Петра Ильича Чайковского). Петр Ильич страстно любил Моцарта с детства и был в этой горячей любви «белой вороной» в своем поколении музыкантов; одним из величайших подарков в своей жизни он считал полное собрание сочинений своего кумира, спрятанное другом, издателем П. Юргенсоном, под рождественской елью. Это было время, когда нужно было изо всех сил доказывать не только любителям, но и профессионалам, что Моцарт — гений, отсюда удивительная тональность труда Улыбышева (в Норвегии чуть позже с таким же восторгом и энтузиазмом, к большому удивлению коллег, будет писать о Моцарте Эдвард Григ). Спустя почти столетие после Улыбышева великолепный исследовательский этюд написал советский дипломат, нарком иностранных дел СССР Г. В. Чичерин (книга была издана только в 1970 году и не померкла до сих пор).

Красивые и глубокие книги о музыкантах для детей младшего и среднего школьного возраста были частью продуманной еще при Луначарском и Ленине стратегии «Все лучшее — детям». Детально продуманная советская программа приобщения детей к мировому музыкальному наследию включала виниловые пластинки (в них были задействованы лучшие актерские и музыкантские силы), радиопередачи, телевизионные научно-популярные проекты, специальные колонки в детских журналах и газетах, циклы концертов классической музыки, адаптированных для еще неискушенных слушателей, сеть бесплатных музыкальных школ и кружков и, наконец, издание большими тиражами по доступной цене книг, написанных и проиллюстрированных талантливыми и неординарными художниками. Маленькие сказки о детстве Моцарта (Цыферов сам обозначил жанр) с картинками Г. А. В. Траугот (это их придумка — писать «с картинками», как говорят дети), оказались способными не затеряться среди более чем 12 000 книг, написанных о Моцарте до них. Это было начало интереснейшего проекта, задуманного в издательстве «Малыш»: после Моцарта долж-

ны были появиться Ф. Шопен и М. П. Мусоргский. Книга «Тайна запеченого сверчка» Г. М. Цыферова вышла в 1972 году, и в этом же году автор ушел из жизни; в издании серии наступила долгая пауза. Цыферов задал такую высоту, которой трудно было соответствовать, а его соавтор, художник Александр Траугот и ныне здравствует, творчески весьма активен и по-прежнему строптив в обращении с авторскими текстами, читает между строк и понимает все весьма своеобразно. Нарисованные им книги музыкальной серии очень интересны, ярки и познавательны, но столь поэтичной, мудрой и тонкой ни одна из них не стала. «Тайна...» открыла полувековую историю «музыкальных книг» с иллюстрациями Г. А. В. Трауготов: «Ручей из Тюрингии» А. М. Мара об И. С. Бахе вышел в 1990-м году, «Кобольды живут в Норвегии» этого же автора об Эдварде Григе — в 1991-м (Цыферов, кстати, в конце 60-х в соавторстве с Сапгиром сделал изумительный кукольный мультфильм о Григе), «Секрет Паганини» Е. А. Матвеевой — в 2009-м, «Двенадцать историй из жизни Джоакино Россини» Е. А. Матвеевой — в 2012-м, «Иоганн Штраус — король вальсов или воспоминание о Павловске» Е. А. Матвеевой — в 2014-м, повесть о Дмитрие Шостаковиче «Бессмертие» Е. А. Матвеевой — в 2015-м, «Нью-Йоркская рапсодия» Джорджа Гершвина» Е. А. Матвеевой — в 2017-м году.

Точно схваченное движение, изящная легкость поз и жестов, любовь к театральным, цирковым представлениям и оркестру, острая, часто гротескная характерность персонажей — все это уже проявилось в «книжной живописи» (термин Трауготов) сказок Г.-Х. Андерсена и первом совместном проекте Трауготов с Цыферовым — изысканной книге «Мой Андерсен». По воспоминаниям художника Б. Диодорова, именно музыкальность и утонченность стиля петербургских художников привлекла внимание главного редактора «Малыша», их пригласили в очень желанный для них проект. В «Тайне...» автор текста, художники и главный герой книги, в гармоничный и величественный мир которого они погружены — идеальный ансамбль. Александр Траугот, отвечая на вопрос, каково художникам работать вдвоем, втроем над одной книгой, сказал: «Чтобы работать вдвоем, втроем нужно быть изящным, не толкаться с братом, давать пространство отцу — как в оркестре». Изящество, грация, спонтанность, искренность, прозрачность, «смех сквозь слезы» моцартовской музыки отразились в череде маленьких сказок, вариаций на тему «Моцарт». По словам детского писателя Сергея Козлова (автора «Ежика в тумане» и других гениальных сказок), Геннадий Цыферов любил Моцарта, «его лёгкую, летящую музыку, возникающую из ничего и уводящую невесть куда интонацию,

потому, что она, эта интонация, эта мелодия, это солнце, всякий раз возникает снова». Козлов невероятно точно описал стиль работы Цыферова, увлекавшегося японским языком и культурой, переносящего в детскую книгу великие, древние принципы японских художников: «... Прежде чем выпустить несколько слов в свет, на какое-то мгновение удерживал их на губах, чуть покусывая, как золотые монеты... Он был импровизатором. Импровизаторы — это такие люди, к которым ноты или слова приходят мгновенно, вспыхивая драгоценной бусинкой на незримой нити воображения». А вот о последней встрече: «Падал снег. Была оттепель.

— Что делаешь? — спросил я.

— Хожу вот, придумываю... о Моцарте.

Я знал: это была давняя его мечта.

— Книгу?

— Нет, — сказал он, улыбнувшись своей мягкой улыбкой. — сказку». Чудесная деталь: «Книгу? — нет!». Знакомя детей с миром автора (рядом с текстом невероятно милый акварельный портрет трауготовской работы), Козлов пишет, что «невозможно представить его сказки без него самого, без его чудной смущающейся улыбки, больших мягких губ и того непередаваемого ощущения, что прямо у вас на глазах — вот прямо сейчас! — рождается слово». Моцарт всегда любил спровоцировать кого-то на импровизацию и соревнование, игру с темой, ее превращениями, путешествиями по регистрам, ладам гармониям. А иначе как эта тема и мы вместе с ней узнаем, что в ней таится? Цыферов и Трауготы импровизируют, потому эта книга производит впечатление свободно летящей, в ней много воздуха, света, цвета, мир ее многолюден. Зальцбург, Вена, Париж, Рим, и снова Зальцбург — Моцарт треть жизни провел в пути, и его частенько упрекали в избытке мелодической щедрости — столько дивных мелодий, непрестанно возникающих друг за другом вместо усердной разработки одной-двух! Многие теоретики считали это недостатком мастерства! Но (прочитируем слова Мандельштама, взятые эпиграфом), «настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух». Моцартовская фактура даже в самые драматичные моменты не теряет прозрачности; секрет моцартовской инструментовки — по вертикали и по горизонтали нот «ровно столько, сколько нужно» (знаменитый ответ автора Иосифу Второму на замечание, что в «Похищении из Сералия» слишком много нот).

Трауготы начали свой путь в книжной графике со знаменитой и раритетной ныне книги «686 волшебных превращений», где разделенные

по горизонтали на три части страницы (всего 14) давали невероятные по количеству и качеству вариации! И при всем артистизме, яркости, неординарности не терять головы, сохраняя скромность — важность этого неоднократно подчеркивал А. Траугот в беседе с коллегами и читателями

Он поделился своим соображением, откуда взялось русское слово «художник»: в предисловии к старинной Библии он вычитал, что для перевода ее были привлечены «художнейшие» мастера, а потом художник обращается к читателю — «Прости мою худость». Настоящий художник скромнен, понимая, какая огромная перспектива наверх существует — в этой части размышлений А. Траугот цитирует Пушкина: «...Моцарт будет жить / И новой высоты еще достигнет!». Семейная традиция Трауготов — не делить книги на детские и взрослые: «Это имело бы смысл, если бы люди жили, как библейские патриархи, по 300-400 лет и набирались мудрости». А раз взрослые мало чем отличаются от детей, им подходят одни и те же книжки. Кроме того, Трауготы утверждают, что читатель ничем не отличается от поэта — ведь если он не поэт, он ничего не воспримет! Сотворчество, сопереживание, сострадание и много других важных струн глубокая, прекрасная книга пробуждает в маленьком человеке. Это важно для человечности. Помнят художники и то, что в детстве, каким мы трудным оно не было (у них оно было блокадным, у Цыферова тоже военным и не менее страшным), «вода была хрустальной,/река была зеркальной,/земля была родящей,/война была вчерашней». У Г. Гессе, М. Пруста, А. де Сент-Экзюпери и многих других творцов XX века мотив особенного, чистого, яркого, невинного детского восприятия прозвучал очень сильно, так же, как тоска по миру детства и желание не потерять этот особый взгляд.

О свободе (куда же без нее в русской книге о Моцарте?). Кульминацией маленьких сказок Г. Цыферова является идея о том, что Моцарт стал первым свободным художником — подчиняющимся только Музыке. Один из часто звучащих мотивов, озвученных художниками: «Мы хотим научить детей свободе». Заметим, что мотив свободы, связанный с именем Моцарта (и часто одновременно Пушкина), проявился у Б. Окуджавы, Ю. Левитанского, Ф. Искандера, Д. Самойлова и многих других поэтов и писателей этого поколения. Вспомним: «Пушкин! Тайную свободу/Пели мы вослед тебе!/Дай мне руку в непогоду,/Помоги в немой борьбе!» Трауготы воображают своего читателя (иногда порой еще не умеющего читать «смотрителя картинок») таким же, какими они сами были в детстве — поэтически настроенными философами и мечтателями. Когда уникального детского писателя Ю. Ковалея спро-

сили, какими качествами должен обладать его читатель, он ответил: «Конечно, желательно обладать выдающимися качествами. Я пишу так, будто я пишу для маленького Пушкина. То есть я предполагаю в своем читателе-ребенке уже очень широко развитый, готовый к восприятию меня мир». Братья Трауготы с детства были уверены, что профессия живописца — самая трудная, «потому, что ты должен сотворить Чудо», «и творчество, и чудотворство» ребенку очень нужны! Также они считают огромным достоинством живописи, что в ней невозможно соврать, и она содержательна, хоть и молчалива. Прогноз на будущее А. Траугота, что картинок в детских книгах будет все больше и больше, и никакие электронные устройства бумажную книгу не вытеснят, так же, как кино не вытеснило театр. И во все времена внутри книги каждый волен двигаться свободно, читать и рассматривать ее с любого места, и это свободное движение — одно из психологических основ и величайших преимуществ книги.

Нина Ильинична Макарова

*Новосибирский государственный университет
экономики и управления
Новосибирск, Россия
siberianalchemy@gmail.com*

ИСКУССТВО ДЖОНА МАРТИНА И «ВПЕЧАТЛЯЮЩИЙ РЕАЛИЗМ» ПАНОРАМЫ И ДИОРАМЫ

Творчество английского художника Джона Мартина (1789–1854) имеет ряд черт, характерных для новых форм визуального искусства, завоевавших широкую популярность в Великобритании в начале XIX века, таких как диорама и панорама. Художник-романтик, Джон Мартин прославился своими картинами и гравюрами на тему Апокалипсиса и гибели древних цивилизаций. Его произведения отличает драматичность повествования, достигаемая за счет масштабности, даже грандиозности изображения пространства, резкого противопоставления света и тьмы, а также использования особых эффектов, таких, например,

как молния для передачи ощущения присутствия божественной силы. Люди на его картинах изображены маленькими; они теряются в пейзаже, великолепно передающим мощь природы.

Популярность творчества Джона Мартина была легендарной. Так, когда его картина «Пир Валтасара» была выставлена в Британском институте в 1821 году, она вызвала такой интерес, что потребовалось после закрытия выставки поместить картину в отдельный зал, и пять тысяч человек заплатили вперед деньги, чтобы увидеть это прославленное произведение. Успех художника во многом был связан с беспокойными настроениями в английском обществе, связанными с изменениями в социально-политической сфере, а также с резким, хотя и кратковременным, изменением климата в конце 1810-х годов, вызвавшим резкое похолодание, неурожай и голод. В обществе дискутировались вопросы, связанные с имперскими амбициями Великобритании, с бедностью населения и ростом социального неравенства. Картины Мартина, посвященные крушению великих государств Древнего мира, таких, например, как Вавилон, воспринимались как своеобразный урок истории, предостережение современным правителям, погрязшим в роскоши и эгоизме.

Изобретателем панорамы был английский художник ирландского происхождения Роберт Баркер (1739–1806), который запатентовал в 1787 году «панораму» как особый метод демонстрации больших картин горизонтального формата, изображавших городские виды и закрепленных на внутренней поверхности цилиндра. Успех изобретения Баркера привел к тому, что в 1792 году было открыто постоянное здание для панорамы в Лестер-сквере. Панорама стала достопримечательностью Лондона и пользовалась успехом на протяжении 70 лет. Она стала также популярной во многих городах Европы и Америки. Основные изображения были посвящены городскому пейзажу, видам природы, достопримечательностям, а также знаменитым битвам. Картины были большого размера в формате 360 градусов. Так, например, размер вида Лондона, запечатленного в 1792 году с высокой точки зрения, был 250 квадратных метров. Панорама была рассчитана на эффект реального присутствия зрителей в некоем громадном пространстве. Зрители располагались на возвышении в центре большого круглого зала. Перед холстом на полу помещались действительные предметы, которые придавали особую достоверность изображению. Например, морские виды могли включать ведра, мотки веревки и другие детали, характерные для палубы корабля. Эта имитация была настолько убедительной, что некоторые зрители, выходя из здания, жаловались на морскую болезнь.

Изобретателем диорамы был французский художник и изобретатель Луи Дагер (1787–1851), который в 1822 году в Париже представил зрителям серию меняющихся картин, написанных с обеих сторон большого полупрозрачного холста. В следующем году диорама появилась в Лондоне в Риджентс-парке. В ней использовались принципы вращающегося театра. Сцены были нарисованы с обеих сторон прозрачной пленки, чтобы свет мог проникать сквозь нее под разными углами. Использование системы экранов приводило к тому, что изображение трансформировалось на глазах у зрителей, которые могли видеть, как день сменялся ночью, на голубое небо набегали облака, поезд сходил с рельсов, начиналось землетрясение и т. д. Как и в панораме, в диораме ценилась достоверность изображения, а также драматизм, достигавшийся за счет иллюзии движения и особенности световых эффектов.

Композиции произведений Джона Мартина во многом напоминают строение панорамы и световые эффекты диорамы. Так, зритель как правило смотрит на картину как бы сверху. Перед ним раскрывается громадное пространство, заполненное множеством персонажей. Вспышки света пронизывают тьму. Монументальный характер изображения соответствует особенностям «возвышенного» пейзажа в эстетике романтизма, а маленькие фигуры, заполняющие пространство полотна, заставляют зрителя продлевать рассмотрение картины, усиливая и углубляя ее восприятие. Поскольку Мартин начинал свою художественную карьеру в качестве художника по стеклу, то он был особенно чуток к световым эффектам и часто таким образом драматизировал свои полотна. Эти особенности искусства Мартина хорошо чувствовали устроители панорам и диорам. Так, французский художник Ипполит Себрон, ученик Луи Дагера, воспользовался чрезвычайным успехом картины Мартина «Пир Валтасара» и создал диораму, основанную на этом произведении. Диорама была выполнена на холсте площадью более 2000 квадратных футов и стала исключительно популярной. Несмотря на протесты Мартина она была открыта в Лондоне в 1833 году, а в 1835 показана в Америке.

Джон Мартин, как правило, сопровождал свои полотна брошюрами, которые он писал, опираясь на доступные ему литературные источники — Библию, исторические сочинения и свидетельства путешественников. В этих брошюрах художник подчеркивал свое желание воссоздать то или иное историческое событие как можно правдивее. Когда он не имел достоверных сведений, то пояснял, что, например, в изображении архитектуры Месопотамии он использовал нечто среднее между Египтом и Индией, поскольку Месопотамия была на перекрестке

торговых путей между этими государствами. Когда позднее начались раскопки в Месопотамии, и появились зарисовки архитектуры Вавилона и Ниневии, то эти археологические открытия подорвали «историчность» композиций Мартина, но само стремление художника к достоверности изображения было созвучно также создателям панорамы и диорамы.

Еще одна черта сближает творчество Джона Мартина с искусством популярных зрелищ — это стремление охватить, привлечь большее количество зрителей. Панорама и диорама первоначально были рассчитаны на высшие слои общества, но постепенно они превратились в популярное развлечение для более широкой аудитории. Мартин также стремился к популяризации своих работ, к тому, чтобы их увидело большее количество людей. Прежде всего, как художник инициативный и чуткий к новым художественным технологиям, он освоил искусство гравюры на стали, что позволило ему зарабатывать на репродуцировании своих произведений. Затем, Мартин использовал для демонстрации своих картин не только и не столько залы официальных академических показов, сколько популярные выставочные залы, такие, например, как Египетский зал на Пикадилли, построенный в древнеегипетском стиле. Это позволило ему привлечь внимание к своему искусству более широкие слои публики и демократизировать, таким образом, свою аудиторию.

Если популярные развлечения влияли на искусство таких художников как Джон Мартин, то и творчество Мартина оказывало влияние на развитие панорамы и диорамы. Кроме прямого переноса картины Мартина в формат диорамы, критиками отмечалось влияние «стиля Мартина» на создание зрелищных спектаклей. Так, например, один рецензент раскритиковал панораму, изображающую Арлекина и Красную Шапочку, как выполненную в манере Мартина, а несколько сцен из панорамы, посвященной странствиям пилигрима, были раскритикованы как непосредственно заимствованные из произведений художника. Таким образом, популярные зрелища, такие как панорама и диорама, и творчество Джона Мартина влияли друг на друга, способствуя развитию интереса к реальности изображения и драматизации сюжета.

Ху Хуэй

*Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств им. А. Д. Крячкова
Новосибирск, Россия
1060627151@qq.com*

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА КУЛЬТОВОГО НАЗНАЧЕНИЯ: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ

Культ предков, издавна существующий в Китае, является основной формой народных верований и считается истинной религией Китая. Поклонение предкам является общим социально-этическим и ценностным ориентиром традиционной китайской идеологии, определяющим нравственное значение соотношения понятий семьи и рода. По мере того, как культ предков развивался и изменялся во времени, он все больше приобретал яркие региональные различия, сохраняя при этом общность. Одним из самых важных регионов является округ Хуэйчжоу, который сохранил относительную целостность традиционной культуры сельского поселения и предоставляет обширный материал для изучения. Повсюду в деревнях округа встречаются изображения, связанные с культом предков; в процессе наследования культа в регионе появилось большое количество различных форм его художественного воплощения. В живописи это портреты предков, а в архитектуре — родовые залы, кладбища и арки. Эти формы, с одной стороны, являются непосредственным отражением обычаев повседневной жизни населения Хуэйчжоу, с другой стороны, в своем специфическом ракурсе следуют общим закономерностям эволюции китайского народного искусства.

В традиционном китайском сельском обществе культ предков делает акцент на продолжении родословной и оказывает сильное влияние на сельское общество. Самообеспеченность мелких фермерских хозяйств способствует объединению людей и формированию социальной организации, в основе которой лежит семья. Эта социальная структура долгое время существовала в сельском обществе, постоянно укрепляя культ предков патриархальной и нравственной самобытности. Особенно ярко это проявилось в районе Хуэйчжоу. Под влиянием конфуцианских ценностей влияние таких массовых религий, как буддизм и дао-

сизм, было ограничено, в то время как нормы этикета стали основой повседневной жизни жителей Хуэйчжоу. После династии Мин демографическая структура общества Хуэйчжоу была относительно стабильной, несмотря на большую мобильность населения, оно было в основном в одностороннем порядке покинуло страну, и лишь небольшое число иммигрантов поселилось в ней. Прочные клановые представления и этнические формы проживания затрудняли распространение своих убеждений в Хуэйчжоу иностранцам. Под действием совокупности многих факторов культ предков стал главной верой жителей Хуэйчжоу.

Комплексный анализ художественных проявлений культа предков должен осуществляться в региональной социокультурной перспективе. Для глубокого изучения явления требуется систематизация многообразных форм художественного выражения, которая в конечном итоге приведет не только к историко-культурному, но и к искусствоведческому осмыслению культа предков в его художественных проявлениях.

Грет Ван Хаелст

*Независимый исследователь
Антверпен, Бельгия
gvhmos@gmail.com*

Наталья Юрьевна Бартош

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
bartosh@academ.org*

АБСТРАКТНЫЕ ПОЛОТНА АНДРЕЯ ПАШКЕВИЧА: ЖИВОПИСЬ КАК МУЗЫКА ДУШИ

Абстрактные полотна Андрея Пашкевича — особая тема для исследователей его творчества. Их колористическое решение, сочетание теплых и холодных тонов, графические изломы цветовых пятен завораживают зрителя. Сложный визуальный ритм абстрактной живописи

© Ван Хаелст Г., Бартош Н. Ю., 2023

Пашкевича связан прежде всего с психоэмоциональным настроем художника. Понять природу абстрактных работ — цель данного исследования. Для этого необходимо рассмотреть их в общем контексте деятельности художника через призму перемен и переоценки ценностей, происходящих в стране и в мире.

Андрей Петрович Пашкевич (1945–2011) начинает свою творческую деятельность как кинооператор-документалист, позже как редактор музыкального канала. События перестройки, последующие драматические перемены в стране, гибель империи, кризис в сознании его соотечественников и современников — все это побуждает А. П. Пашкевича к творческому осмыслению действительности. Будучи сыном известного художника-постановщика Петра Пашкевича, Андрей стремится не только зафиксировать историю, но и создать ее философско-символическую модель.

Опыт работы в кино и фотографии, привычка к документальному фиксированию отражаются в тематических и композиционных решениях его цикла «Политэкология». Необходимость донести до современников эмоциональную оценку событий, личностное конструирование истории приводят мастера к созданию живописных метафорических конструкций. Нарративный дискурс его «документальных» работ, казалось бы, противостоит колористическому вызову абстрактных полотен Пашкевича. Чистые тона, подчеркнутое стремление к гармонии — все это связано с желанием с художника передать собственные переживания. Метафорическую связь с «музыкой души» художник подчеркивает сложными антропоморфными ассоциациями. В отличие от цикла «Политэкология» здесь идет намеренный поиск красоты, но не чисто декоративного характера, какой требуется от абстракции. Эстетизация происходит на уровне сложно организованного процесса, который переводит абстрактно-эмоциональное видение в повествовательное,



Андрей Пашкевич, Иностранка. 1991 г.

заставляет зрителя домысливать, «достраивать» оптику восприятия до сюжетных конструкций, даже некоторой театральности. В абстракции Пашкевича разыгрывается «драма души», как определял это сам художник. Словно художник, взявший на себя обстоятельства «конструирования новой истории», он желает передать собственную жизнь и происходящие в ней перемены другим изобразительным языком; Пашкевич тщательно и осторожно, через архитектонику цвета, выстраивает на полотнах оптику чувств. Перед зрителем возникает некий эмоциональный шифр, за которым скрываются события из личной, интимной жизни художника.

Абстракция Пашкевича — своеобразный способ освободиться от власти реальности, дистанцироваться и преодолеть ее. Цель абстракции — сконструировать собственный «дивный новый мир», не загрязненный политическими и социальными проблемами эпохи.

Маргарита Ивановна Стрельцова

*Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия
margiv44@gmail.com*

ОБРАЗНЫЕ ПРИЗНАКИ КОНЦЕПТА МУЗЫКА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА НОСИТЕЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX В.)

Выявление образных признаков концепта «музыка» можно поставить в ряд исследований, связанных с анализом концептосферы русской культуры, с определением структуры ее концептов, их специфики, исторической динамики лексико-семантических связей языка, определяющих движение компонентов в содержании концепта. «Образные признаки — это признаки, находящиеся в основе образования концептуальных метафор. Концептуальная метафора — это способ думать об одной области через призму другой. Выявленные концептуальные метафоры позволяют определить когнитивную модель, на основе которой произошел тот или иной перенос признака» [Пименова, Кондратьева, 2011]. Теория

© Стрельцова М. И., 2023

концептуальных метафор, активно развивающаяся в работах как отечественных, так и зарубежных лингвистов, лежит в основе понимания метафоры как способа познания мира, поскольку «метафора проникает в повседневную жизнь, причем не только в язык, но и в мышление и действие. Наша обыденная понятийная система, на языке которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична» [Лакофф, Джонсон, 1987].

Вслед за Ю. С. Степановым [Степанов, 2004], Е. С. Кубряковой [Кубрякова и др., 1996] в представленном сообщении под концептом понимается ментальное образование, включающее в себя не только знания и представления о каком-либо предмете, явлении, событии, но и связанные с ними ассоциации, эмоционально-оценочные компоненты, смысловые оттенки. Хранящиеся в них элементы культуры передают ее своеобразие, существующее как в коллективном, так и в индивидуальном сознании носителей того или иного языка. Поскольку концепт имеет сложную, многокомпонентную и разноуровневую структуру, то логично говорить о его полевой архитектонике и выделять в ней понятийное ядро, к которому относятся наиболее устойчивые образы и ассоциации, а также периферию — интерпретационную зону [Попова, Стернин, 2002].

Лексикографические источники русского языка представляют разный объем словарных дефиниций в концепте «музыка». Малый академический словарь русского языка (далее — МАС) приводит следующие значения лексемы «музыка»: 1) вид искусства; 2) звуки, объединенные гармонически и мелодически; 3) произведение музыкального искусства, совокупность таких произведений; 4) звучание и исполнение таких произведений; 5) гармоническое, приятное для слуха звучание (*перен.*); 6) совокупность каких-либо звуков (*перен.*); 7) музыкальный инструмент (*прост.*); 8) оркестр (*прост.*); 9) о чем-либо тревожном, беспокойном и хлопотливом (*прост.*); 10) блатная музыка (*прост.*) (воровское аргю); 11) другая музыка; не та музыка; 12) класть (положить) на музыку (слова, текст). В Толковом словаре русского языка С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой — 9 значений. Однако отмечены другие стилистически окрашенные переносные значения: долгая музыка (*разг. неодобр.*) — о длительном, тянущемся деле; испортить всю музыку (*разг.*) — испортить все дело, навредить; кто платит, тот и заказывает музыку (*книжн.*) — господин положения может требовать; помирать, так с музыкой (*разг. шутл.*) — надо рисковать, была не была, не отмеченных составителем МАС. Следовательно, сравнение словарных статей лексемы «музыка» только в двух словарях русского языка дает право говорить о дина-

мичном состоянии понятийного ядра концепта «музыка» в языковой картине мира носителей русского языка.

Обновление компонентов ядерной части концепта обусловлено семантическим обогащением индивидуальных концептосфер носителей языка. Изучение индивидуальных когнитивных моделей концепта «музыка» в языке русской поэзии позволит представить движение авторской метафоричности языка из интерпретационной, образной, зоны концепта в ценностную. Именно на этом этапе формируются культурно-специфические признаки языковой национальной картины мира, которые связаны с определенным мировоззрением, обычаями, традициями, образом жизни народа.

Обращение к поэтическому творчеству русских поэтов XX в. мотивировано тем, что поэтический язык этого времени обладает повышенным «градусом» творческого обращения с языковым материалом. Именно в это время поэтическое творчество пережило не один период поиска и создания выразительных художественных средств, творческого подъема и спада, актуализированных разными внешними и внутренними причинами в жизни нашей страны. Изучение авторских когнитивных моделей в поэтическом языке XX в. поможет увидеть преемственность между «веком нынешним и веком минувшим», отраженной в содержании концептов русской культуры, и понять, как художественный мир русской поэзии этого времени отображает индивидуальное мировидение в закрепленных формах русского языка. Выбор концепта «музыка» для анализа связан, прежде всего, с тем, что этот концепт является ключевым в концептуальной картине внутреннего мира человека. Как известно, «одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия» (А. С. Пушкин).

Литература

Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Изд-во МГУ, 1996.

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Язык и моделирование социального взаимодействия. М.: Прогресс, 1987. С. 126.

Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2002. С. 60–64.

Пименова М. В., Кондратьева О. Н. Концептуальные исследования. Введение: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 118.

Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп., М.: Академический проект: 2004.

Мария Сергеевна Берендеева

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
maria.berendeewa@gmail.com*

**ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ КОНЦЕПТ МУЗЫКА
В ИНДИВИДУАЛЬНОЙ КАРТИНЕ МИРА А. А. ТАРКОВСКОГО
(НА МАТЕРИАЛЕ ВЕРБАЛЬНОГО
ТВОРЧЕСТВА КИНОРЕЖИССЕРА)***

Обращение к вербальным текстам авторов, творчество которых сконцентрировано на создании креолизованных текстов и семиотически осложненных текстов различного рода, является актуальной задачей лингвоконцептологии, так как позволяет проследить степень взаимовлияния вербального и невербального кодов при репрезентации индивидуальной картины мира через посредство языка и визуальных художественных средств. Так, концепт МУЗЫКА в творчестве Андрея Тарковского формирует свою структуру с привлечением различных кодов при репрезентации: понятийная сторона концепта обращена к звуковой образности, ценностная и образная часть концепта связана с поликодовой природой кино в картине мира кинорежиссера, а репрезентация концепта в вербальных текстах требует лексических средств, связанных с выражением представлений о музыке в общезыковой картине мира.

Материалом для данного исследования послужило около 200 текстов из «Мартиролога» [Тарковский, 2008] и других теоретических текстов А. А. Тарковского и интервью [Медиа-архив], для выявления особенностей индивидуального концепта на фоне общезыкового к анализу привлекались толковые и ассоциативные словари, позволяющие получить информацию о ядерных признаках концепта МУЗЫКА в русской языковой картине мира в целом.

Анализ материала вербальной репрезентации концепта МУЗЫКА в творчестве А. А. Тарковского позволил получить следующие основные выводы о структуре концепта:

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-78-10076, <https://rscf.ru/project/23-78-10076/>.

© Берендеева М. С., 2023

1. Концепт МУЗЫКА в индивидуальной картине мира А. А. Тарковского имеет сложную структуру, включающую в себя два основных слоя с разной степенью абстрактности.

2. Конкретный, «предметный», слой концепта МУЗЫКА включает у Тарковского представления о технической стороне производства фильма, эта часть отражена в когнитивных признаках ‘музыка как этап производства фильма’, ‘музыка как необязательная часть фильма’. В текстах формируются также оппозиции «музыка — шум» и «музыка — звук», связанные со спецификой кинопроизводства и формирующие отношения антонимии на месте общезыковых отношений гипо- и гиперонимии («музыка как вид звука»). Отметим, что в рассмотренных контекстах практически не выражен признак ‘приятные эмоции, удовольствие от музыки’, характерный для общезыковой картины мира по словарным дефинициям и данным ассоциативных экспериментов.

3. Абстрактный слой концепта МУЗЫКА связан в картине мира А. А. Тарковского с представлениями о музыке как об одном из видов искусства, а также как о предельном выражении чистой образности и о форме выражения ритма и протекания времени.

4. Структура концепта МУЗЫКА в индивидуальной картине мира А. А. Тарковского формируется через оппозиции: так, концепт МУЗЫКА противопоставляется по ряду признаков концепту КИНО, несмотря на наличие общего ядерного признака ‘время’, а внутренняя организация концепта МУЗЫКА строится через противопоставление признаков ‘западная музыка’ (‘индивидуализм’) и ‘восточная музыка’ (‘отказ от себя’), причем полюс ‘восточная музыка’ связан с представлениями о концепте ЖЕРТВА, являющемся принципиально значимым для индивидуальной картины мира режиссера.

Дальнейшие исследования в этой области связаны с уточнением полученной структурной схемы на материале кинотекстов.

Литература

Медиа-архив «Андрей Тарковский». [Электронный ресурс] Режим доступа: [<http://tarkovskiy.su>].

Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Международный институт имени Андрея Тарковского. 2008. 620 с.

Алина Алексеевна Алексеева

Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
alina.alexeeva@gmail.com

ПОЛИМОДАЛЬНАЯ САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ГРУПП НОВОСИБИРСКА: ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПТОЛОГИИ*

Самопрезентация является неотъемлемой частью жизни любого человека или группы людей, объединенных профессиональными или какими-либо другими связями. М. А. Лаппо отмечает, что «в лингвистике термин *самопрезентация* используется в двух основных значениях <...>: 1) представление, то есть называние своего имени <...> и должности, социального статуса, роли при знакомстве или в ситуации приветствия с малознакомым человеком; 2) коммуникативная (в том числе вербальная) стратегия управления впечатлением о говорящем у адресата» [Лаппо, 2013. С. 32–33].

В рамках данного доклада мы рассматриваем термин *самопрезентация* во втором из вышеупомянутых значений. Впечатление, создаваемое в результате коммуникации, — это ментефакт, близкий, по нашему мнению, к образу и имиджу, которые в свою очередь, довольно тесно связаны также с концептом. Взаимосвязь между всеми названными ментефактами представлена на *рис. 1*.

На данной схеме под *впечатлением* понимаются первичные чувства, эмоции, идеи, возникающие в сознании людей при знакомстве с тем или иным объектом действительности, тогда как *впечатление* в определении М. А. Лаппо ближе по своему значению к *имиджу*, под которым мы понимаем искусственно создаваемый образ, преследующий определённые коммуникативные цели. Имидж имеет в качестве основы реальный образ, однако возникает он в сознании реципиента не стихийно, не просто вследствие естественного соприкосновения с объектом, а в результате направленного воздействия. Одним из типов такого воздействия является самопрезентация.

* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-78-10076, <https://rscf.ru/project/23-78-10076/>.

© Алексеева А. А., 2023

Как видно из схемы, концепт шире впечатления, образа и имиджа, поскольку аккумулирует в себе всю совокупность представлений об объекте действительности. Однако, на наш взгляд, подходы к исследованию различных ментефактов могут быть едиными. Именно поэтому в рамках данного доклада мы рассматриваем самопрезентацию с позиций концептологии, а конкретнее — того, как может быть реализован концепт (или другой ментефакт).

Психическая природа концепта и других ментефактов предполагает, что они могут быть репрезентированы различными материальными способами: вербальными средствами, визуальными образами, через музыку и т. д.

Объектом нашего исследования являются самопрезентации музыкальных групп Новосибирска. В ходе работы из социальных сетей и веб-сайтов был собран материал, позволяющий проанализировать, насколько тесно связаны различные средства экспликации группового «я». Сообщества внутри соцсети «ВКонтакте», а также интернет-сайты позволяют выкладывать контент разного типа: тексты, музыку, изображения и видео. Наша задача состояла в том, чтобы на основе самопрезентационных текстов выявить признаки группового концепта «я», а затем проследить, имеют ли они параллели на других уровнях.

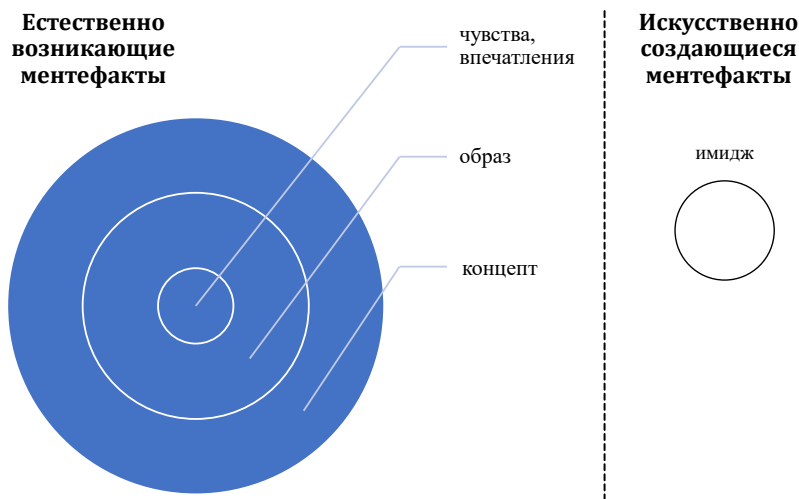


Рис. 1. Соотношение понятий образ, имидж, концепт

Было выявлено три типа взаимосвязи средств при реализации концепта:

1. Нулевая взаимосвязь. Тексты, музыка, фотографии и видео репрезентируют разные признаки группового «я», общее впечатление о музыкальной группе не складывается.

2. Частичная взаимосвязь. Некоторые признаки, выявленные в самопрезентационных текстах, находят выражение на других уровнях. При этом наблюдаются ситуации, когда визуальная репрезентация противоположна вербальной. Так, в текстах, описывающих кавер-группу «Импульсы», был выявлен признак «яркость»: «Яркий кавер-проект из самого сердца Сибири», «Взрывной коктейль из неугасающей энергии, мощной харизмы, и огромного профессионального опыта!» (<https://vk.com/via.impulsensk>), который в ряде случаев подкреплялся достаточно яркими фото, но не всегда. Во многих случаях на фото участники группы одеты в ахроматические цвета (рис. 2).

3. Тесная взаимосвязь. Концептуальные признаки, выявленные в текстах, последовательно находят выражение и на других уровнях. Например, группа Street Fiddlers в самопрезентации делает акцент на смешении стилей, жанров, разнообразии своего репертуара: «Музыка Street Fiddlers — это *смешение* стилей и жанров с авторским подходом к фольклорному материалу. Можно назвать этот стиль экспе-



Рис. 2

риментальным фолком. В своем творчестве музыканты используют необычные инструменты *разных народов*. Это позволяет *совместить аутентичное звучание с авторскими аранжировками*», «Музыка коренных народов и переселенцев Сибири в аранжировках Street Fiddlers превращается в *сплав прошлого и настоящего, традиции и современности*» (<https://www.streetfiddlers.com/>). Музыка, которую можно послушать на сайте группы и в ее сообществе в соцсети «ВКонтакте», видео с концертов и других мероприятий, а также постановочные и репортажные фотографии (рис. 3) отражают идею разнообразия, смешения, симбиоза.



Рис. 3

В качестве перспективы исследования рассматривается проведение эксперимента, предполагающего изучение рецепции, что позволит установить, в какой мере полимодальная самопрезентация позволяет сформировать желаемые представления о музыкальной группе.

Литература

Ланно М. А. Самоидентификация: семантика, прагматика, языковые ресурсы. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2013. 180 с.

Светлана Елисеевна Кузина¹,
Мария Сергеевна Берендеева²

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия*

¹ s.kuzina@alumni.nsu.ru

² maria.berendeeva@gmail.com

СПОСОБЫ ЯЗЫКОВОЙ И ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА ГЕНИЙ/GENIUS В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ КИНОДИСКУРСАХ*

Наша работа посвящена репрезентации концепта ГЕНИЙ/GENIUS в кинодискурсе на примере фильмов Михаила Кострова «Свободная энергия Теслы» и Мартина Бёрка «Пираты Силиконовой долины».

Объектом исследования служат лексические единицы и элементы визуального ряда кинотекста, репрезентирующие лингвокультурный концепт ГЕНИЙ/GENIUS. В качестве **предмета** рассматриваются особенности языковой и визуальной репрезентации концепта ГЕНИЙ/GENIUS и его структура. **Цель** работы заключается в выявлении и описании особенностей языковой и визуальной репрезентации концепта ГЕНИЙ/GENIUS на английском и русском языках на материале словарных статей и кинофильмов. Работа выполнена на материале трех выборок: 1) словарных статей, посвященных лексическим единицам (далее — ЛЕ) гений и genius, а также их однокоренным словам; 2) лексических репрезентантов концептов ГЕНИЙ/GENIUS в документальных драмах «Свободная энергия Теслы» и «Пираты Силиконовой долины» (преимущественно реплики героев); 3) репрезентирующих концепты ГЕНИЙ/GENIUS элементов визуального ряда данных фильмов.

На первом этапе исследования был проведен анализ общезыковых концептов, определены номинативные поля, выполнен лексико-семантический анализ имени концепта, выявлены основные когнитивные признаки; далее для анализа концептов в кино были выявлены вербальные и визуальные репрезентанты в конкретных кинотекстах,

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-78-10076, <https://rscf.ru/project/23-78-10076/>.

© Кузина С. Е., Берендеева М. С., 2023

было рассмотрено их взаимодействие; на последнем этапе общеязыковые концепты были сопоставлены с концептами в кино.

На первом этапе исследования были использованы данные толковых, этимологических, ассоциативных, исторических словарей и словарей синонимов. Путем лексико-сематического анализа имени концепта и анализа репрезентантов концепта из словарей были получены 62 лексические единицы на русском языке и 144 лексические единицы на английском языке, которые составляют номинативные поля концептов ГЕНИЙ/GENIUS.

Были выделены следующие группы когнитивных признаков концепта ГЕНИЙ: «наука/искусство» (*наука, история, литература*), «разум/безумие» (*умник, шизофреник*), «признание/непризнанность» (*идеал, бездарь*), «добро/зло» (*злой, добрый*), «врожденность» (*будущий, ребенок*), «странность» (*парадокс, ненормальный*), «особенность» (*талант, индивидуальность*), «сила» (*способность, сила*), «созидание» (*творец, творение*), «мистика, религия» (*предвидеть, чудо, дух*), «свобода» (*свободный*). Стоит отметить, что некоторые признаки представляют собой оппозиции (*добро/зло, признание/непризнанность, разум/безумие*). Наличие в ассоциативных словарях большого количества частотных ассоциаций, являющихся именами собственными, указывает на возможное выделение в структуре концепта ГЕНИЙ субконцептов, связанных с представлениями о конкретных известных людях (*Пушкин, Моцарт*).

Также были выделены следующие когнитивные признаки концепта GENIUS: «наука/искусство/политика» (*creative, talent, diplomacy*), «разум/безумие» (*intellectual, witty, morbid*), «родина, земля» (*patriotism*), «сила» (*strong, vigour, perseverance*), «свобода» (*emancipation*), «созидание» (*imagination, invention, inventor*), «особенность» (*extraordinary, exceptionally*), «врожденность» (*posterity, possessor*), «странность» (*eccentricity, extravagance*), «добро/зло» (*evil, virtue, amiable*), «мистика, религия, мифология» (*prevailing spirit, tutelary deity, guardian spirit, locus*), «признание/непризнанность» (*colossal, astonishing, misunderstood*).

Так как многие признаки представлены оппозициями, мы можем сделать вывод о том, что структура концепта достаточно сложная. Более того, если рассмотреть репрезентацию данного концепта в конкретном контексте, то можно увидеть, что в представлениях о гении противоположные характеристики сочетаются и могут присутствовать одновременно, что показывает амбивалентность концепта.

К ядерной зоне общеязыкового концепта ГЕНИЙ были отнесены когнитивные признаки, связанные с высшей степенью человеческой

одаренности, или с людьми, обладающими высшей степенью одаренности. К данной зоне концепта относятся признаки «наука/искусство», «признание/непризнанность», «созидание». К ближней периферии мы отнесли признаки, связанные с теми качествами человека, которые отличают его от остальных. К этому слою относятся признаки «особенность», «странность», «разум/безумие», «свобода», «сила». К дальней периферии мы отнесли репрезентанты, связанные с представлениями о духе, покровителе рода или местности, а также признаки «мистика, религия», «зло/добро», «врожденность».

Общая структурная схема концепта GENIUS выглядит сходным образом. Так, к ядерной зоне общеязыкового концепта GENIUS были отнесены репрезентанты, связанные с высшей степенью человеческой одаренности, или с людьми, обладающими высшей степенью одаренности. К данной зоне концепта относятся признаки «наука/искусство», «признание/непризнанность», «созидание», «сила». К ближней периферии мы отнесли признаки, связанные с качествами человека, которые отличают его от остальных: признаки «особенность», «странность», «разум/безумие», «свобода». К дальней периферии мы отнесли репрезентанты, связанные с духом, покровителем рода, местности, и признаки «мистика, религия, мифология», «зло/добро», «врожденность», «родина».

В словарных статьях на английском языке представлено большее количество репрезентантов концепта, также в словарях английского языка не представлен первичный для русской картины мира лексико-семантический вариант, связанный с мифологическим происхождением представлений о гении. Данную особенность можно связать с различной степенью адаптации концепта в лингвокультуре: так, в европейских лингвокультурах он является достаточно освоенным, в то время как в русской картине мира концепт ГЕНИЙ является заимствованным и в значительной степени сохраняет признаки заимствованного культурологического слоя.

На вербальном уровне в кинофильме «Свободная энергия Теслы» были выделены следующие когнитивные признаки: «наука/искусство», «признание/непризнанность», «религия, мистика», «созидание», «разум/безумие», «странность», «зло/добро», «свобода», «особенность», «сила». На визуальном уровне нами были выделены репрезентанты, которые относятся к следующим когнитивным признакам: «наука/искусство», «признание/непризнанность», «религия/мистика», «созидание», «разум/безумие», «странность», «особенность», «добро/зло», «свобода», «сила», «одиночество».

На вербальном уровне в кинофильме «Пираты Силиконовой долины» были выделены следующие когнитивные признаки: «наука/искусство», «признание/непризнанность», «религия», «созидание», «разум/безумие», «странность», «зло», «революция», «особенность», «сила», «воровство». На визуальном уровне нами были выделены репрезентанты, которые относятся к следующим когнитивным признакам: «наука/искусство», «признание/непризнанность», «созидание», «разум/безумие», «странность», «особенность», «зло», «революция», «сила», «одиночество», «воровство».

Визуальный и вербальный уровни концептов зависят друг от друга: вербальный компонент определяет интерпретацию изображения, а изображение иллюстрирует вербальную репрезентацию. Например, в кинофильме «Свободная энергия Теслы» вербально концепт представлен объяснением научного явления, визуально — детальным изображением данного явления.

В фильмах количество вербальных репрезентантов превышает число визуальных. В большинстве случаев вербальные и визуальные репрезентанты связаны и не могут быть осмысленны отдельно, что указывает на высокую степень креолизации кинотекста. Признаки концепта, которые находятся в ядре, представлены как на вербальном, так и на визуальном уровнях, однако признаки, которые находятся на периферии, могут быть репрезентированы только визуально или только вербально, например, через цитаты из литературы, реминисценции на известные картины или символы.

Последний этап работы — сопоставление общезыковых концептов с концептами фильма — дает возможность истолковать авторский замысел киноленты. Так, в фильме «Пираты Силиконовой долины» появляется такой когнитивный признак, как «воровство». Он отражен в лексемах *copy*, *steal*, в изображении пиратского флага с символом компании Apple.

При сравнении репрезентации концептов на материале словарей и в кинофильмах можно отметить изменение структурной схемы. Так как перед автором стоит задача дать определенную характеристику человеку, мы выделяем в структуре концепта только ядро и периферию, не разделяя последнюю на ближнюю и дальнюю. Также в фильмах появляются дополнительные признаки концепта, например, признаки «воровство» и «одиночество».

В дальнейшем предполагается исследование концепта ГЕНИЙ на материале художественных кинофильмов.

Сюе Ин

*Гуандунский университет иностранных языков
и внешней торговли
Гуандун, Китай
151969356@qq.com*

CULTURAL ANALYSIS OF VIETNAMESE BRIDES IN CHINA

Vietnamese brides, they be understood as three different groups, with different situations, different challenges, and different mechanisms to address them. The three distinct groups that I understand as a part of this conglomeration of Vietnamese brides are women in arranged marriages, women in border marriages, and women in mercenary marriages.

Geographical Adjacency and Historical Factors

The border between China and Vietnam is 2449 kilometers long. More than 20 ethnic groups live along that border. These groups have intermarried for a long time because of their similar languages and cultures — their marriages pre-date the establishment of the border. What is now China and what is now Vietnam have been in a vassal relationship for almost 1000 years, and Chinese influence in Vietnam shows in the persistence of these marriages. Government attempts at intervention in these cross-border marriages have been futile, and the marriages continue. Along the border, more than half of the families have a history of transnational borders, and there are currently approximately 1.2 million Vietnamese brides. These transnational marriages are more subject to traditional values than feudal laws, free from any laws and regulations, which immediately contributes to the large number and long history of Vietnamese brides involved in border marriages.

The Shared Values of Marriage and Family

Chinese discussions about marriage and family values are often implicated in, and cannot be understood without, discussions of the principles of Confucianism. Confucian culture both places a high value on family and sees

the family as the structure which maintains social orders both in the home and outside of it. Family roles like father, son, mother, daughter, husband, and wife have some rigidity, and serve as the foundation of the ways that social order is understood and operated. Given the long history of the relationship between the place that is now China and the place that is now Vietnam, many of these Confucian understandings both of the importance of family and of how family works are replicated in Vietnam.

Like in China, women in contemporary Vietnamese families do the majority of the care work in households — as high as 78%. Women's respect for their husbands is highly valued, especially in their support for their husbands' daily lives and professional careers. Chinese men seeking brides often share these normative understandings of what a wife should be, which contributes to the increasing popularity of Vietnamese brides as an option for those men.

Economic Gap between Two Countries

Property and class have always been involved in marriage decisions. The amount of property that people own has often determined who, and how, they marry; men's lack of property has often been a major barrier to, if not the biggest barrier to, their ability to get married. This is not locally unique — in 18th and 19th century Europe, men of lower classes were more likely either to marry late or not to marry at all. Almost a third of peasants, workers, vendors, and craftsmen were married after the age of 31, while very few farmers and no landlords were married that late. In Vietnam, years of war and political instability devastated the economy. Vietnam was late to enact economic reforms, especially compared to China. In China, then, there have been significantly better living conditions in general than those in Vietnam. In China, the status of women has also increased faster than it has in Vietnam as well. Women in China have moved to cities in large number.

Popularization of Foreign Brides over the Globe

For female immigrant groups over the globe, transnational marriage a strategy for women to seek changes in their lives. This is especially the case for women from less developed countries around the world. While there are some unique factors about their situation, Vietnamese brides are far from the only marriage migration phenomenon. Marriage migration is increasing in popularity, and spread widely over the globe. In fact, the number of foreign

brides has reached 4% of transnational marriage population over the globe. There are five major destination routes of international female immigrants: the first is from Southeast Asia to Middle East and Far East rich in oil; the second is from East Europe to West Europe; the third is from Africa to West Europe; the fourth is from South America to North; the fifth is from South Asia to Europe. Table 1 shows the wide variety of foreign brides who migrate every year, and places the Vietnamese brides in context. While there are specific and local pulls that can be analyzed uniquely for Vietnamese brides in China, it is important to realize that the practice has many of the same origins as marriage migration more generally.

Елена Владиленовна Киричук

*Омский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского
Омск, Россия
kirichuk@bk.ru*

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БОШО:
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ**

Пластические формы в литературном тексте стали основной составляющей романической поэтики французского писателя XX–XXI веков Анри Бошо. Замечательные мифологические романы «Эдип, путник» и «Антигона» в переводе О. Кустовой появились в отечественном чтении в начале нового столетия.

Писатель строит образную систему своих текстов, используя прием экфрасиса. Описание фресок, скульптур, которые отражают трагические, духовные начала героев его прозы, символически обобщают идею выбора пути, судьбы персонажей античного театра. На этом пути гибель не означает его завершения, эта мысль объединяет два романа А. Бошо и корреспондирует с его поэтическим творчеством.

Стихотворения «Две Антигоны» и «Вторая арка» вводят также лирическую тему границы жизни и смерти. Поэтику границы он развивает в книге стихов «Спиритуальная мастерская» (2008), здесь писатель предлагает читателю игру, в результате которой, включая собственное воображение, он подбирает живописный образ для лирической темы предложенного стихотворения. Так, картины самого А. Бошо «Замок души» и «Пересекая большие воды» становятся ключом визуального кода к его роману «Эдип, путник» и лирическому фрагменту «Вторая арка».

Интермедиальную интерпретацию образа Антигоны Бошо предлагает в либретто к опере на музыку П. Бартоломе «Свет Антигоны». В оперной версии двух Антигон работают не только пластика, музыка

и пение, но и появляется видеоряд на экране, который служит сценической декорацией. Он помогает понять единство и различие двух Антигон, трагический пафос Софокла, вложившего в реплику своей героини слова: «Я рождена любить, не ненавидеть».

Антигона — театральный персонаж, она живет как образ трагедии, она необходима как свет, который дарит жизнь. Трагическая Антигона античного театра покинула сцену, и мы вступили в пространство одиночества, нам оставлен только ее Свет! Опера завершается апофеозом: на фоне декорации остается современная Антигона, а за ее спиной возникает видео синего струящегося сверху света, который превращается в водопад.

А. Бошо удается сочетать поэтику интермедийного взаимодействия с красотой словесной формы. Глубокий философский смысл его лирики и прозы в этом случае проявляется вопреки некоторой «темноте» художественного стиля.

Татьяна Станиславовна Борисова

*Афинский национальный университет
им. И. Каподистрии
Афины, Греция
borisova@slavstud.uoa.gr*

ГРЕЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД АКАФИСТА СЯТОЙ ВАРВАРЕ: НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ГИМНОГРАФИЧЕСКИХ, ПЕВЧЕСКИХ И АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

Данное сообщение посвящено греческому переводу церковнославянского Акафиста святой великомученице Варваре (1710) Иосава Крокковского, выполненному русским проигуменом Афонского монастыря Ватопед Филаретом (†1873) в 1869 г. Данный перевод был проанализирован по единственному известному на сегодняшний день авторскому списку в составе сборника смешанного состава из собрания Ватопедского монастыря № 717 на листах 142–151 об. Рассмотрены описанные самим Филаретом исторические обстоятельства, побудившие его

выполнить данный перевод, — эпидемия холеры в греческом городе Серре и соответствующее обещание Филарета отцу Эммануилу, настоятелю серрского Храма Святой Варвары и одноименной больницы [Нихоритис, 2022. С. 880]. Особое внимание уделено структурным и языковым особенностям перевода и его роли в развитии жанра акафиста (χαίρετισμοί) в греческой церковной книжности. Подробно анализируется, каким способом и в какой мере Филарет использует в процессе перевода греческие оригиналы произведений, церковнославянские переводы которых послужили источниками оригинала Акафиста святой Варваре: Акафиста Богоматери и жития святой. Именно на основе данного лексического сопоставления определяются характерные особенности перевода Филарета как перевода, максимально вписанного в текстовую традицию принимающего языка. Сопоставительный анализ дополняется сравнением переводного греческого Акафиста святой Варваре с оригинальным анонимным произведением («Χαίρετισμοί εις την Ἀγίαν Μεγαλομάρτυρα Βαρβάραν [Ἦμνολόγιον, 1995. С.300–310]), написанным хоть и без непосредственного влияния переводного текста, однако в русле той же традиции. Особое внимание уделено особенностям славянского и греческого текста, связанным с особой природой акафиста как певческого произведения. На основании данного анализа делаются выводы как о влиянии переводов церковнославянских акафистов на современную греческую гимнографию, так и о принципиальных языковых, структурных и художественных различиях русских и греческих акафистов, связанных с различным влиянием текста-эталона — Акафиста Богоматери, а также с различным местом жанра в церковной книжности и в целом в духовности русского и греческого народа.

Литература

Нихоритис К. Переводческая деятельность Филарета проигумена Ватопедского (†1873) // Старобългаристика. 2022. № 4. С. 877–890.

Ἦμνολόγιον το Χαρμόσυνον ηγούν Χαίρετιστήριοι οίκοι εις Αγίους και Εορτάς της Εκκλησίας. Κύπρος: Εκδόσεις Ιεράς Μονής Σταυροβουνίου, 1995. 649 с.

Дмитрий Владимирович Ларкович

*Сургутский государственный
педагогический университет
Сургут, Россия
dvl10@yandex.ru*

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ОПЫТЫ Г. Р. ДЕРЖАВИНА В ЖАНРЕ ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО

Г. Р. Державин, который воспринимался его современниками как первый лирический поэт России, в последнее десятилетие своей творческой деятельности сосредоточил интерес на динамично развивающемся и имеющем высокий общественный авторитет жанре оперы. Музыка всегда играла важную роль в жизни Державина. В его художественном наследии объемный пласт составляют сочинения, написанные специально для сольного и хорового исполнения, жанровый диапазон которых весьма широк и разнообразен (песня, романс, кантата, духовный кант, хор, оратория, гимн и др.). Музыку на стихи Державина писали крупнейшие композиторы рубежа XVIII–XIX вв.: Ф. Антолини, Д. С. Бортнянский, О. А. Козловский, С. Р. Нейком, В. А. Пашкевич, Дж. Сарти, В. Ф. Трутовский и др. Однако уже с середины 1780-х гг. особое пристрастие он испытывает к форме музыкально-театрализованного представления, сочинение сценариев к которым вплотную подводит его к оперному жанру.

В общей сложности Державиным было написано 7 оригинальных оперных либретто, которые появились в последние полтора десятилетия жизни поэта и в полной мере разделили общую печальную судьбу его драматургии: ни одна из державинских опер не была поставлена на публичной сцене, а их либретто не были опубликованы при жизни автора, хотя такие попытки им предпринимались [Демин, 2003. С. 2–23]. Тем большее удивление вызывает та степень заинтересованности и энергичности, с которой поэт отдался новому для себя роду творческой деятельности.

Одним из числа ранних опытов Державина по разработке этого жанра является «комическая народная опера в трех действиях» «Дурочка умнее умных», написанная не ранее 1803 г. и ярко отмеченная чертами

русского национального колорита. Само действие оперы происходит в российской глубинке — приволжском городке Тетюши, а его жители — мирные обыватели (отставной прапорщик, его жена, ключник и внучка, жених внучки и т. п.), лишь волею обстоятельств попавшие в чрезвычайную ситуацию нападения разбойников. Им присуща «масочная» характерология («трус», «хвастун», «пьяница», «крючоктвор» и т. п.), акцентированная приемом «говорящих» фамилий (Старокопейкин, Фуфыркин, Пивкин, Хапкин, Проньркин и т. п.).

Как было характерно и для русской комической оперы конца XVIII в., основное место в тексте державинского либретто занимают разговорные диалоги и речитативы, оснащенные просторечной (нередко диалектной) лексикой с целью достижения бытовой и этнографической достоверности. Кроме того, демократический характер речевой структуры либретто нередко усиливают народные пословицы и поговорки, которыми изобилует речь персонажей: «Очень пьян Наум, да берет на ум» [Державин, 1867. С. 530], «Брось хлеб и соль позади, — очутится впереди» [Там же. С. 535], «Часы шатки — берегите шапки» [Там же. С. 553], «Не тронь крапиву, так и не обожжешься» [Там же. С. 563] и др.

Важная роль в выражении «народного духа» отводится вокальным партиям, весьма разнообразным по составу и представляющим более 30 сольных и ансамблевых номеров, в числе которых арии, дуэты, трио, квартеты, квинтеты, хоры, а также речитативы и мелодекламации. Компактные по своему текстовому объему вокальные партии державинской оперы отличают высокая степень речевой и ритмической динамики, вполне адекватной авантюрной фабуле либретто.

Вместе с тем, державинской комической опере очевидно присущи и черты музыкального водевиля. С этим стремительно набиравшим в первые десятилетия XIX в. популярность жанром «Дурочку умнее умных» сближают, в частности, анекдотическая фабула, основанная на острой занимательной интриге, наличие шаржированных персонажей, игровых ситуаций и т. п. Тем не менее на фоне внешней водевильной «легкости» содержание оперы Державина обращено к исключительно серьезной и актуальной проблематике, в целом свойственной для русской драматургии.

Не менее любопытный опыт разработки оперного жанра представляет «опера в трех действиях» «Рудокопы», который отличается содержательной и стилевой оригинальностью, и в первую очередь — своей топонимической привязкой: действие оперного либретто разворачивается на Урале, а точнее, как следует из авторской ремарки, «частью на заводе, частью в руднике Златогоровом, в Перми» [Там же. С. 640].

В связи с этим «Рудокопы» сознательно насыщены чертами горнозаводского быта. Уральский антураж создается и за счет включения в текст либретто хоровых и речитативных партий, задуманных автором как литературный аналог горнозаводского песенного фольклора. Для них характерны коллективная форма исполнения, разножанровый состав (хор, переключка, молитва), особая стилистическая маркировка.

Примечательно здесь то, что на фоне мелодраматической интриги в тексте либретто особым образом сочетаются идея нравственного преобразования личности с идеей промышленного развития державы. Характеризуя жанровую природу «Рудокопов», В. Данилевский утверждал, что Державин создал первую в русской драматургии «"индустриальную" оперу, отвечая тем самым мыслям самых передовых русских деятелей, мечтавших видеть всю свою страну покрытой рудниками, заводами, мануфактурами» [Данилевский, 1947. С. 69]. Отсюда и подчеркнутый ее этнографизм, и детализированные картины горнозаводского быта, и различные формы поэтизации созидательного труда, и само ее название.

В 1814 г. Державин осуществил свой давний замысел по созданию «важной», героической оперы, которым стало оперное либретто в трех действиях «Грозный, или Покорение Казани». Декларируя авторитет своего предшественника итальянского драматурга П. Метастазіо, он проявил высокую степень авторской самостоятельности, сделав ставку на многообразие впечатлений, которое, на его взгляд, достигается благодаря соединению разнородных художественных элементов в одно музыкально-драматическое целое. Несмотря на то, что в основу либретто было положено реальное историческое событие — взятие Казани в 1552 году русскими войсками, предводительствуемыми Иоанном IV, автор делает ставку вовсе не на эффект достижения полной исторической достоверности. Он вводит в состав действующих лиц ряд персонажей, восходящих к реальным историческим прототипам (Грозный, Шигалей, Осман, Эдигирей, Серебряный, Микулинский и др.), однако достаточно свободно интерпретирует их и откровенно подчиняет заявленной задаче активизировать воображение зрителя.

Сам замысел оперного спектакля поражает свой масштабностью, грандиозным размахом, не имеющим аналогов в современной Державину сценической практике. Так, внушительен уже сам состав участников, который насчитывает только 12 основных (поименованных) персонажей, а кроме того многочисленные группы певцов, воинов, участников массовых действий и т. п. По ходу спектакля помимо всего

прочего перед зрителем должны были предстать войсковые парады, шествие каравана паломников на ослах и верблюдах, воинский лагерь с осадным вооружением, дворец казанских царей, казанская торговая площадь, где проходили «воинские игры, борьба, кулачный бой, мечами и палицами, скакание через людей и проч.» [Державин, 1867. С. 617], мрачная пещера, объятый пламенем бор, кладбище казанских царей и много иных пространственных образов, размещение которых на сцене неизбежно было сопряжено с серьезными постановочными и техническими проблемами. Вот, например, как видится автору решающий эпизод взятия Казани: «Поднимается ракета. Слышно вдали от войска ура! Летят вверх шапки. Грозный и окружающие сходят с холма. Взрывается подкоп. Упадают стены: бьют тревогу и город берут приступом» [Там же. С. 634]. Помимо того, что реализация авторского замысла требовала весьма масштабных декораций, специальной пиротехники, особой сценической механики, оригинальных инженерных решений, к которым русский оперный театр начала XIX века вряд ли был готов, она кардинально противоречила классицистическому правилу 3-х единств, еще вполне актуальному для современной Державину драматургической практики.

Размышляя о причинах устойчивого читательского неприятия его оперных опытов Державина современниками, уместно привести мнение В. И. Панаева, который в молодости разделявший общее скептически-насмешливое отношение к державинской драматургии, по прошествии лет отмечал, что трагедии и оперы Г. Р. Державина не могли в свое время получить адекватную оценку, «может быть, по предубеждению, по привычке к строгим классическим правилам» [Панаев, 1859. С. 126]. Думается, что именно инерция читательского и исследовательского восприятия не позволила увидеть в музыкально-драматических опытах Державина оперу нового синтетического типа, где традиционная жанровая форма наполнялась новым, непривычным содержанием, что само по себе предполагало особую систему средств художественной выразительности; оперу, далеко выходящую за пределы сугубо эстетической сферы, вторгающуюся в пределы государственной идеологии и стремящуюся стать «лабораторией стиля человеческой интонации эпохи» (Б. В. Асафьев). Державинские оперные сочинения не просто опередили свое время, но и предвосхитили логику развития отечественного музыкально-драматического искусства более чем на сто лет. Гениально прозорливый и не понятый современниками в своих исканиях Державин пошел по тому пути, который впоследствии получил мощное развитие в творчестве таких крупнейших композиторов

XX века, как А. Онеггер, С. Прокофьев, А. Мосолов и др., пути смелого творческого эксперимента и поиска новых смыслопорождающих возможностей искусства.

Литература

Данилевский В. В. Русская техника. Л.: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1947. 546 с.

Демин А. О. Корпус драматических сочинений Г.Р. Державина : издания и рукописи // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998–1999 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 2–23.

Державин Г. Р. Сочинения. С объяснительными прим. Я. Грота. Т. IV: Драматические сочинения. СПб.: В типографии Императорской Академии наук, 1867. 863 с.

Панаев В. И. О Державине (Из моих воспоминаний) // Братчина. Ч. 1. СПб.: Тип. К. Вульфа, 1859. 280 с.

Дмитрий Владимирович Долгушин

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
D_Dolgushin@mail.ru*

МУЗЫКАЛЬНАЯ VS. ФИГУРАТИВНАЯ ЭСТЕТИКА В «ПРИДВОРНОЙ» ПОЭЗИИ В. А. ЖУКОВСКОГО*

В 1815 г. Жуковский был назначен домашним чтецом императрицы Марии Федоровны, в 1817 г. — учителем русского языка и русской литературы великой княгини Александры Федоровны. С этого време-

* Работа выполнена по теме госзадания «Память о прошлом в письменных источниках XVI–XX вв.: актуализация событий, трансляция культурных традиций, исследовательские практики» (FWZM-2021-0005).

The article was made on the topic of the state assignment “Memory of the Past in Written Sources of the 16th–20th Centuries: Updating Events, Broadcasting Cultural Traditions, Research Practices” (FWZM-2021-0005).

© Долгушин Д. В., 2023

ни и на много лет вперед его жизнь оказалась связана с придворной средой, с бытом великокняжеского, а затем царского семейства. Именно на эту жизненную эпоху приходится важнейший период в творческой биографии Жуковского. В стихотворениях конца 1810-х — начала 1820-х годов первый русский романтик подводит итоги своим жанровым исканиям в области элегии, пишет тексты, которые принято называть манифестами его поэтической философии («Славянка», «Невыразимое», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук»).

Эти произведения представляют собой экспликацию одной и той же поэтической интуиции — интуиции романтического двоемирия, идеи расколотости мира на небесное и земное, соединяемых лишь на мгновение, когда небесное как бы «промелькивает» на земле.

Художественные средства, используемые Жуковским для выражения этой идеи в его поэтических манифестах, диаметрально противоположны. В отрывке «Невыразимое» он применяет суггестивную (по сути, «музыкальную») поэтику, в «Славянке», «Лалла Рук» — напротив, фигуративную, экфрастическую. Эти особенности поэтического метода Жуковского уже обращали на себя внимание исследователей (ср., например, наблюдение Г. А. Гуковского о том, что в «Невыразимом» слова «развоплощаются», превращаются в «ноты эмоциональных звучаний» [Гуковский, 1965. С. 49] или А. С. Янушкевича о визуальной эстетике в «Славянке», об установке на «сопряжение вещественной пластики окружающей природы и символической жизни духа» в этой элегии [Янушкевич, 2006. С. 153]).

Истоки и того, и другого метода можно обнаружить в предшествующем творчестве Жуковского. Но неслучайно особенно концентрированно (и синхронно) эти методы использовались им именно в «придворной» поэзии. Подобного рода феномен не может быть понят без учета эстетики придворного быта и специфики педагогической деятельности Жуковского при дворе. Анализу данных контекстов лирики Жуковского конца 1810-х — начала 1820-х годов и будет посвящен предлагаемый доклад.

Литература

- Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. 356 с.
Янушкевич А. С. В мире Жуковского. М., 2006. 524 с.

Нина Леонидовна Панина

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
ra.nina@mail.ru*

«ОЧЕРК РУССКОЙ ГРАММАТИКИ В. А. ЖУКОВСКОГО»: МУЗЫКА ПРИМЕРА

Для педагогики XVIII — первой половины XIX века в целом было характерно доминирование текстов, «картинок» в детских учебных изданиях было очень мало. Но так или иначе визуальность проникала в учебные практики еще со времен «Orbis pictus» Яна Амоса Коменского. В первой четверти XIX века русская детская образовательная книга имеет общеевропейский облик и подчиняется принципам иллюстрирования, унаследованным от XVIII века. Об общеевропейском характере русской детской книги можно говорить вплоть до конца первой четверти XIX века, когда начинается этап активного самостоятельного развития, прежде всего в сфере литературно-художественной. Этим временем датируются педагогические эксперименты Василия Андреевича Жуковского. В середине 1820-х годов он разработал для наследника престола, будущего императора Александра II, систему мнемонических таблиц, а в середине 1840-х — начале 1850-х годов серию учебно-методических пособий для детей наследника престола и собственных детей. Одна из его задач состояла в том, чтобы направить воображение ученика, предоставив ему материал для ассоциаций, но оставив при этом свободу.

Один из значимых периодов творческой биографии В. А. Жуковского связан с преподаванием русского языка прусской принцессе Шарлотте, ставшей великой княгиней, а в будущем императрицей Александрой Федоровной. К этой работе он приступил в 1817 г. и посвятил ей несколько лет своей жизни. В числе подготовленных поэтом обучающих материалов были грамматические таблицы русского языка, примеры словообразования, образцы написания прописных и строчных букв, азбука в картинках и другие рукописные пособия: общие планы курса, детальные планы уроков, упражнения, списки слов, и много другое. Часть грамматических таблиц были нанесены на картоны большо-

го формата и оформлены по принципам наглядности, которые позже, в начале 1850-х гг., будут развиты В. А. Жуковским в «Первоначальном курсе обучения». Для уроков с великой княгиней планировалось также издание печатных пособий, и частично эти планы были осуществлены. Известным примером является публикация альманаха «Для немногих». «Очерк русской грамматики» не содержит описания грамматических явлений. Несмотря на то, что поэт подошел к работе с русской грамматикой со свойственной ему основательностью, и сохранял интерес к ней в течение всей жизни, вряд ли он когда-либо ставил в качестве реальной цели создание полной грамматики русского языка. В общей традиции своего времени он рассматривал грамматику не как область для изучения, а как средство для выражения мысли в языке. Поэт нашел способ навсегда закрепить на страницах учебника не только свое присутствие, но и присутствие своей августейшей ученицы: отсылки к очень важным для обоих событиям реальной жизни мы найдем в русскоязычных примерах «Очерка».

Очевидна особая роль первого ряда, открывающего вторую часть «Очерка», его компактность и насыщенность индивидуальными ассоциациями, которые учитель разделяет со своей ученицей. Каждый ряд диалогичен: собеседники присутствуют за фразами примеров вполне явно; учителя и ученицу объединяет возрастающая к концу ряда интимность. Первый тематический ряд складывается вокруг центрального образа розы. По мере продвижения от примера к примеру этот образ обрастает другими, получает развитие и завершение. Длинная цепь первого ряда примеров, в которой повторы складываются в своеобразный молитвенный или заклинательный ритм, расположена в книге на самом видном месте — в центре, в самом начале второй части. Возникающие в этом ряду образы благоухающей розы, цветущей среди других цветов в саду, защищенной от зноя и холода, образы стойкости и добродетели, накрытого стола, сорванной розы, беззаботной жизни в уединении, находят очевидное объяснение в образе «розы без шипов, цветущей только в сказках» и идиллии, в которой можно «жить без заботы, в уединении, на свободе».

Примеры русских фраз и словосочетаний, на визуальном уровне четко обособленные в потоке франкоязычного изложения правил, на некоторых страницах «Очерка» складываются в тематические ряды, имеющие очевидную сюжетно-образную и эмоциональную окраску. Анализ содержимого этих рядов, как на уровне отдельных образов, так и на уровне их связей, важен для историко-биографических исследований творчества В. А. Жуковского.

Примеры, идущие друг за другом в рамках отдельных разделов, в некоторых случаях (их выделено четыре) образуют тематические ряды — последовательности, дающие развитие некоторого образа-концепта, при этом один и тот же концепт может появляться в различных рядах. Первым этапом отражения связей может стать простейшая фасетная классификация, то есть совокупность нескольких (в данном случае двух) классификаций, осуществляемых по различным основаниям. В данном случае основаниями будут место в ряду и содержание понятия. Таким образом, каждый пример попадает в категорию *последовательности* и в категорию *концепта*. Примеры достаточно очевидно тяготеют к различным темам (хотя в явном виде темы в «Очерке» отсутствуют), которые соотносятся с различными контекстами. Также имеет значение соседство концептов: 1) внутри фразы, 2) внутри строки, 3) в соседних строках; соседство примеров: 1) внутри строки, 2) в соседних строках; соседство тематических последовательностей.

Примером экспликации значимых связей, которую подобные соседства могут дать, служит выявленное соседство концептов *он-царь/император-любовь-счастье* и *я-любовь-несчастье*, которые складываются в образы счастливой любви будущего императора и безответной любви автора к царственной ученице, — образы, которые находят объяснение в контексте биографии В.А. Жуковского.

Литература

Виницкий И. «Луизиада» В.А. Жуковского: из истории молитвенника // Летняя школа по русской литературе. 2018. Т. 14. № 2–3. С. 139–167.

Киселева Л. Н. Жуковский — преподаватель русского языка (Начало «царской педагогики»). URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/15/zhukovsky15.shtml> (дата обращения 15.08.2022)

Кравченко О. А. «Сказка о царевиче Хлоре»: пути развития ее образно-аллегорического строя в оде Г. Р. Державина «Фелица» // Имагология и компаративистика. 2015. № 1. С. 91–104.

Лямина Е. Э, Самивер Н. В. Жуковский и великая княгиня Александра Федоровна: К вопросу о конструировании образа // Пермьяковский сборник. М., 2010. Ч. 2. С. 144–158.

Никонова Н. Е. В. А. Жуковский — современник педагогического века Германии: Немецкая литература о воспитании и творческие искания поэта 1840 — 1850-х гг. // Имагология и компаративистика. 2014. № 1. С. 87–124.

Ребеккини Д. Мир символов: мнемонические таблицы Жуковского и их практическое значение // Жуковский: Исследования и материалы / гл. ред. А. С. Янушкевич. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2017. Вып. 3. С. 238–257.

Ребеккини Д. Перевод как инструмент образования в педагогической деятельности В. А. Жуковского (о сборнике «Муравейник» 1831 года) // Русская литература. 2016. № 3. С. 20–28.

Ромашина Е. Ю., Тетерин И. И., Старцева Н. М. и др. Очевидная грамота: визуальный ряд российских азбук и букварей XIX — начала XX в. Тула: Дизайн-коллегия, 2019. 268 с.

Сазонова Л. И. Эмблематика в России: от Симеона Полоцкого до Пушкина // Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре / Под ред. А. Е. Махова. М.: Intrada, 2016. С. 114–152.

Усачева С. В. «Дева-роза» в портретах В. Л. Боровиковского. Живописный образ и литературный контекст // Вестник истории, литературы, искусства. М.: Собрание, 2016. Т. 11. С. 389–396.

Анна Николаевна Сидорова

*Государственный архив Российской Федерации
Москва, Россия
ansidorova.garf@yandex.ru*

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ДЕТЕЙ НИКОЛАЯ I
(ПО ДНЕВНИКАМ И ПЕРЕПИСКЕ ЧЛЕНОВ
ИМПЕРАТОРСКОЙ СЕМЬИ ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ)**

Вопреки сложившемуся в историографии мнению об императоре Николае I как о человеке, которому было чуждо чувство прекрасного, не стоит забывать, что он способствовал творчеству многих талантливых художников, собирал коллекции живописи и скульптуры и устроил из этих коллекций первый публичный музей — Новый Эрмитаж. Николай Павлович сам неплохо рисовал, любил театр, увлекался церковным пением. Император обладал хорошим музыкальным слухом,

© Сидорова А. Н., 2023

и на концертах для узкого придворного круга успешно исполнял партии на духовых инструментах военного оркестра — флейте, трубе и корнет-а-пистоне. Известно также, что он сочинял военные марши. Любовь к искусствам, в том числе к музыке, Николай I старался привить и собственным детям.

Творческое развитие издавна имело немаловажное значение в процессе воспитания императорских детей, но при Николае I оно перестало быть эпизодическим явлением, а стало частью обязательного учебного процесса. Наставник цесаревича Александра Николаевича поэт В. А. Жуковский считал одной из главных составляющих воспитания развитие «высокого качества души человеческой — чувства изящного». В разработанном им плане учения для наследника российского престола важная роль отводилась развитию «приятных талантов» — рисования и музыки. Эти дисциплины должны были изучаться вместе с основными науками, способствуя развитию природных способностей детей.

Вызвить начало обучения и регулярность проведения занятий у детей Николая I не всегда просто, так как учебные журналы и расписания занятий сохранились в архивах фрагментарно. Источники, помогающие исследователям в данном вопросе, — дневники и письма членов императорской семьи, хранящиеся в Государственном архиве Российской Федерации.

Обучение танцевальному искусству было частью общей учебной программы и великих княжон, и великих князей. Впоследствии всем им предстояло играть не последнюю роль на придворных балах. Уроки танцев начинались с малых лет, по-видимому, еще до начала систематического обучения. Цесаревича Александра Николаевича искусству «танцевания» учил французский балетмейстер Огюст Пуаре, который по убеждению в неблагозвучности своей фамилии называл себя «месье Огюст». Впоследствии он будет обучать танцам детей самого цесаревича. Остальным детям Николая I уроки танцев давала Мария Роза Дидло, в прошлом балетная танцовщица императорских театров, жена знаменитого танцора и балетмейстера Шарля Луи Дидло. С 1834 года великому князю Константину танцевальные уроки стал преподавать французский артист балета Болье, он же с 1841 года обучал великих князей Николая и Михаила. Однако младшие великие князья часто видели в уроках лишь забаву. «За уроком у Болье по обыкновению шалил, кривлялся, представлял, что нюхает табак и по временам делал гримасы», — отмечал помощник воспитателя великого князя Константина Николаевича Ф. С. Лутковский.

Уроки пения у великих княжон, безусловно, были одной из важных составляющих воспитания, но выяснить педагогов, преподававших этот предмет дочерям Николая I, пока не представляется возможным, поскольку педагоги не всегда зачислялись в придворный штат и далеко не всегда получали за уроки в царском дворце особое жалование. В воспоминаниях великой княжны Ольги Николаевны сохранились свидетельства о том, что она и ее сестры в семейном кругу «пели каноны и русские песни», на домашних концертах исполняли романсы. Прекрасным голосом обладала, по воспоминаниям современников, рано ушедшая из жизни великая княжна Александра Николаевна.

Для великих князей уроки пения были факультативными. Преподавать пение Николаю и Михаилу в 1845 году был приглашен Д. Н. Палагин, учитель пения Придворной певческой капеллы. Михаил Николаевич писал сестре Ольге: «Я забыл тебе сказать, чему ты верно очень удивилась, что мы начали учиться пению у Палагина, и сегодня он у нас будет во второй раз и покажет нам ноты; я пою *grimo*, а Низи *secondo*, мне самому смешно, но оно не дурно идет». Однако особых вокальных способностей у мальчиков не обнаружилось, и уроки быстро были прекращены. Великий князь Константин брал уроки пения у господина Михайловского, а также занимался церковным пением, которое его воспитатель Ф. П. Литке считал настраивающим «душу к религиозности».

Музыка традиционно входила в обязательную программу обучения великих княжон. Дочери императора — Мария, Ольга и Александра Николаевны — учились искусству игры на фортепьяно у А. А. Белинга, известного в Петербурге пианиста-педагога, органиста, композитора, основателя немецкого хорового общества «Зингакадемия». Белинг был известен также как учитель пения, возможно, что именно он обучал этому искусству великих княжон. В ГА РФ сохранились автопортреты великой княжны Ольги, которая изобразила себя за игрой на фортепьяно. Она прекрасно играла на клавинофордах и на органе, сочиняла небольшие музыкальные произведения, в том числе марш для 3-го гусарского Елизаветградского полка, шефом которого она являлась. Все великие княжны в достаточной степени владели игрой на фортепьяно и с успехом аккомпанировали на придворных концертах.

Для великих князей уроки музыки в качестве обязательного предмета не предполагались, однако Константин и Михаил Николаевичи сами изъявили желание заниматься игрой на музыкальных инструментах. Константин с мая 1838 года брал фортепианные уроки у А. А. Белинга, что согласно записям воспитателей очень его увлекало; скуча-

ющий на прочих лециях, Константин об уроках музыки отзывался так: «Я с Беллингтоном никогда не соскучусь играть хотя бы два часа вместо одного». Помимо регулярных занятий дважды в неделю с преподавателем, любил также по вечерам играть в четыре руки со своим инспектором классов А. Ф. Гриммом. После путешествия в Англию в 1847 году великий князь Константин увлекся игрой на органе, привезенном из поездки. В марте 1848 года Константин Николаевич начал самостоятельно учиться играть на валторне, о чем брат Михаил иронично заметил: «Костя начал трубить на волторне, совершенно покудо пастух, сгоняющий коров».

Михаил Николаевич в юности серьезно занимался игрой на виолончели. Сказав однажды родителям о своем желании иметь виолончель, великий князь услышал от отца, что неплохо бы вначале выучиться игре на барабане, как подобает хорошему военному. Вняв пожеланию отца, Михаил быстро освоил искусство барабанного боя и, видя старания сына, на Рождество 1847 года родители подарили ему виолончель. «На елке мама мне дала виолоншель, и я уже имел 5 уроков, каждый день почти у Гросса, у того же, который учит Ивана Шувалова... Меня это очень забавляет, и после, когда научусь, воображаю себе, как будет приятно как препровождение времени. Надеюсь, осенью, дай Бог, ты к нам приедешь, буду с тобой что-нибудь разыгрывать», – писал Михаил сестре Ольге Николаевне. Первым учителем Михаила Николаевича стал виолончелист И. Б. Гросс. К тому времени Гросс приобрел славу как композитор — автор романсов и пьес для виолончели. К большому огорчению ученика в 1848 году Гросс скончался, и Михаил Николаевич стал заниматься с А.-Г. Мейнгардтом. С ноября 1851 года учителем к великому князю пригласили известного европейского виолончелиста Франца Кнехта, который помимо концертной деятельности имел опыт преподавания в Училище правоведения и в Придворной певческой капелле. В дневниках Михаила Николаевича часто встречаются упоминания музыкальных вечеров или совместных уроков игры на виолончели вместе со своим другом П. А. Шуваловым. Они играли партии из балетов и опер, классические произведения, тренировались исполнять артиллерийские сигналы.

Очевидно, под влиянием младшего брата великий князь Константин Николаевич тоже стал заниматься игрой на виолончели, но уже после своей женитьбы. В январе 1852 года, находясь в Венеции, он начал брать первые уроки у Ф. С. Апраксина. «Я хочу начать учиться на виолоншеле. Федор Апраксин мне показывал первые ноты, и это мне кажется до того трудным, что я не понимаю практической воз-

возможности играть», – писал Константин в дневнике и через три дня уже с удовольствием отметил: «Продолжаю учиться на виолончеле и уже играю одну маленькую штучку по нотам». К концу 1852 года Константин прилично освоил инструмент, потому что брат Михаил Николаевич в сентябре писал ему: «Что делает твой виолончель? Я боюсь, что в этом месяце ты меня перецеголяешь!». Впоследствии великий князь занимался с Матв. Ю. Виельгорским и с профессором Санкт-Петербургской консерватории И. И. Зейфертом. Впоследствии Константин Николаевич стал тонким ценителем искусств и проявлял большой интерес к классической музыке. Как виолончелист-любитель, он был членом Концертного общества, созданного А. Ф. Львовым в 1850 году, и устраивал концерты у себя в Мраморном дворце, на которых сам часто играл.

На половине императрицы Александры Федоровны часто устраивались домашние музыкальные вечера, на которых члены царской семьи вместе с приближенными лицами устраивали концерты. Композитор А. Ф. Львов по просьбе Николая I сочинял музыку для придворного оркестра, в котором император исполнял партии на корнет-а-пистоне, императрица – на фортепиано, Матв. Ю. Виельгорский — на виолончели, а сам А. Ф. Львов – на скрипке; кто-либо из придворного окружения пел, а дети императора подыгрывали на своих музыкальных инструментах. «Слушал, как Оли аккомпанировала Львова, который играл на скрипке, а Оли на клавинодах, что было очень хорошо, а Низи и я ужасно шалили»; «слушал как Оли, Адина, Костя и г. Беллин играли на клавинодах»; «Вечером костюмировался, я в даму, а Низи в моего мужа, и оба с длинными волосами»; «В 7 часов оделся для комедии с париком и плешью, бакенбардами и усами, и так Каратыгин исписал мою рожу, а к тому же и очки, что меня никто не узнавал... Сначала пошла французская пьеса, отлично хорошо, потом наша, тоже очень хорошо, и публика много смеялась», – отмечал в своих дневниках великий князь Михаил Николаевич. В собрании ГА РФ в альбоме с рисунками художника А. Ф. Чернышева, принадлежавшем императрице Александре Федоровне и представляющем времяпрепровождение семьи Николая I в Царском Селе осенью 1848 года, имеется портрет юного Михаила Николаевича. Великий князь изображен в роли во время одного из домашних концертов: на голове у него парик, а в руках — виолончель.

Музыкальные уроки не прошли даром для детей императора Николая I. Рисование и музыка способствовали цельному становлению их личностей, развивали творческие способности великих князей и княжон и помогли им впоследствии стать ценителями различных искусств.

Литература

Жуковский В. А. Подробный план учения государя великого князя наследника цесаревича Александра Николаевича // Учить добродетели, или как поэт В. А. Жуковский был наставником наследника престола — будущего императора Александра II. М.: Фонд имени И. Д. Сытина, 1996. С. 12–92.

Зимин И. В. Музыка в Зимнем дворце // «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов. Материалы научно-практической конференции. СПб.: Свое издательство, 2015. С. 59–70.

Император музицирующий. Издание к выставке. СПб.: Арт Деко, 2006.

Кошелев В. В. К истории традиций музицирования в жизни государей российских (XVI–XX вв.) // «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов. Материалы научно-практической конференции. СПб.: Свое издательство, 2015. С. 123–139.

Сидорова А. Н. «Образовать в детях ум, сердце и душу». Воспитание великих князей в семьях императоров Николая I и Александра II. М.: Кучково поле Музеон, 2019.

Федор Ильич Мелентьев

*Государственный архив Российской Федерации
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Москва, Россия
fim91@mail.ru*

ДНЕВНИКИ ЦЕСАРЕВИЧА НИКОЛАЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА (1843–1865) В КОНТЕКСТЕ ПРИДВОРНОЙ ПЕДАГОГИКИ*

Великий князь Николай Александрович (1843–1865), старший сын императора Александра II, считается одним из самых подготовленных к наследованию престола членов династии Романовых [Чернуха, 1999. С. 236–246]. Еще при жизни безвременно скончавшегося юно-

*Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

© Мелентьев Ф. И., 2023

ши педагоги отмечали его исключительные способности, а преподаватели восхищались его дарованиями [Сидорова, 2016. С. 214]. Неудивительно, что после его смерти многие мемуаристы превозносили цесаревича Николая Александровича, невольно сравнивая его с братом (будущим Александром III) и сокрушаясь, что если бы наследник престола не умер, Россию бы ждало просвещенное правление, которое предотвратило бы революцию [Вербицкая, 2010. С. 8–9]. Как бы то ни было, наследника престола, особенно в последние годы его жизни, действительно можно было бы сравнить со струнным инструментом, безупречно настроенным опытными музыкантами и отзывавшимся на малейшее прикосновение. Однако такая тонкая настройка привела к тому, что в определенный момент струны не выдержали натяжения...

Между тем у исследователей есть возможность анализировать не только воспоминания придворных педагогов, но и дневники самого наследника престола. В личном фонде цесаревича Николая Александровича в Государственном архиве Российской Федерации (ГА РФ) имеется дневник великого князя за 1856 г.¹, а также сохранилась записная книжка с записями учебного и дневникового характера за 1857 г.², первоначально находившаяся в коллекции отдельных документов личного происхождения. По сведениям В. С. Франка, фрагмент дневника за 1858 г. был вывезен за границу [Франк, 1940. С. 165–166]. Дневниковые записи Николая Александровича о поездке по северу России в 1858 г. хранятся в фонде коллекции документов рукописного отделения библиотеки Зимнего дворца ГА РФ³. В том же фонде имеются рукописные копии дневниковых записей за 1858–1860 гг.⁴, памятная книжка за 1861 г.⁵ и его дневниковые записи за тот же год⁶. Дневник путешествия по России в 1863 г. оказался разделенным: начатый вскоре после отплытия из Петербурга, он обрывается в Костроме⁷ и возобновляется лишь после пребывания цесаревича в Ливадии⁸.

Как старший сын царя-освободителя оценивал собственное воспитание? Отразилось ли в его дневниках отношение к педагогам и преподавателям? Передалась ли великому князю религиозность, свойствен-

¹ ГА РФ. Ф. 665. Оп. 1. Д. 52.

² Там же. Д. 6 а.

³ Там же. Ф. 728. Оп. 1. Д. 2531.

⁴ Там же. Д. 2549.

⁵ Там же. Д. 2653.

⁶ Там же. Д. 2683.

⁷ Там же. Ф. 665. Оп. 1. Д. 53.

⁸ Там же. Ф. 728. Оп. 1. Д. 2549.

ная его матери, императрице Марии Александровне? Действительно ли болезнь, которая свела его в могилу, обнаружилась довольно поздно, или ее симптомы проявлялись и ранее? Почему, в отличие от великих князей Александра и Сергея Александровичей, их старший брат вел дневник нерегулярно? Ответам на эти и другие вопросы посвящен доклад, в котором впервые в историографии реконструируется комплекс дневников цесаревича Николая Александровича и вводятся в научный оборот архивные материалы.

Литература

Вербицкая Т. Несостоявшийся император. Великий князь Николай Александрович (1843–1865). М.: Центрполиграф, 2010. 352 с.

Сидорова А. Н. Воспитание великих князей в семьях императоров Николая I и Александра II (подготовка к государственной деятельности). Дис. ... канд. ист. наук. М., 2016. 311 с.

Франк В. Из неизданной переписки имп. Александра III и Николая II с кн. В. П. Мещерским // Современные записки. 1940. Кн. 70. С. 165–188.

Чернуха В. Г. Утраченная альтернатива: Наследник престола великий князь Николай Александрович (1843–1865 гг.) // Проблемы социально-экономической и политической истории России XIX–XX веков: сборник статей памяти В. С. Дякина и Ю. Б. Соловьева / [редкол.: А. Н. Цамутали (отв. ред.) и др.]. СПб.: Алетейя, 1999. С. 236–246.

Людмила Николаевна Синякова¹,
Ника Андреевна Ермакова²

Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия

¹scholast.sinyakova@yandex.ru

²nikermakova@yandex.ru

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ТЕКСТА:
РОМАН Ф. СОЛОГУБА «ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ»
И ФИЛЬМ Н. ЛЕБЕДЕВА «ЗМЕИНЫЙ ИСТОЧНИК»
(КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА, СИСТЕМА МОТИВОВ)**

Провинциальный текст — структурно-семиотическое явление русской культуры, изначально закрепившееся в литературе в 30-х гг. XIX в. (А. С. Пушкин — «Повести Белкина», Н. В. Гоголь — «Миргород», «Ревизор», позднее — «Мертвые души», 1842). Под провинциальным текстом (далее — ПТ) понимается совокупность авторских высказываний, в которых организующим началом художественного мира произведений является концепт *провинция*. На протяжении XIX века в прозе М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Ф. Писемского, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и др. сложились константы ПТ: представленная *типами* персонажная система, ядро которой — *семья* (властная и кокетливая жена, недалекий муж, дочь «на выданье»); мотивы *подражания*, *притворства*, а затем *разоблачения*, *сплетен*, *сватовства*, *измен*, *скандалов* и *интриг*; хронотоп провинциального городка (циклическое время и замкнутое пространство); мифологема *болота*. Эти парадигмальные константы ПТ объединяются сверхзначением места духовной смерти и деградации человека.

Концепция греховности провинциального человека в последнее десятилетие XIX в. идеально соответствует упадническому мироощущению эпохи, поэтому ПТ периода «конца века» формирует двойную семиотику — деструктивную как в традиционалистском прочтении (заданную конфликтом «человек — среда»), так и согласно декадентской интенциональности текста (имперсональная угроза жизни как таковой). Роман Ф. Сологуба «Тяжелые сны» (1895) вообрал в себя как традиционные элементы поэтики ПТ (тема лжи и пошлости, мотивы

слухов и скандалов, типы персонажей-обывателей, герметичность художественного пространства), так и выдвинул новые: концепт *плоть* становится доминирующим в персональной структуре провинциального человека, *абсурд* и *мистика* генерируют сюжет, мотив *убийства*, композиционно отнесенный к финалу романа, функционально эквивалентен кульминации. Семья в романе деформирована и представляет собой тип «случайного семейства» (Ф. М. Достоевский) эпохи 1890-х гг. (мать и дочь Кульчицкие и их любовный союз с «роковым» Палтусовым; генерал Дубицкий и его вымуштрованные дети; Мотовилов и его дочери и т. д.). Семейства городских «значительных лиц» так или иначе (согласно их социальной роли: попечитель, учитель и т. п.) тяготеют к топологическому и сюжетному центру романа — *гимназии*, в которой учителя получают удовольствие от унижения и телесных наказаний учеников. Так и не став полноценной частью городского и гимназического сообщества, *приезжий* учитель Логин становится мишенью для ложных слухов, а в финале избавляет город от, в его представлении, главного источника зла — властного попечителя училища Мотовилова. Убийство закономерно завершает нравственные сомнения героя, готового начать *новую жизнь* («Это было для меня роковым делом. Это началось давно, и мучило меня. Когда я убил его, я почувствовал, как это ни дико, радость и облегчение. Мне казалось, что в себе самом я убил зверя») [Сологуб, 2000. С. 343]. Таким образом, катастрофа становится сюжетной необходимостью и может трактоваться в качестве инициации свободной личности.

Чуть более ста лет спустя сологубовский вариант провинциального текста воплотился в другом виде искусства — кинематографе, в триллере Н. Лебедева «Змеиный источник» (1997). Созданный в кризисный период истории России фильм и декадентский роман объединяет образ больной русской провинции и характерный для ПТ сюжет, основанный на столкновении человека и чужого пространства. Приехавший в провинциальный город герой (в «Змеином источнике» героиня — молодая учительница Дина) культурно и нравственно не принадлежит к микросоциуму города, обладая кроме того активной жизненной позицией. В фильме Дину так и называют чужой («Ты уже подозрительна тем, что чужая»; «Ты из *другого* мира приехала и уехала, а здесь свои законы, здесь чертово место!»), директор школы — персонификация inferнального зла — не одобряет нежелание практикантки *подчинять* кого бы то ни было. Местные жители, подобно тому, как в сологубовском романе обвиняли Логина в «отравлении» колодцев и распространении холеры, обвиняют героиню в совершении преступления (убий-

ства), а затем и вовсе толпой набрасываются с побоями (в «Тяжелых снах» Логина бьют камнями, в фильме Н. Лебедева пытаются растерзать); им обоим снятся кошмары. Возникает мотив *безумия*, в романе сюжетообразующий, а в фильме — катализатор сюжетного действия. Осознавая свой город как неизменные *трясину* и *болото*, а значит, и себя самих таковыми, жители не способны принять человека ищущего и деятельного. Это ведет к тому, что и Дина и Логин сближаются с внесистемными героями — теми, у кого главенствует *душа* над телом; в обоих произведениях это единичные случаи.

В финале «Змеинового источника» Дина покидает порочный город вместе с фотографом Андреем, который, будучи наделен душой, умеет угадывать души (вернее, их отсутствие) даже в портретах горожан. Символика финала интерпретируется как ожидание перемен в жизни — действующие лица уплывают на судне в рассвет. Городок же, вскрыв свою больную телесную сторону (обнаруживается, что серийный маньяк-убийца — секретарь школы и любимец директрисы, а по сути, ее двойник-трикстер), тем не менее, остается прежним — отрезанным от мира и замкнутым локусом, что символически обыгрывается кольцевой композицией фильма: он начинается и кончается кадрами с рекой-водоразделом.

На основании анализа представленного материала делается вывод об интермедиальности провинциального текста конца XIX — конца XX вв. с устойчивым воспроизведением персонажной системы (чужой *приезжий*; его властный местный антипод; герой *другой* провинции; персонажи с маниакальными наклонностями), мотивного комплекса «духовная смерть» (выраженного ассоциированными мотивами *пошлости, убийства, садизма*) и соотношением антропологических концептов *тело* (антропологическая доминанта обывателя) и *душа* (присущая человеку извне, не включенному в городское сообщество). Немаловажны мотивы *безумия, мистики* и *психической болезни*, что отличает оба текста от канонических вариантов ПТ XIX в.

Литература

Сологуб Ф. Собр. соч. В 6 т. Тяжелые сны. Роман. Рассказы / Сост., примеч. Т. Ф. Проколова. Вступ. статья С. Л. Соложенкиной. М. : НПК «Интелвак», 2000. Т. 1. 664 с.

Алла Вениаминовна Вульфович

*МБОУ «Гимназия №69»
Барнаул, Россия
vulfovich.alla@gmail.com*

ИДЕИ В. ГУМБОЛЬДА В ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сознание человека способно узнавать, выражать и раскрывать себя в смысловом поле языка. Качество нашего обыденного языка отображает качество нашего сознания, в то время как словари и учебники лишь внешние его источники. Проявляется же сознание через априорное знание, основанное на естественной языковой интуиции. Следовательно, язык органично познается прежде всего через потенциал априорного знания. Идея знания априори связана с представлением о внутреннем источнике активности мышления, которое осуществляется в образно-знаковой форме. Исследователи языка и философы связывают язык, мышление и сознание во взаимообусловленную триаду.

Впервые эту «связывающую» идею природосообразности обучения языку предложил положить в основу образовательной практики В. Гумбольдт. Она была развита в разное время в трудах О. Розенштока-Хюсси, А. Арсеньева, В. Зинченко, М. Мамардашвили.

Тем не менее в образовательную практику эта идея не попала. А между тем априорность — основное базовое состояние сознания, которое выражается в чувстве, а не в слове, что в принципе равнозначно быстрой смысловой обработке информации. Человек говорит «понял» тогда, когда внешняя информация совпадает с «матрицей» внутреннего знания причинно-следственных связей и закономерностей, вследствие чего и возникает целостный устойчивый образ, который уже не нуждается в других пояснениях.

Основополагающими понятиями здесь становятся «знак», «значение», «смысл», связанные в «смысловой треугольник» (термин Готлоба Фреге (1848–1925)). «Треугольник» показывает диалектику природы знака. Знак относится к означаемому не напрямую, а опосредованно, через перспективу смысла. Именно так живут и культурные, и языковые контексты: значение слова высвечивается через понимание

смысла контекста, который в свою очередь рождается из способности человека воспринять и соотнести локальные, общетекстовые и затекстовые смыслы. Так проявляется смысловое соавторство пишущего/говорящего и читающего/слушающего.

В обыденном сознании эти ипостаси (знак — значение — смысл) не разделены. В словах на ступени «знак» есть естественный избыток информации и индифферентное отношение к ней. Для ее понимания и личного отношения к ней нужно перейти в состояние смысловой избыточности. Для этого на ступени «значение» из контекста выбирается ключевое слово. Возникает реакция понимания. Если же этого не произошло, необходимо перейти на ступень «смысл», где и происходит обращение к банку априорной данности конкретного человека и находится нужное слово.

При грамотной организации этого процесса в образовательной практике человек приобретает универсальную способность тонко-чувственного восприятия слова и его связей.

Юрий Васильевич Шатин

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия
shatin08@rambler.ru*

ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН И КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М. ЦВЕТАЕВОЙ «РЕЛЬСЫ»)

Постройка первой железной дороги в России в 1851 г. стала не только выдающимся техническим достижением, но и изменила семиотические координаты, выработанные столетиями при традиционных средствах езды. С одной стороны, колея железной дороги воспринималась как символ стабильного устойчивого движения, не допускающего какого-либо отклонения, с другой — в случае нарушения такой стабильности катастрофа становилась неизбежной и приводила к жертвам, несоизмеримым при езде на лошадях.

© Шатин Ю. В., 2023

Не менее значимым феноменом оказывался ещё один компонент. Пассажир поезда постоянно ощущал себя находящимся одновременно в двух пространствах — неизменной точки присутствия в вагоне и постоянно меняющейся панораме движущегося поезда.

Третьим немаловажным следствием становится изменение ментального взгляда на мир, который теперь становится динамичным и убыстрённым как сюжет движущейся киноплёнки. Сформированный культурный код железной дороги взывает к новому типу дискурсивной реальности, которая в свою очередь приводит к новому типу текстообразования.

Здесь уместно обратить внимание на принципиальное различие культурного и художественного кодов, ибо первый характеризуется своей универсальностью, второй, по сути, стремится к уникальности и эксклюзивности. Благодаря первому коду сама культура может представляться в виде матезиса, напоминающего таблицу Менделеева, которая наряду с клетками, содержащими обозначение реальных элементов, включает значимые пустоты, которые свидетельствуют. Что, если бы этот элемент существовал, его свойства были бы такими, а не иными. Потенциальное оказывается более значимым в сравнении с реальным.

В свою очередь художественный код благодаря своей уникальности до конца не вписывается в существующий матезис и стремится противостоять ему. Художественная «литература всё более и более отличает себя от дискурсии мысли и замыкается в своей глубокой самозамкнутости» (Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. С. 390).

Подобное соотношение культурного и художественного кодов определяет статус художественных текстов как особого сегмента культуры, где «текст является такой дискурсивной формой, которая образует «верхнюю» границу лингвистического анализа и «нижнюю» границу культуры. Этим объясняется... то обстоятельство, что во всех вариантах современной риторики, в отличие от лингвистики текста, предлагается его интерпретативная, а не генеративная модель. (Мейзерский В. М. Философия и неориторика. Киев. 1991. С. 109).

В рамках доклада автор попытается проверить возможности интерпретативной и генеративной моделей применительно к одному художественному тексту — стихотворению М. Цветаевой «Рельсы» (1923).

Марина Ивановна Никола

*Московский педагогический
государственный университет
Москва, Россия
nikola7352@mail.ru*

**СКУЛЬПТУРНЫЙ КОД В «ПОВЕСТИ ИЗ РИМСКОЙ ЖИЗНИ»
А. С. ПУШКИНА**

Работа А. С. Пушкина над «Повестью из римской жизни» приходится на последние годы его жизни (1833–1836). Художественные средства, к которым обратился Пушкин с целью реализации выбранного исторического сюжета, представляют особый интерес. Они свидетельствуют о поисковом, экспериментальном характере прозы позднего Пушкина, его стремлении отойти от принципов «нагой простоты» в прозе. В дошедшем до нас отрывке налицо усложнение образности, возрастание роли подтекста, расчет на ассоциативное мышление читателя. Достигается этот эффект в значительной мере и за счет включения в поэтику повести визуальной, в том числе скульптурной образности, усиливающей как лиризм, так и трагическое напряжение повествования. В круг скульптурных образов повести входит статуя сатира в саду, прорезывающая тростник, фигуры двух кентавров у входа в дом, кумиры девяти муз в сенях и две «семейные статуи» в спальне: одна изображала сидящую в кресле матрону, другая — девочку, играющую мячом. Последовательность представляемой скульптурной образности, ее облик, вызываемые им ассоциации обогащают образ главного героя и понимание трагизма разворачивающихся в повести событий.

**МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКИХ РАССКАЗОВ
А. ПЛАТОНОВА (НА МАТЕРИАЛЕ «ПОЭМЫ МЫСЛИ»)**

Для современного литературоведения характерен интерес к явлениям, возникающим на стыке разных поэтических языков. Одно из направлений связано с исследованием динамики взаимоотношений литературы и музыки в исторической перспективе. В процессе изучения проблемы все более выкристаллизовывается со-бытийная взаимосвязанность этих двух компонентов культуры, определяемая рядом общих характеристик, таких как: звук, мотив/лейтмотив, ритм, композиция, интонация, в результате чего возникла категория «словесной музыки» [Махов, 2005] — явления, констатирующего не превращение слова в музыку, а обнаружение в словесном произведении собственной музыки. Эти общие положения формируются на основе анализа множества конкретных, «частных случаев». В данном докладе в качестве такого «частного случая» музыкальности литературного произведения представлен ранний лирико-философский рассказ А. Платонова «Поэма мысли», входящий в корпус, симптоматично названный автором «поэмами». К ним принадлежат рассказы «В звездной пустыне», «Жажда нищего», «Невозможное» и первая часть «Заметок», озаглавленная «В полях», где также прослеживается действие принципа музыкальности. Все названные тексты созданы в течение 1921 г.

Мы остановимся на рассказе «Поэма мысли». В музыке жанр поэмы именован по аналогии с литературным жанром, что задавало произведению определенные характеристики: принадлежность к высокому жанру искусства, эмоциональную насыщенность, глубину выражения авторских идей, главным образом философского порядка, при определенной свободе формы. Для Платонова, с его культурной жадой, музыкальная поэма была одним из активно осмысляемых жанров, о чем можно, в частности, судить по его размышлениям об отличии музыки Бетховена от поэм Скрябина в статье «Горький и его “На дне”», создан-

ной в том же 1921 г., что и его поэмы в прозе: «...Бетховен борется, одолевает, уничтожает вселенную, сметает ее из своего зора и сердца, чтобы остаться одному или только с любимыми... Скрябин делает почти то же, но у него мутится внутри хаосом сомнение, он почти безоружен и иногда, уже достигнув экстаза и победы, великого конца, он опрокидывает себя-победителя, срывается и кричит, уничтожает цель, видит в себе главного и страшнейшего врага и скручивает душу себе и вселенной ради одной веселой игры...» [Платонов, 2004. С. 199]. Можно сказать, что подобного рода размышления органично вписались в платоновские лирико-философские построения поэменной природы.

В докладе рассматриваются основные элементы музыкальности платоновской прозы, в том числе мотив, ритм, интонация, в соотнесенности с философско-эстетическими взглядами юного писателя. Выявлен динамизм развертывания сюжета «Поэмы мысли» в его когерентных отношениях с музыкой Бетховена. Показана связь «бунтарской» поэтики рассказа с музыкальным «бунтарством» Бетховена, ставшим актуальным в революционную эпоху как музыкальная реализация сюжета «восстания на вселенную». Движение мысли лирического героя отмечено резкими перепадами взлетов и падений, душевного возгорания и угасания, соответствующими мгновениям надежды и отчаяния, что напоминает линию музыкального развития по модели *crescendo — diminuendo*. Прослеживается ритмическая последовательность, определяемая характером переживаний героя: влюбленностью в мир и резко сменяющим ее разочарованием от несовершенства земного бытия. Мотив жизни-чуда реализуется субмотивным рядом: красота, влюбленность, радость, сердце. Мотив земли-преисподней — цепочкой субмотивов: холодной бездны, черной пустынной ямы, глубокого колодца, мертвеца. Оба мотива словно находятся в поединке между собой, происходящем внутри сознания героя. Смена его настроений отражается на темповом, а также на интонационно-мелодическом уровне текста, звучащего в разных регистрах, соответствующих ведущей эмоции.

В соотнесенности с жанрами музыки «Поэма мысли» напоминает музыкальную миниатюру, малая форма которой более свободна, в сравнении с большой формой (соната, симфония, концерт), требующей большей «регулярности» в развитии ведущих партий. Вместе с тем отсутствие «регулярности» является характерной чертой музыкального жанра поэмы. Эта черта служит поэтической эмблемой сознания юного автора, где бьются, сшибаются, не находя успокоения, разные грани души: любовь к миру в лирических, доходящих до экстаза, признаниях — и ненависть к существующему бытию, выраженная схожи-

ми по силе, но противоположными по смыслу высказываниями; жажда гармонии — и тоска по ураганному космическому вихрю. Уже здесь намечены те алогизмы, маркирующие разрыв между действительностью и ее осмыслением, которые войдут в ряд уникальных художественных приемов в зрелом творчестве Платонова.

Литература

Махов А. Е. Musika literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

Платонов А. Сочинения. Научное издание. Т. I. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 510 с.

**Глеб Максимович Маматов¹,
Елена Викторовна Тырышкина²**

Новосибирский государственный педагогический университет

Новосибирск, Россия

¹*g.m.mamatov@yandex.ru*

²*elena.tyryshkina@gmail.com*

ТВОРЧЕСТВО Р. ВАГНЕРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ Б. ПОПЛАВСКОГО

В художественном мире Б. Поплавского центральное значение обретает тема музыки. Поэт часто обращается к фигурам великих композиторов XVIII–XX веков, упоминая в своей поэзии, прозе и эссеистике И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. П. Шуберта, Р. Шумана, М. П. Мусоргского, А. Н. Скрябина, В. С. Калинникова и др. Одним из наиболее важных для Поплавского музыкантов был немецкий композитор Рихард Вагнер, во многих произведениях поэта обнаруживаются аллюзии на его оперы. Все музыкальные реминисценции имеют определённые коннотации в его творчестве — это и апокалиптические мотивы, и вариации орфического мифа поэта, в основе которого лежит поиск духовного идеала Вечной Женственности или Святого Грааля, кото-

рый невозможно обрести. Такими вариантами мифа об Орфее и Эвридике являются сюжеты о Тангейзере и Елизавете, Лоэнгрине и Эльзе, а также сюжеты о Граале из «Лоэнгрина» и «Парсифаля». Упоминания Вагнера не случайны, сюжеты опер подсвечивают сюжеты стихотворений и романов, а герои Вагнера оказываются и двойниками Орфея и Эвридики, и лирического героя Поплавского [Поплавский, 2009а. С. 99; Поплавский, 2009б, т. 1. С. 223; Поплавский, 2009б, т. 2. С. 268 и др.]. В романе «Аполлон Безобразов» музыка Вагнера оказывается отзвуком старого мира, погибшей декадентской Европы; для поэта важна рецепция композитора французскими символистами, видевшими Вагнера предтечей своего искусства.

В своей статье «О субстанциональности личности», размышляя о композиторах немецкого романтизма, среди которых поэт называет Вагнера, Поплавский отмечает, что немецкая и австрийская классическая музыка есть порождение идеализма. Одним из принципов идеализма является стремление к целостности различных элементов вселенной: «Весь немецкий идеализм явственно пронизан буддийскими настроениями, отсюда его спокойное величие и его музыкальность, потому что музыка, на мой взгляд, есть раньше всего аспект связи частей в целом, аспект тайной власти целого над частями, а также аспект вечного схематического повторения всего» [Поплавский, 1938. С. 63]. Музыка задаёт вечное и постоянно повторяющееся циклическое движение мировых процессов, являясь первоосновой сущего, силой, способствующей метафизическому единению в бытии: «...немецкий идеализм лежит в основании немецкой музыки, по счету, в сущности, второй <...>. Вторая музыка есть музыка смерти или небытия, сквозящего сквозь половую оптимистическую песенную стихию, и это есть Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Вагнер» [Поплавский, 1938. С. 64].

Поэт опирается на Вагнера и символистов в том, что касается единства всех элементов бытия в Мировой Симфонии (вагнеровская концепция *Gesamtkunstwerk*) [Вагнер, 1978. С. 150]. Для символистов (А. Белого, Вяч. Иванова, А. Блока) важна витальная теургическая сила музыки, связанная с преобразованием и созиданием. Поплавский перенимает мысль о Мировой Симфонии и идею об объединяющей силе музыки, но в своём понимании природы этого единства он уходит от традиции. Для него слияние разнородных элементов бытия рассматривается через призму близкой ему хронологически феноменологической теории о музыке-времени, возникающей в хаосе и постоянно исчезающей в пучине некой трансцендентной силы, названной им Абсолютом.

Идея о духе музыки Б. Поплавского близка феноменологии, — его видение музыки-времени как некой единой вечно движущейся системы. Поэтому столь важная для символистов мировая симфония — у него смертный музыкально-временной поток. Если для Вагнера и младосимволистов звучание симфонии несёт витальную энергию, соборность и бессмертие, то для Поплавского это сокрушающая стихия, где сильна эсхатологическая энергия, а потому его идея о музыке, восходя к Вагнеру, вписывается, с одной стороны, в контекст феноменологии (идея о музыке-времени), с другой стороны, в эсхатологию. Музыка Мировой Симфонии существует только благодаря смене тактов-душ, постоянному процессу смерти первого такта и рождению последующего.

Поплавский является фигурой переходной в истории русской культуры. С одной стороны, поэт оказывается наследником идей Р. Вагнера и русских символистов, а с другой — его идеи о музыке-времени соотносятся с идеями западно-европейской философии 1920–1930-х гг. [Гуссерль, 1994].

Литература

Гуссерль Э. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Гнозис, 1994. Т. 1: Феноменология внутреннего сознания времени. 177 с.

Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.

Поплавский Б. Ю. Из дневников 1928–1935. Париж: Imprimerie Val, 1938. 64 с.

Поплавский Б. Ю. Неизданное. М.: Христианское издательство, 1996, 512 с.

Поплавский Б. Ю. Орфей в Аду. М.: Гилея, 2009. 192 с.

Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Книжица. Русский путь. Согласие, 2009.

Мария Игоревна Рыбалова

Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
maria.rybalova@gmail.com

О РОЛИ И ВОЗМОЖНЫХ СПОСОБАХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ЦЕРКОВНЫХ МОЛИТВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. С. ШМЕЛЁВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ», «БОГОМОЛЬЕ»



И. С. Шмелёв

В русской литературе музыка часто является одним из носителей основной темы, идеи произведения, служит выражению ценностей и идеалов литературных героев. В русской прозе XIX–XX веков звучит инструментальная, вокальная музыка, произведения русских и европейских композиторов исполняются сольно, в дуэте, в ансамбле, а capella. При этом ни одно из «звучащих» в художественном пространстве романов, повестей, рассказов музыкальных произведений не является случайным. Мелодии не просто заполняют время и пространство в художественном тексте И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого, А. И. Куприна,

А. П. Чехова, К. Г. Паустовского, И. С. Шмелёва, они являются носителями культурного кода, выразителями национального самосознания и духовного мира героев.

Широко известны примеры подобного функционирования музыкальных произведений в произведениях русской литературы. Ольга Ильинская поет в «Обломове» Гончарова невыразимо печальную и пронизывающую душу арию «Casta diva» из оперы Беллини «Норма».

В повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет» главной музыкальной темой является Largo Appassionato из сонаты №21 Бетховена, которая, по признанию самого писателя, и вдохновила его на создание этой повести: «Есть Op. № 2, № 2 Largo Appassionato у Бетховена: отсюда и вся соль моей повести» [Тараканова]. Опера Джузеппе Верди «Травиата» не раз появляется в топосе произведений русских писателей. Глубина, трагизм и превосходные по интонации мелодии оказываются созвучны страданиям Елены и Инсарова в «Накануне» И. С. Тургенева, в рассказе «Музыка Верди» К. Г. Паустовского...

Музыка играет большую роль в формировании топоса русской усадьбы. Феномен этого культурного явления в пересечении всех видов искусства (поэзия, живопись, музыка, скульптура), а также в соединении народной и «дворянской» культур. В усадьбах звучали созданные композиторами или самими героями романсы, сонаты, мазурки, вальсы, а также народные хоровые песни, «ямщицкие», частушки и др.

Однако творчество И. С. Шмелёва в контексте интермедийных связей остается малоизученным. Существуют единичные исследования некоторых его произведений. Так, работа Н. В. Михаленко посвящена усадебному тексту в повести И. С. Шмелёва «Неупиваемая чаша», где автор отмечает, что «в самом топосе усадьбы соединяются образы дворянского и крестьянского быта» [Михаленко, 2019. С. 4]. Произведения И. С. Шмелёва также изучаются на занятиях по Культурологии, на таких занятиях исследователи предлагают уделять внимание наиболее емким в плане содержания, наиболее сильным по степени эмоционального воздействия, произведениям, так как «анализ таких текстов позволят определить общие ценности, смыслы, особенности восприятия людей в определенный период в каких-либо национальных культурных системах, в т. ч. в русской культуре». [Логонова, Пономаренко, 2018. С. 178] Предлагается рассмотреть со студентами такие вопросы: «Почему И. Шмелёв в своих произведениях восхищается старой, дореволюционной Россией, страной церковью и малинового звона, ее старым укладом?»; «На какие вечные вопросы автор находит ответы в православной Руси?» [Там же].

Простой народ — крестьяне, ремесленники, дворовые люди поют частушки, народные песни во время работы и отдыха, на праздниках. Эта часть музыкальной составляющей топоса в произведениях Шмелёва привлекает исследователей. Однако остается неизученной другая, не менее важная составляющая музыкальной ткани его литературных произведений — церковное пение.

Во многих произведениях И. С. Шмелёва, особенно в рассказах, посвященных праздникам («Лето Господне. Праздники. Радости. Скорби», «Богомолье» и др.), дома, в церкви, на крестном ходе, во время службы или при приготовлении к праздникам люди поют молитвы — по одиночке, хором, или же напевают «про себя». В таких молитвах всегда две составляющих: текст и мелодия (одноголосье или многоголосье). В тексте произведений И. С. Шмелёв выделяет графически места распева слов, однако мелодия не описывается, ведь эти обиходные напевы были знакомы каждому православному христианину с детства. Писатель лишь кратко характеризует настроение того или иного момента церковной службы или домашней молитвы: *«Когда зажигает отец, — по субботам он сам зажигает все лампадки, — всегда напевает приятно-грустно: «Кресту Твоему поклоняюсь, Владыко», и я напеваю за ним, чудесное:*

И свято-е ... Воскресе-ние Твое

Сла-а-вим!» [Шмелёв, 2000. С. 17]

По замыслу автора, каждое упоминание молитвы отзывается в душе читателя определенной гаммой чувств при первых словах и звуках простого напева, таким образом включается весь спектр эмоций, заложенных в каждой молитве. Причем стоит отметить синкретизм обеих составляющих данного типа произведений церковной музыки, ведь в храме всегда звучат слова и мелодия одновременно, разделить их невозможно, как невозможно разделить и впечатление, оставленное в душе героя богослужением.

Таким образом, тексты и музыка молитв становятся культурно значимыми интермедияльными элементами художественного топоса, то есть являются прецедентными текстами по Ю. Н. Караулову: они «1) значимы для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношении, 2) имеют «сверхличностный характер», т.е. хорошо известны широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, 3) обращение к ним возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов, 2010. С. 216].

Из-за сложной исторической обстановки в XX веке, после революций и войн непрерывность преемственности православной традиции была во многом нарушена, однако обиходные напевы, как и тексты молитв, и устав церковной службы все же сохранился и дошел до наших дней. Человек, бывавший в церкви, вспомнит, какие именно напевы звучат в произведениях И. С. Шмелёва, а невоцерковленный читатель не сможет восстановить мелодическую составляющую, заложенную в строках службы, приведенных автором.

В данной ситуации было бы возможным разместить в комментариях к книге нотные записи оживающих в тексте книги фрагментов богослужения, где было бы представлено церковное многоголосье с текстом молитв. В электронных изданиях книг возможно размещение ссылок на соответствующие аудиозаписи. Формат аудиокниги позволяет точнее отразить музыкальную составляющую молитв. Для создания соответствующего настроения в начале каждой главы или фоном, наложенным на фрагмент текста, звучат отрывки из классических музыкальных произведений. Так, в главе «Мартовская капле» звучит «Маленькая сюита» Бородина, часть IV, Мазурка ре-бемоль мажор, Allegretto, а в главе «Ефимоны» мы слышим фрагмент концерта для скрипки № 1 Макса Бруха Op. 26, g-moll [Шмелёв, 2008]. Кроме того, в главах, где герой находится в церкви, звучит церковное пение, но приглушенно, неясно, не иллюстрируя конкретный момент богослужения, а лишь создавая общее настроение молитвенной сосредоточенности. Было бы корректнее включить в подобные аудиокниги фрагменты богослужений, где сочетались бы приводимые писателем строки с обиходными церковными напевами. Также необходимы комментарии к текстам молитв, перевод церковнославянских слов, непонятных современному читателю, как это предлагает сделать на уроке по повести И.С. Шмелёва «Неупиваемая чаша» А. А. Воронцова [Воронцова].

Таким образом, культурный код, заложенный в прецедентных интермедийных текстах в произведениях И. С. Шмелёва, был бы расшифрован для читателя, не владеющим данным культурным кодом.

Литература

Воронцова А. А. Урок по духовно-нравственному воспитанию в рамках Рождественских чтений. Тема: «Духовные поиски человека в повести И. С. Шмелёва «Неупиваемая Чаша» // URL: <https://urok.1sept.ru/articles/684654> (дата обращения 30.09.2023).

Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. М.: Издательство ЛКИ, 2010. 264 с.

Логонова Н. С., Пономаренко О. П. Возможности использования литературного текста на семинарских занятиях по культурологии (на примере текста И. С. Шмелёва «Лето Господне») // Мир науки, культуры образования: сб. науч. ст. Барнаул, 2018. №5 (72), С. 177–179.

Михаленко Н. В. К вопросу о роли музыки в «усадебном тексте» // Парадигма: философско-культурологический альманах. Санкт-Петербург, 2019. № 30. С. 102–112.

Тараканова О. Смысловая и композиционная роль сонаты Бетховена в рассказе А. И. Куприна «Гранатовый браслет» // URL: <http://penzahroniki.ru/index.php/verkhnee-menu/112-rasskazova-i-v/1546-smyslovaya-i-kompozitsionnaya-rol-sonaty-betkhovena-v-rasskaze-a-i-kuprina-granatovuj-braslet> (дата обращения 30.09.2023).

Шмелёв И. С. Повести и рассказы. М.: Худож. Лит., 1983. 445 с.

Шмелёв И. С. Лето Господне. Праздники. Радости. Скорби. «Ладан», «Троицкая школа», 2008. // URL: <https://azbyka.ru/audio/leto-gospodne-shmelev.html> (дата обращения 30.09.2023).

Мария Александровна Хлупина

Креативный центр «ВХОД»
Москва, Россия
maria-mariae@yandex.ru

ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ЭКСПЛИКАЦИИ КОНЦЕПТА МУЗЫКА В ПОВЕСТИ С. Д. ДОВЛАТОВА «НАШИ»

Музыка в текстах С. Д. Довлатова является синестетическим средством создания образности. Как свидетельствуют воспоминания о писателе, он любил музыку, особенно джаз, и сам хорошо пел.

К средствам экспликации концепта «Музыка» относятся, в частности, прецедентные имена музыкантов. Имя *Рахманинов* упоминается в главе о матери автобиографического героя как предмет беседы с подлинно интеллигентными людьми. Критерий отнесения к таковым юмористически изложен Довлатовым: *И друзья появились соответствующие. Бородатые, загадочные и мрачные. Кроме того, они не мыли рук после уборной. <...> Если друг задерживался, если грохочущий поток сменялся журчанием водопроводного крана, мать расцветала. Она прислушивалась к наступившей затем тишине. Улавливала шорох полотенца.*

Она предлагала такому гостю кофе. Беседовала с ним о Рахманинове... [Довлатов, 2006. С. 378–379].

В главе о тетке автобиографического героя перечислены его «открытия», которые контрастируют с рассказанными ею *смешными историями*. Одно из них включает в себя прецедентное имя музыканта: *...Юрий Олеша предал своего друга Шостаковича* [Там же. С. 359]. Речь идет о том, что Олеша поддержал разгромную характеристику музыки Шостаковича, изложенную в печально знаменитой статье «Сумбур вместо музыки» [Белинков, 2006].

Имя концепта — лексема *музыка* — содержится в шести главах повести из тринадцати. В главе о матери автобиографического героя сообщается, что она *в детстве занималась музыкой*, затем *подала документы в консерваторию* [Довлатов, 2006. С. 373, 374]. Не случайно в ранее процитированном контексте мать рассуждает о Рахманинове. Лексема *консерватория* также эксплицирует анализируемый концепт.

В главе об отце в том числе и за счет описания музыки создан причудливый, экзотический, *театральный* образ Владивостока, что подчеркивает тягу отца к актерству: *Владивосток был театральным городом, похожим на Одессу. В портовых ресторанах хулиганили иностранные моряки. В городских садах звучала африканская музыка* [Там же. С. 382]. В предыдущем абзаце присутствуют другие экспликативные лексеммы *музыкальный* в составе устойчивого словосочетания *музыкальный слух,петь, куплет: отец пел куплеты, не имея музыкального слуха* [Там же], что не помешало персонажу в дальнейшем стать *чуть ли не доцентом музыкального училища, где по его инициативе создали эстрадный класс* [Там же. С. 388].

В главе о жене автобиографического героя музыка создает образ европейской столицы, охарактеризованной через разные каналы восприятия: *Лена посылала нам открытки. Они были похожи на шифрованные донесения:*

«Рим — большой красивый город. Днем здесь жарко. По вечерам играет музыка. Катя здорова. Цены сравнительно низкие...» [Там же. С. 435].

В другой главе, по мнению дяди автобиографического героя, эмигранта Леопольда, *приятная музыка* — один из плюсов ресторанов: *Там приятная музыка, красивые женщины...* [Там же. С. 352]. Однако для автобиографического героя аудиокартинка (как и визуальная) совсем иная — совсем не впечатляющая, даже с учетом того, что ресторан находится за границей — в Вене: *Мы вошли, разделись, сели у окна. Заиграла негромкая музыка общего типа. Красивых женщин я что-то не заметил* [Там же. С. 353]. Далее реализуется стереотипное представление иностранцев о музыкальных вкусах русских:

— *Это мой племянник из России*, — произнес Леопольд.

— *Момент*, — произнес официант. Он исчез. Внезапно **музыка стихла**. Раздалось легкое шипение. Затем я услышал **надоевшие аккорды «Подмосковных вечеров»** [Там же. С. 354].

Затем образ музыки появляется как характеристика отчасти города, отчасти ресторана, очевидно дорогого: *Обедали мы в центре города, на террасе. Играл венгерский квартет* [Там же. С. 356].

Если учитывать автобиографизм художественных произведений Довлатова и воспринимать их как сверхтекст, становится понятно, что автобиографическому герою — любителю джаза — совсем не по душе подобная музыка. Слишком часто исполняемую классическую он тоже не одобряет, возможно, как символ официальной культуры, судя по другим объектам перечисления (в главе о дяде Ароне): *С тех пор мы часто виделись и неизменно ругались. Дядя проклинал рок-музыку, не возвращенца Барышника и генерала Андрея Власова. Я — бесплатную медицину, «Лебединое озеро» и Феликса Дзержинского* [Там же. С. 368].

Впрочем, когда в главе о кузене автобиографического героя метафорически показан контраст между линиями его поведения, предпочтение отдано именно классике, а не джазу — словно прекрасная соната Л. ван Бетховена прервана резкими звуками: Начались какие-то странные перебои. Как будто торжественное звучание «Аппассионаты» нарушилось режущими воплями саксофона.

Мой брат по-прежнему делал карьеру. Произносил на собраниях речи. Ездил в командировки. Но параллельно стал выпивать. И ухватываться за женщинами. Причем с неожиданным энтузиазмом [Там же. С. 400].

Вероятно, здесь музыкальные вкусы Довлатова отходят на второй план — писателю важно подчеркнуть антитезу.

В этой главе употребляется еще одно прецедентное название — песня «Сулико»: *Брат требовал, чтобы официант исполнил «Сулико»...* [Там же. С. 401].

В главе о дочери автобиографического героя равнодушие к рок-музыке разделяет их, как и многое другое, и указывает на его неспособность легко и быстро встроиться в американскую среду: *Кроме того, я по-прежнему не умею водить автомобиль. Не интересуюсь рок-музыкой. А главное — плохо знаю английский* [Там же. С. 444].

В главе о дяде Леопольде в мозаичном многоотметном диалоге с хозяином гостиницы в Вене неожиданно сочетаются *латынь* и имя кумира молодежи рок-музыканта *Рода Стюарта*, которое можно считать прецедентным (во всяком случае, для западной культуры):

— *Мой отец был арестован в сороковом году. Он называл Гитлера «браун швайне».*

— *Он был коммунист?*

— *Нет. Он не был комми. И даже не был красным. Просто — образованный человек. Знал латынь... Ты знаешь латынь?*

— *Нет.*

— *И я не знаю. И мои дети не будут знать. А жаль... Я думаю, латынь и Род Стюарт несовместимы.*

— *Кто такой Род Стюарт?*

— *Шизофреник с гитарой. Желает рюмку водки? [Там же. С. 351].*

Латынь здесь — олицетворение высокой культуры прошлого, *шизофреник с гитарой* — антикультура современности (конца 1970-х гг.). Неизвестно, почему музыкант охарактеризован столь некомплементарно, пусть и в речевой партии не автобиографического героя, а его собеседника. Имя музыканта и название его инструмента — *гитара* — лексические средства, эксплицирующие концепт «Музыка». Лексемы *гитара* и *труба* присутствуют в главах о дяде Леопольде и об отце.

Современная музыка может быть и авангардистской, по крайней мере по способу исполнения, даже и в Советском Союзе, о чем иронично пишет Довлатов: *Друзья на подпольный концерт собирались. Авангардиста слушать. Причем авангардист довольно необычный — если можно так выразиться. Играет на виолончели лежа...* [Там же. С. 428]. В данном контексте лексема *авангардист* также раскрывает исследуемый концепт, как и слова *играть, виолончель*.

Как показал анализ, в тексте повести С. Д. Довлатова «Наши» реализуются понятийная, образная и ценностная составляющие концепта «Музыка». Музыка формирует образ действительности, воссозданной на страницах произведения. Имена музыкантов — представителей различных направлений и эпох, названия музыкальных произведений показывают эрудицию автора и свидетельствуют о его разнообразных интересах.

Литература

Белинков А. В. Сдача и гибель советского интеллигента, Юрий Олеша. URL: <https://www.rulit.me/books/sdacha-i-gibel-sovetskogo-intelligenta-yurij-olesha-read-59311-68.html> (дата обращения 14.08.2023).

Довлатов С. Д. Наши // Довлатов С. Д. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. С. 325–444.

Елена Евгеньевна Тихомирова

*Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия
imktikhomirova@mail.ru*

МУЗЫКА ЗЕМНАЯ И НЕБЕСНАЯ В РАССКАЗАХ Г. Д. ГРЕБЕНЩИКОВА

Жизненный путь Георгия Дмитриевича Гребенщикова (1882(83) — 1964), одного из наиболее интересных писателей и культурных деятелей XX столетия, стал воплощением его жизненной концепции освоения культурного пространства, где движение всегда отмечено строительством человеческого духа, его языка, храма. Разнонаправленность движения в пространстве у Георгия Дмитриевича всегда была осознанной и сопрягалась с литературной, философской, жизни и культуросозидающей деятельностью. Рождение в Барнауле, журналистская, редакционная, писательская деятельность в Томске, Омске, Барнауле, Усть-Каменогорске; литературное паломничество в Москву и Санкт-Петербург. Его движение по России и по социальной лестнице создали условия для глубокого освоения культуры народов, проживающих на огромных территориях Евразии, в том числе и музыкальной. Так в его повести «Путь человеческий» можно наблюдать, как музыка вплетается в живую ткань текста.

Музыка — самая сложная семиотическая система, которая требует особенно много усилий для декодировки, но именно в ней наиболее полно и узнаваемо материализуется менталитет, традиции народа.

В «Письмах из Помпея» читаем Рассуждения Георгия Дмитриевича о музыке: «Русские люди очень любят грустные песни. Есть такие национальные черты в нашем характере, которые непонятны другим народам, но без которых нам просто скучно жить. В грустной песне всегда что-то слышится родное. О причинах этой любви к грусти и печали, мы сейчас не будем говорить, но прибавим, что эта наша русская черта настолько многим непонятна, что над нею даже большие иностранные политические деятели посмеиваются. Так, например, ныне покойный, бывший премьер английского правительства мистер Макдональд как-то выразился по адресу русского народа» [Гребенщиков, 1996. С. 68].

В постреволюционном обществе универсальные смыслы и бинарные оппозиции были размыты, поэтому автором обращает читателя к образцовым текстам, вошедшим в сокровищницу мировой культуры, и актуально звучащим даже в эпоху беспорядка. Эти образцовые тексты связаны с МХАТ, Большим театром, поскольку имеют автобиографическую основу, а также именем П. И. Чайковского и библейскими текстами.

Так в прошлом, приехав в Москву, Постоев с невестой идет в Большой театр: *на Евгении Онегине оба вдруг сосредоточились ...и не могли нарадоваться той красивой грусти музыки Чайковского, которая звала их в необъятные просторы мира для любования тем неисчерпаемо-прекрасным, чего не мог найти чудак Онегин.*

«Златые дни моей весны».

В октябре 1919-го, писатель и артисты Московского художественного театра виделись в Ялте, куда театр прибыл из Гурзуфа по пути в Одессу. 11 октября 1920 года состоялся первый спектакль труппы МХТ, которая также оказалась в эмиграции в Турции, и поставила своего бессмертного «Евгения Онегина» [Росов, 2009. С. 98].

В киевском городском парке Постоев, герой повести «Путь человеческий», слышит незнакомую мелодию, а некая женщина благоговейно называет ее: «В церкви» [Гребенщикова, 2022]. В этой пьесе П. И. Чайковский использовал подлинную мелодию молитвы «Царю Небесный», звучащую на православном богослужении и основанную на реализации шестого гласа осмогласия:

*Царю небесный, Утешителю,
Душе истины, Иже везде сый и
вся исполняяй, Сокровище благих и
жизни подателю, приди и вселися в
ны, и очисти ны от всякия скверны,
и спаси, Блаже, души наша.*

Распределением песнопений по их содержанию управляет закон осьмогласия, являющийся основой богослужебного пения Православной Церкви. Каждый глас имеет свою семантику. Идея осьмеричности лежит в основе мироздания. В шесть дней сотворил Господь мир и «благословил седьмой день и освятил его, ибо в оный почил от всех дел Своих, которые Бог начал творить» [Библия, Бытие, 2, ст. 3]. Восьмой день, по толкованию святых отцов, есть день Господень, единый и нескончаемый, День будущего века (Царствия Небесного). Эта идея нашла свое отражение и в различных аспектах церковной жизни. На-

пример, осьмогласие как основа богослужебного пения делится на четыре основных — 1, 2, 3, 4 и четыре производных. Каждый из производных гласов завершает и углубляет содержание соответствующего основного гласа. Так, 6 глас является дополнительным ко 2-му. Если 2-й глас — глас исхода, то 6-й глас — глас погребения. Мелодия 6-го гласа печальная, располагает к сокрушению о грехах, плачу, но вместе и наполняет душу благоговением и умилением. Этот глас передает глубокую скорбь, растворенную небесным утешением. На этот глас положены каноны утрени Великого Четверга, Великой Пятницы и Великой Субботы, канон погребения мирян. Также это глас глубокого покаяния, сокрушения о грехах [Прот. Борис Николаев, с. 128].

Движение в Москву, древнюю столицу, и тогда со смехом *то англичанами, при этом, когда назывались англичанами, говорили по-самарски. Тогда поездка в Москву была, в первую очередь, путешествием.* Теперь путь к киевским храмам становится скорее паломничеством, утверждением русскости. Не случайно это паломничество сопровождает музыка, творящая божественную гармонию, божественный порядок, которая обычно сопровождает сакральные акты:

— *Пусть, пусть думают самовлюбленные европейцы, что мы варвары и дикари. О-о! Распятая, поверженная в прах, униженная и безропотно переносящая задушения великомученица Русь, я узнал Тебя в Твоем грехе и не отрекусь от Тебя во веки веков!*

Действие резко прерывается смещением временных и пространственных координат практически в вечность, в канун рождества: *В далекой чужой земле у изумрудных берегов Африки близ праха Карфагенова, в узкой протоке качалось на волне суденышко, самое последнее, самое утлое русский парусник, только что преодолевший путь через четыре моря. И вот ни на земле, ни на море, ни дома, ни в гостях сидели на нем у входа в кубрик люди: кучкой трое и два поодаль: женщина с грудным ребенком. Может быть молились как-нибудь по-новому в изгнании. Женщина смотрела грустными глазами на лиловый холм вдали, и, качивая на руках ребенка, еле слышно напевала:*

Улетел орел домой,

Солнце скрылось за горой... [Русские... С. 214].

Время теперь движется по кругу церковного чтения, колыбельная — относит к народным календарным песням цикла человеческой жизни. «Колыбельная» была написана в 1860 году и входила в цикл «Новогреческие песни». Следует обратить внимание на совпадение пространственных координат новогреческих песен и берегом Африки, где разворачивается заключительная сцена. Колыбельная была поло-

жена на музыку П. И. Чайковского в 1873 году. В выборе звукоряда можно пронаблюдать движение бинарной оппозиции от порядка земного (Чайковский) через хаос (песня революционных солдат) к порядку небесному (псалмы): светская опера Евгений Онегин — светский вариант церковной музыки «В церкви» — казачья песня как крайний вариант беспорядка — вариант народной музыки колыбельная — музыка небесная, псалмы.

Рассказ о Иезавели и тексты псалмов маркируют две противоположные модели поведения: разрушения и созидания. По тексту Библии, Ииуй был помазан на царство. Он становится царём в то время, когда государством правит всё ещё законный царь Ахава, муж Иезавели, права которого на престол обоснованы всеми существующими законами. Но при видимости законности в государстве царит беззаконие (можно проводить параллели настоящим России). Да, всякая власть даётся земным правителям от Бога, но это значит, что и смена власти также исходит от Него. И вот наступает давно уже предсказанная расплата за многочисленные злодеяния нечестивых царей, приходит гибель погрязшего в нечестии дома Ахавова. Настигает возмездие и царицу Иезавель. Ииуй приказал выбросить ее из окна. Самое имя *Иезавель* сделалось синонимом всякого нечестия и разврата. Она сделала свой выбор, а за выбор приходится отвечать. — *«И будет труп Иезавели на участке Израильском, как навоз на поле, так что никто не скажет: это Иезавель...»* [Библия, ст. 1–37]. Иезавель употребляла всевозможные усилия к тому, чтобы истребить всех пророков Божиих — *«И сказал он: выбросите ее. И выбросили ее. И брызнуло от крови на стену и на коней, и она поехала по ней»* [Там же. Ст. 4–6]. Далее следуют четвертая и пятая строки 83 псалма, который вспоминает о доме, который имеют даже птицы, где они питают птенцов своих: «... а ныне, призванные Твоею благодатью и обучаем птенцев своих, при Тебе постоянно пребывая с детьми своими и от Тебя приемля духовную пищу.

— *«Блажен человек, которого сила в Тебе и у которого в сердце шествие к храму» ...* [Там же. Ст. 4–6]. Как древние евреи, обретшие дом, и храм внутри себя, обновленные и очищенные пять человек на лодке славят Бога.

И пища духовной становится Библия, тексты которой звучат на паруснике: *И претворился парусник, и все живущие на нем, в малую прозрачную каплю — слезу, случайно оброненную миром, кочующим между вечною борьбою зла и счастья, и отразилась в ней, сверкая звездной глубиною, вся непостижимость вечности, — когда опять звучал молитвенный голос седого глубоко оскорбленного изгнанника:*

— «Господи, Боже спасения моего! Днем я вопию, ночью я перед Тобою...

Потому что пересытилась бедствиями душа моя, и жизнь моя дошла до преисподней...» [Там же. Ст. 1–19]. Псалом 87 — один из шести псалмов, которые неотложно исполняются на каждой утрени, кроме Пасхальной. В этом псалме звучит скорбный вопль кающегося грешника, подавляемого тяжестью грехов, человека, на своем опыте изведавшего, сколько утешений псалмы могут доставить бедной, измученной в борьбе с грехом душе человеческой. Осталось пять человек, они творят мир в себе и себя в мире с помощью вечного Слова и вечной музыки: *И снова смолкли трое над раскрытой Библией.*

Литература

Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Канонические с параллельными местами. М.: Библейское общество, 1998. 1242 с.

Гребенщиков Г. Д. Гонец. Письма с Помпеярага. М.: МАСТЕР-БАНК, фирма БИСАН-ОАЗИС, 1996. 215 с.

Гребенщиков Г. Д. Путь человеческий. URL: http://grebensh.narod.ru/human_path.htm (дата обращения 18.02.2022).

Прот. Борис Николаев. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М.: Науч. кн.: Талан, 1995. 300 с.

Росов В. А. Писатель Г. Д. Гребенщиков в Константинополе // *Славяноведение.* 2009. № 4. С. 91–101.

Русские песни. М.: Гослитиздат, 1952. 356 с.

Тихомирова Е. Е. Локус «Сибирь» в творчестве Г. Д. Гребенщикова // *Интерэкспо Гео-Сибирь.* 2017. Т. 6. №. 1. С. 110.

Любовь Николаевна Крайнова

*Иркутский техникум экономики и права
Иркутское суворовское военное училище МО РФ
Иркутск, Россия
krainovalyubov_75@mail.ru*

Вячеслав Михайлович Кузнецов

*Челябинский государственный университет
Челябинск, Россия
kraeved_74@mail.ru*

**ОПЫТ РАЗРАБОТКИ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ ЗАДАНИЙ
О РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ
В КУРСЕ ИСТОРИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ОРГАНИЗАЦИЙ
СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

В условиях информационной войны с Россией в западных странах стали массовыми акции, направленные на «отмену» русской культуры: отказ от постановок русской классики в оперных и драматических театрах; попытки экспроприации музейных ценностей, являющихся нашим народным достоянием; запрет на использование русского языка и т. д. Эти вопиющие случаи за рубежом подчеркивают необходимость воспитания бережного отношения к русской культуре у подрастающих поколений в нашей стране.

По нашему мнению, особенно важно обеспечить формирование целостной картины мира, осознание места и роли современной России в мире, понимание важности вклада российской культуры в общую историю страны и мировую историю при освоении основных образовательных программ подготовки квалифицированных рабочих, служащих и специалистов среднего звена [Брылев, Методика преподавания, 2022. С. 4]. Результаты обучения по общеобразовательной дисциплине «История» в пределах основной профессиональной образовательной программы должны соответствовать требованиям ФГОС общего образования. В то же время существует значительная разница в объеме учебного времени, отводимого на освоение истории и других со-

циально-гуманитарных дисциплин в общеобразовательной школе и в средних профессиональных организациях. Следовательно, одной из основных задач по совершенствованию исторического образования в системе среднего профессионального образования является освоение педагогами способов преподавания общеобразовательной дисциплины «История» с учетом интенсификации процесса обучения [Барыкина, 2022. С.44–49].

В методических рекомендациях для преподавателей СПО уделяется особое внимание изучению истории культуры России и повышению мотивации обучающихся к освоению богатого наследия русской музыкальной классики [Брылев, Методические рекомендации, 2022. С. 4]. На конкретных примерах преподавателям рекомендуется не только знакомить студентов с шедеврами литературы, живописи и архитектуры, но и организовать активную познавательную деятельность на основе необычных заданий-загадок с использованием классических музыкальных произведений.

Составлять такие задания необходимо так, чтобы как можно больше дать той информации об исторической личности, которая студентам неизвестна, но является интересной и познавательной, расширяет их кругозор и служит воспитательным примером того, что творчество рождается там, где идет постоянное самообразование и саморазвитие. В российской и мировой истории огромное количество примеров известных людей, которые прекрасно совмещали музыку и науку, литературу и военную службу, живопись и военную карьеру, музыку и дипломатическую службу [Сенина, 2014. С.159–181].

Такие задачи-загадки являются важным элементом формирования познавательной деятельности, привлечения внимания студентов к известным деятелям науки, искусства и культуры в условиях ограниченного времени аудиторных занятий, способствуют мотивации студентов и делают занятия по истории яркими и запоминающимися. Самыми яркими являются те загадки, которые зашифрованы с помощью музыки, произведений живописи, кино и т. д. Обозначим методические особенности использования музыкальных произведений на занятиях:

1. Музыкальное произведение или его фрагмент должен быть подобран заранее, во избежание технических накладок во время лекции. Желательно запись музыкального произведения или его фрагмента скачать заранее, а не открывать из интернета.

2. Запись музыкального произведения или его фрагмента должна быть представлена в классическом исполнении. Если речь идет о фортепианном произведении, то должна быть представлена запись

в профессиональном исполнении именно на фортепиано (рояле), если для работы необходим фрагмент оркестровой музыки, то соответственно, это должна быть запись оркестра. Многие преподаватели оправдывают включение записи известных классических произведений в обработке рок-исполнителей или стилизованной аранжировке (иногда в виде мелодии для телефона) популяризацией классики. Этого категорически делать нельзя, необходимо давать прослушивать оригинальное исполнение музыкальных шедевров не только для воспитания вкуса, но и для формирования адекватных представлений.

3. Обратит внимание, что время прослушивания музыкального произведения не должно превышать 3-5 минут. Это достаточный регламент для формирования представления и активизации внимания студентов, ведь многие из них могут быть неподготовлены к прослушиванию такого рода музыки.

4. Обратите внимание, что работа с музыкальным материалом отличается от устных видов работы. Важно настроить аудиторию на восприятие музыки. Для этого необходимо выполнять элементарные правила: отложить все в сторону, сесть удобно, не разговаривать, слушать внимательно, не мешать остальным, не делиться впечатлениями и эмоциями во время звучания музыкального произведения, и уж тем более, категорически запрещено входить и выходить из аудитории в момент прослушивания музыкального произведения. Эти правила касаются не только студентов, но и самого преподавателя: он не может в момент звучания музыки делать записи в журналах, разговаривать, отвлекаться и т. д.

Составить музыкальную загадку не сложно. Важно знать факты биографии исторической личности которую вы хотите представить и особенности творчества, сделать акцент на малоизвестных фактах. Если вы рассказываете о деятеле, который был каким-то образом связан с вашим регионом, то эти факты также должны отразиться в загадке, но не как подсказка, а как запутывающий момент, но при этом важно наличие фактов-подсказок. Такие задания нравятся учащимся разных возрастов, поэтому целесообразно готовить подобный материал на все занятия, связанные с изучением тем культуры и искусства и инициировать составление таких загадок-задач самими студентами на последующих занятиях.

Пример 1. Музыкальная загадка к теме 9.5 «Культурное пространство Российской империи в XIX в.». В аудитории звучит вальс А. С. Грибоедова [Грибоедов, Вальс *As-dur*], после прослушивания предлагается задание: «Автор этой музыки принадлежал старинной дворянской

обеспеченной семье. Получил прекрасное образование. В годы Отечественной войны 1812 г. воевал корнетом в Московском, а затем Иркутском гусарском полках. Был назначен адъютантом командира резервного кавалерийского корпуса в г. Брест-Литовске. После войны в 1815 г. уходит в отставку и в 1817 г. поступает на гражданскую службу в Коллегию иностранных дел, где в это время служил А. С. Пушкин. Был тесно связан со многими видными декабристами. Участник скандальной двойной дуэли из-за петербургской балерины. После упомянутого скандала вынужден был покинуть Петербург выбрав дипломатическую службу. Между США и Ираном (Персия) после некоторых колебаний выбрал вторую. Прекрасно владел персидским, арабским, глубоко знал географию, этнографию, историю, кавказских и закавказских народов. Являлся одним из близких друзей В. К. Кюхельбекера, К. Ф. Рылеева, А. А. Бестужева, за что и был арестован в 1826 г. по подозрению в принадлежности к политическому тайному обществу. Пушкин говорил о нем так: «Это один из самых умных людей России. Любопытно послушать его» [Этнографический музей]. Был женат на грузинской княжне Нине Чавчавадзе, которая была намного моложе своего мужа. Она является образцом любви, и преданности своего времени: после недолгой супружеской жизни и гибели мужа, до конца дней своих не вышла замуж и не снимала траур. Выдающийся дипломат своего времени. Погиб в Персии от рук фанатиков. О ком идет речь?» (*Ответ: Александр Сергеевич Грибоедов.*)

Обучающимся предлагается прослушать второй, самый известный вальс А. С. Грибоедова [Грибоедов, Вальс E-moll]. Преподаватель напоминает, что он был не только прекрасным музыкантом-импровизатором (до наших дней дошло только два его вальса) и литератором, но и дипломатом. К сожалению, после его смерти жене не вернули бумаги из личного архива, все литературные и музыкальные записи бесследно исчезли, кроме пьесы «Горе от ума» — одного из самых известных произведений русской классической литературы.

Рассмотрим еще один образец музыкальной загадки, связанного не только с историей России, но и историей малой родины.

Пример 2. В обороне Москвы от нацистов большую роль сыграли сибирские дивизии. В 1941 г. столицу защищали 17 сибирских дивизий, 2 стрелковые бригады, отдельные полки и батальоны лыжников. Среди известных участников обороны Москвы — уроженец Иркутской области, дважды герой Советского Союза, генерал армии Афанасий Павлантьевич Белобородов. Мало кто знает, что одно из первых музыкальных произведений Великой Отечественной войны, легендар-

ная песня, напрямую связана с судьбой сибирских дивизий и лично с А. П. Белобородовым. Вот как он вспоминал о рождении песни: «Враг рвался на восток через Кашино и Дарну по дороге, параллельной Волоколамскому шоссе, фашистские танки прорвались на дорогу и отрезали штаб полка, расположившийся в деревне Кашино, от батальонов. Надо было прорываться из окружения. Всем штабным работникам пришлось взяться за оружие и гранаты. Стал бойцом и поэт. Смелый, решительный, он рвался в самое пекло боя. Старый, храбрый солдат выдержал боевое испытание с честью, вместе со штабом полки вырвался из вражеского окружения и попал... на минное поле. Это было действительно «до смерти четыре шага», даже меньше... После всех передраг, промерзший, усталый, в шинели, посеченной осколками, [он] всю оставшуюся ночь просидел над своим блокнотом в землянке, у солдатской железной печурки. Может быть, тогда и родилась знаменитая его песня, которая вошла в народную память как неотъемлемый спутник Великой Отечественной войны» [Пиоттух]. Назовите песню, которой был установлен памятник (*Песня Алексея Суркова и Константина Листова «В землянке»*). Далее следует обязательно организовать прослушивание песни.

Опыт апробации познавательных заданий с использованием музыкальных произведений в средних профессиональных организациях различных регионов России показал успешное достижение обучающимися не только предметных образовательных результатов по истории, но и формирование метапредметных умений и навыков, развитие личностных качеств.

Литература

Барыкина И. Е., Кузнецов В. М. Зачем и как нужно обучать истории: подходы к реализации ФГОС СПО в свете идей Н.И. Кареева // Преподавание истории в школе. 2022. № 10. 80 с. С. 44–49.

Брылев Д. А., Дородная Ж. В., Крайнова Л. Н. и др. Методика преподавания общеобразовательной программы «История» / рук. автор. кол-ва Е. И. Барыкина, сорука В. М. Кузнецов. М.: Институт развития профессионального образования, 2022. С. 4.

Брылев Д. А., Дородная Ж. В., Крайнова Л. Н. и др. Методические рекомендации по организации обучения (разработка дидактических материалов) по общеобразовательной дисциплине «История» / рук. автор. кол-ва Е. И. Барыкина, сорука В. М. Кузнецов. М.: Институт развития профессионального образования, 2022. 94 с.

Грибоедов А. С. Вальс As-dur (Ля-бемоль мажор). URL: <https://web.ligaudio.ru/mp3/a.%20с.%20грибоедов.%20вальс> (дата обращения 23.03.2023).

Грибоедов А. С. Вальс E-moll (Ми-минор). URL: <https://web.ligaudio.ru/mp3/a.с.грибоедов.%20вальс%20e-moll> (дата обращения 23.03.2023).

Купина Н. А. Отмена русской культуры: идеологический маховик в действии / Н. А. Купина // Политическая лингвистика. 2022. № 5 (95). С. 82–90.

Пиоттух С. История песни «Вземлянке» // информационно-краеведческий центр по профорientации молодежи. Библиотека им. Н. Г. Гарина-Михайловского портал библиотеки. URL: <https://garina-m.cbstolstoy.ru/103249?ysclid=lmbzwth1sd61410299> (дата обращения 23.03.2023).

Сенина О. В., Горбань Т. А., Кузнецов В. М. и др. Основные направления модернизации музыкального образования в общеобразовательной школе // Проблемы культурного образования: матер. IV Всерос. науч.-практ. конф. В 2-х ч. Ч. 2. Челябинск: Край Ра, 2014. С. 159–181.

Этнографический музей. Александр Грибоедов. Этно-мир. URL: <https://ethnomir.ru/articles/aleksandr-griboedov/?ysclid=lmbzfwyjhd415587874> (дата обращения 23.03.2023).

Юрий Александрович Крейдун

*Барнаульская духовная семинария
Алтайский государственный университет
Барнаул, Россия
krey70@mail.ru*

**БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ РОСПИСЕЙ
ИНТЕРЬЕРА ХРАМА КНЯЗЯ ВЛАДИМИРА В БАРНАУЛЕ**

Храм Равноапостольного князя Владимира расположен в цокольной части главного собора Иоанно-Богословского храмового комплекса в Барнауле. Престол был освящен в 2007 году. Росписи стен производились в период с 2014 по 2021 год небольшим творческим коллективом. Главный художник проекта — выпускник Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова Иван Торопов.

Система росписей православного храма опирается на смысловую схему, разработанную более тысячи лет назад в Византии. Эта схема опирается на ряд важнейших положений христианского вероучения: почитание Иисуса Христа, Божьей Матери, авторитет Священного Предания и Писания. Таким образом, в росписях храма визуализируются догматические идеи, литургические священнодействия и библейское содержание. Последнее представляет собой наиболее вариативную часть изобразительной композиции интерьера храма.

Росписи храма Равноапостольного князя Владимира представляет собой переосмысление наследия русского модерна, яркими представителями которого были живописцы Васнецовской школы. Для этого направления в русской православной живописи характерно соединение принципов классицизма с элементами византийской живописи. Этот особенный, уникальный для отечественного искусства стиль, позволил художнику следовать своей эстетической интенции в передаче религиозного содержания, внести свой вклад в деле прославления надмирного, сверхприродного начала [Булгаков, 1902. С. 122]. Воспри-

ятие храмового интерьера как пространственной иконы активно обсуждается в рамках иеротопического дискурса (см., например, [Лидов, 2009]). В исследуемой программе монументальной живописи храма князя Владимира хорошо прочитывается этот подход [Крейдун, 2020. С. 183]. Рассмотрим ее содержание в контексте библейского нарратива.

Общий фон потолочного пространства решен в виде изображения дорогой ткани с архаичным узором. Для достижения этого эффекта на светлом охристом тоне был расположен декор из хаотично переплетённых растительных элементов белого цвета в композиционно замкнутом пространстве. В средокрестиях потолка вместо распространенных купольных композиций размещены медальоны, сияющие небесным и золотым светом, с изображением ранних христианских символов и знаков из Священного Писания и Предания. Подобные изображения активно использовались в богословии и литургике ранней Церкви. Крест, якорь, виноградная лоза, голубки, рыбы и другие символы выступают прообразом Спасителя, Его крестной смерти и утвержденного Им таинства — Евхаристии. Эффект «ткани» на потолке явно ассоциируется с шатром, то есть ветхозаветной скинией.

Потолок алтарного пространства расписан образом восседающего на троне Спасителя с предстоящими. На центральной апсиде — традиционная композиция причащения апостолов. На западных плоскостях столпов присутствуют симметричные изображения сцен из жизни Христа. Слева снизу-вверх в овалах представлены следующие евангельские сюжеты: Моление о чаше, Несение креста и Распятие, а справа: Воскресение, Вечера в Эммаусе, Вознесение. Небольшие многофигурные композиции, по смыслу и колористически дополняют сцену Евхаристии.

Росписи стен представляют собой сложную многофигурную и составную композицию из тем преимущественного Ветхого Завета. На северной стене последовательность изображений как бы разворачивается в исторической ретроспективе. От иконостаса первая композиция — это праведный Ной с сыновьями после Потопа. На фоне высокой горы, увенчанной деревянным ковчегом, над которыми нависла радуга, изображен праотец с сыновьями. Изображение Ноева Ковчега в сюжете рассматривается как прообраз Церкви Христовой.

Также важна композиция из двух библейских деревьев: Древо Жизни и Древо Познания. Райское дерево устремлено вверх, оно показано с пышной зеленой кроной, и несет в себе символику царствия Небесного. Второе дерево представляет собой образ и символ креста, три составляющих которого явились из разных пород деревьев (сосны, кипа-

риса и кедра). Из этого древа по библейскому преданию и был сделан Крест Христов. Над кронами деревьев в круге на фоне золотого божественного света дано изображение белого агнца с красным крестчатым нимбом, лежащим на красном престоле с золотым обрамлением и узором в виде двух стилизованных лилий и креста посередине. Этот апокалипсический образ Агнца из Откровения Иоанна Богослова есть олицетворение Иисуса Христа, принесшего Себя в жертву для спасения человека.

Далее в арочных нишах, разделенных дверным проемом, выступает парная композиция поколенных изображений израильских царей Давида и Соломона, над которыми возвышается Небесный Иерусалим. Образы ветхозаветных правителей находятся как будто в неких царских ложах, возвышающихся над миром обыденности.

Следующей композицией, занимающей центральное место на стене, предстает символично-аллегорический образ Богородицы в иконографии «Неопалимая купина». Внизу помещено изображение горящего, но несгораемого тернового куста, явившегося Моисею на горе Хорив.

Далее, представлены две самостоятельные сцены, посвященные праотцу Аврааму: 1) на фоне движущегося каравана верблюдов с идущими и идущими рядом людьми, дано прямоличное изображение Авраама в красном хитоне и белом гиматии, в белом тюрбане на голове. Левой рукой он поддерживает за плечо своего любимого сына Исаака, который вместе с караваном выступает в дорогу; 2) жертвоприношение, выступающее прообразом новозаветной Жертвы Христа и Евхаристии. Драматический эпизод испытания веры Авраама показывает пророка в момент явления ему Ангела во время принесения в жертву своего сына Исаака. Спокойный фон в виде горного пейзажа, вдали виднеющегося иудейского города из белого песчаника контрастирует с динамизмом разворачивающихся событий в центре сюжета.

Завершается сюжетная линия северной стены монументальной стеновой композицией, посвященной пророку Моисею. Она наполнена различными ветхозаветными сюжетами, которые служат прообразами евангельских событий. В центре на фоне гор изображен величественный и грозный седовласый и седобородый старец в белом хитоне и охристом гиматии, наброшенном на голову словно капюшон, в кожаных сандалиях. Его лик излучает сияние. Правой рукой он держит каменные скрижали с десятью Заповедями, а левой опирается на посох, от которого внизу бежит чистая вода забившего, благодаря Божьему чуду, ручья из горы Хорив. С обеих сторон от Моисея стоят изумленные или припадающие ниц мужчины, женщины, дети, старики. Часть

из них уже озарена светом от избранника Божьего, а другие находятся в полумраке неукрепленного духа, их не коснулась еще Божественная благодать. За спиной Моисея на возвышении показан деревянный крест с обвившим его змеем. Выбор данной композиции с изображением Моисея служит прямой отсылкой к концепту решения храмового пространства. Именно с его именем по Божественному повелению и благословению был сооружен и устроен первый походный храм — скиния, в ковчеге которой он положил скрижали Завета.

На южной стене храма в верхнем регистре следует образ Богоматери в иконографии «Всецарица», сидящей на золотом троне с младенцем Христом на руках. Данный сюжет подчеркивает, что Пресвятая Дева — первая из женщин и дев, из всего человеческого рода, на земле и на Небе. Её окружают огненные серафимы, изображенные в небесном сегменте по обеим сторонам от образа, написанные сверху оконных проемов. Богородица изображена окруженной белыми цветками миндаля, которые являются логическим завершением композиции нижнего яруса, где изображен процветший жезл Аарона. Жезл выступает прообразом чудесного рождения Марии от бесплодной четы и воплощение Христа, а также символизирует нетление плоти Христовой.

Далее, над входом в крестильный придел располагается горизонтальная композиция Ветхозаветной Троицы. Новозаветное явление Святой Троицы, согласно библейскому повествованию, связано с Крещением Господним, которое находится по правой стороне.

Завершающей композицией в этой части храма является сцена Крещения Руси как обобщающий образ русской национальной истории. Это грандиозное событие создания православного государства состоялось благодаря личной воле равноапостольного князя Владимира.

На западной стене храма, слева и справа от входа самостоятельная композиция, на небесном фоне написан сонм ветхозаветных пророков, стоящих на белых облаках, со свитками в руках и надписаниями фрагментов их пророчеств о Мессии. Их изображения подчеркивают непреходящее значение пророков в Священной библейской истории и их роль в приготвлении пришествия Мессии и наступления новозаветной эпохи.

Сюжеты стенной росписи представляют собой своеобразную панораму священных библейских событий. Верхний регистр заполнен сюжетными изображениями, нижний — преимущественно орнаментально-символическими. Внизу, по всему периметру, располагаются декоративные белые уборы, украшенные орнаментами подобными алтарным. Белизна полотна платов в сочетании с контрастной красной

каймо́й и крупным рисунком зеленоватых, синих и красных тонов, придают особую торжественность стенным росписям, которые преподносятся по древнему обычаю как великая святыня и служат символическим напоминанием прообраза Иерусалимской горницы, где Христос вместе с учениками совершил Тайную вечерю, а также чистоту, незыблемость и вечность храма. Тем самым создается смысловая динамика росписей — от прообразов и символов к их раскрытию.

Таким образом, концепция росписей храма равноапостольного князя Владимира представляет собой образное слияние Ветхого и Нового завета. Символы Ветхого Завета выступают прообразами Евангельских событий. Важнейшая идея визуального ряда интерьеров заключается в создании символа ветхозаветной скинии — храма, который был создан по указанию Бога как необходимый элемент спасения человека. Впоследствии, Скинию заменил Храм на горе Сион, встретивший Христа во дни Его земной жизни. Архитектурное разделение срединного пространства храма четырьмя столпами-колоннами, общий охристый фон росписи в целом, потолочный декор, выполненный в виде дорогой золотой парчовой ткани с растительным орнаментом и драпированными складками, представляют собой образ древнего переносного храма в виде большого шатра, устроенного из дорогих тканей, привешенных к столпам.

Сложная программа декора храмового интерьера, работа профессиональных художников, поиски воплощения задуманных композиций — все это свидетельствует не только о возрождении русской православной традиции, но и развитии современной иконописи как живого искусства. Примечательно, что росписи осуществлялись в действующем храме, где верующие наблюдали, как рождающиеся на их глазах образы не только проповедают учение Церкви, но и делают их самих свидетелями незримого Божественного присутствия.

Литература

Булгаков С. Н. Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой (Параллели) // Литературное дело. СПб., 1902. С. 121–124.

Крейдун Ю. А. Изобразительный ансамбль храма равноапостольного князя Владимира г. Барнаула как пример создания современного сакрального художественного пространства // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2020. Т. 13. Вып. 3. С. 178–183.

Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре. — М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 362 с.

Олег Альбертович Донских

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
olegdonskikh@yandex.ru*

**ИЗУЧЕНИЕ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
КАК СПОСОБ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ
РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА В XVIII ВЕКЕ**

В петровское время начинается активное формирование литературного языка нового типа, признаками которого являются полифункциональность, общезначимость, кодифицированность и дифференциация стилистических средств (в соответствии с определением Пражской лингвистической школы).

Это формирование происходит параллельно с развитием двух систем образования — семинарской и светской. В семинариях под влиянием Киево-Могилянской Академии усиленно внедряется латинский язык, на котором до 1840 года преподавалась большая часть учебных дисциплин. Знание латинского (а на нем говорила европейская наука параллельно с развитием национальных языков науки) позволяло выпускникам православных семинарий входить в пространство европейских гуманитарных наук и латинского богословия.

Кроме того, двуязычные латинско-немецкие учебники использовались для изучения немецкого.

В академической гимназии было наоборот: преподавали немцы, поэтому сначала учили немецкий, а в старших классах — латинский с помощью немецкого.

В светских школах, которые появляются в начале XVIII века, используются разные языки — от латинского до английского.

Церковнославянский язык в определенных сферах начинает сливаться с языком приказным, при этом активно растет лексика, но это происходит с соответствующими выражениями, так что грамматика также испытывает серьезное давление. Словарь пополняется в первую очередь в таких сферах как административная (влияние Германии через Польшу), морское дело (Голландия и Англия), военное дело (Франция, Германия и Польша), медицина (латинское влияние).

© Донских О. А., 2023

Когда И. И. Шувалов обратился к академикам с вопросом, чему учить в гимназиях и школах, академики полагали, что детей дворян нужно учить латинскому и греческому, а детей купцов — английскому и голландскому.

В Московском университете немецкие профессора читали лекции по-латыни или по-французски. В гимназии при Московском университете история и география преподавались на французском и немецком языках, так как учителями по этим предметам были иностранцы, не знавшие русского языка.

Начинается активная переводческая деятельность. И если переводы первой четверти XVIII века делаются людьми, прекрасно владеющими церковно-славянской книжностью и естественно пытающиеся именно в этом духе передавать западные книги, то постепенно под влиянием простого и ясного стиля западной научной литературы начинает меняться и стиль переводов.

И уже в начале второй половины XVIII века появляются образцы отечественных учебников и произведений других жанров, представленных на очень хорошем русском языке.

Мария Александровна Сафи

*Национальный институт художеств и дизайна
им. К. Бехзода
Ташкент, Узбекистан
liskazka@rambler.ru*

ИССЛЕДОВАНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ ЕВРАЗИИ НА ПРИМЕРЕ СВОЕГО ТВОРЧЕСТВА

В данной статье автор проводит сравнительный анализ восточного и европейского менталитета. Тема раскрывается на примере цикла картин «Евразия». Художник анализирует единство и разницу этих двух культур. Вопрос этнической самоидентификации сохраняет свою актуальность во все времена и по сей день. Система культурных ценностей создается в результате творчества, которое немислимо без лич-

ности. Народы Евразии явились творцами особой евразийской культуры, соизмеримой по своему мировому значению с культурами Запада и Востока. «Евразия», «евразийство», «евразийская цивилизация», «евразийское пространство», «евразийская культура» и «Евразийский Союз» — термины, широко вошедшие в научный обиход. Выстроенные в одном ряду, эти понятия, казалось бы, исходным своим основанием имеют территориальные границы континента.

Елена Анатольевна Ерохина

*Институт философии и права СО РАН
Новосибирский государственный университет
экономики и управления
Новосибирск, Россия
leroh@mail.ru*

АРХЕТИП И ЛОГОС ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОСТСОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Религиозный ренессанс в постсовременном обществе актуализировал вопрос о роли религии в социальных изменениях. Непротиворечивое сочетание светского скептицизма с верой в сверхъестественное предполагает совмещение технологических достижений и научной рациональности с мифологическим прошлым, высокой моды с племенной символикой, мифологического и логического начал в мышлении, традиционного и профессионального аспектов в искусстве.

Таким образом, идущая от М. Вебера оппозиция традиционного и рационального действия может быть поставлена под сомнение. Теоретиками социального конструктивизма убедительно показано, что светский гражданский патриотизм укоренен в религиозных системах средневековья, а рыночная экономика содержит обновленные версии моральной экономики домодерных обществ с их ориентацией на неформальные связи, родовые, корпоративные и земляческие структуры. Для объяснения данного парадокса российские исследователи ввели понятие социокультурного неотрадиционализма.

© Ерохина Е. А., 2023

Критериями, позволяющими отличать формы неотрадиционализма от фундаментализма, являются рефлексивное отношение к традиции и рационально-активистская модель социального действия. Хотя концепт в настоящее время используется преимущественно для описания феноменов современной идентичности, можно констатировать, что элементы неотрадиции появляются в исторические периоды, предшествующие модерну, и выступают свидетельством конфликта между традиционными нормами и индивидуальными ценностями. Проявлением неотрадиции является, в частности, романтизация предшествующих исторических эпох и их наследия в борьбе за актуальное настоящее.

Одним из первых, дошедших до нас свидетельств такого рода, является учение Платона о государстве, в котором философ допускает идеализацию спартанского государства времен Ликурга. Во времена Платона Афины раздирали политические усобицы, а смерть Сократа оказалась поворотной точкой в смене его политических приоритетов. Примечательным в этом примере является то, что гражданин самого развитого для своего времени греческого полиса обращается в поисках политического идеала к далекому прошлому периферийного эллинского государства, используя всю мощь рациональной аргументации для легитимации изобретенного им политического мифа. Этот миф далее транслируется в античной литературе, в частности, в жизнеописании Ликурга у Плутарха.

Среди наиболее востребованных для изучения современных трансформаций в этнокультурной среде народов России концепций можно выделить подход новосибирских этносоциологов. С. А. Мадюкова и Ю. В. Попков рассматривают неотрадиционализм как феномен современного общества, в рамках которого аутентичная традиция подвергается ревитализации в иных, нежели изначальные, социокультурных условиях [Мадюкова, Попков, 2011. С. 105]. Неотрадиция снимает конфликт между традиционными нормами и индивидуальными ценностями. Это не антипод традиции, а, в известной мере, ее продолжение. В то же время в постсовременном обществе у нее появляется новая черта, несвойственная ей изначально: искусственное совмещение раздельного, псевдо//квазинаучного и научного знания.

Источниками ревитализации однако индивидуальные потребности людей, например, желание манифестировать посредством коллективных ритуалов свою принадлежность к определенному этническому сообществу. Таким образом традиция приобретает потенциал изменчивости, новые формы и способы существования, и, в определенной мере, меняет собственное содержание.

Состязательность мифа и логоса в семиотическом пространстве современной культуры обусловлена не только внутренней логикой ее саморазвития, но и внешними, внесемиотическими факторами, например, институциональными кризисами. Предельные случаи действия этих факторов приводят к религиозному фундаментализму или общественной аномии. Однако в норме такое взаимодействие альтернативных форм исторического сознания говорит о жизнеспособности общества.

Парадоксальность неотрадиции заключается в том, что ее «норма» предполагает ассимиляцию неомифологическим дискурсом технологических достижений и элементов научного знания, в том числе открытий гуманитарных наук (фактов и артефактов). Принципиальное отличие модерна от предшествующих исторических периодов видится нам не столько в изменении природы семиозиса коллективной памяти, сколько в трансформации внесемиотической среды ее воспроизводства. На наш взгляд, по мере того, как процесс производства научных знаний выходит за рамки научного сообщества, вовлекая в него так называемых «профанов», сама наука все более включается в конструирование символов общественного и политического активизма, формируя «зоны обмена» [Galison, 1999. С. 137–138].

Теоретические положения концепции социокультурного неотрадиционализма помогают интерпретировать происходящие в среде народов Сибири социокультурные процессы. Так, например, в сакральных центрах сибирского шаманизма, в Хакасии и на Алтае, объектами почитания оказываются памятники историко-культурного наследия, как давно известные (Улуг Хуртуях-Тас), так и недавно введенные в научный оборот (пазырыкская «принцесса»). Отсутствие догматики не является препятствием формированию культовой практики, служители которой рекрутируются из представителей национальной интеллигенции.

Полевые исследования автора, осуществленные в 2000–2010-х гг., позволили убедиться, что традиционные верования хакасов и алтайцев не только сохранили смысловое ядро, но и обогатились новыми идеями благодаря плодам советской культурной революции. Парадоксальным образом тюркам Южной Сибири удалось освоить и ее технические достижения, и ассимилировать гуманитарное знание в качестве элемента своей синкретичной религии. В постсоветский период гуманитарная наука была включена и в процесс производства символов гражданского активизма с «этническим лицом».

Дуализм науки и религии в общественном сознании современных тюркских народов Южной Сибири не является уникальным явлением.

Современная традиционная культура этих народов отражает единство традиции и инновации, коллективного и индивидуального начал природы человека, укорененности и подвижности его бытия. Это побуждает исследователей обнаруживать описанные тенденции и у других народов, расширяя методологические рамки устоявшихся парадигм культурологического знания.

Литература

Мадюкова С. А., Попков Ю. В. Феномен социокультурного неотрадиционализма / под ред. Е. А. Тюгашева. СПб., Алейтейя, 2011. 132 с.

Galison P. Trading Zone. Coordinating Action and Belief // *The Science Studies Reader* / Ed. M. Biagioli. New York: Routledge, 1999. P. 137–160.

У Яньжун

*Синьцзянский университет
Урумчи, Китай
151969356@qq.com*

Наталья Вячеславовна Островская

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия
ostrovskaya.aor@gmail.com*

СКРЫТАЯ ПРОСПЕКЦИЯ В РОМАНЕ «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ» И МЕТОДЫ ЕЕ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Роман «Сон в красном тереме» — великое произведение китайской литературы, которое является очень сложным для перевода. Данное произведение характеризуется огромным количеством литературных, стилистических и языковых приемов, создающих его особое художественное и историческое многообразие. Цель данного доклада — рассмотреть понятие «скрытая перспекция» как особый художественный

прием, представленный в романе «Сон в красном тереме». Авторами статьи определяется значимость скрытой проспекции в переводе стихов романа и комментариях к ним. Данная работа представляет собою анализ методов перевода контекстов, представленных в романе «Сон в красном тереме», в которых представлена скрытая проспекция, а также комментарии данных контекстов и методы их перевода.

Актуальность данной работы определяется сложностью структуры и богатством выразительных средств текста романа, что предопределяет индивидуальность в выборе методов перевода каждого случая скрытой проспекции. Данные методы еще не были описаны в научных исследованиях и практических пособиях для переводчиков. В связи с этим, мы хотим обратить внимание исследователей и переводчиков на особую практическую и теоретическую значимость данной работы. Скрытая проспекция, издавна употребляющаяся в китайских классических романах, является одним из важнейших художественных средств и позволяет китайским авторам передать всю глубину своего замысла, красоту текста и создать тот неповторимый художественный мир, который и называется классической китайской литературой. В нашем докладе употребляется термин «скрытая проспекция», понятия «скрытая» определяется особенностью способов выражения проспекции, связанной с тем, что, по определению И. Р. Гальперина «Сигналами проспекции являются такие выражения, как: забегаю вперед, как будет указано ниже, дальнейшее изложение покажет, что... и подобное» [Гальперин, 2007], а скрытая проспекция выражается без употребления этих сигналов, но основной функцией скрытой проспекции является определение дальнейшего развития сюжета и будущей судьбы персонажей. Во всех стихах, книгах, надписях, песнях, составляющих роман «Сон в красном тереме», скрываются важнейшие сигналы будущих судеб многих героев романа, выраженные с помощью приема скрытой проспекции. Все сигналы скрытой проспекции располагаются в разных главах этого романа и составляют целостную картину, которая вносит вклад в его структуру и помогает читателям понять модальность всего шедевра.

Понятие скрытой проспекции приобрело особую функциональную значимость при переводе классических китайских произведений в силу их художественных особенностей. В данных классических романах, особенно в романе «Сон в красном тереме» указание на дальнейшие судьбы героинь, на дальнейшее развитие сюжета не требует прямого употребления средств проспекции, а именно таких конструкции как: дальше, в дальнейшем, в последствии и другие. Все будущие события могут быть заключены в контекстах со скрытой проспекцией.

Недостаточная информация в комментариях к переводу, не указание на случаи скрытой проспекции делают перевод непонятным для читателя и наоборот, знание переводчиком понятие «Скрытая проспекция», правильное его раскрытие в комментариях позволяет сделать перевод ясным для читателя, а также раскрывает перед ним всю красоту и значимость величайшего произведения китайской классической литературы.

Литература

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. М.: Ком-Книга, 2007. С. 112.

Цинь Мэн

Независимый исследователь
Ухань, Китай
1187567091@qq.com

ВЕРБАЛЬНЫЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА ТРУД В ИДЕОЛОГИЗИРОВАННОМ ДИСКУРСЕ 1940–1970 ГГ.

Цель настоящего исследования — определить особенности вербальной и визуальной репрезентации концепта ТРУД в идеологизированном дискурсе 1940–1970 гг., отражающие основные представления о труде в русской языковой картине мира данного времени. Материал исследования — публицистические контексты (500 контекстов публицистического подкорпуса «Национального корпуса русского языка» [НКРЯ]) с лексическими репрезентантами концепта ТРУД (лексемы *труд*, *работа*, *дело* и их производные) и плакаты, вербальная составляющая которых включает репрезентанты концепта ТРУД (50 плакатов, выбранных на основе ресурсов коллекции плакатов СССР [Романенко, 2003]). Анализ материала осуществляется с помощью методов контекстного анализа и концептуального анализа, при работе с пла-

катами метод концептуального анализа адаптирован для выявления когнитивных признаков концепта на основе как вербальной, так и визуальной составляющей креолизованного текста с учетом интермедальных связей.

Актуальность изучения концепта ТРУД в идеологическом дискурсе обусловлена тем, что публицистические материалы и плакаты наиболее явно отражают общественно значимые процессы, транслируя государственную идеологию. Языковая картина мира указанного периода истории СССР характеризуется влиянием направленного процесса идеологизации общественного сознания при помощи системы идеологем, к которым можно отнести концепт ТРУД. Под идеологемой мы понимаем «языковую единицу, семантика которой покрывает идеологический денотат или наслаивается на семантику, покрывающую денотат неидеологический» [Купина, 2000. С. 183]. Как всякая идеологема, концепт ТРУД не остается неизменным: оценочный компонент концепта формируется в пределах одной идеологизированной системы, но меняется при ее трансформации (в теоретическом аспекте мы опираемся на следующие работы в области концептов-идеологем: [Купина, 2000; Колмагоров 2002; Романенко 2003; Ромашов 1995]).

Концептуальный анализ контекстов и плакатов советского времени, репрезентирующих идеологему ТРУД, показал, что вербальные и визуальные средства репрезентируют одинаковый набор когнитивных признаков концепта: в контекстах эти признаки выражаются через определенный набор языковых средств, повторяемых в вербальной части плакатов, а визуальная часть плакатов дублирует эмоционально-оценочные признаки концепта. Основные особенности структуры и репрезентации концепта ТРУД в период 1940–1970 гг. можно свести к следующим четырем направлениям:

(1) Идеологическое содержание концепта ТРУД является динамическим, и разные периоды характеризуются наличием специфических идеологических смыслов. Так, в период с 1940 по 1950 гг. наблюдается процветание социалистического труда, репрезентированы признаки 'коммунизм', 'социализм', 'коллективный труд' (вербальной доминантой в контекстах и надписях на плакатах являются выражения *вперед за коммунистический труд! Крестьянин, иди в колхоз!* и т. д.). В период с 1960 по 1970 гг. наблюдается начало противостояния коммунистического труда и труда ради личной материальной выгоды, репрезентирован также признак 'снижение активности масс трудящихся'.

(2) Идеологическое содержание концепта ТРУД включало признаки, связанные с психологическим состоянием человека в положительном

аспекте ('счастье и радость', 'энтузиазм'). Так, в период с 1940 по 1970 гг. вербальной доминантой контекстов и надписей являются такие выражения, как *вперед, к вершинам радости и счастья человечества, с каждым днем все радостнее жить, мы молодые хозяева земли* и т. д.

(3) Идеологическое содержание концепта ТРУД определило представление о коллективе как о едином целом, составляющем субъект трудовой деятельности, что стимулировало сотрудничество рабочих и крестьян, вербально данный признак репрезентирован через такие выражения, как *за коллективизацию деревни, на фронт коллективизации, братство народов* и т. д.). Пример плаката, репрезентирующего представление о включении индивида в коллективный субъект, представлен на рисунке 1. Анализ материала показывает разрушение данного специфического образа субъекта труда в конце 70-х годов.



Рис. 1. Пример плаката, репрезентирующего представление о труде на благо всего общества



Рис. 2. Пример плаката, репрезентирующего представление об интенсивности труда

(4) Идеологическое содержание концепта ТРУД влияло на восприятие трудовой деятельности, что привело к формированию когнитивных признаков 'слава' и 'подвиг'. В вербальной части материала это репрезентируется через такие выражения, как слава труду, слава человеку труда и т. п. С представлением о подвиге связано также представление об особой интенсивности труда, что иллюстрирует плакат на рисунке 2.

Основным направлением дальнейших исследований в этой области является изучение процессов идеологизации и деидеологизации в структуре концепта ТРУД в динамике на материале различных средств репрезентации.

Литература

НКРЯ — Национальный корпус русского языка. URL: www.ruscorpora.ru (дата обращения 10.03.2023).

Романенко А. П. Особенности организации семантики «советского языка» (культурологический аспект) // Русский язык сегодня: Сб. статей. Вып. 2 / РАН. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. Отв. ред. Л. П. Крысин. М., 2003.

Ромашов Н. Н. Система идеологем русского тоталитарного языка по данным газетных демагогических текстов первых послереволюционных лет: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1995. 170 с.

Коллекция советских плакатов. URL: www.reddirect.ru (дата обращения 10.07.2023)

Колмагоров И. В. Идеологический аспект концепта толерантности в американской культуре (на примере периодики Висконсинского университета) // Межкультурные коммуникации: Сб. науч. тр. / Отв. ред. А. А. Панова. Челябинск, 2002. С. 121–128.

Купина Н. А. Языковое строительство : от системы идеологем к системе культурем / Н. А. Купина // Русский язык сегодня : сборник статей / отв. ред. Л. П. Крысин; Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва: Азбуковник, 2000. Вып. 1. 2000. 595 с.

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА С КОМПОНЕНТОМ «РЫБА» В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА НА МАТЕРИАЛЕ КОНТЕКСТОВ И ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Работа посвящена исследованию типичных моделей метафоры с компонентом «рыба» в русской языковой картине мира на материале контекстов из Национального корпуса русского языка и отдельных интернет-иллюстраций, демонстрирующих процессы ихтиоморфной метафоризации и буквальное прочтение фразеологизмов с компонентом «рыба».

Целью данного исследования является выявление основных особенностей метафоризации в сфере представлений о рыбах и верификация полученных результатов на основе креолизованных текстов, основанных на «дешифровке» и буквальном понимании метафоры. Предметом исследования являются разносторонние универсальные и специфические когнитивные признаки концепта РЫБА, формируемые посредством метафоризации в русской языковой картине мира. Материалом послужили около 566 контекстов из «Национального корпуса русского языка», в том числе 225 контекстов с лексемой 'рыба', и 341 контекст с другими элементами номинативного поля концепта РЫБА, то есть с различными лексемами ихтиологической сферы, а также 20 иллюстраций.

В ходе анализа контекстов мы пришли к выводу о том, что случаи метафоризации с областью «рыба» в русской картине мира различаются по формальному выражению когнитивного процесса переноса, по области-цели переноса, по фреймам области-источника, по основаниям переноса, а также по функции метафоры. Источником метафоры становятся такие основные фреймы, структурирующие концептуальную область представлений о рыбах в русской языковой картине мира: 1) «Поведение рыбы»; 2) «Характер рыбы»; 3) «Внешность рыбы»; 4) «Части тела рыбы»; 5) «Место обитания рыб»; 6) «Ловля рыбы»;

7) «Потребности рыбы»; 8) «Заготовка рыба». Различные метафоры с источником «рыба» могут при этом способствовать концептуализации сфер-мишеней различной степени абстракции: так, метафоризации подвергаются как конкретные представления о натурфактах и артефактах (**Машины плыли тропическими рыбками: раздвигали рылами воду, поводили переливчатыми боками, плавно огибали рифы-небоскребы и сбивались в стайки перед светофорами** [Дмитрий Колодан, Карина Шаинян. Над бездной вод (2007)]), так и представления о социальной жизни, состоянии или характере человека (**Кто смотрит на эту жизнь со стороны, рыбьими глазами равнодушного наблюдения, тот неизбежно остается позади** [Алексей Голицын. Последыши эстетства и их космополитические уши. Протокол одного собрания // «Волга», 2016]).

Отметим, что значительная часть контекстов нашей выборки содержит различные варианты идиом, основанных на метафорическом образе, при этом некоторые идиомы представлены также в словарях (как *рыба в воде*), а некоторые появляются только в контекстах (как *рыбе зонтик*).

Значимость метафоризации для формирования концепта РЫБА подтверждается активным использованием приема «дешифровки» метафоры при иллюстрации значения фразеологизмов в интернет-ресурсах. Так, нами рассмотрен ряд креолизованных текстов, представляющих собой буквальное прочтение фразеологизмов, основанных на фрейме «ловля рыбы». Данный фрейм представлен большим количеством единиц номинативного поля концепта РЫБА в русском языке, что свидетельствует о значимости представлений о ловле рыбы в наивной картине мира в качестве источника для вторичной концептуализации различных бытовых ситуаций и сферы человеческих взаимоотношений. К примеру, фразеологизмы *сматывать удочки*, *смотреть удочки* ('поспешно, торопливо уходить, убираться откуда-либо') и *держать на крючке* (варианты — «взять на крючок», «брать на удочку») основаны на метафоризации конкретного действия (быстрый уход) или определенной социальной ситуации через сферу ловли рыбы, а креолизованные тексты с толкованием данных фразеологизмов основаны на изображении конкретных действий и ситуаций с образной заменой «рыба а человек», что подтверждает метафорическую природу данных выражений.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

Алексеева А. А.	35	Мелентьев Ф. И.	63
Бартош Н. Ю.	28	Никола М. И.	72
Берендеева М. С.	33, 39	Островская Н. В.	107
Борисова Т. С.	47	Панина Н. Л.	55
Ван Хаелст Г.	28	Проскурина Е. Н.	73
Вульфович А. В.	69	Рыбалова М. И.	78
Долгушин Д. В.	53	Сафи М. А.	103
Донских О. А.	102	Сидорова А. Н.	58
Ермакова Н. А.	66	Синякова Л. Н.	66
Ерохина Е. А.	104	Стрельцова М. И.	30
Киричук Е. В.	46	Сюе Ин	43
Крайнова Л. Н.	91	Тимофеева М. А.	18
Крейдун Ю. А.	97	Тихомирова Е. Е.	86
Кузина С. Е.	39	Тырышкина Е. В.	75
Кузин В. И.	3	У Яньжун	107
Кузнецов В. М.	91	Фадеева Т. В.	6
Ларкович Д. В.	49	Хлупина М. А.	82
Ло Вэй	113	Ху Хуэй	27
Макарова Н. И.	23	Цинь Мэн	109
Маматов Г. М.	75	Шатин Ю. В.	70

СОДЕРЖАНИЕ

Музыка в интермедиальном контексте

Кузин В. И. Театр сквозь призму музыки: взгляд В. Э. Мейерхольда	3
Фадеева Т. В. Творческая реализация сценографов за пределами пространства театра	6
Тимофеева М. А. Образ В. А. Моцарта в иллюстрациях художников Г. А. В. Траугот к детской книге «Тайна запечного сверчка» Г. Цыферова	18
Макарова Н. И. Искусство Джона Мартина и «впечатляющий реализм» панорамы и диорамы	23
Ху Хуэй. Изобразительное искусство и архитектура культового назначения: подходы к изучению	27
Ван Хаелст Г., Бартош Н. Ю. Абстрактные полотна Андрея Пашкевича: живопись как музыка души	28
Стрельцова М. И. Образные признаки концепта МУЗЫКА в языковой картине мира носителей русского языка (на материале текстов русской поэзии XX в.)	30
Берендеева М. С. Лингвокультурный концепт МУЗЫКА в индивидуальной картине мира А. А. Тарковского (на материале вербального творчества кинорежиссера)	33
Алексеева А. А. Полимодальная самопрезентация музыкальных групп Новосибирска: взгляд сквозь призму концептологии	35
Кузина С. Е., Берендеева М. С. Способы языковой и визуальной репрезентации концепта ГЕНИЙ/GENIUS в русском и английском кинодискурсах	39
Сюе Ин. Cultural Analysis of Vietnamese Brides in China	43

Музыка в пространстве педагогики и литературы

Киричук Е. В. Взаимодействие искусств в творчестве А. Бошо: к проблеме интермедиальности литературы	46
Борисова Т. С. Греческий перевод Акафиста святой Варваре: на перекрестке гимнографических, певческих и агиографических традиций	47

Ларкович Д. В. Интермедиальные опыты Г. Р. Державина в жанре оперного либретто.....	49
Долгушин Д. В. Музыкальная vs. фигуративная эстетика в «придворной» поэзии В. А. Жуковского.....	53
Панина Н. Л. «Очерк русской грамматики В. А. Жуковского»: музыка примера.....	55
Сидорова А. Н. Музыкальное образование детей Николая I (по дневникам и переписке членов императорской семьи из фондов Государственного архива Российской Федерации)	58
Мелентьев Ф. И. Дневники цесаревича Николая Александровича (1843–1865) в контексте придворной педагогики.....	63
Синякова Л. Н., Ермакова Н. А. Интермедиальность провинциального текста: роман Ф. Сологуба «Тяжелые сны» и фильм Н. Лебедева «Змеиный источник» (концепция человека, система мотивов).....	66
Вульфович А. В. Идеи В. Гумбольдта в практике современного образования	69
Шатин Ю. В. Железная дорога как культурный феномен и как поэтический текст (на материале стихотворения М. Цветаевой «Рельсы»)	70
Никола М. И. Скульптурный код в «Повести из римской жизни» А. С. Пушкина	72
Проскурина Е. Н. Музыкальность лирико-философских рассказов А. Платонова (на материале «Поэмы мысли»)	73
Маматов Г. М., Тырышкина Е. В. Творчество Р. Вагнера в художественной рецепции Б. Поплавского.....	75
Рыбалова М. И. О роли и возможных способах представления в тексте музыкальной составляющей церковных молитв в произведениях И. С. Шмелёва «Лето Господне», «Богомолье»	78
Хлупина М. А. Лексические средства экспликации концепта МУЗЫКА в повести С. Д. Довлатова «Наши».....	82
Тихомирова Е. Е. Музыка земная и небесная в рассказах Г. Д. Гребенщикова	86
Крайнова Л. Н., Кузнецов В. М. Опыт разработки познавательных заданий о русском музыкальном наследии в курсе истории для студентов организаций среднего профессионального образования	91

Музыка и проблема культурной идентичности

Крейдун Ю. А. Библейские мотивы росписей интерьера храма князя Владимира в Барнауле.....	97
Донских О. А. Изучение иностранных языков как способ совершенствования русского литературного языка в XVIII веке	102
Сафи М. А. Исследование идентичности Евразии на примере своего творчества.....	103
Ерохина Е. А. Архетип и логос традиционной культуры в постсовременном обществе	104
У Яньжун, Островская Н. В. Скрытая перспекция в романе «Сон в красном тереме» и методы ее перевода на русский язык	107
Цинь Мэн. Вербальные и визуальные средства репрезентации концепта ТРУД в идеологизированном дискурсе 1940–1970 гг.	109
Ло Вэй. Концептуальная метафора с компонентом «рыба» в русской языковой картине мира на материале контекстов и иллюстраций	113
Алфавитный указатель авторов	115

Научное издание

**МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРЫ. LINGUA MUSICA:
МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX-XX ВВ.**

Часть 2

Междисциплинарная научная конференция,
посвященная 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова
(Новосибирск, 16–18 ноября 2023 г.)

Сборник материалов

В оформлении обложки использована картина
Натальи Шевченко (Натан) «Рахманинов и колокол».
Местонахождение оригинала — Тульский областной художественный музей.

Подготовка к печати *Н. А. Ермаковой*
Верстка *А. С. Терешкиной*

Подписано к публикации 14.11.2023 г.
Формат 60 × 84 1/16. Уч.-изд. л. 7,5. Усл.-печ. л. 6,9.
Заказ № 243.

Издательско-полиграфический центр НГУ.
630090, г. Новосибирск, ул. Пирогова, 2



В сборник включены материалы Междисциплинарной научной конференции «Метаморфозы культуры. *Lingua Musica*: Музыка в системе интермедиальных связей русской культуры XIX–XX вв.», состоявшейся 16–18 ноября 2023 г. в рамках IV Международного научного форума «Наследие». Конференция проведена Гуманитарным институтом Новосибирского государственного университета. Мероприятие приурочено к 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова.

Сборник издается в двух частях. Во второй представлены тезисы докладов, посвященных исследованию музыки в интермедиальном контексте, в контексте проблемы культурной идентичности, а также связанных с изучением музыкального искусства в пространстве педагогики и литературы. Авторы материалов – ученые и преподаватели из России, Бельгии, Греции, Китая и Узбекистана.

Сборник предназначен для специалистов в области искусствоведения, культурологии, истории, филологии, аспирантов и преподавателей гуманитарных дисциплин.

ISBN 978-5-4437-1563-6



9 785443 715636