

Администрация Смоленской области
Департамент Смоленской области по культуре и туризму
ОГБОУ ВО
«Смоленский государственный институт искусств»



ЭТНОС. КУЛЬТУРА. МОЛОДЕЖЬ

Сборник материалов XIX межвузовской
научной студенческой конференции
(14 апреля 2016 года)

Смоленск
2016

ББК 77

Э 91

*Печатается по решению
Научно-методического совета
ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств»*

Редакционная коллегия:

Хриптулов И.В. – ректор, кандидат педагогических наук, доцент;

Винокуров А.И. – проректор по научной работе, кандидат психологических наук, доцент;

Горбылева Е.В. – проректор по учебно-воспитательной работе, кандидат педагогических наук, доцент;

Цаплина С.П. – кандидат культурологии, доцент кафедры гуманитарных наук, председатель научного студенческого общества СГИИ.

Этнос. Культура. Молодежь: сборник материалов XIX межвузовской научной студенческой конференции (14 апреля 2016 г.). – Смоленск: СГИИ, 2016. – 114 с.

В сборнике представлены материалы, подготовленные на основе научных исследований студентов. Они посвящены актуальным вопросам литературы, языкознания, культуры и искусства, социальным и гуманитарным проблемам современного развития и функционирования области их будущей профессиональной деятельности.

ББК 77

© ОГБОУ ВО «Смоленский
государственный институт
искусств», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ПОСТИЖЕНИЮ ГУМАНИТАРНЫХ ЗНАНИЙ

Гераськина М.И. Некоторые аспекты разговорного английского языка.	5
Бобкова Л.А. К вопросу о жизни и творчестве Джека Лондона.	9
Ворона М.А. Стихотворение Р. Киплинга “IF” – наставление и завет молодому поколению.	14
Кутишев Д. А. Роман Эвана Алана Райта «Элита убийц» – новый взгляд на современную войну.	20
Симонов А.В. Способы перевода многокомпонентных терминов, обозначающих составные части вооружения и боевой техники.	25
Попков В.В. Сокращения как характерная особенность языка миротворцев ООН.	28
Владимиров В.А. Кровавый мак – символ памяти.	30
Каценко А.Н. Система подготовки офицеров сухопутных войск Вооруженных Сил ФРГ	33
Исаев П.С. Язык и культура.	38
Коняев А.В., Шамыков А.С. Особенности немецкого юмора на примере анекдотов про восточных фризов.	42

СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕСТВА И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Анциперова Д.П. Образы древнеславянских языческих богов и божеств в произведениях мастеров культуры и искусства.	47
Гераськина М.И. Творчество Бертольда Брехта в реалиях современности.	51
Бобкова Л.А. Монтаж глазами будущих специалистов.	55

Уляшева В.А. Реализация народного художественного творчества в деятельности хореографических коллективов Смоленской области (на примере народного ансамбля танца «Славяне», г. Вязьма).	59
Хайнова С.В. Книгоиздательство в Смоленской губернии конца XVIII – начала XIX в.	63
Василенкова-Кинас А.Ю. Музейная деятельность как средство воспитания патриотизма молодежи.	67
Петухова М.В., Малахова Л.С. Несколько слов о внедрении аборт в России и их демографических последствиях.	70
Божкова А.А. Отношение С.Ф. Шарапова к денежной реформе С.Ю. Витте.	78
Пастушенкова Е.В., Плотова А.В. Опыт открытия художественного пространства образовательного учреждения на примере Смоленского государственного медицинского университета.	83

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА: ТРАДИЦИИ, ИННОВАЦИИ И СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА

Дорожкина Р.Н. Художественный этюд как жанр фортепианной музыки эпохи романтизма.	92
Базенкова Н.В. Формирование цикла «Прелюдия – fuga» в музыкальном искусстве: принципы структурной и семантической организации.	97
Путятова О.А. Клавирные концерты И.С. Баха: традиции и новаторство.	101
Петрова А.Г. Клод Дебюсси «Десткий уголок»: воплощение принципов импрессионизма.	106
Сведения об авторах	112

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ПОСТИЖЕНИЮ ГУМАНИТАРНЫХ ЗНАНИЙ

М.И. Гераськина

Некоторые аспекты разговорного английского языка

Как время не стоит на месте, как все больше и больше с каждым днем развивается наука, так и язык шагает в ногу с ними. Он видоизменяется, обогащается новыми словами, но в то же время и упрощается.

Последними двумя характеристиками в полной мере обладает разговорный язык – стиль речи, использующийся в некодифицированной сфере общения, то есть не фиксируемый в разного рода словарях и не имеющий грамматических норм и правил использования.

Разговорный язык – наиболее часто используемый способ общения между людьми как в прошлые века, так и на сегодняшний день. Без знания механизмов его образования и действия изучение языка, обучение ему могут осложняться.

Устная форма передачи слов в большинстве своем отличается от их письменной формы изложения. В английском такой язык называется Spoken English. Люди активно используют его в повседневности, не особенно задумываясь о правильности сказанного. Он звучит с экранов кинотеатров, является первым средством общения в быту, например, дома между членами семьи. Данный тип языка также наполнен идиомами (оборот речи, использующийся как некоторое целое, не подлежащее дальнейшему разложению и обычно не допускающее внутри себя перестановки своих частей) и различными речевыми клише (речевой штамп, шаблонная фраза). Почти каждый день его наполняют новыми словами различные жаргоны и диалекты.

Разговорный язык полон многообразных грамматических особенностей – то, что в нормативном языке (Standard English) принимается за ошибку, имеет место быть в Spoken English. Примером этому может служить двойное отрицание. Фраза «Я не хочу никуда идти» в Standard English будет произноситься как «I don't want to go nowhere», а в Spoken English можно встретить вариант «I don't want to go anywhere».

Разговорный язык пополняется новыми словами из сленга – самостоятельного языкового явления, главным носителем которого

является молодежь. Он проявляется в стремлении специфическим образом отобразить свое отношение к тому или иному событию. Примером подобных изречений может послужить всем известное «ОК» или «O'kaй», выражаемое не только словесно, но еще и с помощью характерного жеста. Оно имеет несколько вариантов значений: хорошо, ладно, правильно, все в порядке, здоров/здорова, спасибо и пожалуйста. Помимо прочего, это слово вошло в обиход жителей многих государств, в том числе и в России.

В качестве еще одного примера можно упомянуть слово «cool», используемое молодежью почти так же часто, как и вышеупомянутое «ОК». «Cool» тоже имеет несколько значений: здорово, класс, клево, четко. В этих же значениях используется слово «great».

Источником новых слов в Spoken English являются и всевозможные сокращения. Сокращения – это процесс создания единиц вторичной номинации со статусом слова, состоящий в усечении любых линейных частей источника мотивации и приводящий к появлению слова, отражающего лишь какую-то часть исходной мотивирующей единицы.

Сокращения в разговорном языке подразделяются на: а) усечения, образующиеся в результате усечения начала, конца или середины полных наименований; б) аббревиатуры, состоящие из начальных букв или слогов источника мотивации.

В качестве примера усечения можно привести слово «doctor», что у англичан сокращается до «doc» - в любом случае речь будет идти о докторе. Или слово «railway» (железная дорога), сокращающееся как «гу».

Примером аббревиатуры выступает знакомое всем сокращение «OMG», расшифровывающееся как «Oh, My God!» (О, Боже!). Еще одним примером аббревиации выступает слово «street», сокращающееся до «st».

Ярким примером сокращения могут послужить часто используемые словосочетания, которые в разговорном языке видоизменяются. Вместо, допустим, употребляемого в Standard English «want to» или «have got to» произносится «wanna» и «gotta» соответственно. Допускается это и в написании. Например, «I want to go out = I wanna go out» (Я хочу выйти); «I have got to go out = I gotta go out» (Я должен уйти).

Пополняться новыми словами разговорному языку помогают редукция (изменение звучания гласных звуков) и озвончение (изменение звучания согласных звуков). Например, «because – 'coz» или «them – 'em».

Не менее интересны аспекты Spoken English в его письменном виде, используемом в основном в смс-сообщениях. Например, слово «you», переводящееся на русский язык как «ты/вы». Его упрощенным сокращением выступает всего лишь одна буква – «u». Точно так же можно сократить и вспомогательный глагол настоящего времени «are» до буквы «r» или союз «and» до «n». Данные сокращения примечательны тем, что на слух и оригинал, и усечение воспринимаются абсолютно одинаково. Слово «hand», традиционно обозначающее руку, может трактоваться и в качестве аббревиатуры, имеющей совершенно иное значение, а именно «have a nice day» (счастливого дня). На просторах рунета можно довольно часто встретить слово «ЛОЛ». Это транслитерация (побуквенная передача отдельных слов и текстов одной графической системы средствами другой системы) английского «LOL», расшифровывающегося как «Laughing Out Loud» (очень смешно). Таковым же выступает сокращение «BFF» – «Best Friends Forever» (лучшие друзья навсегда). Данные сокращения, впрочем, можно не только прочитать в комментариях интернет-пользователей, но и услышать на улице, так как они прочно закрепились в сленге современной молодежи, в том числе и российской.

Новые слова приходят в разговорный язык из поп-культуры или массовой культуры, включающей в себя сферу развлечений и информации. Это кинематограф, литература, музыка, спорт, изобразительное искусство, игровая культура. Например, у людей, увлекающихся видеоиграми, есть свое название – «gameg» от слова «game» (игра) с добавлением окончания «eg». А часть поклонников группы 30 Seconds to Mars называет себя «Echelon», т.е. «Эшелон», – такое название дали наиболее активным фанатам сами участники группы, и не просто, ведь одно из значений этого слова в толковом словаре – боевой порядок войск, в то время как все фанаты зовутся общим «Mars Army» (Армия Марса). Данный факт является примером переименования значения существующих вещей, что тоже относится к способам пополнения Spoken English новыми словами.

Долгое время к простоте в разговорном языке относились с пренебрежением. Считалось, что только люди, относящиеся к низшим условиям, говорят на Spoken English, прочие же использовали Standard English и изысканный, наполненный различными средствами выразительности Queen's English. Тем не менее со временем отношение к нему изменилось в другую сторону, более того, на сегодняшний день

существую даже специальные словари, позволяющие углубиться в изучение разговорного языка и значение слов, использующихся в нем.

Значение Spoken English в современности ученым еще предстоит выяснить – обогащает ли он язык, внося в него новшества, или же, наоборот, упрощает и тем самым обедняет. Но факт того, что с каждым днем позиция разговорного языка становится все более устойчивой, остается неоспоримым. Он оказывает значительное влияние не только на Standard English, но и на остальные языки мира, а потому его изучение позволяет окунуться в теорию английского языка и посредством этого узнать еще и свой собственный язык с новой стороны. Николай Васильевич Гоголь говорил: «Если ты ничего не знаешь о других языках, ты не знаешь ничего о своем».

Литература

1. Калита, И. В. Стилистические трансформации русских субстандартов, или Книга о сленге / И.В. Калита. — М.: Дикси Пресс, 2013,
2. Норман, Б. Ю. Теория языка. Вводный курс. 3-е изд. / Б.Ю. Норман. — М.: Флинта; Наука, 2009.
3. <http://cyberleninka.ru/article/n/abbreviatsiya-zakonomernoe-yavlenie-v-angliyskom-yazyke>
4. <http://www.english-slang.com>

Л.А. Бобкова

**К вопросу о жизни и творчестве
Джека Лондона**

Джек Лондон – один из самых известных американских писателей в России. Этот писатель интересен тем, что его произведения отличаются жизненностью, которая далеко не всегда красива, а порой и вовсе вызывает отвращение. Джек Лондон ставит своих героев в тяжелое положение, показывает неравенство героев и общества и заставляет их преодолевать трудности, несмотря ни на что, и, согласно жизненной правде, не всегда решение проблем приводит к улучшению в жизни, а если и приводит, то прожитые невзгоды меняют героя. Джек Лондон «убивает» или «меняет» своих героев.

Джек Лондон заставляет обращаться к себе снова и снова, об этом говорит и огромное число экранизаций его произведений. Например, мы можем насчитать 13 экранизаций романа «Морской волк», начиная с 1913 года («Морской волк», США, режиссер Хобарт Босворт) и заканчивая одноименным мини-сериалом 2009 года (Канада, Германия, режиссер Майк Баркер). Есть также версии Франции, СССР, Румынии, Австрии, Италии. И это только один роман! Классический «Мартин Иден» насчитывает 4 экранизации с 1914 по 1976 год. В течение двух веков к творчеству Джека Лондона обращается весь мир, и в будущем его мысли также будут актуальны.

Родился и вырос писатель 12 января 1876 года в Сан-Франциско в бедной семье разорившегося фермера. Начал работать с восьми лет для того, чтобы помогать финансово родителям. «Я родился в бедной семье, часто бедствовал и нередко голодал, – писал он. – Я никогда не знал, что значит иметь собственные игрушки. Насколько я помню себя с раннего детства, нищета сопутствовала нам всегда» [3].

Будущий писатель получил очень скромное образование – он окончил только начальную школу. Впоследствии он чувствовал нехватку знаний и восполнял эти пробелы в образовании урывками, так как жизненные обстоятельства и нищета заставляли бросать учебу и идти на заработки. Джек Лондон работал на консервной фабрике, был «устричным пиратом», матросом, рабочим на джутовой фабрике и на электростанции, бродягой по городам США и Канады. Но и тогда он время зря не терял, он на протяжении всей жизни читал Мелвилла, Киплинга, Золя, Толстого.

Весной 1894 года Лондон оказывается среди массы безработных и бродяг, движущихся из Калифорнии в Вашингтон, он идет от Тихого океана до Атлантического, сидит месяц в тюрьме за бродяжничество. Это для него подлинное открытие Америки. Он делает заметки в блокноте, из которых потом родится книга очерков «Дорога» (1907).

На следующий год он опять садится за школьную парту, ищет знания по всему миру, увлекается социалистическими идеями и завоевывает репутацию опасного бунтаря. Живет на случайные заработки.

В 1896 году поступает в Калифорнийский университет, но оставляет обучение из-за болезни отца и неудовлетворенности системой обучения. Пошел работать в прачечную. Но эта работа не нравилась Джеку Лондону, потому что она физически и духовно истощала его.

Лондон оставил работу в прачечной и поехал на Аляску, где началась «золотая лихорадка», но богатств ему эта поездка не принесла. Годичное пребывание на севере послужило очень хорошей школой для Лондона. Джек Лондон говорит об этом периоде так: «В Клондайке я нашел себя, там все молчат. Все думают. Там у нас вырабатывается правильный взгляд на жизнь. Сформировалось и мое мирозерцание» [3].

Известно, что на творческом пути у многих писателей встречались препятствия и трудности, но начало литературной карьеры Джека Лондона было сложнее, чем у многих. Ему мешали бедность и его необразованность. Приехав из Аляски, Джек Лондон узнал, что его отец умер, а это значило, что семья теперь находится на его попечении. Он живет случайной работой, часто голодает, не раз закладывает свой единственный костюм. И в этих условиях он начинает свою литературную деятельность.

Он изучает теорию словесности, знакомится с историями успеха других писателей, восполняет пробелы в своих знаниях. Много пишет. В сутки он работает 19 часов. Чтобы писать, ему нужны деньги. А чтобы не изнурять себя тяжелой работой, он должен был писать. Он проводит бессонные ночи над книгами, он чувствует в себе потребность писать, он не может не отразить всю красоту и уродливость мира, разнообразие людей и свои переживания на бумаге.

Джек Лондон пытается опубликовать свои труды в журналах, но последние упорно отвергают его произведения или же публикуют бесплатно. Были и минуты отчаяния, но Джек Лондон все равно продолжал спорить с редакциями и посылать им письма.

Начиная с 1909 года Джек Лондон вступает в период глубокого духовного кризиса. Этот кризис обостряется к концу его жизни. Многие реформистские лидеры стали открыто переходить на сторону буржуазии. Как следствие, у многих членов социалистических партий появились упадочнические настроения, неверие в силы рабочего класса, многие разочаровались в борьбе. Эти настроения оказали свое воздействие и на Джека Лондона. Он отошел от рабочего движения и перестал участвовать в жизни общества. Воздействие этих настроений он показал в романе «Лунная долина» (1913).

Постепенно произведения Лондона стали более пессимистичными. В повести «Алая чума» Лондон высказал свой страшный прогноз. На человечество обрушится страшный мор, от которого нет спасения. Люди умирают массами. Только одиночки останутся в живых и будут вести самый примитивный образ жизни.

В последние годы жизни Джек Лондон очутился в положении Мартина Идена. Он оказался как в жизненном, так и в творческом тупике. Писатель пытается забыться и ищет спасение в вине. Злоупотребление алкоголем серьезно пошатнуло его здоровье.

Умер Джек Лондон 22 ноября 1916 года, умер неожиданно. Причина смерти – передозировка морфия. Врачи не установили, случайно была принята эта доза или нет, поэтому есть основания считать, что Джек Лондон покончил жизнь самоубийством, как и Мартин Иден.

Все трудности, через которые ему удалось пройти, он изложил в романе «Мартин Иден». Этот роман считается лучшим из произведений Джека Лондона.

Первая напечатанная работа – шестистраничный рассказ «Тайфун у берегов Японии», который Джек послал на конкурс, объявленный «Сан Франциско колл», он был опубликован в газете 18 ноября 1893 года. Этот рассказ написан по личным впечатлениям от полугодового похода матросом на промысловой шхуне «Софи Сазерленд».

Начало литературной известности писателя положил в январе 1899 года сан-францисский журнал «Оверлэнд Мансли», который опубликовал первый из северных рассказов – «За тех, кто в пути». В этом же журнале были опубликованы и другие рассказы, которые позже вошли в первый сборник «Сын Волка» (1900). После следующих вышедших в свет сборников («Бог его отцов» (1901), «Зов предков» (1903)) репутация Джека Лондона как одного из крупнейших американских писателей упрочилась.

Некоторые произведения Джека Лондона были протестом против философии Ницше, где писатель осуждает культ «сверхчеловека», противопоставляет ему философию жизни. Атакой на ницшеанскую философию являются романы «Морской волк» и «Мартин Иден».

В романе «Мартин Иден» Лондон также критикует буржуазное общество, основа которого – стремление к наживе и деньгам, общество потребителей. Это история о простом матросе, который чувствует в себе талант писателя и стремится максимально раскрыть его. Но буржуазное общество глухо к таланту Мартина Идена, оно снова и снова отвергает все его старания. В романе мы видим два типа героев – буржуазная семья Морзов, которая характеризуется любовью к деньгам, расчетливостью и практичностью, и выходцы из народа – Мария, мать многочисленного семейства, товарищи Мартина Джо и Джимми, Лиззи Конноли и сам Мартин Иден.

Помимо борьбы с обществом потребителей Лондон через литературного персонажа Мартина Идена выражает свое отношение к искусству, говорит о необходимости правды жизни, он отказывается слушать оперу и критикует ее: «Может быть, я не подготовлен к тому, чтобы слушать оперу? <...> И надо думать, мне очень повезло, что меня туда не водили с детства <...> Дело главным образом в подготовке. А я уже вырос из пеленок. Мне требуется или правда, или ничего. Иллюзия, которая не убеждает, это явная ложь, и когда коротышка Барильо, распалась, страстно стискивает в объятиях великаншу Тетралани, тоже охваченную страстью, и поет ей о своей несравненной любви, я в этом вижу только ложь» [2].

Взгляды Мартина на искусство мы можем увидеть и во время разговоров с Руфью. Однажды, слушая один из его рассказов, Руфь восклицает: «Это безобразие! Это гадко! Это грязно!

– Это жизнь, – возражает Иден, – а жизнь не всегда прекрасна» [3].

Очень удачно Джек Лондон показывает эволюцию Мартина Идена на протяжении всего романа. «Парень из низов» заполнял пробелы в своем образовании и становился великолепным писателем, можно заметить изменение даже в его речи. В начале романа язык Идена изобилует неправильными грубоватыми оборотами и выражениями, чего совсем нет в конце.

Также многими исследователями отмечается автобиографичность романа, есть много общего между Мартином Иденом и самим Джеком Лондоном: оба выходцы из народа, оба нищие, оба добились успехов в литературе благодаря своему желанию и упорству, оба знакомы с

морским делом, с изнуряющей работой в прачечной. О схожести их взглядов и говорить не стоит.

Читая роман «Мартин Иден», создается впечатление, что всего можно добиться своим трудом, главное – иметь желание делать что-то определенное во имя какой-либо цели. Роман мотивирует ставить цели и достигать их, много работать и интересоваться всем на свете, искать себя и формирует понимание того, что свое призвание можно обнаружить неожиданно. Роман дает установку помогать ближнему, себе брать то, что необходимо, а лишнее отдавать тем, кому это нужно больше. Читая произведения Джека Лондона понимаешь, что человек остается человеком в любой ситуации и что взгляды на жизнь прямо влияют на поведение человека.

Истории Джека Лондона всегда яркие, захватывающие, запоминающиеся. Множество экранизаций его произведений говорят о том, что произведения писателя актуальны и всегда перекликаются с современностью. Идеи, которые Джек Лондон излагает в своих произведениях, интересны, глубоки и достойны внимания.

Литература

1. Засурский, Я. Писатели США. Краткие творческие биографии / Я. Засурский, Г. Злобина, Ю. Ковалёва. – М.: Радуга, 1990. – 624 с.
2. Лондон, Дж. Мартин Иден/Дж. Лондон. – М.: АСТ, 2015. – 415 с.
3. Нартов, К.М. История зарубежной литературы XX века / К.М. Нартов. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1963. – 856 с.
4. Стоун, И. Моряк в седле / И. Стоун. – М.: Книга, 1987. – 336 с.

М.А. Ворона

Стихотворение Р. Киплинга “If” – наставление и завет молодому поколению

Джозеф Редьярд Киплинг (30 декабря 1865 – 18 января 1936 гг.) (англ. *Joseph Rudyard Kipling*) – английский писатель, поэт и новеллист.

Его лучшими произведениями считаются «Книга джунглей» (*The Jungle Book*), «Ким» (*Kim*), а также многочисленные стихотворения. В 1907 году Киплинг становится первым англичанином, получившим Нобелевскую премию по литературе «За фантазию, зрелость идей и выдающийся талант повествователя». В этом же году он удостоивается наград от университетов Парижа, Страсбурга, Афин и Торонто; удостоен также почётных степеней Оксфордского, Кембриджского, Эдинбургского и Даремского университетов.

Одно из самых известных стихотворений Р. Киплинга «Если...» (англ. *If*; русское название по переводу С. Маршака) было написано в 1895 и опубликовано в 1910 году. По результатам опроса, проведённого британским каналом Би-би-си в 2010 году, оно было названо самым популярным английским стихотворением [4].

В своей посмертно опубликованной в 1937 году автобиографии Киплинг рассказывает, что это стихотворение было написано под впечатлением от личности Линдера Джеймсона, который в 1895 году возглавлял британский рейд против буров. Эта кампания потерпела неудачу и, в конечном итоге, привела к англо-бурской войне, однако британская пресса подавала Джеймсона как героя, проявившего мужество в трудных обстоятельствах, а его поражение – как победу Британии [2, с. 324].

Стихотворение многократно переводилось на русский язык такими переводчиками, как С. Маршак («Если...»), М. Лозинский («Заповедь»), В. Корнилов («Когда»), Ф. Искандер («Заповедь»), А. Грибанов («Если сможешь»), А. Шарапова («Из тех ли ты») и др.

У этого стихотворения – своя драматическая судьба. Оно было напечатано в октябрьском номере «Америкэн мэгэзин» за 1910 год и тут же обрело громкую известность. Удивляться нечему: помимо поэтических достоинств текста, сказалась слава его автора. Звезда Киплинга тогда стояла в зените. Среди современных ему английских поэтов никто не добился настолько широкого признания. Рассказами Киплинга зачитывались на пяти континентах. Нобелевская премия только удо-

стоверила его высокий литературный авторитет. Киплинг стал самым молодым лауреатом за всю ее историю. Шведская академия провозгласила его живым классиком в сорок два года. От него ждали необыкновенных свершений. Считалось, что его талант только начинает раскрываться в полную силу. Запас впечатлений, накопленных Киплингом за два с половиной десятилетия колониальной службы и бесчисленных репортерских поездок по всему свету, казался неисчерпаемым. Нестандартность его мироощущения не переставала восхищать читателей и критиков. И вполне естественно, что никому в ту пору не приходило на ум, что все лучшее Киплингом уже написано. Неизвестно, чувствовал ли сам писатель, что его творческие возможности почти исчерпаны, но в том, что стихам, опубликованным в октябре 1910 года, он придавал особое значение, сомневаться не приходится.

Свой – ставший классическим – перевод М. Лозинский озаглавил «Заповедь». Подошел бы и другой заголовок, пусть лексически произвольный, – «Завещание». Да и случилось так, что эти стихи действительно стали поэтическим завещанием Киплинга, хотя он прожил еще четверть века с лишним. И выпустил не одну книгу. Их, правда, читали без былых восторгов. А чаще просто игнорировали [2, с. 322].

Популярность Киплинга, в последний раз достигшая высокой отметки с началом мировой войны, затем резко упала, сменившись равнодушием. К нему стали относиться преимущественно как к писателю для подростков. Подобное случалось со многими писателями: Дефо, Свифтом, Марком Твенем. Киплинг тяжело переживал перемену своей литературной репутации.

Во многом и стремительный взлет его славы, и последующее быстрое охлаждение недавних почитателей объяснялось самим характером его поэтических установок. Он принес в литературу живой опыт человека, хорошо знающего, что собою представляет невзрачная и полная лишений повседневность какого-нибудь затерянного в тропиках форта, над которым развивается британский флаг. Он не понаслышке мог поведать о буднях солдата или мелкого чиновника в колониях: среди чужого и враждебного окружения, в постоянной готовности лицом к лицу встретить смертельную угрозу, таящуюся за каждым поворотом проложенной через джунгли тропы. То, что впоследствии назовут пограничной ситуацией, знакомой людям, которые в минуты жестоких социальных встрясок были обречены существовать на шатком рубеже между жизнью и смертью, для Киплинга было не отвлеченностью, а привычным бытием. Вот откуда не обманывающее впечатление и новизны, и этической значительности лучшего, что им создано. Вот от-

куда и вера Киплинга в понятия долга, ответственности, товарищества, духовной стойкости – фундаментально важных для него понятий, о которых в то время не слишком серьезно задумывались [1].

Разумеется, не каждый примет идеалы автора. Он часто прямолинеен: слово «долг» для него почти то же, что «приказ», а непоколебимая приверженность имперскому знамени заставляет его героизировать исторически обреченное дело, которому приносятся напрасные жертвы.

А еще говорят, будто он всего лишь «детский писатель». Бытующее представление о его художественной устарелости столь же недостойно. У Киплинга был особый взгляд на литературу: можно его принимать или отвергать, но несправедливо обвинять его в том, что ему важна была одна пропаганда, а поэтика отходила на второй план.

Суровая, а для многих шокирующая правда в соединении с открытой проповедью ценностей, не допускавших для Киплинга никакой инверсии, – так он постигал назначение писателя, отвергнув любого рода литературную изысканность, которая в его лексиконе презрительно именовалась плетением словес – и только. Мир Киплинга – графический, черно-белый мир: без полутонов, почти без оттенков. Предельная ясность была его идеалом, которому подчинено все – ритм, строфика, поэтическое слово. Минимум абстракций, как можно больше вещественности и зримости.

В знаменитых стихах осени 1910 года речь идет о категориях этики, которыми Киплинг особенно дорожил, но весь образный ряд выстроен под знаком наиболее возможной конкретности. Обязанность человека не поддаваться искушению успеха и не падать духом в минуту несчастья выражена призывом «напрячь сердце, и нервы, и мышцы». Сплошные императивы и модальные глаголы, используемые почти в каждой строке, подчеркивающие категоричность содержащихся в них утверждений, словно бы Киплинг, презрев стихи, просто читает поучение. А вместе с тем, отличительными особенностями слога данного стихотворения являются: ритмическая четкость, доведенная до совершенства; продуманный до последней мелочи подбор односложных и двухсложных слов, а также редкие, противопоставленные друг другу противоположные понятия ("allowance"(разрешение), "unforgiving"(непрощение)), разбивающие монотонность и выделяющие смысловые ударения [4].

На фоне таких английских современников, как Томас Харди или Альфред Эдвард Хаусмен, а уж тем более на европейском фоне пышно доцветавшего символизма стихотворение Киплинга кажется достоянием совсем другой эпохи, уже минувшей – просветительской,

предромантической. Но точнее сказать, что он опережал свое время. Смысл исканий Киплинга по-настоящему поймут не его литературные сверстники, а поэты следующего поколения. Многие русские поэты шли по стопам Киплинга, парадоксальным образом обретшего в России гораздо более глубокий отзвук, чем у себя на Родине. В Англии критика не могла простить Киплингу, даже в дни его славы, ошеломляющей простоты, которая исключает всякие разговоры о зашифрованности образов и глубоко спрятанном подтексте. Эта простота противоречила духу времени, объявившего искусство разновидностью религии, а поэта – искателем абсолютной Истины и Красоты. Киплинг решительно двинулся против течения. Он добивался сочетания почти несоединимых начал: фактографической правды и высокой притчивости или нескрываемого назидания – и, вопреки канону, утверждавшему, что в поэзии такой синтез невозможен, у него получались не прописи, не унылые басни, а стихи, полные мощного внутреннего напряжения [1].

Своей еще прижизненно утвердившейся известностью ефрейтора, которого природа зачем-то наделила настоящим художественным даром, он в гораздо большей степени обязан ученикам, чем собственным идейным пристрастиям «государственника» и патриота, для которого Британия права всегда и во всем. Такая слава приросла к нему накрепко. И тут вступили в дело уже иные, внелитературные обстоятельства. О них выразительнее всего сказал Ричард Олдингтон в «Смерти героя». В романе цитируется строка из стихотворения: «Тогда, мой сын, ты будешь Человек» – с единственной целью прокомментировать строку от имени уцелевших на фронтах Первой мировой войны. Комментарий уничижителен – стихи, которые заставляли учащенно биться сердца стольких подростков, не знавших, что их ждут траншеи на Марне, эти стихи учили жестокости и объявляли джентльменом лишь того, кто способен убивать, не дрогнув. словно бы литература в самом деле первой должна держать ответ за то, что жизнь так страшна и беспощадна [3].

«Смерть героя» была исповедью поколения, вернувшегося из окопов искалеченным, озлобленным и жаждущим расчета с обществом, которое внушало ему ненависть. Требовался виновник трагедии, постигшей это поколение; Киплинг, недавний кумир, был слишком очевидной мишенью. Изменилось общественное умонастроение, и все, во что он свято верил, было признано фикцией, дурманом, опасной ложью. Чуть ли не молившиеся на него теперь состязались в оскорбительных выпадах. Так продолжалось долго, вплоть до 60-х годов, до

знаменитого фильма Линдсея Андерсона "If", где заглавие стихотворения понадобилось, чтобы показать, какими неисцелимыми травмами заканчивается воспитание в духе проповедуемых Киплингом истин. Но эти истины не зависят от перепадов интеллектуальной моды, потому что рождены опытом жизни, а не пропагандой идейных устремлений, пусть даже очень близких авторскому сердцу. Из пропаганды может родиться только плакат. А Киплинг написал стихотворение, которое войдет в любую антологию английской поэзии – даже самую строгую по принципам отбора. Такие стихи, даже если они, по первому впечатлению, прозрачно ясны, на деле содержат в себе очень глубоко спрятанные смысловые оттенки, выявляющиеся с новым серьезным прочтением. В этом можно убедиться при сопоставлении нескольких русских версий перевода шедевра Киплинга, характерной чертой которых являются кардинальные различия – вплоть до несовпадающих заглавий. Всё это не вымысел переводчиков, искажающий оригинал, а возможности поэтического перевода, предлагаемые самим оригиналом [3].

Ёмкость английского языка, преобладание в нём немногосложных слов позволили Киплингу осуществить подбор для своего стиха, как правило, одно- и двусложных слов. Это придаёт чёткость и ритмику, позволившую почти каждому бойцу имперских колониальных войск и британской армии периода Первой мировой войны заучить заповедь наизусть и твердить как молитву.

В этом обстоятельстве обнаружились не только плюсы, но и минусы такого статуса, приобретённого одним из лучших лирических произведений мировой литературы. Как написал в своём романе «Смерть героя» Ричард Олдингтон, зубрёжка сказала на том, что поколение, прошедшее Первую мировую, не могло без оскомины слушать эти стихи.

Данная специфика английской речи затрудняет попытку вместить в строку русского перевода всё содержание стиха, не увеличивая её размера. Русские поэты-переводчики, не стремясь к тому, чтобы ритм стиха способствовал зубрёжке, используют немало многосложных слов. Это обстоятельство объясняется и особенностями русского языка. Кроме того, ударение на первом слоге в слове «если» затрудняет столь частое его употребление в русском переводе. Вероятно, этими причинами объясняется отступление М. Дудина от пятистопного ямба и переход к восьмистопному хорею, и перевод стал замечательным самостоятельным произведением с подзаголовком: «Из Редьярда Киплинга».

Сочинение Дудина является примером вольного по стихотворной форме перевода. Существуют и вольные с точки зрения содержания переводы. «Вольности» переводчика могут преследовать различные

цели. Во-первых, более точная передача смысла оригинала, приносящая в жертву совпадение по форме и количество эквивалентных единиц. Во-вторых, приближение к особенностям иностранного текста, контекста и авторского языка за счет снижения выразительных возможностей русского языка. В-третьих, самовыражение автора перевода как поэта с приданием тексту специфически русского звучания.

Переводчик может стремиться «улучшить», «приукрасить» авторский текст, но совершенства стиха Киплинга сводят число таких переводов к минимуму. Пожалуй, избыточная информативность стихотворения Дудина потребовала включить целый ряд неэквивалентных лингвистических единиц, обогащающих содержание текста. Но и здесь нет мотива «улучшения» авторского произведения [3].

В числе отзывов на перевод М.Л. Лозинского встречаются суждения, что это лучший перевод, причём превосходящий оригинал. Несомненно, что выдающийся русский поэт не стремился улучшить текст Киплинга. Скорее, перед нами тот случай, когда талант переводчика под стать гению автора. Стремление максимально приблизить перевод к тексту оригинала может снижать поэтические достоинства стихов. И наоборот, за художественные достоинства текста приходится платить большей степенью вольности языковых средств, то есть отступлением от оригинального текста и, соответственно, дословного перевода. Похоже, что в переводах действует своего рода принцип неопределённости. Но ещё вероятнее, что здесь действуют законы свободы, любви и творчества, благодаря которым возможны новые и новые переводы настоящей поэзии, не исчерпывающие богатства переводимых стихов, а раскрывающие такие грани их содержания и формы, которые, возможно, не сразу видны в них на языке оригинала.

Остается добавить, что тот, к кому, считалось, непосредственно обращены эти четыре строфы, сын Киплинга, погиб в 1915 году на фронте во Франции. От этого удара Киплинг так и не оправился до конца своих дней.

Литература

1. Васильченко, Е.С. Сповідь // Психологічні фрагменти / Е.С. Васильченко. – Суми, 2007. – С. 54–55.
2. Мирский, Д.А. Статьи о литературе/ Д.А. Мирский. – М.: Кучково поле; Полиграф-ресурсы, 2000. – 576 с.
3. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино/ Ю.Н. Тынянов. – М., 1997. – С. 192.
4. <http://www.kiplingsociety.co.uk>

Кутишев Д. А.

**Роман Эвана Алана Райта «Элита убийц» –
новый взгляд на современную войну**

Война... Сколько боли, горечи, одиночества и смерти несет в себе это слово! Эта злостная всепожирающая и разрушающая сила приносит с собой немало горя, страданий и душевной пустоты. Война – ровесница человечества, и во все времена и эпохи люди чувствовали у себя за спиной её холодное дыхание. В наше время одним из основных орудий войны является информация.

Информационное воздействие как таковое существовало всегда. В давние времена в качестве первых информационных атак использовались мифы. Так, войска Чингисхана шли вслед за рассказами об их невероятной жестокости, что в значительной степени подрывало моральный дух противника [2, с. 113].

Сейчас *информационная война* – это использование и распространение специально подготовленной и обработанной (нередко заведомо ложной) информации (фальшивые данные, статистика, фото- и видеоматериалы) с целью воздействия на гражданское население, власти и (или) вооруженные силы, направленное на достижение политических, экономических, военных или других целей стратегического характера.

Особенностью информационной войны является захват не столько территорий, сколько людей, точнее – их сознания. Порабощение населения через установление контроля над сознанием людей, над их мышлением, мировоззрением, их взглядами, системой ценностей. Такое порабощение не зависит от того, на какой территории проживают потенциальные жертвы. Любой, кто подвергается подобным атакам в процессе информационной войны, может стать ее жертвой, если только не предпринять защитных мер. Именно человеческое сознание, именно его мышление является наиболее уязвимой частью человеческого организма, в наибольшей степени поддающейся воздействию информационной агрессии [1, с. 114].

В любом военном конфликте каждая сторона несет «свою правду», но находятся люди, которые, несмотря ни на что, пытаются любыми способами, рискуя своей жизнью, донести до людей реальную картину происходящих событий. Одним из таких людей является американский журналист, писатель Эван Алан Райт.

Эван Алан Райт известен своими обширными сообщениями о субкультурах для журналов «*Бродяги*» и «*Ярмарка тщеславия*». Он известен и своей книгой о войне в Ираке «*Поколение Убийц*». В 2012 г. он написал роман «*Как в Америке все сходит с рук*» о ведущем чиновнике ЦРУ, который предположительно работал наемным убийцей. Хотя некоторые сравнивают его произведения с произведениями писателя Хантера С. Томпсона, сам Эван Райт утверждает, что самыми большими литературными кумирами, оказавшими влияние на его творчество, были Марк Твен и британско-американский автор Кристофер Ишервуд. Представители газеты «*Нью-Йорк Таймс*» назвали его статьи и очерки, написанные о вооруженных силах, «подробными и основанными на деталях, часто пропускаемых в ежедневных журналистских отчетах». Критики также отмечают его тенденцию к использованию «черного юмора войны».

Райт родился в 1966 году в Кливленде, штат Огайо, и вырос в городе Виллоуби, того же штата. Его родители были адвокатами. Отец был обвинителем, затем главным юрисконсультom штата. Райт учился в школе *Hawken*, но был отчислен за продажу марихуаны и отправлен в дом для малолетних преступников под названием «*Семья*», в котором использовались жесткие, порой даже жестокие методы «исправления детей»: лишение сна, угрозы физического насилия и телесные наказания. Тем не менее, отбыв наказание, Райт смог окончить школу и поступить в Университет Джонса Хопкинса и в Вассар-Колледж. Он закончил Вассар-Колледж со степенью в области средневековой истории. Его первая письменная работа в отрасли журналистики состояла в том, чтобы взять интервью у южноафриканского политического лидера, эта работа оказалась бесплатной, т.к. была выполнена для маленького местного журнала [3].

Начав в 1996, он написал серию больших статей для ряда известных журналов, основанных на его погружении в различные субкультуры, начиная от радикальных защитников окружающей среды до неонацистов.

В 2003 г. Райт был включен в состав 1-го батальона разведки Корпуса морской пехоты Соединенных Штатов. Он находился под огнем с морскими пехотинцами в течение нескольких недель и сопровождал их во всех боевых операциях. Один из морских пехотинцев подразделения сказал в своем интервью газете «*Нью-Йорк Таймс*»: «Он был в худшем месте из тех, где может оказаться репортер. В первой перестрелке он поймал 10 пуль в своей жилет». Райт выразил восхище-

ние морскими пехотинцами, но предупредил их, что девиз репортера – «очаровать, а потом предать». Он опубликовал ряд статей для журнала «Роллинг Стоун», назвал их «*Элита Убийц*». В 2004 г. статьи получили Национальную Премию Журнала в номинации Военное Сообщество. Тогда на материале этих статей он решил написать книгу «*Элита Убийц*» («*Поколение убийц*», англ. *Generation Kill*) [3].

Книга первоначально вышла в виде трех публикаций в журнале: «Познакомьтесь с морпехами из роты Bravo», «Из Ада в Багдад» и «Битва за Багдад». Они основаны на реальной истории репортера журнала, прикомандированного к 1-му разведывательному батальону Корпуса морской пехоты США. В пути он делал заметки, которые и послужили исходным материалом для книги. Книга вызвала большой общественный резонанс, и в июле 2008 г. на канале НВО вышел одноименный мини-сериал [4].

Книга повествует о первых днях Иракской войны (вторжения США в Ирак в марте 2003 года). В основе сюжета книги – события войны в Ираке глазами бойцов 1-го разведывательного батальона Корпуса морской пехоты США. 1-й экспедиционный Корпус вошёл в Ирак со стороны Кувейта и пробирался к Багдаду через центр страны – непосредственно по Междуречью. По ходу вторжения морпехам приходится иметь дело с нехваткой продовольствия и боеприпасов, некомпетентностью командования, отсутствием чёткой стратегии и ясной тактики ведения боя и прочими неприятными ситуациями.

Оккупанты едут через иракскую пустыню на север. Они едят конфеты, жуют табак и распевают песни. На горизонте горят нефтяные пожары, вспыхивающие у очагов концентрации ожесточенных иракских солдат во время перестрелок с американскими силами. Самодовольные, закаленные в боях профессионалы, которые занимаются самым специфическим видом американского экспорта: сверхнасилием. Это правдивая история о пулях, бомбах и взводе морской пехоты на войне в Ираке [4].

Главные герои – бойцы первого разведбатальона, которому предстоит прокладывать путь на значительных этапах вторжения в Ирак, часто действуя за линией врага. Морпехи с нетерпением предвкушали этот день с того момента, как покинули свою базу в Кемп Пендлтон в Калифорнии. Их боевой дух зашкаливает, и когда над их головами с ревом пролетают боевые вертолеты «Кобра», уносясь на север, предположительно к месту сражения, морпехи вскидывают в воздух кулаки и кричат: «Да! Порви их!». «Порви их!» – это неофициальный

одобрительный возглас морской пехоты. В этих двух простых словах выражается восторг и страх, паника и ощущение власти, которое возникает в результате соприкосновения с предельными физическими и эмоциональными нагрузками, под угрозой смерти, что, несомненно, и является сутью войны. Практически все морпехи из тех, кого Райт встречает на своем пути, надеялись, что эта война с Ираком даст им шанс «порвать всех». Но дальнейшее развитие событий в книге показывает, что в реальной жизни все оказалось не так просто.

Особенно подробно автор описывает морских пехотинцев из роты «Браво». Группа Колберта из первого разведбатальона направляется к Багдаду, пробивая себе путь через самые убогие, самые вероломные части Ирака. Морпехи-разведчики считаются самыми подготовленными и выносливыми в Корпусе.

Главными действующими лицами, вокруг которых и происходят описанные в книге события, являются сержант Брэд Колберт, капрал Гарольд Тромбли, капрал Габриэль Гарса, сержант Антонио Эспера, сержант Ларри Шон Патрик и капитан-лейтенант Кристофер Бодли.

Герои сталкиваются со смертью практически каждый день на протяжении месяца и убивают много людей, о смертях которых сержант Колберт и его сослуживцы, несомненно, будут вспоминать и, возможно, даже сожалеть всю оставшуюся жизнь.

Невыносимый, недопустимый для любого нормального человека уровень безразличия, с которым сталкиваются люди, возмущает. Свое негодование автор вкладывает в уста капитан-лейтенанта Кристофера Бодли, капеллана первого разведбатальона, который периодически бродит по лагерю, пытается читать проповеди своей пастве из тяжеловооруженных молодых людей. И хотя морпехи из первого разведбатальона уже убили несколько десятков врагов, случайно ранили гражданских и понесли потери в виде одного раненого (водителя, которому попали в руку), капеллан практически не встречает никого, кого бы беспокоила война. «Многим молодым людям, с которыми я разговариваю, удастся вытеснить из сознания ужасные вещи, которые они повидали, – говорит он. – Но многие из них сожалеют о том, что им ни разу не удалось выстрелить. Они волнуются, что плохо выполнили свою “работу морских пехотинцев”».

Эван Алан Райт осветил события войны в Ираке, опираясь на собственные переживания и личный опыт участия в военных действиях. Эта книга позволяет людям оценить происходившие события более

точно и разобраться в них, опираясь не только на официальную версию СМИ.

В заключение следует отметить, что формы и способы ведения информационной войны за сравнительно недолгий срок претерпели качественные изменения. Роль информационных технологий и средств массовой информации многократно возросла – они сделались ключевым средством достижения военно-политических целей государств. Разрушительная мощь информационно-психологического воздействия в современных условиях настолько велика, что может поставить под сомнение не только независимость побежденного государства, но и сам факт существования его народов как национальной общности.

Несмотря на это, в настоящее время становится все больше профессионалов, которые, подобно Эвану Алану Райту, освещают военные конфликты объективно, что позволяет людям узнавать и реально оценивать происходящие в мире события и не стать жертвами информационной войны.

Литература

1. Корконосенко, С. Г. Журналистика в мире политики / С.Г. Корконосенко. – СПб., 2004. – 350 с.
2. Рихтер, А. Г. Журналистика и война / А.Г. Рихтер. – М.: Центр «Право и средства массовой информации», 1998. – 151 с.
3. <http://www.latimes.com/la-ca-evan-wright5-2009apr5-story.html>
4. <http://mobile.nytimes.com/2004/06/10/books/sparing-no-one-a-journalist-s-account-of-war.html>

А.В. Симонов

Способы перевода многокомпонентных терминов, обозначающих составные части вооружения и боевой техники

Обладая сложной внутренней семантической структурой, термин является единой самостоятельной единицей наименования.

А. А. Реформатский определяет термины «как однозначные слова, лишенные экспрессивности» [3]. М. М. Глушко констатирует, что «термин – это слово или словосочетание для выражения понятий и обозначения предметов, обладающее, благодаря наличию у него строгой и точной дефиниции, четкими семантическими границами и поэтому однозначное в пределах соответствующей классификационной системы» [1].

Наибольшие трудности в переводе вызывают термины, состоящие из группы слов. Такие термины принято называть многокомпонентными. Они занимают значительное место в американской военной лексике. По количеству компонентов эти термины подразделяются на двух-, трех-, четырех- и более компонентные, например: *intelligence officer* – начальник разведки, *intercontinental ballistic missile* – межконтинентальная баллистическая ракета, *high-velocity aircraft rocket* – авиационная ракета с большой скоростью полета, *high-velocityarmor-piercingtracer-projectile* – бронебойно-трассирующий снаряд с высокой начальной скоростью и т. д.

В данной работе представлены результаты анализа перевода терминов, обозначающих составные части вооружения и боевой техники. Источником материала для исследования является «Англо-русский словарь военной и сопутствующей лексики» [1].

Методом сплошной выборки было выделено 75 многокомпонентных терминов и их переводов. Это количество было принято за 100%.

Приведем наиболее характерные способы перевода многокомпонентных терминов на русский язык.

1. При помощи аналогичной препозитивной атрибутивной группы:
rear fuel tanks – кормовые топливные баки
pistol grip – пистолетная рукоятка
quick-change barrel – быстросменный ствол
trigger assembly – спусковой механизм

Этот способ самый простой, так как не требует разбора сочетания по частям, а заключается в переводе составляющих его компонентов в данной последовательности. Этот способ перевода составляет 26%.

2. При помощи перестановки компонентов:

control unit – пульт управления

coaxial machine gun ammunition – патронная коробка спаренного пулемета

seeker sensitive receiver – чувствительный приемник головки самонаведения

reflected radiation receiver – приемник отраженного излучения

guidance and control system – система управления и наведения

missile-born illuminating radar – бортовая РЛС облучения

Этот способ перевода составляет 33%.

3. При помощи сочетаний типа «существительное + предлог + существительное»:

stowage area – отсек для боеукладки

carrzing handle – рукоятка для переноски

ammunition box – коробка с патронами

wire reel – катушка с проводом

Этот способ широко используется, когда атрибутивная группа сочетания выражает адвербиальные отношения. Здесь применяется описательный перевод, так как дословный перевод привел бы к искажению смысла. Этот способ перевода составляет 6%.

4. При помощи использования причастных и деепричастных оборотов:

tracking radar radiation reflected from target – отраженный от цели луч РЛС сопровождения

Этот способ перевода составляет 2%.

5. При помощи описательного перевода:

ESC – engagement control station – пункт управления огнем батареи

smoke grenade launcher – гранатомет для постановки дымовых завес

driver's image intensifying periscope – перископический бесподсветочный прибор ночного видения механика водителя

forward looking infrared receiver – тепловизионное устройство обнаружения целей

rear sight – прицельное приспособление на казенной части ствола

Этот способ перевода составляет 33%.

Исходя из полученных данных можно сделать вывод о том, что наиболее распространенными способами перевода являются перевод

при помощи перестановки компонентов и при помощи описательных оборотов. Поэтому при переводе данных терминов нужно проводить тщательный анализ, определяя значение каждого компонента и всего термина в целом. Можно рекомендовать следующую последовательность проведения семантико-синтаксического анализа при переводе многокомпонентных терминов:

1. Перевести ключевое слово, которым, как правило, является последнее слово терминологического ряда.

2. Проанализировать смысловые связи внутри всего ряда между компонентами и выделить смысловые группы. Анализ ведется с первого слова слева направо. Если между компонентами имеется дефис, то он указывает на наличие между этими компонентами семантической связи.

3. Установить связи между выделенными смысловыми группами и провести перевод всего терминологического ряда, начиная с ключевого слова, последовательно справа налево.

4. Провести стилистический анализ и отредактировать перевод.

Например, переведем сочетание *disintegrating metallic split-link belt*. Ключевое слово здесь *belt* – лента. Определяем, что речь идет о ленте. Начиная слева направо, проводим анализ, выделяем смысловые группы и делаем их перевод:

1. *disintegrating* – разъединяющий;
2. *metallic* – металлический;
3. *split-link* – составное соединительное звено;
4. *belt* – лента.

Теперь устанавливаем смысловые связи между выделенными группами и переводим весь терминологический ряд справа налево, начиная с ключевого слова: рассыпная металлическая звенчатая лента.

Окончательный выбор того или иного способа зависит в каждом конкретном случае от лексического наполнения многокомпонентной группы и от информационной нагрузки всего контекста.

Литература

1. Глушко, М. М. и др. Функциональный стиль общественного языка и методы его исследования / М.М. Глушко. – М., 1974.
2. Киселев, Б.В. Англо-русский словарь военной и сопутствующей лексики / Б.В. Киселев. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2005. – 283 с.
3. Реформатский, А. А. Что такое термин и терминология? // Вопросы терминологии / А.А. Реформатский. – М., 1961. – С. 49 – 51.

Сокращения как характерная особенность языка миротворцев ООН

Употребление сокращенных слов и словосочетаний является широко распространенным явлением в англо-американской научно-технической и общественно-политической литературе. Эта же тенденция наблюдается в речи и официальной документации миротворческого контингента ООН. В данной работе было проанализировано 167 сокращений из приложения к Уставу Пехотного Батальона ООН (United Nations Infantry Battalion Manual) [1].

Существует три вида сокращений: буквенные, слоговые и усеченные слова. Рассмотрим каждую из этих категорий.

Буквенные сокращения образуются из начальных букв слов и словосочетаний. Такие сокращения слов произносятся полностью как исходные слова: BZ = buffer zone (буферная зона). Сокращения словосочетаний произносятся чаще всего по буквам, согласно их алфавитному названию: JLLOC [dʒilɒk] = Joint Logistic Operations Centre (Совместный центр разведки операций). В некоторых случаях начальные буквы сокращения сливаются и образуют как бы новое слово, которое произносится в соответствии с английской произносительной нормой: UNO ['ju: nou] = United Nations Organization.

Слоговые сокращения возникают из начальных слогов компонентов словосочетаний. Слоги образуют слитное написание, читающееся как самостоятельное слово: MEDEVAC [mede'vak] = Medical Evacuation.

Усеченные слова в языке миротворцев используются реже, чем другие виды сокращений. При этом способе сокращения могут отпадать отдельные элементы слова: CP = Checkpoint (контрольная точка). При усечении начальной части слова, конечной части слова и средней части слова сокращения употребляются в качестве общепринятых языковых и разговорных норм сокращений. Например: chute = parachute (парашют) – начальная часть слова, min = minute (минута) – конечная часть слова, ft = foot (фут) – средняя часть слова.

Существует еще один вид сокращений, который можно назвать смешанным. В этом случае при создании одной аббревиатуры может использоваться сразу несколько способов сокращения. Например: CFL = Ceasefire Line (зона прекращения огня) – в данном сокращении используются усечение слов и буквенное сокращение. В качестве

другого примера можно назвать аббревиатуру CONOPS = Concept of Operations (принцип операции) – в данном случае используется слоговое сокращение и усечение слова путем удаления его отдельных элементов.

В ходе исследования было выявлено, что наиболее употребляемым видом сокращений является буквенное сокращение. Данный вид сокращений составил 83,23% из общего количества исследуемых сокращений. Второе место занял смешанный вид сокращений (12,57%), на третьем месте – слоговые сокращения (3,6%), на четвертом месте – усеченные слова (0,6%).

Из данного исследования видно, что подавляющее большинство аббревиатур в языке миротворцев ООН образуется посредством буквенных сокращений. Это естественно, так как данный способ является наиболее распространенным в английском языке в целом. Следует отметить тот факт, что, несмотря на редкое использование в чистом виде слоговых сокращений и усеченных слов, они широко употребляются в смешанном виде сокращений.

Использование разнообразных видов сокращений и способность их комбинирования помогает многонациональному миротворческому контингенту ООН быстрее оформлять различные документы (рапорты, донесения и т.д.). Большую роль они играют при ведении радиообмена, так как порой полные слова передаются по радиации с достаточно большими искажениями, а употребление сокращения звучит четко и понятно для всего контингента, что позволяет более быстро понять респондента, оценить обстановку и принять соответствующее решение. Например: The UXO was demined (неразорвавшийся снаряд был разминирован). Употребление аббревиатуры UXO в данном выражении будет звучать по радиации гораздо проще и понятнее, чем полное словосочетание Un-Exploded Ordnance. В ходе своей деятельности миротворцы настолько привыкают к употреблению сокращений, что они вытесняют в их речи полные слова. Таким образом, употребление сокращений не только облегчает, ускоряет работу и передачу информации, но и становится частью профессионального арго многонационального миротворческого контингента.

Литература

1. DPKO – DFS United Nations Infantry Battalion Manual, volume II, August 2012.
2. Клименко, А.В. Ремесло перевода. Практический курс / А.В. Клименко. – М.: АСТ Восток – Запад, 2008.

В.А. Владимиров

Кровавый мак – символ памяти

Официально во всем мире и в цивилизованной Европе красный мак является символом Дня перемирия, который ежегодно отмечается 11 ноября. Наиболее масштабные праздничные мероприятия проходят в Лондоне, где находится самая старинная фабрика по изготовлению атрибутики – искусственных красных маков, венков и крестов. Именно с могильными крестами, а не Победой над фашизмом связана символика красного цветка. И называется он среди тех, кто его производит и покупает, не красный мак, а кровавый мак или цветок памяти.

11 ноября во французском регионе Пикардия было подписано соглашение о прекращении военных действий между Антантой и Германией. Отсюда и название – День перемирия, а не День примирения. Перемирие – как один из фактических результатов любого военного конфликта. Другим результатом окончания войны является победа одной из сторон. Потому День перемирия отмечается именно в западных странах – Франции, Бельгии, Канаде, Великобритании, США и в Австралии, а учрежден как официальный британским королем Георгом V еще в 1919 году.

Такая популярность Дня красных маков именно в Англии обусловлена британскими потерями за годы Первой мировой войны, которые составили 888 246 человек.

Таким образом, история красного мака получила свое развитие во время Первой мировой войны. По наблюдению военного врача из Канады Джона Маккарея, который был свидетелем самых кровавых сражений во Фландрии, недалеко от города Ипр (Бельгия) в 1915 году весной на месте сражений и на некоторых местах захоронения очень обильно расцвели дикие маки-самосейки. Не удивительно, что вид раскачивающихся под ветром среди могильных крестов маков вызывал сравнение с проросшими каплями крови погибших, словно в память о них. В этих сражениях принимали участие с одной стороны – Германия, с другой – Англия, Франция, Бельгия. По приблизительным подсчетам, со стороны Антанты (в основном французов и англичан) на этих фландрских полях под Ипром полегло около 250 000 солдат.

Отсюда появилось трогательно стихотворение канадского военврача:

In Flanders fields the poppies blow
Between the crosses, row on row,
That mark our place: and in the sky
The larks, still bravely singing, fly
Scarce heard amid the guns below.
We are the Dead. Short days ago
We lived, felt dawn, saw sunset glow,
Loved, and were loved, and now we lie
In Flanders fields.
Take up our quarrel with the foe:
To you from failing hands we throw
The torch; be yours to hold it high.
If ye break faith with us who die
We shall not sleep,
Though poppies grow
In Flanders Fields.

[In Flanders Fields and Other Poems. G. P. Putnam's Sons. 1919. p. 3]

Эта поэтическая баллада была переведена на многие языки мира и нашла отклик у всех, кто потерял своих близких в тех сражениях. Американка Мона Мишель искала возможность поддержать покалеченных ветеранов-инвалидов той войны. Потому она предложила единомышленникам делать искусственные маки из ткани, продавать их, а на вырученные средства поддерживать ветеранов. Маки нужно было популяризировать. Поэтому Мона поклялась всегда носить искусственный красный мак на своей одежде. Она сделала мак модным трендом благотворительности. Именно отсюда появилась традиция отмечать 11 ноября не только как День памяти, перемирия, но и как День благотворительности для участников войн, сбора пожертвований, помощи одиноким ветеранам, обеспечения лекарствами и другим необходимым.

Начинание Моны Мишель нашло поддержку. Уже с 1918 года маки начали делать французские вдовы погибших ради живых. Но поскольку во Франции эта акция еще не находила поддержки, этим женщинам приходилось прибывать на кораблях в Великобританию, где сделанные руками вдов маки покупали в большом количестве. Затем к мероприятию подключилась активная француженка мадам Гуерин. Она изготавливала искусственные маки, средства от продажи которых направляла вдовам и детям-сиротам, чьи отцы погибли на полях той

войны. Именно благотворительность стала тем стержнем, на котором расцвела традиция красных маков в Европейских странах и далее – в Америке.

А в Англии уже в 1921 году 11 ноября – именно в день окончания Первой мировой войны – состоялся первый официальный День красных маков. Масштабность мероприятия и поддержка людей вдохновили капиталистический мир. Уже на следующий год майор Джон Хаусон основал первое общество инвалидов, где они могли оказывать поддержку друг другу. Именно для этого майор Хаусон открыл фабрику в Кенте по производству маковой атрибутики. Майор трудоустроил ветеранов, многие из которых были инвалидами. 1923 год ознаменовался уже миллионом искусственных цветков памяти. Джон Хаусон не остановился и зарегистрировал благотворительное общество, чтобы обеспечить работой тех, кто, вернувшись с войны, оказался в тяжелом положении. Его фонд Poppy Factory в Ричмонде и сейчас продолжает работать и занимается программой, которая возвращает ветеранов к нормальной жизни и гражданской работе по всей стране.

В настоящее время в Англии постоянным местом инсталляций из маков является территория возле Вестминстерского аббатства и Тауэра. Королева Елизавета 11 ноября официально патронирует этот день. Делают искусственные поля из искусственных маков, а также специально высаживают живые маки, проводят аукционы. Фонды помощи ветеранов существуют и поныне. Многие из бывших военных, получившие не только физические, но и психические травмы, работая на производствах символики ко Дню перемирия, буквально излечиваются от психических расстройств. В лондонском Тауэре малиновое море керамических маков покрывает древний ров в потрясающей экспозиции под названием «Окропленные кровью земли». В общей сложности количество этих маков составляет 888 426 цветков, каждый из которых представляет британского солдата, погибшего во время Первой мировой войны.

А.Н. Каценко

Система подготовки офицеров сухопутных войск Вооруженных Сил ФРГ

Военно-политическое руководство ФРГ придает большое значение состоянию национальных вооруженных сил, их готовности и способности реагировать на весь спектр угроз и вызовов, возникающих в современных условиях. При этом значительное внимание уделяется не только проблемам оснащения бундсвера современными образцами ВВТ, но и вопросам комплектования всех элементов военной организации страны подготовленным личным составом.

Система набора и подготовки офицерских кадров для германских ВС на регулярной основе адаптируется к особенностям складывающейся внешнеполитической обстановки, ситуации в стране и потребностям современной армии. Так, после решения бундстага о приостановлении с июля 2011 года призыва на действительную срочную службу комплектование национальных вооруженных сил осуществляется только на добровольной основе, что предъявляет дополнительные требования к привлечению на военную службу лиц, годных для подготовки в качестве офицеров.

В настоящее время ВС ФРГ укомплектованы следующими категориями личного состава: военнослужащими-добровольцами (кто пожелал проходить службу в течение 12–23 месяцев); военнослужащими-контрактниками (продолжительность контракта от двух до 15 лет); профессиональными (кадровыми) военнослужащими (срок службы до предельного возраста).

Система подготовки офицеров сухопутных войск представляет собой комплекс чередующихся этапов обучения в офицерской школе СВ, школах родов войск, в одном из университетов бундсвера, войсковой стажировки и непосредственной службы в войсках на различных штабных и командных должностях.

Согласно требованиям, кандидатом в кадровые офицеры или офицеры по контракту на срок не менее 15 лет может быть любой гражданин ФРГ в возрасте от 17 до 25 лет, который окончил среднюю школу, профессионально-техническое училище или гимназию, не имеет судимости и финансовых долгов, пригоден к службе по состоянию здоровья.

Изыъявившие желание стать офицерами лица из числа гражданской молодежи должны пройти медицинское обследование, профессиональный и психологический отбор в течение двух дней в центре отбора кандидатов в офицеры (г. Кёльн), подчиняющемся управлению кадров министерства обороны Германии. Успешно прошедшие тестирование будущие офицеры направляются на обучение в военные учебные заведения СВ и бундесвера.

Подготовка офицерского состава и кандидатов в офицеры сухопутных войск в ВС ФРГ проводится на базе 15 видовых учреждений, среди которых:

- офицерская школа сухопутных войск (г. Дрезден);
- унтер-офицерская школа сухопутных войск (г. Делич);
- учебный центр СВ (г. Мюнстер, объединяет учебные центры бронетанковых войск и войсковой разведки);
- центр боевой подготовки СВ (г. Летцлинген);
- центр подготовки к специальным операциям (г. Пфуллендорф);
- центр оперативной подготовки СВ (г. Вильдфлеккен);
- центр подготовки к операциям (миссиям) ООН (г. Хаммельбург);
- пехотная школа (г. Хаммельбург);
- школа подготовки войск к действиям в горах и в зимних условиях (г. Миттенвальд);
- артиллерийская школа (г. Идар-Оберштайн);
- школа войск РХБЗ (г. Зонтхофен);
- школа армейской авиации (г. Бюккебург);
- школа воздушно-десантных войск и военно-транспортной авиации (г. Альтенштадт);
- техническая школа сухопутных войск (г. Аахен);
- инженерно-строительная школа (г. Ингольштадт);

Все кандидаты в офицеры начинают обучение по единой программе, включающей следующие этапы.

Курс кандидатов в офицеры (шесть месяцев) в составе курсантских батальонов на базе учебного центра СВ (г. Мюнстер) и двух школ родов войск (пехотная в г. Хаммельбург и артиллерийская в г. Идар-Оберштайн). Кандидаты проходят начальную военную подготовку, предусматривающую общую военную (три месяца) и начальную по специальности (три месяца). В течение данного этапа обучения кандидату в офицеры последовательно присваиваются звания ефрейтора и старшего ефрейтора.

Первый (начальный) офицерский курс (три месяца) в офицерской школе СВ (г. Дрезден). В течение 12 недель кандидаты в офицеры изучают основы тактики (30 % учебного времени, основной вид боевых действий – сдерживание), специальные военные дисциплины, совершенствуют физическую подготовку (16 %), развивают командирские навыки.

Курс языковой подготовки (около трех месяцев) в артиллерийской школе СВ (г. Идар-Оберштайн), где достигается требуемый уровень знаний английского языка по окончании курса согласно натовской классификации SLP (единая четырехуровневая система оценки умения читать, понимать на слух, говорить и писать) – 3, 3, 3 и 2 (максимальные оценки – 4, 4, 4, 4). После данного курса кандидатам присваивается воинское звание фанен-юнкера (соответствует уровню подготовки унтер-офицера).

Войсковая стажировка (до трех месяцев) проводится в частях и подразделениях сухопутных войск или объединенных сил обеспечения, где курсанты практикуются на должности командира отделения соответствующего рода войск.

Дальнейшее обучение будущих офицеров организуется в зависимости от продолжительности подписанного ими контракта, а также от полученной перед поступлением на военную службу гражданской специальности.

Для кандидатов в кадровые офицеры и офицеры по контракту сроком 12-15 лет последующая подготовка включает следующие этапы.

Обучение в одном из двух университетов бундсвера (около четырех лет), где кандидаты в офицеры получают высшее гражданское образование без отрыва на прохождение военной практики или изучение военных дисциплин. Через семь месяцев учебы в университете курсантам присваивается воинское звание фенриха, еще через девять – старшего фенриха, через пять месяцев после этого кандидат в офицеры получает звание лейтенанта (через 36 месяцев с момента поступления на военную службу). В ходе обучения в университете окончательно определяется род войск, в котором офицер будет проходить службу.

После получения диплома о высшем гражданском образовании выпускники обучаются на втором (специализированном) офицерском курсе (три месяца) в офицерской школе СВ. В ходе подготовки слушатели изучают тактику (57 % учебного времени, основные виды боя – наступление и действия в ходе операции по стабилизации обстановки в кризисном регионе), специальные военные дисциплины, совершенствуют физическую подготовку (11%) и командирские навыки.

ки. По завершении офицер получает воинское звание старшего лейтенанта (через 5,5 года с момента начала службы).

Третий (подготовка по предназначению) офицерский курс (учебная часть 10 месяцев) организуется на базе школ родов войск, а также непосредственно в частях и подразделениях. В рамках обучения проводятся занятия по курсам «Выживание в сложных условиях» и «Рейнджерская подготовка». В завершающей части курса офицер в течение трех лет совершенствует навыки на должности командира взвода (заместителя командира роты).

Общая продолжительность типового процесса подготовки военнослужащего бундесвера для службы на первичных офицерских должностях в сухопутных войсках составляет в среднем 6,5 года.

В дальнейшем перед каждым новым назначением на вышестоящую должность офицеры обязаны пройти курсы повышения квалификации в школах родов войск. Обязательными для повышения квалификации для командного состава ВС ФРГ являются следующие курсы: командиров рот (школа рода войск), командиров батальонов (школа рода войск), старших офицеров (академия руководящего состава бундесвера) и штабных офицеров (академия руководящего состава бундесвера). 10–12 % лучших военнослужащих по результатам окончания курсов старших офицеров получают право в дальнейшем обучаться на курсах офицеров службы генерального штаба (два года, академия руководящего состава бундесвера).

Обучение в академии руководящего состава бундесвера (г. Гамбург). Эта академия является основным военным учебным заведением бундесвера, в котором организуется специализированная подготовка старших и высших офицеров ВС ФРГ, стран НАТО и государств-партнеров Германии. В процессе прохождения службы в войсках офицерский состав направляют на обучение в эту академию с целью повышения профессионального уровня или подготовки перед назначением на вышестоящую должность.

Система обучения офицеров ВС ФРГ в академии включает три этапа: курс основной подготовки, курсы подготовки офицеров службы ГШ, курсы повышения квалификации.

Курс основной подготовки (продолжительность 13 недель) проходят все офицеры бундесвера после восьми лет службы в войсках перед получением воинского звания майора (капитана 3 ранга). В течение года на данном курсе тремя потоками проходят подготовку от 350 до 600 офицеров строевой службы сухопутных, военно-воздушных и военно-морских сил. Основными целями на первом этапе обучения

являются подготовка офицеров для службы в штабах тактического уровня и уточнение перспектив их дальнейшего использования.

Перед началом обучения проводится семинар по теме «Введение в научную деятельность». На курсе изучаются следующие основные дисциплины: военная политика и стратегия, бундесвер и общество, основы организации и управления Вооруженными Силами, управление видами ВС. В процессе обучения сдается один устный и три письменных экзамена. Офицеры, не сдавшие какой-либо из них, повторно проходят соответствующую дисциплину. Результаты экзаменов доводятся до управления кадров МО ФРГ, записываются в личном деле офицера и учитываются при назначении на те или иные должности.

Курсы подготовки офицеров службы генерального штаба (второй этап обучения) проходят 10-12 % старших офицеров из числа наиболее успешно завершивших в свое время курс основной подготовки, не ранее чем через два-три года после ее окончания. Организационно они разделены на курсы для старших офицеров из стран НАТО (продолжительность два года) и курсы для старших офицеров из государств, не являющихся членами альянса (один год). Основными критериями отбора, осуществляемого управлением кадров МО ФРГ, являются хорошие результаты учебы на курсе основной подготовки, успешное прохождение службы в войсках (по результатам трех последних аттестаций), рекомендации вышестоящих начальников (от командира дивизии и выше).

На курсах старших офицеров для стран, не входящих в НАТО, обучаются до 80 военнослужащих из 50 государств, в том числе Восточной Европы, Азии, Африки и Латинской Америки. За время существования академии на данных курсах подготовлено 5 000 немецких и 2 500 иностранных офицеров.

Курсы повышения квалификации, специальной подготовки и семинары (третий этап обучения) предназначены для целенаправленной подготовки генералов (адмиралов) и старших офицеров, а также гражданских служащих перед назначением их на вышестоящую должность в штабы НАТО или для решения специальных задач. Продолжительность обучения до 10 недель.

Одновременно в академии могут учиться около 550 офицеров. Ежегодно на различных курсах в данном вузе проходят обучение около 2 500 слушателей.

Литература

1. Румынов, Д. Система подготовки офицеров Вооружённых Сил ФРГ // Зарубежное военное обозрение. – М.: ОАО «Красная звезда», 2014. – № 9. – С. 24–34.

Язык и культура

Как именно связаны язык, действительность, культура?

Е.Ф. Тарасов отмечает, что язык включен в культуру, так как «тело» знака (означающее) является культурным предметом, в форме которого опредмечена языковая и коммуникативная способность человека, значение знака – это также культурное образование, которое возникает только в человеческой деятельности. Также и культура включена в язык, поскольку вся она смоделирована в тексте.

Вместе с тем взаимодействие языка и культуры нужно исследовать крайне осторожно, помня, что это разные семиотические системы. Но нужно сказать, что, будучи семиотическими системами, они имеют много общего: 1) культура, равно как и язык, – это формы сознания, отображающие мировоззрение человека; 2) культура и язык существуют в диалоге между собой; 3) субъект культуры и языка – это всегда индивид или социум, личность или общество; 4) нормативность – общая для языка и культуры черта; 5) историзм – одно из существенных свойств культуры и языка; 6) языку и культуре присуща антиномия «динамика – статика».

Язык и культура взаимосвязаны: 1) в коммуникативных процессах; 2) в онтогенезе (формирование языковых способностей человека); 3) в филогенезе (формирование родового, общественного человека).

Различаются эти две сущности следующим: 1) в языке как феномене преобладает установка на массового адресата, в то время как в культуре ценится элитарность; 2) хотя культура – знаковая система (подобно языку), но она не способна самоорганизовываться; 3) как уже отмечалось нами, язык и культура – это разные семиотические системы.

Эти рассуждения позволяют сделать вывод о том, что культура не изоморфна (абсолютно соответствует), а гомоморфна языку (структурно подобна).

Картина, которую являет собой соотношение языка и культуры, чрезвычайно сложна и многоаспектна. К сегодняшнему дню в решении этой проблемы наметилось несколько подходов.

Первый подход разрабатывался в основном отечественными философами – С.А.Атановским, Г.А.Брутяном, Е. И. Кукушкиным, Э. С. Маркарян. Суть этого подхода в следующем: взаимосвязь языка и куль-

туры оказывается движением в одну сторону; так как язык отражает действительность, а культура есть неотъемлемый компонент этой действительности, с которой сталкивается человек, то и язык – простое отражение культуры.

Одна из попыток ответить на вопрос о влиянии отдельных фрагментов (или сфер) культуры на функционирование языка оформилась в *функциональную стилистику* Пражской школы и современную *социолингвистику*.

Таким образом, если воздействие культуры на язык вполне очевидно (именно оно изучается в первом подходе), то вопрос об обратном воздействии языка на культуру остается пока открытым. Он составляет сущность второго подхода к проблеме соотношения языка и культуры.

Лучшие умы XIX в. (В. Гумбольдт, А. А. Потебня) понимали язык как духовную силу. Язык – такая окружающая нас среда, вне которой и без участия которой мы жить не можем. Как писал В. Гумбольдт, язык – это «мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека». Следовательно, будучи средой нашего обитания, язык не существует вне нас как объективная данность, он находится в нас самих, в нашем сознании, нашей памяти; он меняет свои очертания с каждым движением мысли, с каждой новой социально-культурной ролью.

В рамках второго подхода исследовали эту проблему школа Э. Сепира и Б. Уорфа, различные школы неогумбольдтианцев, разработавшие так называемую гипотезу лингвистической относительности.

В основе этой гипотезы лежит убеждение, что люди видят мир по-разному – сквозь призму своего родного языка. Для ее сторонников реальный мир существует постольку, поскольку он отражается в языке. Но если каждый язык отражает действительность присущим только ему способом, то, следовательно, языки различаются своими «языковыми картинами мира».

В гипотезе Сепира-Уорфа выделяются следующие основные положения: 1. Язык обуславливает способ мышления говорящего на нем народа. 2. Способ познания реального мира зависит от того, на каких языках мыслят познающие субъекты.

В исследованиях некоторых авторов гипотеза лингвистической относительности получила современное актуальное звучание. Прежде всего – в работах Д. Олфорда, Дж. Кэррола, Д. Хаймса и других ав-

торов, в которых концепция Сепира-Уорфа существенным образом дополнена.

Однако справедливости ради следует заметить, что есть ряд работ, в которых гипотеза лингвистической относительности подвергается резкой критике. Так, Б. А. Серебренников обосновывает свое отношение к этой гипотезе следующими положениями: 1) источником понятий являются предметы и явления окружающего мира. Любой язык в своем генезисе – результат отражения человеком окружающего мира, а не самодавящая сила, творящая мир; 2) язык приспособлен в значительной степени к особенностям физиологической организации человека, но эти особенности возникли в результате длительного приспособления живого организма к окружающему миру; 3) неодинаковое членение внеязыкового континуума возникает в период первичной номинации. Оно объясняется неодинаковостью ассоциаций и различиями языкового материала, сохранившегося от прежних эпох.

Отрицательную оценку гипотезе Сепира-Уорфа дают также Д. Додц, Г.В. Колшанский, Р.М. Уайт, Р.М. Фрумкина, Э. Холленштейн.

Таким образом, гипотеза лингвистической относительности оценивается современными учеными далеко не однозначно. Тем не менее, к ней обращаются все исследователи, серьезно занимающиеся проблемой взаимоотношения языка и культуры, языка и мышления.

Дальнейшие рассуждения о взаимосвязи языка и культуры мы относим к третьему подходу.

Язык – факт культуры потому что: 1) он составная часть культуры, которую мы наследуем от наших предков; 2) язык – основной инструмент, посредством которого мы усваиваем культуру; 3) язык – важнейшее из всех явлений культурного порядка, ибо если мы хотим понять сущность культуры – науку, религию, литературу, то должны рассматривать эти явления как коды, формируемые подобно языку, ибо естественный язык имеет лучше всего разработанную модель. Поэтому концептуальное осмысление культуры может произойти только посредством естественного языка.

Как заметил К. Леви-Строс, *язык есть одновременно и продукт культуры, и ее важная составная часть, и условие существования культуры. Более того, язык – специфический способ существования культуры, фактор формирования культурных кодов.*

Отношения между языком и культурой могут рассматриваться как отношения части и целого. Язык может быть воспринят как компонент культуры и как орудие культуры (что не одно и то же). Однако

язык в то же время автономен по отношению к культуре в целом, и он может рассматриваться как независимая, автономная семиотическая система, т.е. отдельно от культуры, что делается в традиционной лингвистике.

Язык способен отображать культурно-национальную ментальность его носителей. Культура соотнесена с языком через концепт пространства.

Для того чтобы признать то или иное слово концептом, ключевым словом культуры, нужно, чтобы оно было общеупотребительным, частотным, было в составе фразеологизмов, пословиц, поговорок и т.д.

Итак, культура живет и развивается в «языковой оболочке». Если примитивные культуры были «вещными», то современные становятся все в большей степени вербальными.

Благодаря языку человек воспринимает вымысел как реальность, переживает и осмысливает несуществующее, страдает и наслаждается, испытывает возвышение, очищение, оздоровление. Все это возможно лишь благодаря естественному языку, а также другим семиотическим системам (языкам кино, красок, жестов).

Литература

1. Алефиренко, Н.Ф. Современные проблемы науки о языке / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Флинта; Наука, 2005.
- 2 Исаев, М.И. Взаимосвязь и взаимообусловленность языка и культуры // Русский язык в СНГ. – 1992. – №1. – С. 5–6.
3. Крылова, О.А. Речевая культура и языковая политика в современном российском обществе // Русская речь. – 2006. – №1. – С. 52–56.
4. Маслова, В.А. Лингвокультурология / В.А. Маслова. – М.: Академия, 2001.

Особенности немецкого юмора на примере анекдотов про восточных фризов

Юмор – понятие глубоко индивидуальное и национальное, а определить географически, кто смешнее и чей юмор лучше, практически невозможно. При этом сказать, из чего состоит само чувство юмора, пожалуй, еще сложнее. Если следовать словарю Даля, то юмор – это веселая, острая, шутливая складка ума, умеющая подмечать и резко, но безобидно выставлять странности нравов или обычаев [1].

Существуют различные формы юмора: ирония, пародия, сатира, анекдот, каламбур и так далее.

Анекдот является одним из немногих фольклорных жанров, не только сохранившихся, но и процветающих в XXI в. Анекдоты были и остаются одним из самых точных маркеров отношения людей к окружающей действительности.

Многочисленные зарубежные и российские исследования анекдота раскрывают двойственную сущность этого типа текста. С одной стороны, анекдот выполняет субверсивную функцию, высмеивая авторитеты, власти, пародируя официальные культурные коды (например, политический анекдот) [1, 3], с другой стороны, в образцах этого жанра закрепляются и передаются стереотипы – социальные, гендерные и не в последнюю очередь национальные [4, с. 47–82].

Анекдоты охватывают практически все сферы человеческой деятельности. Существуют анекдоты о семейной жизни, политике. Особое место занимают анекдоты о национальностях. В них высмеиваются бытующие в массовом сознании стереотипы национального характера представителей отдельных народов.

Говоря о последней группе анекдотов, можно отметить, что в Германии основным объектом немецкого юмора, как правило, становятся характерные особенности жителей отдельных регионов: чопорность уроженцев Пруссии, наглость и беспечность баварцев, наивность восточных фризов, шустрость берлинцев, коварство саксонцев.

Первое место по популярности занимают анекдоты о восточных фризах, проживающих на северо-западе Германии в Нижней Саксонии. Они составляют отдельную группу анекдотов, по содержанию сравнимых с анекдотами про чукчей. По одной версии, восточные

фризы очень обижаются на эти анекдоты, а по другой – сами их сочиняют, чтобы привлечь внимание к своему малочисленному народу.

Восточные фризцы – древнегерманское племя, а ныне – германоязычный малочисленный народ, проживающий в настоящее время в провинциях Нидерландов Фрисландия и Гронинген и некоторых частях Германии (Нижняя Саксония и Шлезвиг-Гольштейн) как национальное меньшинство. До 1864 года часть современных земель фризов принадлежала Дании. Историческая территория их обитания называется Фризия. Это древний народ с богатой историей и народным творчеством.

Однако в анекдотах этот народ представлен своими самыми наивными и примитивными героями. Часто восточные фризцы предстают перед нами в образе фермеров или жителей прибрежных районов. Этой категории персонажей часто приписываются примитивное мышление, отсутствие гибкости сознания. Анекдоты про восточных фризов содержат насмешку над якобы нецивилизованной страной, находящейся на периферии культурной и политической жизни.

Хотя несколько своеобразная репутация равнинных жителей прославилась народ еще в XIX веке. Поэт Генрих Гейне в «Путевых картинах» [5] высказал неоднозначное мнение о жителях Восточно-Фризских островов: «... добрые граждане восточной Фрисландии – народ столь же *плоский и трезвый*, как земля, на которой он обитает, народ, не умеющий ни петь, ни свистеть (*ein Volk, das flach und nüchtern ist, wie der Boden, den es bewohnt, das weder singen noch pfeifen kann*), но обладающий талантом лучшим, нежели пускание трелей и посвистывание – талантом, облагораживающим человека и возвышающим его над теми пустыми, холопскими душами, которые считают благородными только себя. Я разумею *талант свободы* (*das Talent der Freiheit*)».

История создания анекдотов про восточных фризов относительно точно известна, в отличие от шуток о других группах населения. Местом возникновения принято считать гимназию в городе Вестерштеде (нем. *Westerstede*), входящем в состав района Аммерланд (нем. *Ammerland*), которую также посещали ученики соседнего региона Восточная Фризия. Как и во многих других соседних регионах, народы Восточной Фрисландии и жители района Аммерланд часто посмеивались и подтрунивали друг над другом. Но в период с 1968 по 1969 гг. один из гимназистов, Борвин Банделов, в нескольких выпусках школьного журнала «Трубач» (*Der Trompeter*) опубликовал ряд анекдотов о так называемых *Homo ostfrisiensis*, неуклюжих и глупых представителях

человеческого рода. Эти шутки за короткий период времени стали знаменитыми в своей стране и за ее пределами и долгое время были на пике популярности среди общенациональных шуток в Германии в то время [2].

Анекдотам про восточных фризов свойственна особая, как правило, вопросно-ответная схема построения.

– *Warum nehmen ostfriesische Polizisten immer eine Schere zur Verbrecherjagd mit?*

– *Um den Gaunern den Weg abzuschneiden.*

– Почему полицейские в Восточной Фризии всегда носят с собой ножницы?

– Чтобы отрезать преступникам дорогу.

– *Warum nehmen Ostfriesen einen Stein und eine Schachtel Streichhölzer mit ins Bett?*

– *Mit dem Stein werfen sie das Licht aus, und mit den Streichhölzern sehen sie nach, ob sie auch wirklich getroffen haben.*

– Почему восточный фриз берёт с собой в постель камень и спички?

– Камнем он запускает в лампочку, чтобы выключить свет, а потом зажигает спички, чтобы посмотреть, попал ли он.

– *Was passiert, wenn der Ostfrieser sieht, dass sein Boot ein Loch hat?*

– *Er bohrt ein zweites, damit das ganze Wasser auch wieder ablaufen kann.*

– Что делает восточный фриз, если у него в лодке дыра?

– Проделывает вторую дырку, чтобы вода могла вытекать.

– *Warum legen Ostfriesen Zeitungen in den Gefrierraum?*

– *Damit die Nachrichten nicht altern.*

- Почему восточные фризцы кладут газеты в морозилку?
- Чтобы новости не старели.

Как правило, это анекдоты хорошо понятны не только самим немцам, но и русским. Перевод этих шуток с немецкого на русский язык не вызывает особых трудностей.

Но зачастую русский читатель испытывает сложность в понимании такого юмора: не всегда понятна суть анекдота или шутки. Речь идет об общей проблеме всех языков – непереводимости анекдотов, основанных на игре слов и букв.

Например:

- *Warum schauen die Ostfriesen im Herbst immer in die Lampen?*
- *Sie wollen nachsehen, ob die **Birnen** schon reif sind.*

- Почему осенью восточные фризцы постоянно смотрят на лампочки?
- Они хотят проверить, не поспели ли груши.

Последняя фраза, несомненно, вызывает недоумение у читателя, не владеющего немецким языком, и поэтому нуждается в пояснении. В основе данной шутки лежит использование в одном контексте разных значений одного слова. В немецком языке слово *die Birne* имеет несколько значений: 1. Груша (плод); 2. Электрическая лампочка; 3. Тренировочная груша (бокс). В качестве неожиданного смыслового разрешения в самом конце, которое и рождает смех, выступает игра слов, требующая дополнительных языковых знаний.

Данный пример доказывает, что немецкий юмор очень проигрывает в переводе на другие языки. Немецкий язык в этом плане особенно сложен. Всем известно богатство немецкого языка, где практически каждое значение слова имеет дополнительные оттенки. Недаром одним из критериев совершенного владения языком считается способность понимать его юмор и шутки, произносимые на этом языке.

Очень специфичен юмор, построенный на разнице немецких диалектов. Жаль, что эти семантические игры, будучи переведенными на русский язык, теряют «соль» и суть, и вообще, немецкий юмор проигрывает в переводе, так как передать фонетические курьезы, к сожалению, невозможно.

Достаточно часто мы все-таки улавливаем содержание этих шуток, которые, однако, не вызывают у нас смеха, поскольку нам, как пра-

вило, не известны реалии немецкого народа. Существенную роль при этом играют и различия менталитета.

Итак, юмор у немцев все-таки есть. Многие его называют специфическим. Он несколько натуралистичен, незамысловат, не всегда понятен иностранцам. Его остроту трудно передать на другой язык. Немудрено, ведь критерием совершенного владения языком как раз и является способность понимать остроты и шутки иноземцев. Займитесь изучением немецкого, и вскоре вы обнаружите огромный пласт юмора, пронизывающего всю немецкую действительность.

Следовательно, чтобы понимать шутки иностранцев, в данном случае немцев, надо знать не только язык, но и реалии их жизни, особенности их менталитета и шкалу ценностей – как духовных, так и материальных.

Литература

1. Schlechte H., Schlechte K.-D. Witze bis zur Wende. 40 Jahre politischer Witz in der DDR. München: Ehrenwirth-Verlag, 1996. 3. Auflage. 269 S.
2. Wiard Raveling: Die Geschichte der Ostfriesenwitze, Verlag Schuster Leer, 1993.
3. Wiener R. Hinter vorgehaltener Hand – der politische Witz in Deutschland. Leipzig: Militzke, 2003. 221 S.
4. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Русский анекдот. Текст и речевой жанр / Е.Я. Шмелев, А.Д. Шмелев. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 144 с.
5. <http://slovardalja.net/> (дата обращения 01.04.2016).
6. <http://lib.ru/POEZIQ/GEJNE/garc1.txt> (дата обращения 03.04.2016).

СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕСТВА И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Д.П. Анциперова

Образы древнеславянских языческих богов и божеств в произведениях мастеров культуры и искусства

Сквозь тысячелетия идет неразрывная связь с предками, которые жили в те далёкие времена, когда весь быт был построен на вере в языческих божеств. Славянская мифология находит воплощение в обрядах, ритуалах, культурах.

Религиозные верования древних славян представляли собой, с одной стороны, поклонение явлениям природы, с другой – культ предков. У них не было ни храмов, ни особого сословия жрецов, хотя были волхвы, кудесники, которые почитались служителями богов и толкователями их воли.

Древние славяне верили в родство людей с различными животными. Они считали, что дикие животные – прародители человека, и почитали их как божеств.

Божество – это сверхъестественная или бессмертная личность, которая может рассматриваться как святая, божественная или священная. В более широком смысле – предмет почитания и поклонения. Божества изображаются в различных формах, но чаще всего в образе человека или животного. Некоторые верования и традиции считают богохульством изображение божества в какой бы то ни было конкретной форме.

В словаре Ожегова сказано о том, что божество – это то же, что и бог [2].

Божества были различными. Так, некоторые племена поклонялись божеству-волку, почитали его, просили у него власти и могущества. Волк был символом силы и мужества, по преданию, он пожирал злых духов и всю нечисть. Хозяином лесов был медведь – добродушный и сильный зверь, защитник от всякого зла, покровитель зеленых лесов. Среди домашних животных русские люди больше всего почитали

коня – мудрого, сильного, выносливого животного. В облике золотого коня, бегущего по небу, они представляли солнце.

Особое место в славянских языческих религиозных верованиях принадлежит *богам*.

В славянских языческих религиозных верованиях среди богов существовала *иерархия*, свойственная многим народам, поклонявшимся нескольким богам. Свой пантеон богов был и у древних славян, хотя из общего числа у разных славянских племен были «свои» боги, наиболее почитаемые родом-племенем.

Основными славянскими богами были: Род – бог неба; Перун – бог грозы; Велес – покровитель домашних животных, обитатель позднего мира; Ярила принадлежал к ежегодно умирающим и воскрешающим богам плодородия; Дажьбог – бог Солнца, податель благ; богини Рожаницы – древнейшие женские божества, связанные с культом плодородия; Сварог – верховный Бог древних славян, сын Рода, Небесный Отец, бог Огня; Макошь (Мокошь) – великая богиня, небесная Мать, олицетворение матери-Сырой Земли.

Образы древнеславянских богов и божеств нашли своё отражение в творческой деятельности мастеров искусства.

Отразил образы древнеславянских богов и божеств в своём творчестве выдающийся художник-иллюстратор Иван Яковлевич *Билибин* (1876–1942). Он ориентируется на традиции древнерусского и народного искусства.

Образы древнеславянских богов и божеств можно встретить в таких работах И.Я. Билибина, как: «Василиса Прекрасная», «Царевна-Лягушка», «Марья Моревна», «Сказка о царе Салтане».

Образы древнеславянских богов и божеств представлены в творчестве творца XX–XXI веков Королькова Виктора Анатольевича (1958–2004) – русского художника, члена Союза художников России.

Образы древнеславянских богов и божеств можно встретить в таких работах В.А. Королькова, как: «Поединок Перуна с демоном зимы», «Велес», «Велесова книга», «Аспид», «Баенник», «Белбог», «Беловодье», «Берегиня», «Бесы», «Болотницы» и другие.

Образы древнеславянских богов и божеств представлены в творчестве художника, работающего в технике компьютерной графики, Игоря Ожиганова. В его работах можно увидеть как персонажей славянской, так и скандинавской мифологии. Известность получили работы И. Ожиганова «Род», «Явление Сварога», «Велес», «Хорс», «Перун», «Священный огонь», «Водяной», «Чернобог», «Русалка» и другие.

К числу самых ярких и узнаваемых творцов русского исторического жанра, который в своём творчестве отразил образы древнеславянских богов и божеств, относится Виктор Михайлович Васнецов (1848-1926) – великий русский художник, один из основоположников русского модерна в его национально-романтическом варианте.

Образы древнеславянских богов и божеств можно встретить в таких работах М.В. Васнецова, как «Сирин и Алконост», «Подводное царство», «Витязь на распутье», «Гамаюн птица вещая». Достаточно известна картина М.В. Васнецова «Баба Яга».

Не раз встречается в русских народных сказках Баба Яга, грозная и неприступная старуха, живущая вдалеке от людей в колдовской избушке на курьих ножках. Однако немногие из нас знают, что под маской этого сказочного персонажа скрывается древнейшее славянское божество Буря Яга (Ягибиха, Ягишна), олицетворяющее стихийные, неуправляемые силы природы [1].

Согласно русским Ведам, Буря Яга была женой бога Велеса, который приводил в движение созданный великим богом-творцом Родом и его сыном Сварогом мир.

В славянской мифологии брак между Велесом и Бурей Ягой символизирует взаимодействие создающего порядок мужского начала и стихийного женского, как обладающих своей особой мудростью и взаимно дополняющих друг друга.

В 1917 году на свет появляется известная картина М.В. Васнецова «Баба Яга». Сюжет картины достаточно прост, но, тем не менее, интересен. Среди бушующих и завывающих под порывами ветра деревьев летит она – Баба Яга, выставив вперед свою метлу, чтобы смести с лица земли все доброе и светлое, оставив одно лишь зло [3].

Васнецов изобразил Бабу Ягу в виде костлявой старухи с белыми, развевающимися во все стороны волосами, одетую в красную юбку. Как ей и положено, несет старая ведьма к себе в логово маленького мальчика, которого, казалось, только что выдернула из постели. Она никого не боится, выражение лица торжественное и злобное, рот открыт, показывая зрителю всю мерзость острых зубов.

Исследователи творчества Васнецова связывают эту картину с Октябрьской революцией, которая так же, как и Баба Яга, неожиданно ворвалась, зажгла огонь и похитила тысячи жизней. Подтверждением тому служит красный цвет юбки персонажа, так как красный, как известно, являлся центральной темой и символом власти у большевиков.

Таким образом, образы древнеславянских богов и божеств нашли своё отражение в творческой деятельности достаточно многих мастеров культуры и искусства, таких как И.Я. Билибин, В.А. Корольков, И. Ожиганов и М.В. Васнецов.

Литература

1. Баба-Яга и Бог Велес – гармоничный союз. Славянские мифы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.urano.ru/baba-yaga-i-bog-veles---garmonichnyj-soyuz-slavyanskie-mify/>. – Загл. с экрана.

2. Бог // С.И. Ожегов. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz/>. – Загл. с экрана.

3. Описание картины Виктора Васнецова «Баба Яга» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-viktora-vasnecova-baba-yaga/>. – Загл. с экрана.

Творчество Бертольда Брехта в реалиях современности

Непризнаваемый в первые годы своей творческой работы, гонимый из родной Германии, ярый антифашист, коммунист, неприятель войны и основатель «эпического театра» Бертольд Брехт – ключевая фигура театра двадцатого века, творчество которого до сих пор востребовано в мире искусства.

Бертольд Брехт (10 февраля 1898, Аугсбург – 14 августа 1956, Берлин) – немецкий писатель, драматург и режиссер (наиболее известные пьесы: «Ваал», «Трѣхгрошовая опера», «Мамаша Кураж и её дети», «Жизнь Галилея», «Кавказский меловой круг»), пик влияния которого наступает в 50-х годах XX в. К этому времени он самостоятельно ставит пьесы в своем собственном театре в Восточном Берлине со своей труппой «Берлинер ансамбль», которая продолжала его дело и после смерти самого драматурга.

Брехт не принимает общепризнанных театральных условностей своего времени, отрицает «аристотелевские» формы. Изначально пьесы его привлекали публику скандалами вокруг постановок и подчеркнуто «пролетарским» стилем жизни, а также обилием литературных премий, отмечающих его новаторскую работу. В их основе прежде всего гражданская позиция и этические ценности.

Эпический театр создается с целью дать возможность зрителю не проникаться чувствами героев постановки, а критически оценивать ситуацию, в которой они оказываются, не сопереживать им, а здраво размышлять об их поступках. В эпическом театре общественная среда, ранее рисуемая взглядами на нее главного героя спектакля, выступает как самостоятельный элемент. Сцена начинает повествовать. Исчезает «четвертая стена», но остается рассказчик. Фон принимает активное участие в представляемых событиях, с помощью титров вызывает к аналогичным событиям, при этом подтверждая или опровергая позицию действующих лиц документами, демонстрируемыми на экране, подкрепляет рассуждения и чувства конкретными, осязаемыми цифрами, усиливает пластически выразительные, но незначительные события изречениями и фактами.

Актер не должен полностью перевоплощаться, вживаться в свой образ, находя общие точки соприкосновения с персонажем, он, тем не менее, обязан проводить четкую линию между ним и самим собой,

выражать авторское (или свое собственное, не разнящееся с авторским) отношение к герою и давать возможность зрителю оценивать его, персонажа, критически.

Зритель более не может через вживание в душевный мир персонажей отдаться своим эмоциональным переживаниям безо всякой критики, а значит, что он и не может не делать определенных выводов. Все происходящее в спектакле подвергается «эффекту отчуждения», смысл которого заключается в том, чтобы представлять все знакомое и даже обыденное с неожиданной, иной стороны, преодолеть стереотипы или, как говорил сам Брехт, «просто лишит событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство». На его реализацию направлены так называемые «зонги» героев – текстомузыкальные формы, зачастую пародийного, гротескового характера, содержащие сатиру и критику общества. В «эпическом театре» это музыкальные номера, являющиеся основной составляющей действия.

Бертольд Брехт писал о театре следующее:

«Когда от театра требуют только познания, только поучительных отражений действительности, то этого недостаточно. Наш театр должен вызывать радость познания, должен организовать удовольствие от преобразования действительности. Наши зрители должны не просто слышать, как освобождают прикованного Прометея, но и воспитывать в себе желание освободить его. Наш театр должен быть школой всех радостей и удовольствий, свойственных открывателям и изобретателям, он должен воспитывать триумфальные чувства освободителей».

Зритель драматического театра переносит судьбу героя, его характер и чувства на себя, отождествляет себя с ним, соглашается с его позицией, разделяет те же эмоции. В отличие от него, зритель эпического театра говорит: «Этого я бы не подумал. Так делать нельзя. Это в высшей степени удивительно, почти неправдоподобно. Этому надо положить конец. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него все-таки есть выход. Это великое искусство: здесь нет ничего само собой разумеющегося. Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется».

Многие российские театральные режиссеры начинают ставить пьесы Брехта еще с XX столетия. Среди них и Юрий Любимов. Он говорил: «В этом драматурге нас привлекает абсолютная ясность мировоззрения. Мне ясно, что он любит, что ненавидит, и я горячо разде-

ляю его отношение к жизни. И к театру, то есть меня увлекает эстетика Брехта. Есть театр Шекспира, театр Мольера, есть и театр Брехта – мы только прикоснулись к этому богатству. Мне важно также, что Брехт, видимо, близок тому зрителю, которого я могу назвать дорогим мне зрителем». «Добрый человек из Сезуана» – первый спектакль, поставленный Любимовым по Брехту. Актеры выступали в роли заинтересованных свидетелей, рассказывающих и показывающих, а в характере их было всего две-три черты, что, как писал критик А.М. Смелянский, не снижало ни драматизма событий, ни зрительского соучастия. Оформление минимальное: место действия обозначали вывески. Зонги на стихи Брехта задавали тон и ритм. С этого спектакля начинается не только «Таганка» Любимова, но и целая эпоха российского театра. В этом спектакле играет Владимир Высоцкий, который затем исполняет и еще одну, главную роль в следующей постановке Любимова по Брехту «Жизнь Галилея».

Не менее выдающейся является постановка «Кавказский меловой круг» режиссера Роберта Стурра в грузинском театре им. Шота Руставели в 1975 году. Спектакль имел огромный успех и получил признание за пределами Грузии. В 2004 году он был возобновлен.

В 1980 году на сцене Московского театра Сатиры режиссером Валентином Плучеком ставится одна из знаменитейших пьес Брехта «Трехгрошевая опера» с Андреем Мироновым в главной роли. Весь спектакль строился на теории «эпического театра». Оформление, большое количество зонгов героев, ярко проявляющийся «эффект отчуждения» – Брехт чувствуется буквально во всем.

По методу Брехта продолжают ставить и по сей день. Например, в 2014 году на сцене театра им. Ленсовета ставится спектакль «Кабаре Брехт», режиссером которого выступает Юрий Бутусов. Его актеры – выпускники Театральной академии. В спектакле – брехтовский взгляд на мир, каким его понимают и воспроизводят создатели действия. Он вызывает ассоциации с нашим днем, будь то Украина, или служба в армии, или прямолинейная военная и антивоенная пропаганда. Сценический текст отображает мысли, любовь, работу, судьбу самого Брехта – это его стихи, пьесы, статьи, письма. И, конечно, сам драматург, разговаривающий со зрителем. Герои, декорации, зонги, взаимодействие с публикой, музыка из спектаклей Брехта – все это элементы «эпического театра», воспроизведенные здесь.

Не только на театральных подмостках ставятся пьесы Брехта – по ним также снимаются и кинокартины. Например, фильм «Дороги

Анны Фирлинг», снятый Сергеем Колосовым, с Людмилой Касаткиной в главной роли, по мотивам пьесы «Мамаша Кураж».

Большое значение творчество Брехта имеет для театрализованных представлений и праздников. Здесь активно используется теория «эпического театра», в частности зонги и «эффект отчуждения».

Творчество Бертольда Брехта все еще остается востребованным и в нынешнее время – и в России, и за рубежом. Его пьесы до сих пор не теряют своей актуальности и остаются интересны современному зрителю, а теория «эпического театра» дает возможность раскрыть свой потенциал не только устоявшимся, но и молодым, только начинающим свой путь режиссерам.

Литература

1. Брехт, Б. Теория эпического театра / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1965.
2. Брехт Б. Театральная практика / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1965.
3. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т./ Б. Брехт. – М.: Искусство, 1965.
4. Смирнова, Л. Н., Гальперина, Г. А., Дятлева, Г. В. Популярная история театра / Л. Н. Смирнова, Г. А. Гальперина, Г. В. Дятлева. – М.: Мульти-Медиа, 2008.

Монтаж глазами будущих специалистов

Монтаж – это основа действенности в театрализованном представлении. Актуальность этой темы обусловлена тем, что монтаж есть везде – в литературе, в драматургии, в кино, и даже интонации поддаются монтажу. В современном искусстве монтаж использует даже театр. Еще Эйзенштейн заметил, что на монтаже основаны все выразительные возможности всех видов искусства. Будущий режиссер театрализованных представлений и праздников должен знать о том, что такое монтаж, какие есть приемы монтажа и, самое главное как монтаж применяется на практике.

Слово «монтаж» переводится с французского языка как «сборка, соединение», а в переводе с английского – «резка».

Монтаж – это художественный метод соединения разножанрового материала.

Еще Аристотель писал о сведении различных элементов воедино.

Считается, что монтаж – изобретение киноискусства, но это не так. Прием симультанности был разработан задолго до появления кинематографа. Монтаж – явление, которое пришло к нам еще с празднеств Древней Греции, на которых состязались поэты (рапсоды) в прочтении стихов. Перед тем как выступить перед зрителем, они проводили работу по «сшиванию» своих стихов воедино.

Монтаж как метод наиболее востребован в кинематографе: кадры, соединяясь между собой, рождают как бы новую мысль.

Построение целостной картины из отдельных кусков, элементов – это прием, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое главное, существенное и значительное.

С. Эйзенштейн говорил, что монтаж основан на сопоставлении двух или нескольких кусков и больше похож не на сумму их, а на произведение; результат сопоставления здесь качественно всегда отличается от каждого производного элемента, взятого в отдельности. Каждый отдельно взятый кусок имеет свой смысл, и когда эти куски объединяются в единое целое, то перед нами возникает новое произведение, со своим совершенно новым, оригинальным смыслом.

Владимир Яхонтов, основоположник литературного монтажа, писал: «...многим кажется, что это дело наживное, дело легкое: взять прозу, прибавить стихи и пошел, и пошел – чего проще. Но это ничего

общего, конечно, с искусством композиции не имеет. Искусство композиции подразумевает, в известной степени, метод мышления...»

Приемами монтажа являются контрастность, параллелизм, одновременность, последовательность, лейтмотив («напоминание»), ассоциация, реминисценция, ретроспектива и т.д.

Контрастность – наиболее распространенный прием монтажа. Она основана на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу элементов художественного произведения. В сценарии театрализованного концерта можно сопоставлять по контрасту не только отдельные номера, но и отдельные эпизоды, части номеров, заставляя зрителя постоянно анализировать, сравнивать два факта, два явления, два действия, благодаря чему и достигается острая выразительность, идейная направленность и художественная целостность. Монтаж по контрасту – прием подлинно конфликтного отражения противоречивой действительности в театрализованном концерте.

Прием контраста в театрализованном представлении может быть в чередовании номеров по зрелищности, по содержанию, по жанрам и т.д. Например, чередование танец – монолог и т.п.

Параллельный монтаж предполагает собой одновременное развитие действия на нескольких сценических площадках. Параллельно могут развиваться несколько линий сюжета, внешне как будто не связанных, но объединенных общим замыслом.

Пример параллельного монтажа – действие на сцене и на экране одновременно.

Яркие примеры контрастности и параллельного монтажа в практике студентов мы видим в дипломной работе студентки СГИИ – театрализованном представлении «Вдовья доля».

Одновременность – прием, разработанный в кинематографе. Но еще задолго до появления кинематографа в народных представлениях и празднествах был разработан принцип симультанности, т.е. действие на нескольких сценических площадках одновременно. Этот прием лежит в основе современных театрализованных праздников.

Праздник «Из Варяг в Греки» проходил одновременно на нескольких площадках – игровой, подворье и основной сценической площадке.

Лейтмотив (или «напоминание») – один из основных монтажных приемов и одновременно одна из особенностей драматургии театрализованных представлений. Чаще всего напоминание бывает комплексным, в нем принимают участие все средства художественной

выразительности. Лейтмотив достигается через повторяемость чего-либо: фразы в тексте, музыкального фрагмента и т.д. Лейтмотив помогает подчеркнуть мысль в сценарии.

Прием последовательного монтажа предполагает встраиваемость материала в хронологическом порядке. Этот прием предусматривает естественный, логический переход из одного отрывка в другой.

Повторяемость музыкального фрагмента, лейтмотив и последовательный монтаж были использованы в театрализованном празднике на открытом воздухе студента СГИИ «И подвиг ратной славы запомним мы в веках!». Последовательный монтаж здесь проявляется в развитии действия: мирная жизнь, пророческий сон, прощание воинов с матерями, бой Меркурия Смоленского и хана Батыея, победа, мирная жизнь. Лейтмотивом является тема мирной жизни в обряде с кувшином в начале и в финале.

Выделение существенных сторон предмета достигается аналогией (ассоциацией). Она выдвигает сходные черты явлений на первый план. На ассоциативном монтаже построен фильм С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» с его знаменитой лестницей.

Реминисценция – воспоминания, один эпизод прерывается другим, повествуя о событиях прошлого, осуществляя связь настоящего с историей.

Пример реминисценции – кинофильм «А зори здесь тихие» (на основе одноименной повести Бориса Васильева) 2015 года. Воспоминания девушек вписывается в конву общего повествования.

Ретроспектива – от сегодняшнего дня до исторической даты.

Ретроспективу можно увидеть в фильме «Сталинград» (2013, режиссер Федор Бондарчук). В начале фильма показано участие МЧС России в ликвидации последствий землетрясения. Пожилой спасатель — сын Кати, главной героини фильма. Он рассказывает свою историю о маме, и зритель оказывается в 1942 году.

Для того чтобы подобранный материал не представлял собой «рваного монтажа», важно обработать стыки между эпизодами.

Стоит также упомянуть такой прием, как контрапункт. Основатель этого приема – С. Эйзенштейн.

Контрапункт – это «соединение в одновременном звучании двух и более мелодически самостоятельных голосов». В кинематографе под контрапунктом понимается движение и взаимодействие изобразительного ряда фильма, звучащего слова, музыки и шумов, взятых как

бы в их «вертикальном разрезе» в данный, фиксированный момент времени.

Все эти приемы широко используются современными режиссерами кино, театрализованных представлений и праздников, а также режиссерами театра. Создаются новые приемы монтажа, но вышеперечисленные приемы лежат в основе.

Литература

1. Горюнова, И. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений/ И. Горюнова. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2009.
2. Чечетин, А.И. Искусство театрализованных представлений/ И.А. Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1998. – 136 с.
3. Чечетин, А.И. Основы драматургии театрализованных представлений: учеб./ А.И. Чечетин. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013. – 288 с.
4. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов высш. театр. учебн. заведений/ И.Г. Шароев. – М.: Просвещение, 1986. – 463 с.
5. Шубина, И.Б. Драматургия и зрелища. Игра, сопровождающая жизнь/ И.Б. Шубина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 288 с.

**Реализация народного художественного творчества
в деятельности хореографических коллективов
Смоленской области (на примере народного ансамбля танца
«Славяне», г. Вязьма)**

Жизнь современного человека многогранна и разнообразна в своих проявлениях. От того, как он отдыхает, во многом зависит его самочувствие, здоровье и, в конечном счёте, работоспособность. Высокий ритм жизни, поток впечатлений и разнообразной информации оказывают прямое воздействие и на характер отдыха, способ использования свободного времени, на вкусы и потребности людей, их эстетические запросы. Вот почему в числе важных элементов досуга существенное место занимает народное художественное творчество.

Основная задача народного художественного творчества заключается в развитии социальной активности и творческого потенциала личности, организации разнообразных форм досуга и отдыха, создании условий полной самореализации в сфере досуга.

Важным направлением в работе учреждений культуры является обращение к своим историческим корням. Возрождение и сохранение народных традиций – работа кропотливая и многообразная. Любовь к родному краю начинается с детства и надолго сохраняется в душе человека, если его правильно воспитали. И основы этого воспитания, несомненно, закладываются в коллективах народного художественного творчества.

Народное художественное творчество – это процесс создания народом новых культурных ценностей, воплощение их в художественных произведениях, которые передаются из поколения в поколение [3].

Народное художественное творчество – это искусство, которое создаёт народ: фольклор, народная поэзия, театр, музыка, танец, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура, то есть творческая художественная деятельность народных масс.

Интерес к народному художественному творчеству сегодня обусловлен новым государственным подходом к его использованию, новыми оценками его значения в общественной жизни. В России это связано прежде всего с тем, что на нынешнем этапе развития общества народное творчество как источник инициативы и самостоятельности является одним из основных факторов реализации программы духовного возрождения.

Для развертывания художественного творчества масс создаются все необходимые условия, формируется высокая общественная школа нравственной и эстетической оценки этого творчества. Поддержка народного художественного творчества – основа культурной политики государства. В современных условиях эта поддержка получила более конкретный характер [4].

Реализация художественного творчества сегодня активно происходит в деятельности народного ансамбля танца «Славяне» ДК «Центральный» МБУК «Вяземский районный культурно-досуговый центр» Смоленской области.

Ансамбль танца «Славяне» был создан в городе Вязьме Некрасовой Аленой Леонидовной в октябре 2003 года. В 2006 ему было присвоено звание «Народный» [2]. Участниками ансамбля являются дети и взрослые от 3-х до 27 лет. В составе коллектива 5 разновозрастных групп: подготовительная, 2 младшие, средняя и старшая. Обучение строится в зависимости от возраста участников и года обучения по авторской программе А.Л. Некрасовой.

Занятия у детей проходят под живую народную музыку, в сопровождении аккомпаниатора. Руководитель часто организует мастер-классы, приглашая профессиональных хореографов.

По жанровому признаку все танцы коллектива делятся на хореографические миниатюры, танцевальные картины, сюиты и тематические танцы, а так же танцы, объединенные в циклы. В программу обучения входят специальные дисциплины: классический танец, народно-сценический танец, историко-бытовой танец, дуэтный танец, бальный танец, степ, гимнастика, актерское мастерство.

В репертуаре ансамбля около 65 постановок народных, детских, сюжетных, эстрадных танцев, разнообразных по стилю, характеру, лексике и манере исполнения.

В репертуар ансамбля входят:

- хореографические постановки: «Летучий корабль»;
- хореографические миниатюры: «Украинская полька», «Белорусская полька», «Немецкая полька», «Обкрачаг», «Финская полька»;
- танцевальные картины: «Скоморохи», «Красная горка», «Девичьи забавы»;
- сюита русских танцев: «Мужской пляс», «Коробейник», «Девичьи перепляс», «Поясочек», «Утро в деревне», «Плетень», хоровод «Свидание», «Россия»;

– танцы народов мира: «Еврейский», «Мордовский», «Китайский», «Молдавский», «Татарский», «Белорусский», «Украинский», «Восточный», «Американский» и многие другие.

Творчество ансамбля «Славяне» играет большую роль в развитии культурной жизни района, области, да и общества в целом, в воспитании подрастающего поколения. Деятельность ансамбля позволяет помнить и чтить лучшее – народные традиции.

Ансамбль «Славяне» ведет активную концертную деятельность, принимает участие во всех концертных программах Дворца культуры «Центральный», в городских, районных, областных мероприятиях, региональных, всероссийских и международных конкурсах и фестивалях. Участники коллектива всегда выходят в финал, занимают призовые места, становятся лауреатами и дипломантами.

Например, Международный конкурс хореографического и вокального искусства «Собираем таланты» состоялся в Москве в середине ноября 2015 года. В нем принял участие народный ансамбль танца «Славяне». Из столицы вязьмичи вернулись со званием лауреатов [5].

В Международном конкурсе хореографического и вокального искусства «Собираем таланты» принимали участие коллективы из многих городов. У вязьмичей была уникальная возможность посоревноваться с различными хореографическими коллективами. Народный ансамбль танца «Славяне» был награжден дипломом лауреата I степени (старшая группа) и дипломом лауреата III степени (младшая группа).

Но не только конкурсы являются главной целью коллектива. Хореографический спектакль «Летучий корабль» явился ярким и праздничным зрелищем, которое сразу полюбилось и запомнилось зрителю. Получился настоящий спектакль, который прошел словно на одном дыхании, впрочем, как и все концерты ансамбля. Участники ансамбля почувствовали себя настоящими артистами [1].

Сегодня коллектив народного ансамбля танца «Славяне» известен в городе и далеко за его пределами, его выступления являются настоящим украшением городских мероприятий. Ансамбль часто выезжает в Белоруссию, побывав уже почти во всех городах этой области, путешествует по всей Смоленской и Московской областям. Коллектив приглашают на различные праздники: День города, Рождество, Новый год и другие.

Народный ансамбль танца «Славяне» по праву и с гордостью может представлять город Воинской славы Вязьму как на местном, так и на международном уровне.

Таким образом, в народном ансамбле танца «Славяне» созданы условия для развития народного художественного творчества, которое предоставляет реальную возможность по пробуждению, формированию и реализации человеческих интересов.

Литература

1. Авоська [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://авось-ка.рф/Новости/10-let-na-scene-narodnyj-ansambl-tanca-lslavyaner.html>. – Загл. с экрана

2. Муниципальное образование Вяземский район Смоленской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vyazma.ru/index.php/2011-07-25-07-43-49/mainmenu-170/2010-03-30-12-14-18/4557>. – Загл. с экрана

3. Народная художественная культура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://studopedia.ru/7_34568_narodnoy-hudozhestvennoy-kulturi.html. – Загл. с экрана

4. Понятия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://reftrend.ru/770076.html>. – Загл. с экрана

5. Россия. Мир. Сенсации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mngz.ru/russia-world-sensation/print:page,1,1527338-narodnyy-ansambl-slavyane-privez-dva-diploma-mezhdunarodnogo-konkursa-horeograficheskogo-i-vokalnogo-iskusstva.html>. – Загл. с экрана

**Книгоиздательство в Смоленской губернии
конца XVIII – начала XIX в.**

Смоленская издательская культура богата исторически сложившимися традициями, что подтверждается датой, которая будет отмечаться в 2020 году – 225-летие книгопечатания на Смоленщине.

Вопросы развития книгопечатания в Смоленской губернии изучал Л.В. Степченков, о роли и деятельности И.Я. Сытина в области книгопечатания писали Е.И. Баренбаум, А.А. Говоров, В.И. Карпеченкова и др.

Цель исследования – выявить предпосылки возникновения и развития книгопечатания в Смоленской губернии конца XVIII – начала XIX в.

С начала XVIII века в Смоленске постепенно развивалось просвещение, шло накопление интеллектуальных сил. В 1711 г. в городе была открыта артиллерийская школа, преобразованная в 1728 году в духовную семинарию, с 1716 г. начала действовать цифирная школа, в 1786 г. открылось Главное народное училище.

В Смоленске активно работали книжные лавки: 1767–1769 гг. – владелец мещанин Пётр Головин, 1770-е гг. – купец Короткий, 1779–1785 годы – купец Михаил Ярославцев. Согласно развёрстке реализации календарей, изданных Академией наук в 1767 году, на Смоленск, Киев и Tobольск приходилось по 300 экземпляров, больше – только на столицы и Архангельск. Все это вело к формированию интеллектуально развитого слоя населения и в конечном счете позволило Смоленску в последние годы XVIII века возглавить ряды провинциальных городов Российской империи по числу издаваемой литературы. Вплоть до начала Отечественной войны 1812 года он удерживал эти позиции.

Своим лидерством в провинциальной российской полиграфии Смоленск в первую очередь обязан предпринимателю и просветителю Ивану Яковлевичу Сытину. Его издательская деятельность, носящая коммерческий характер, привела к появлению большого количества прогрессивных изданий. Интересен факт, что на рубеже XVIII–XIX веков Смоленск по количеству вышедшей литературы стал ведущим книгоиздательским центром после Петербурга и Москвы.

С момента основания Сытиным типографий до Отечественной войны 1812 года, надолго приостановившей их деятельность, в Смо-

ленске вышло около десятой доли всех книг, изданных российскими провинциями. После утрат и разрушений в результате борьбы с наполеоновскими войсками лишь с 1823 года издательская деятельность возобновляется, появляются книги с указанием «Типография Сытина».

Открытие в Смоленске первой типографии в 1795 году при Приказе общественного призрения карачаевским купцом И.Я. Сытиным пришлось на время прогрессивных преобразований Екатерины II. В 1797 г. типографию перевели в ведение Смоленского губернского правления, но по-прежнему содержанием оставался И.Я. Сытин.

Сытин Иван Яковлевич (1765–1835) – (содержатель типографии: 1795–1812, 1819 – середина 1820-х гг., Смоленск) – карачевский купец. Родился в г. Карачеве Орловской губернии, в купеческой семье. В фонде Смоленской городской думы, хранящемся в ГАСО (Государственный Архив Смоленской области), в деле «Список обывателей г. Смоленска с указанием их семейного положения и недвижимого имущества, им принадлежащего» обнаружены следующие сведения: «Купец Иван Яковлев сын Сытин уроженец Орловской губернии. 70 лет. Женат на Ловковской. От первой жены имеет сыновей: Аполлон – 28 лет, Александр – 30 лет. Дом имеет деревянный с землею. Жительство он имеет в Москве и с женою». В пункте «Какого он промысла» стоит прочерк. В молодости работал фактором в петербургской типографии. Брат – Василий Яковлевич Сытин.

Первое упоминание о И.Я. Сытине относится к 1789 году, когда его «иждивением» была напечатана книга: «Новейшие известия о турецкой империи для тех, кои желают иметь сведения о состоянии оной, особливо при случае нынешней её с Российской и Римскою империями, с генеральной картою всех турецких земель. Изданы в Берлине 1788 года, а на российский язык переведены В. Брянцевым иждивением И. Сытина» (С.-П. Тип. Брейткопфа, 1789. – 232 с.).

Впервые как владелец типографии И.Я. Сытин упоминается в 1791 г. В этом году в «Санкт-Петербургских новостях» (№№ 66, 73–79) появилась реклама книг, изданных Сытиным. А несколькими номерами ранее (№55) встречается объявление о потере серебряной цепочки с просьбою вернуть её за вознаграждение «содержателю типографии И. Сытину». Одной из первых отпечатали «Российского купца Григория Шелехова «Странствие в 1783 году из Охотска по восточному океану к Американским берегам» (1791 г.).

Согласно исследованиям отдела редкой книги Государственной библиотеки СССР им. Ленина, «выявлено 43 издания, напечатанных в

типографии Сытина в петербургский период её деятельности 1791–1794 гг. Четыре издания имеют пометку «Изданием Ивана Сытина». Из них 42 издания вышли в 1791–1793 гг., и лишь одно в 1794 году.

В 1795 г. И. Сытин перевел свою типографию из Петербурга в Смоленск. С переездом в Смоленск он открыл книжный магазин, сохранив своё торговое заведение в Петербурге.

Деятельность Сытина с 1795 по 1812 гг. была неотделимо связана с судьбой смоленской типографии [2]. Были переведены и напечатаны произведения ряда иностранных писателей и философов: Шатобриана, Фенелона, Нармонтея. А первой книгой, изданной в Смоленске, стала «Прекрасная цыганка», испанская повесть, сочинение госпожи Сервантеса, автора Дон Кихота, выпущенная в 1795 году [1]. В 1803 году Сытин издаёт книгу «Дух, или Избранные сочинения господина Вольтера», воспользовавшись некоторым ослаблением цензурного режима, так как книги Вольтера в конце XVIII века были запрещены. И.Я. Сытин показал себя умелым предпринимателем. Он организовал в Смоленске книжную лавку, чего не было в других губернских городах.

С 1795 по 1812 годы его издательство выпустило в свет 96 названий книг – рекордная цифра для провинциальной типографии того времени. В 1803 году для нужд губернского правления открыли казенную губернскую типографию, где в основном печатали бланки, афиши... Но уже с 1803 года типография начала выпуск литературы [1].

Несомненна заслуга И.Я. Сытина перед смолянами также в том, что он издал крупный краеведческий труд. Что самое интересное, это было не переводное издание, а оригинальное труд, он назывался «История губернского города Смоленска», был написан священником Никифором Андриановичем Мурзакевичем. В 1803 году губернская типография под началом И.Я. Сытина с благоволения и на средства С. Апраксина отпечатала 600 экземпляров книги, сразу же ставшей важным событием культурной жизни Смоленска.

В 1804 году выпускается 2-е издание, дополненное 5-ой книгой с текстами грамот русских царей, польских и литовских королей, пожалованных городу Смоленску.

В ходе Отечественной войны 1812 года обе типографии и основная часть изданий были уничтожены. После 1812 года, хотя и не сразу, издательская деятельность Ивана Сытина возобновилась. Среди местной интеллигенции находились авторы (Сергей и Федор Глинки), переводчики (учитель местной гимназии, доктор философии Нико-

лай Ефремов. В первые двенадцать лет XIX века в Смоленске опубликованы 33 его книги, многие из которых сохранились в фондах Музея книги РГБ. Его пьесы с успехом шли в местном театре).

Вскоре после пожара в Смоленске, уничтожившего дом и типографию, Иван Яковлевич переехал в Орел, с представителями губернского правления которого у книгоиздателя были налажены торговые связи [1, с.10–41].

В 1829 г. по просьбе Сытина и по решению Смоленского приказа общественного призрения «для приобретения навыков будущей профессии» в типографию были переданы четыре воспитанника «...с обязательством содержать их и, продовольствуя, прилично обучать типографскому мастерству, не требуя от приказа никакой платы». Этот факт позволяет, во-первых, высказать предположение о том, что сытинская типография выполняла значительные объёмы работ. Во-вторых, есть основания говорить о высоких моральных качествах И.Я. Сытина [4, с. 10–41].

Во время функционирования книгоиздательского предприятия карачевского купца И.Я.Сытина и в Петербурге, и в Смоленске, и в Орле вокруг него постоянно возникал деятельный очаг культуры, образованности и просвещения. Умер И.Я. Сытин в 1835 году, оставив заметный след в истории книжного дела в России.

Таким образом, И.Я. Сытину принадлежит идея создания первой в Смоленске типографии. Он организовал в городе книжную лавку, чего не было в других губернских городах. С 1795 по 1812 годы его издательство выпустило в свет 96 названий книг. Несомненна заслуга И.Я. Сытина перед смолянами также в том, что он издал крупный краеведческий труд «История губернского города Смоленска», написанную священником Никифором Андриановичем Мурзакевичем.

Литература

1. Карпеченкова, В.И. Книгоиздательские традиции в Смоленске: краткий обзор/ В.И. Карпеченкова//Смоленская книга 2004: ежегод. библиогр. указ/ Смол. обл. универс. 6-ка. – Смоленск, 2005. – Вып.1. – С.21–29.
2. Степченков, Л.Л. Полиграфия Смоленщины: 1795–1915/ Л.Л. Степченков. – Смоленск: Коллекция, 2008. – 335 с.

А. Ю. Василенкова-Кинас

**Музейная деятельность как средство воспитания
патриотизма молодежи**

Любой музей есть память о веках.
Творенья от начала мироздания,
Любое человечества создание
В картинах, письменах, стихах.

Татьяна Сальникова

Данная тема, как мне кажется, очень актуальна и важна. Почему же так важно изучать историю? Да потому, что, не зная прошлого, невозможно понять настоящее, заглянуть в будущее. Лишь через историю можно постичь духовный мир предков, понять их культуру. Без прошлого невозможно оценить по достоинству сегодняшний день...

Развитие науки тоже невозможно без истории, в которой зафиксированы работы, проделанные учеными всех времен и народов. Из опыта и выводов предшественников ученые понимают, в каком направлении двигаться. Не зная истории, человечество ходило бы по замкнутому кругу, повторяя ошибки предков. Анализ ошибок способствует развитию каждого из нас и общества в целом. История – есть ориентир жизни в будущее.

Музеология – наука, изучающая процессы сохранения социальной информации, познания и передачи знаний и эмоций посредством музейных предметов. Являясь специальной дисциплиной, музеология создает теоретические и научно-методические основы практики музейного дела, обобщает его исторический опыт, давая тем самым возможность заглянуть в прошлое, прикоснуться к истории...

Учитывая всё вышеизложенное, актуальным остаётся вопрос о степени эффективности воздействия средств музейной педагогики на формирующуюся личность современного школьника, студента...

События последнего времени, происходящие в нашей стране – духовный кризис, очевидным проявлением которого является упадок общественной морали и, как следствие, отсутствие объединяющих общество ценностных ориентиров, – оказали неблагоприятное влияние на общественное сознание. Современное поколение погружено в виртуальный мир, порой настолько, что настоящая, реальная жизнь,

ценность живого человеческого общения уходит на второй план. Осознавать это больно. Сейчас абсолютно все книги можно найти в электронном виде. Надобность в бумажных носителях отпадает. Но я уверена, что все это не заменит того чувства, когда ты держишь в руках обыкновенную книгу, перелистываешь страницы... Музей способствует формированию личности обучающихся, воспитанию гражданина и патриота, достойного человека общества.

Патриотизм – это ведь очень широкое понятие: от преданности своему делу до любви к своему городу, стране, народу... Эмоциональное восприятие родителей, своего двора, улицы, звуков птичьего щебетания, трепетания листвы на деревьях, воспоминаний и ностальгии по детству, всего не перечислить... И это все, что становится частью нас самих, что так дорого и ценно нашей душе, оказывает огромное влияние на становление патриотического сознания каждого человека.

Мне хочется упомянуть о том, что в Смоленске открыт музей замечательного русского писателя, смолянина – Бориса Васильева. Автора таких произведений, как «Завтра была война», «А зори здесь тихие», «Утоли моя печали» и многих других.

Основная цель проекта – создание информационной музейной просветительской среды, способствующей всестороннему нравственному совершенствованию личности и гуманизации общества, через воплощение и популяризацию наследия разнопланового творчества Б.Л. Васильева – выдающегося писателя, воина и гражданина своей страны.

В планах инициаторов создания музея – пополнение фонда, а главное – пропаганда творческого наследия писателя. А наследие это велико: 12 томов прижизненного собрания сочинений, многочисленные сценарии фильмов, театральные постановки.

Патриотическое воспитание школьников и студентов заключается в том, чтобы повседневным смыслом каждого подрастающего человека стало чувство глубокого уважения и любви к своей Родине. Музей – одна из ступеней воспитания патриотизма. Любовь к Родине – чувство во многом, как говорил русский философ Иван Ильин, инстинктивное. Поэтому нужно пробуждать в молодом человеке дремлющий патриотизм. Именно пробуждать, но не навязывать. Б.Л. Васильев говорил о природе патриотизма: «Ныне это великое понятие затрепано, замусолено и затаскано... Неужели не ясно, что любовь доказывается только делами, только поступками и решительно ничем иным?» Ни полюбить, ни разлюбить Родину по приказу невозможно.

Необходимо учитывать, что люди приходят к пониманию патриотизма по-разному: один – через природу или искусство родной страны, другой – через ее историю, третий – через религиозную веру, а кто-то через службу в армии. Наверное, сколько людей – столько путей. Необходимо найти патриотическую тропиночку к каждому сердцу...

Музей – один из инструментов идеологии. В этом смысле музеям всегда отводилась важная роль в патриотическом воспитании, хотя понимание того, что такое патриотизм, все время менялось в зависимости от идеологических установок. Патриотическое воспитание в современной России должно быть, так как любовь к родине, к ее истории и культуре – залог процветания страны и духовного здоровья общества. Музеи должны, прежде всего, воспитывать культурного, самостоятельно мыслящего и понимающего человека – это их прямое назначение.

Одним словом, музей, решая задачу патриотического воспитания, должен формировать у подрастающего поколения ощущение присутствия прошлого в настоящем и будущем посредством общения его с культурным наследием.

Литература

1. Игнатъева, В.М. Музееведение. Советские музеи [Текст]: учеб.пособие / В.М. Игнатъева. – М., 1968.
2. Каулен, М.Е. Музейное дело России [Текст] / М.Е. Каулен, И.М.Коссова, А.А.Сундиева. – Москва: ВК, 2003.
3. Ким, Г.П. Музейное дело [Текст]: учеб.-метод. пособие / Г.П. Ким. – Оренбург: ОГУ, 2007.
4. Фролов, А.И. Основатели российских музеев [Текст]: учеб. пособие / А.И. Фролов. – Москва: РГГУ, 1991. – 78 с.
5. Шулепова, Э.А. Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков [Текст] / Э.А. Шулепова, М.Е. Каулен, А.А. Сундиева. – Москва: Этерна, 2010.

Несколько слов о внедрении аборт в России и их демографических последствиях

Отношение общества к искусственному прерыванию беременности в исторической ретроспективе имеет многогранные оттенки. Здесь присутствовали психологические и физиологические аспекты. Например, в Риме и древней Греции аборт не являлся чем-то необычным и порою даже приветствовался, а вот в средние века в ряде стран прерывание беременности считалось грехом и каралось смертной казнью. Позднее наказание смягчилось, но до начала XX века аборт был наказуем тюремными сроками, как для женщины, так и для исполнителя. В настоящее время аборт разрешены практически во всех странах мира. Но Афганистан, Ангола, Шотландия, Египет, Папуа-Новая Гвинея, Непал, Ирландия, ОАЭ в силу социальных и религиозных особенностей частично или полностью запреты на аборт не отменили. В Аргентине и Польше, ряде стран Латинской Америки и Африки возможны аборт только в случаях угрозы жизни и здоровью женщины. В странах Европы и США аборт разрешены, но сроки проведения аборт и показания к нему варьируются по-разному.

Многодетная семья исторически была свойственна русскому народу. Одним из факторов, поддерживающих идею многодетности, являлось православие. Библия устанавливает патриархальный брак, целью которого является исполнение самой первой заповеди, которую Бог дал людям – «плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею». Так и было в нашей стране, население которой с 1858 по 1914 г. увеличилось с 68 до 163 млн человек (сведения приводятся без Польши и Финляндии) [10, с.7]. Революция 1917 года и последующие события в корне изменили взгляды на семейные ценности. Начинается постепенное снижение самовоспроизводства русского народа. И в итоге, если в дореволюционной России семья из 5-7 детей считалась обычным делом, то сегодня российская женщина рождает в среднем всего лишь 1,2–1,3 ребенка.

В 1920 году совместным постановлением Наркомздрава и Наркомюста аборт в нашей стране впервые в истории человечества стали легальными, бесплатными и неограниченными [12]. Данное решение обосновывалось необходимостью предоставления свободы женщинам в

их выборе относительно количества детей. На практике оно привело к резкому увеличению числа аборт, женской смертности и болезней [16]. К середине 1930-х годов руководство страны, стремясь изменить негативную тенденцию, предпринимает необходимые меры. В результате 27 июня 1936 года принимается Постановление ЦИК СССР № 65 и СНК СССР № 1134 «О запрещении абортов, увеличении материальной помощи роженицам, установлении государственной помощи многодетным, расширении сети родильных домов, детских яслей и детских садов, усилении уголовного наказания за неплатеж алиментов и о некоторых изменениях в законодательстве о разводах» [14, с.309]. Однако вскоре после смерти И.В. Сталина Указом Президиума Верховного Совета СССР от 5 августа 1954 года преследование женщин за аборты было прекращено, а указом от 23 ноября 1955 года «Об отмене запрещения абортов» они были легализованы [16].

К слову, по некоторым данным, разрешение абортов было связано с требованием американцев. Остановимся на этом вопросе подробнее. В 1955 году в СССР шла борьба между «сталинскими наследниками» за власть. Среди претендентов активнее всех выдвигался Н.С. Хрущев. 8 февраля 1955 года благодаря его стараниям с должности Председателя Совета Министров СССР был снят Г.М. Маленков, 3 марта поста заместителя Председателя Совета Министров СССР лишился Л.М. Каганович. Однако до окончательной победы Хрущеву было далеко. Учитывая реалии «холодной войны» и опасаясь ее перерастания в «горячую», понимая, что при таком развитии событий ему не удержаться у власти, Никита Сергеевич был готов на существенные уступки Западу.

Автор статьи на <http://www.anaga.ru/> «Как американцы заставили Хрущёва разрешить аборты и осудить деятельность Сталина» пишет: «Как оказалось, американцы, фактически говорившие от имени всех остальных своих союзников, также не горели желанием тут же начать войну. Прежде чем её начать, они были не прочь насколько это возможно ослабить СССР. Поэтому условиями улучшения отношений противник выдвинул сокращение Вооружённых Сил СССР, осуждение деятельности Сталина во главе страны и, **что самое интересное, снятие запрета на производство абортов**(выделено мной – М.П.). При этом западные державы уклонились от конструктивного обсуждения советских предложений и отказались от принятия каких-либо конкретных решений до выполнения советской стороной высказанных ими требований» [8].

Тему ослабления потенциального противника посредством навязывания губительной для него демографической политики раскрывают в своей книге «Демографическая война против России» известные российские психологи И.Я. Медведева и Т.Л. Шишова [9]. Затрагивает ее и журналист Евгений Радугин, который в статье «“Оборонка” США использует запрещенные разработки» пишет: «Идеальный солдат – это хорошо, но ещё лучше – противник, который сам сдаёт свою страну без боя, в т.ч. и путём отказа от воспроизводства солдат для своей армии. В Меморандуме национальной безопасности США NSSM 200 от 1974 года говорится: «...политика в области народонаселения становится весьма важной для соблюдения экономических интересов США. Следует создать социальные и психологические предпосылки для якобы стихийного снижения рождаемости... Мы должны позаботиться о том, чтобы наша деятельность не воспринималась развивающимися странами как политика развитой страны, направленная против этих стран...». Рецепт создания этих социальных и психологических предпосылок для якобы стихийного снижения рождаемости сформулировал глава Всемирной организации здравоохранения Г.Б. Чисхолм, который занимал этот пост в с 1948 по 1953 годы: «Чтобы прийти к мировому правительству, необходимо изгнать из сознания людей их индивидуальность, привязанность к семейным традициям, национальный патриотизм и религиозные догмы. Уничтожение понятий истины и лжи, которые являются основой воспитания ребёнка, замена веры в опыт старших рациональным мышлением – вот запоздалые цели, потребные для изменения человеческого поведения» [13].

Давление на руководство Советского Союза в целях снятия запрета на проведение абортов имело глубокую предварительную теоретическую проработку. Его отмена привела к трагическим последствиям, как для нравственных устоев народа, так и для его численности. Как отмечено в одной из статей на данную тему: «С 1956 года в стране начинается взрывной рост числа абортотворения, и к 1964 году в РСФСР по их числу был поставлен 5,46-миллионный рекорд. Суммарное число абортотворения в Российской Федерации с 1960 по 2008 годы составило 185 миллионов (речь идет только о **легальных абортотворениях!** – М.П.), что почти в семь раз больше общих демографических потерь СССР в Великой Отечественной Войне и в 1,265 раза превосходит современную численность населения России» [8].

Как полагает известный российский историк О.А. Платонов, аборты стали скрытым методом геноцида народа и по их числу «СССР 1970-х гг. во много раз превзошел другие страны мира» [11].

При этом страны Запада не спешили отказываться от антиабортного законодательства: в Англии аборты были разрешены в 1967 году, в США – в 1973 (решением Верховного суда по делу «Роу против Уэйда»), а во Франции, всегда славившейся свободными нравами, лишь в 1975.

В 1990-е годы различные проамериканские структуры в нашей стране активно проводили политику по борьбе с увеличением рождаемости. Так, президент Российского общества по контрацепции В.Н. Прилепская в полном соответствии с этой установкой заявила на юбилейной (в честь пятилетия) конференции Российской Ассоциации Планирования Семьи в 1997 году, что «призывающие к повышению рождаемости в России забывают о проблемах перенаселения в мировом масштабе, нам не нужен прирост, нам нужны здоровые дети...» [9].

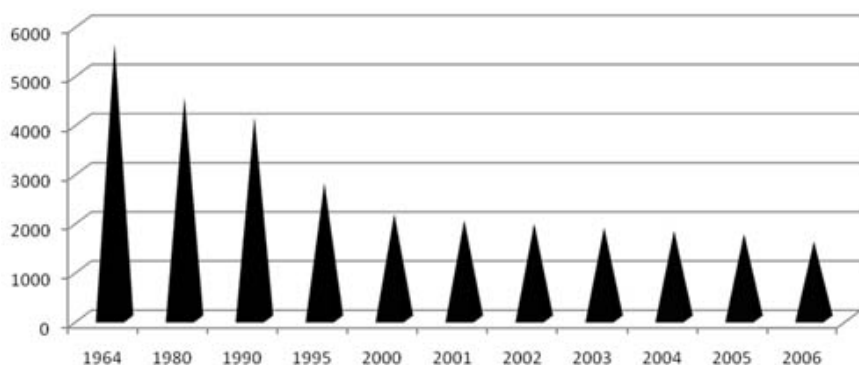
Необходимо отметить, что снятие запрета на аборты в СССР привело к ухудшению общей демографической ситуации. Приведем график, демонстрирующий естественный прирост населения России в 1950–2014 гг.



На этом графике мы видим, что в период правления Хрущёва (1953–1964 гг.) прирост населения России стал резко замедляться, а

затем пошел на убыль. Причём, не только падала рождаемость, но и впервые в послевоенное время наметилась тенденция медленного и устойчивого роста смертности. В период «брежневского застоя» в целом также наблюдалось сокращение естественного прироста населения, а после начала «перестройки» и «глубоких демократических реформ» рождаемость резко сократилась, а смертность – увеличилась.

Как считает автор статьи «Сравнительный анализ числа аборт в России и других странах мира» А.С. Ульянов, наша страна в этом вопросе с советских времен занимает 1-е место в относительном и 2-е место в абсолютном (после Китая) выражении. На приведенном рисунке перед нами предстает картина абортов в России с 1964 по 2006 годы.



На основании представленного рисунка, как полагает Ульянов, проблему абортов неправильно связывать с периодом радикальных экономических реформ 1990-х гг. – с 1960 по 2000 г. в России на 1 рождение никогда не приходилось менее чем 1,5 аборта. Более того, в последнее десятилетие XX века произошло самое заметное снижение числа абортов – почти в 2 раза (с 4,1 до 2,1 млн.). Эти цифры включают аборты в государственных и частных учреждениях [15].

Неоспоримый факт, что с начала «перестройки» и «ельцинских демократических реформ» государственная власть значительно расширила рамки легальности абортов. Так, в 1987 году Минздрав СССР издал приказ № 1342 о прерывании беременности по социальным показаниям, а в 1996 году правительством РФ был увеличен перечень медицинских показаний, который значительно расширил право на аборт [11;16].

С началом 2000-х годов ситуация изменилась. В 2003 году с 13 пунктов до 4-х были сокращены социальные причины для производства

абортов, а правила 2007 года еще больше их ограничили. В 2009 году запрещена пропаганда абортотв [4, с.11].

По мнению журналиста популярного американского журнала «Форбс» Маркса Адоманиса (см. его статью «Количество абортотв в России быстро сближается с западноевропейскими показателями»), число абортотв в нашей стране постепенно сокращается и их уровень сближается с показателями по Евросоюзу. Это происходит в связи с широким распространением новейших видов контрацепции [2]. С 2013 года в России отмечен (впервые с 1992 года – !) естественный прирост населения [1]. На начало 2016 года, по мнению аналитиков журнала «Форбс, «у России есть демографические проблемы, но ситуация там не хуже, чем в Италии и некоторых других странах Европы» [3].

Однако некоторые исследователи ставят под сомнение положительную тенденцию снижения абортотв, ссылаясь на большое число неучтенных прерываний беременности в частных клиниках и на то, что официальные данные не учитывают убитых детей широко распространенными раннеабортными средствами и гормональными таблетками. Так, глава союза педиатров России Александр Баранов в 2015 году заявил, что статистика абортотв сильно занижена и «по оценкам экспертов их производится от 3 до 4 млн в год» [5]. Некоторые ученые, изучающие данный вопрос, указывают, что: «Ежегодно в России выполняется более 6 млн абортотв. Согласно статистике, абортотв в России представляют достаточно серьезную демографическую проблему. На сегодняшний день наша страна находится в верхних строчках списка по количеству абортотв в процентном отношении к общему числу рожденных детей. Возможно, это покажется странным, но в наше время, когда средства контрацепции доступны для любой пары, 57% всех беременностей заканчивается абортотв. В итоге абортотв превышают рождаемость в Российской Федерации более чем в 2 раза» [4, с.12]. По мнению профессора, доктора медицинских наук, известного гинеколога-эндокринолога Г.Б. Дикке, абортотв в нашей стране остается одним из основных методов регулирования рождаемости [6].

С другой стороны, по мнению уже упомянутого А. С. Ульянова, доля неучтенных статистикой нелегальных абортотв могла действительно возрасти в 2000-е годы, однако их удельный вес вряд ли превышает 10%. Причины – доступность и бесплатность этой операции в государственных медицинских учреждениях, отсутствие уголовного наказания за проведение абортотв с нарушением сроков (т.е. на позд-

них сроках беременности) при невысоком уровне доходов большинства населения. В 2007 г. впервые за 50 лет число рождений превысило в России число аборт [15].

Важная деталь, свидетельствующая, что проблема аборт тяжелее всего ударила **именно по русскому народу**, – число аборт на 1 рождение в РСФСР и РФ всегда было наивысшим среди всех республик СССР и 14 государств постсоветского пространства. При этом в странах постсоветского пространства в последние годы число аборт снижалось, причем быстрее это снижение происходило в странах Балтии, Белоруссии и Украине. Печальное исключение составила Россия. Более того, с 2007 года в СНГ не осталось ни одной страны, производящей аборт с менее чем двукратным разрывом от РФ [15].

История нашей страны свидетельствует, что любые рассуждения о «свободе» женщин на аборт или сведения его на уровень «незначительной операции» является тяжелейшим преступлением перед Родиной и Nation. Сила нашего народа в крепкой многодетной семье и традициях, испокон веков воспитывавших благоговейное отношение к материнству и исключавших аборт как страшный грех перед Богом и людьми. «Плодитесь и размножайтесь» – этот завет оставлен нам Господом, и мы, если хотим остаться в истории великим народом, а не раствориться среди более многочисленных соседей, должны беспрекословно исполнять его.

Литература

1. Адоманис, М. «Вымирающая» Россия демонстрирует рост населения // «Форбс» (США). 07.11.2013.
2. Адоманис, М. Количество аборт в России быстро сближается с западноевропейскими показателями // «Форбс» (США). 11.02.2013.
3. Адоманис, М. У России есть демографические проблемы, но ситуация там не хуже, чем в Италии // «Форбс» (США). 29.03.2016.
4. Алексеюк, М.Ю. Возможности адаптации репродуктивной системы после прерывания беременности малых сроков: дисс. на соиск. уч. ст. канд. мед. наук. – Волгоград, 2015.
5. Главный педиатр России назвал «настоящее» число аборт в РФ // «Российская газета». 04.06.2015.
6. Дикке, Г.Б. Аборт и контрацепция в России на фоне демографического кризиса / Ерофеева Л.В., Яроцкая Е.Л. // Эффективная фармакотерапия. №51. Акушерство и гинекология. – 2013. – №51. – С. 4–5.
7. Естественный прирост населения России в 1950-2015 гг. // <https://commons.wikimedia.org/wiki/>

8. Как американцы заставили Хрущева легализовать аборт // <http://www.anaga.ru/>.
9. Медведева, И.Я., Шишова, Т.Л. Демографическая война против России. – Саратов, 2004. // <http://velizary.ru/>.
10. Новейшая история Отечества: XX век: учеб. для студ. высш. уч. зав.: в 2-х т / Под ред. А.Ф. Киселева, Э.М. Щагина. – 2-е изд. – М., 2002.
11. Платонов, О.А. Государственная измена. – М., 2004. // <http://knigosite.org/>
12. Протокол Коллегии Министерства здравоохранения РФ от 21 окт. 2003 г. №14. В нем, в частности, пишется: «Россия стала первой страной в мире, разрешившей в 1920 г. аборт».
13. Радугин Евгений. «Оборонка» США использует запрещенные разработки. // <http://politikus.ru/articles/>.
14. СЗ СССР. 1936. №4.
15. Ульянов, А.С. Сравнительный анализ числа абортов в России и других странах мира // <http://www.materinstvo.ru/art/6234>.
16. JozefGunčaga. ABORTO IN RUSSIA (АБОРТВРОССИИ).Esercitazione per la Licenza in Teologia Morale .Moderatore: ilprofessore Edmund Kowalski. ROMA, 2009http://krotov.info/library/04_g/un/chaga.htm#_ftnref30.

Отношение С.Ф. Шарапова к денежной реформе С.Ю. Витте

В конце XIX века финансовое положение Российской империи было непростым. В течение длительного времени страна не имела устойчивой валюты. Еще со времени Крымской войны обмен бумажных денег на золото и серебро был приостановлен; во время Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. курс кредитного рубля (так назывались бумажные деньги) значительно снизился; в 1880-е годы он подвергался значительным колебаниям (от 50 до 80 коп. за рубль). Россия отвыкла от металлического обращения; счет велся обычно на кредитные рубли, к которым приспособилась и разменная монета (медь и неполноценное серебро). Не только золота, но и полноценного серебра почти не было в обращении. Только таможенные пошлины исчислялись в золотых рублях.

Отсутствие устойчивой валюты, не имевшей точного соотношения с денежными единицами других стран, являлось серьезным препятствием для развития международных торговых отношений, промышленности и сельского хозяйства России. Словом, в конце XIX века денежную систему империи необходимо было укреплять, и в 1897 году под руководством министра финансов С.Ю. Витте и при полной поддержке императора Николая II была проведена денежная реформа. Ее суть заключалась в следующем: создавался новый золотой рубль, признававшийся основной денежной единицей, он приравнивался к полутора старым золотым рублям. Устанавливался свободный обмен рублей на золото. Иными словами, он считался равным курсу кредитного рубля, с 1896 года удерживавшемся на уровне 7 руб. 50 коп. за полуимпериал (пятирублевая монета). В Государственном банке имелся запас золота около 1200 млн рублей, что соответствовало сумме обращавшихся бумажных денег 1121 млн рублей. Таким образом, свободный обмен на золото кредитных билетов мог происходить без каких-либо ограничений [1, с. 84–85].

Необходимо отметить, что еще до начала денежной реформы она вызвала широкую полемику среди экономистов и политиков. Причем большинство из них относились к высказываемым Витте идеям отрицательно [1, с.85].

Одним из критиков денежной реформы 1897 года был известный общественный деятель, ученый Сергей Федорович Шарапов. Он счи-

тал, что вместо конвертируемого золотого рубля, подверженного изменениям мировой биржи, необходимо введение абсолютных денег, обращение которых регулируется государством и ликвидирует господство хищнического биржевого капитала.

1 апреля 1902 года министр финансов С.Ю. Витте пригласил С.Ф. Шапарова встретиться, чтобы детально обсудить его позицию по поводу денежной реформы. Во время беседы Шапаров заявил, что «Не только валюта, но вообще вся наша экономическая политика... идет в разрез с интересами земледельческой страны». Что касается теории золотого монументализма, отмечал Сергей Федорович, для России она разорительна и неверна. В частности, он указывал, что при отсутствии в необходимом количестве золота может произойти критическое снижение массы бумажных денег. Кроме того, денежная реформа привела к широкой системе займов, которые мало-помалу опутывали Россию долговыми обязательствами перед иностранными кредиторами [3, с.54-55].

Тяжелое состояние сельского хозяйства страны Шапаров напрямую связывал с введением золотой валюты. В частности, он отмечал, что покупательная способность золотого рубля сильно увеличена, при этом долги землевладельцами были сделаны в «дешевой старой единице», в то же время платежи по ним делаются в новой, покупательная сила которой в полтора раза больше. «При этих условиях, – говорил Сергей Федорович, – земледелие дохода давать не может. А раз земледелие не выгодно, лишается своей будущности и промышленность, потому что другого рынка у нее нет. Здесь своего рода заколдованный круг, и выход из него только один – понижение ценности денежной единицы, т.е. прекращение действия золотой валюты» [3, с.60]. На эти слова Витте возражал Шапарову, говоря, что если это произойдет, случится страшная катастрофа, которая приведет к кризису промышленности, падению «всех ценностей внутри страны» и к экономической изолированности России от международной финансово-экономической системы. «Это было бы величайшим счастьем, – парировал Сергей Федорович, –... страна была бы спасена от необходимости заключать внешние займы и привлекать к себе иностранные капиталы» [3, с.61].

Вместо золотого стандарта ученый предлагал ввести серебряную валюту, которая, несмотря на то, что не пользовалась бы спросом на мировом рынке, внутри страны позволила бы поднять земледелие и цену на хлеб.

Упомянутая встреча Шарапова и Витте не поколебала убежденности Сергея Федоровича в том, что золотая денежная система представляет для России великий вред. Характеризуя мотивы Витте, заставившие его провести денежную реформу, он отмечал, что они проистекают из «жалкого положения нашей финансовой науки», которая никогда серьезно не занималась экономикой не только России, но и зарубежных стран [3, с. 65].

К слову, промышленный кризис 1900 года Шарапов также считал следствием реформы С.Ю. Витте. «Россия разоряется не по дням, а по часам, – писал он 19 июня 1902 года в открытом письме на имя министра финансов. – Гибнет сельское хозяйство, лишенное цен, убитых золотой валютой, лишенное оборотных средств... падают бумаги, разоряются капитальные кассы, трещат банки... Государственный Банк ...обращается в какую-то экономическую лечебницу... Выхода из этого положения на почве золотой валюты нет и быть не может» [4, с.34–35].

Большим бедствием для страны, как уже отмечалось выше, ученый считал денежные займы в западноевропейских странах, которые он называл «истинным преступлением» перед Родиной. То, к чему может привести такая политика, Шарапов изображал следующим образом: «За границей сидят рантьееры, держатели бумаг и стригут купоны. В России земледельцы в поте лица своего трудятся, чтобы выработать на оплату этих купонов, дрожа перед перспективой экзекуции. Малейший неурожай – и все расчеты нарушаются. Задолженность растет, за границей, благодаря постоянному приливу платежей, растет национальный капитал, наша несчастная Родина обращается в чужую колонию, обреченную на разорение и нищету» [4, с. 42].

Для того чтобы остановить разорение страны, Шарапов считал необходимым перейти от золотого к серебряному рублю. Этот переход послужит устойчивым основанием для развития денежной системы. Изолированность страны, неизбежная в этом случаи, будет полезна для ее развития, а постоянные колебания национальных денег по отношению к мировым на финансах страны отрицательно не скажутся, но затруднят внешний ввоз и эксплуатацию России иностранцами.

Золото дает огромные доходы международному капиталу, угнетая земледелие и промышленность. Выгодная для стран-кредиторов, золотая валюта губительна для задолженных земледельческих стран. Серебро, наоборот, являясь более дешевым по отношению к золоту, могло бы способствовать подъему экономики страны. При золотой валюте денежное обращение лишено всякой эластичности, т.к. ме-

талл, из-за плохого расчетного баланса России, может быть привлечен только путем внешних займов. Расчетный баланс страны все более пассивен, его приходится покрывать искусственно через займы, железнодорожное строительство, привлечение иностранного капитала в промышленность и т.д. Причем исправить его при золотой валюте невозможно [4, с.51–53; 5, с.58; 6, с.61–62].

«При существовании золотой валюты, – писал в письме кн. М.М. Андроникову С.Ф. Шарапов, – нет и не может быть выхода ни для русского земледелия, ни для национальной промышленности и торговли. Ни одна из этих отраслей не может благоденствовать, пока страдает сельское хозяйство, разоряется и бедствует сельское население, единственный покупатель произведений русской промышленности, единственный плательщик услуг торговли. Земледелие не может процветать при золотой валюте, ибо последняя, роняя цены на его продукты, лишает население одновременно и оборотных средств, и кредита, производя искусственное безденежье» [6, с.60].

К слову, в идеале, по мысли Шарапова, денежная масса вообще не должна обеспечиваться металлом (ни серебром, ни золотом...). Такие деньги Сергей Федорович называл «абсолютными». Он выступал за «бумажный рубль, не зависящий от золота и выпускаемый по мере необходимости», который «позволяет, при правильной организации кредитных учреждений, оживлять и оплодотворять народный труд и его производительность как раз до предела, которого в данное время достигает трудолюбие народа, его предприимчивость и технические познания». Образующий на основе «абсолютных денег» капитал (т.н. «мнимый капитал»), выражается в денежной массе, произведённой государством (в каком угодно количестве) в производительных нуждах и «оправдывающий себя результативностью конкретной производительной деятельности». Для того чтобы избежать обесценивание «абсолютных денег» необходимо их грамотное приложение к экономическим потребностям страны. Но и при некотором перепроизводстве денежных знаков – это «пустяк в сравнении со страшным злом, обуславливаемым их заведомым недостатком...» [2, с. 284, 266–267, 288].

Основой для нормального функционирования финансовой системы Шарапов считал сильную самодержавную власть, которая основывается на «нравственном начале всенародного доверия...» [2, с. 276]. Если на Западе обращение денежной массы зависит от произвола олигархических группировок и биржевых спекуляций (этим и объясняется обращение к золотому стандарту, как единственно гарантирован-

ному), то российские самодержцы могут сами успешно решать вопросы финансовой политики, т.к. их авторитет основывается на доверии нации и в своих поступках они не зависят от хищнических клановых группировок [2, с.271].

Подведем некоторые итоги. Отношение С.Ф. Шарапова к денежной реформе С.Ю. Витте было резко негативным. Считая, что введение золотого обеспечения рубля является шагом на пути экономического и политического закабаления страны заграничными хищными финансовыми группировками, создает массу препятствий для развития России, он уповал на необходимость введения «абсолютных денег», обращение которых будет строго контролироваться императором, независимого в своей деятельности от спекулятивной игры международных бирж и пользующегося широким доверием русского народа.

Литература

1. Ольденбург, С.С. Царствование императора Николая II. В 2-х тт. Т.1. – Белград: Издание Общества Распространения Русской Национальной и Патриотической Литературы, 1939.
2. Шарапов, С.Ф. Экономика в самодержавном государстве // Экономика русской цивилизации (сборник) / под ред. О.А. Платонова. – М.: Родник, 1995. – С. 253–318.
3. Шарапов, С.Ф. Мой дневник. Мое свидание с С.Ю. Витте. // Сочинения. Т. 8. Страда. – М.: Типо-литография А.В. Васильева и К°, 1902. – С. 49–65.
4. Шарапов, С.Ф. Открытое письмо к С.Ю. Витте // Сочинения. Т. 9. Ураган. – М.: Типография т-ва И.М. Машистова, 1906. – С. 32–53.
5. Шарапов, С.Ф. Последняя попытка обратить С.Ю. Витте (письмо к князю М.М. Андроникову) // Сочинения. Т. 9. Ураган. – М.: Типография т-ва И.М. Машистова, 1906. – С. 54–59.
6. Шарапов, С.Ф. Записки о наших финансах (Приложение к письму кн. М.М. Андроникову) // Сочинения. Т. 9. Ураган. – М.: Типография т-ва И.М. Машистова, 1906. – С. 60–63.

Е. В. Пастушенкова, А.В. Глотова

**Опыт открытия художественного пространства
образовательного учреждения на примере
Смоленского государственного медицинского
университета**

Наше исследование посвящено полному описанию картинной галереи, находящейся в образовательном пространстве Смоленского государственного медицинского университета (СГМУ). Художественный фонд университета масштабен: общее количество художественных произведений превышает 120 экземпляров. Художественное образовательное пространство охватывает многочисленные базы университета.

Приведём количественные данные о наличии художественных произведений, созданных в различных жанрах и размещённых в образовательном пространстве СГМУ, полученные нами в результате нашего исследования. В Музее истории СГМУ хранится 11 портретов знаменитых деятелей медицины; в лекционном зале Областной клинической больницы – 9 портретов; на кафедре пропедевтики внутренних болезней – 7 портретов; в лекционном зале Областной педиатрической больницы – 6 портретов; на кафедре анатомии человека – 43 портрета и художественных произведения; на кафедре нормальной физиологии – 7 портретов; на кафедре факультетской терапии – 6 портретов; на кафедре патологической анатомии – 5 портретов и художественных произведений; в Научно-исследовательском центре – 15 картин; в ректорате и холлах – 5 картин и 4 бюста; часть художественных произведений рассеяно по деканатам и кабинетам Административного корпуса. На территории медгородка можно видеть два монументальных произведения; на прилегающем к медгородку Братском кладбище располагается множество художественных надгробий над могилами выдающихся профессоров университета.

Авторство портретов, картин, скульптур, памятников принадлежит известным смоленским художникам: Михаилу Степановичу Кондратьюку, Валентину Ивановичу Пономарёву, Виктору Николаевичу Баранову, Александру Анатольевичу Козикову, Вячеславу Ивановичу Марышеву и другим. Авторство многих картин можно установить предположительно или уже невозможно. Авторство некоторых работ нам удалось установить [1].

Мы обратились к известным смоленским художникам (В. И. Ляшенко, В. Н. Баранов, С. Е. Потапов и др.), а также к искусствоведам Смоленского государственного музея-заповедника с просьбой оценить художественный уровень коллекции СГМУ. По их единодушному мнению, работы выполнены высокопрофессионально, а многие из них имеют большую художественную ценность.

Минимальная рыночная стоимость коллекции, по приблизительным округлённым подсчетам, составляет более 3 млн. рублей.

Мы провели оценку состояния этих произведений: холсты и качество изображений в целом удовлетворительны, чего, к глубокому сожалению, нельзя сказать об их оформлении и представлении для обозрения. Для большого количества художественных произведений рамы, стекла и паспарту требуют срочной замены.

Что необходимо сделать, чтобы художественную коллекцию СГМУ привести в порядок:

1. Поменять багетные рамы в условиях художественной мастерской. Предполагаемая минимальная стоимость оформительских работ, по приблизительным подсчетам, составляет 5000 руб. на одно произведение. Под эту работу можно оформить заявку на получение гранта. Оформление картин требует дополнительной информационной атрибутики, т.к. они находятся в образовательном пространстве, выполняют воспитательную и образовательную функции, требуют дополнительной атрибутики, имеющей образовательное и культурное значение.

2. Атрибутировать художественные произведения (размеры, жанр, техника, название, автор), присвоить индивидуальные номера хранения.

3. Создать и опубликовать художественный каталог с полным описанием произведений.

4. В соответствии с правилами создания художественных экспозиций осуществить оптимальное размещение художественных произведений в образовательном пространстве СГМУ.

5. Начать систематическую выставочную работу по представлению художественных произведений из коллекции СГМУ на различные тематические выставки. Причём, эта работа в отдельных случаях, когда организовываются платные выставки, может проходить на официальной коммерческой основе.

6. Часть произведений может быть включена в обменный фонд с целью планового пополнения художественной коллекции СГМУ.

7. Художественная коллекция СГМУ включает большое количество портретов выдающихся учёных и врачей, работавших в СГМУ. Возможно создание тематических видеофильмов, лекториев, телевизионных передач, где эти произведения могут быть широко использованы.

Художественный фонд СГМУ богат портретами выдающихся учёных и врачей. Среди них портреты профессоров: Старикова Г. М., Дамского А. Я., Петряевой А. Т., Захарьина Г. А., Зеленина В. Ф., Кончаловского М. П., Ланга Г. Ф., Мудрова М. Я., Остроумова А. А., Павлова И. П., Стражеско Н. Д., Черноруцкого М. В., Домбровской Ю. Ф., Киселя А. А., Молчанова В. И., Сперанского Г. Н., Тура А. Ф., Введенского Н. Е., Воронцова Д. С., Сеченова И. М., Ухтоского А. А., Юденича Н. А., Степанова П. Н., Пунина К. В., Мясникова А. Л., Зимницкого С. С., Боткина С. П., Молоткова В. Г., Зарудина В. В., Карузина П. И., Юдена Г. Г., Шангиной Л. А., Степанова П. Ф., Сухарева А. И., Пирогова Н. И., Триодина П. Н. и ещё многих-многих других [1]. Это были выдающиеся личности, оставившие свой след не только в истории СГМУ, но и нашей страны. Ими гордится отечественная медицинская наука.

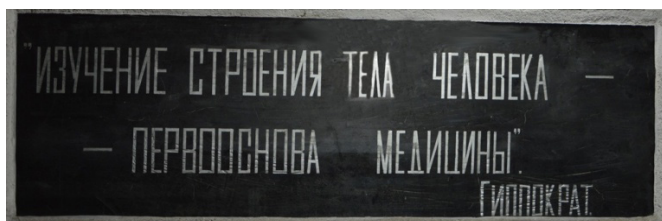
В заключение хотелось бы сказать, что самая возвышенная цель искусства – заставлять биться человеческие сердца, и так как сердце – центр жизни, искусство должно постоянно находиться в теснейшей связи со всей моральной и материальной жизнью человека. Оно особенно важно для гармоничного развития духовных и физических сил человека. Недаром слово «медицина» происходит от латинского словосочетания «ars medicina» — «лечебное искусство», «искусство исцеления», тем самым сближаясь с областью творчества. Выдающийся советский хирург С. С. Юдин писал: «Как прогулки, охота и спорт совершенно необходимы для сохранения физического здоровья и сил, так театр, концерты, музеи и художественные выставки нужны для освежения духовных запросов и для той духовной гимнастики, без которой понизятся и атрофируются творческие способности». Таким образом, использование средств искусства необходимо для здорового, гармоничного развития духовных и физических сил человека.

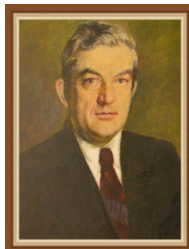
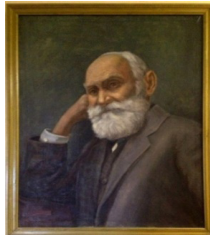
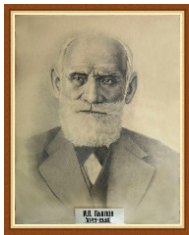
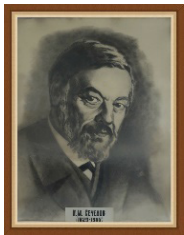
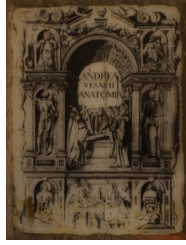
Представленная нами работа ведётся в рамках деятельности научного кружка «Эхо» при Музее истории СГМУ. Результаты исследований будут включены в новую распределённую экспозицию музея, посвящённую истории становления Смоленского государственного медицинского университета. Судьбы людей, изображённых на картинах, – это пример мужества, безграничного таланта и самоотдачи для подрастающего поколения. Художественное пространство обра-

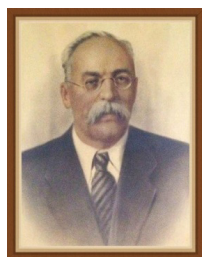
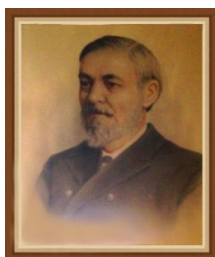
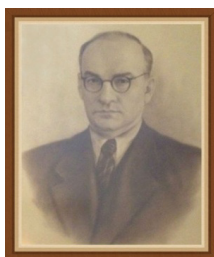
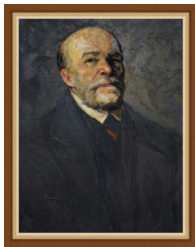
зовательного учреждения воздействует на подсознательном уровне и очень важно для современного врача, его нравственного и интеллектуального потенциала. Родина должна беречь своих гениев, и тогда гении сберегут её честь!

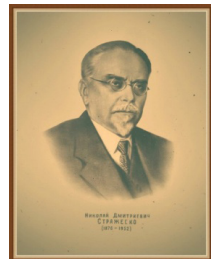
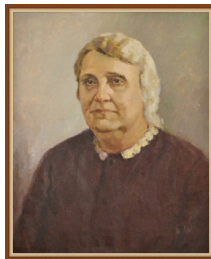
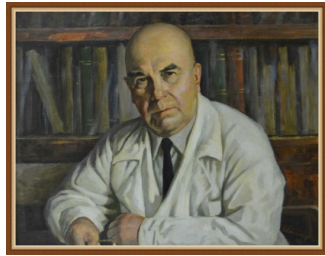
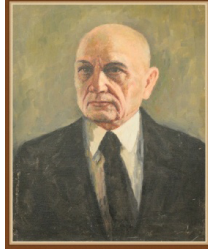
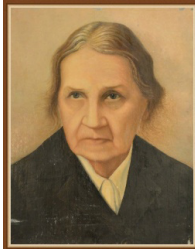
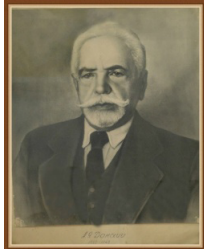
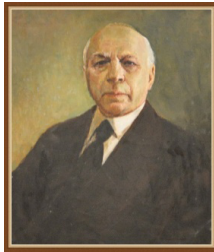
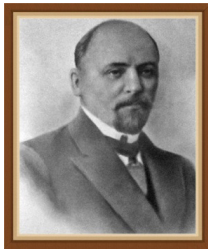
Галерея картин в СГМУ не единственная в своем роде. Традиционно в крупных медицинских учебных заведениях функционируют музеи, посвященные истории медицины и самого учебного заведения. В качестве примеров можно назвать Музей истории медицины в Риге им. П. Страдыня, Музей Ставропольского медуниверситета, военно-медицинский музей РФ. Центральным музеем истории медицины и медицинского образования в России является Музей МГМСУ им. А. И. Евдокимова.

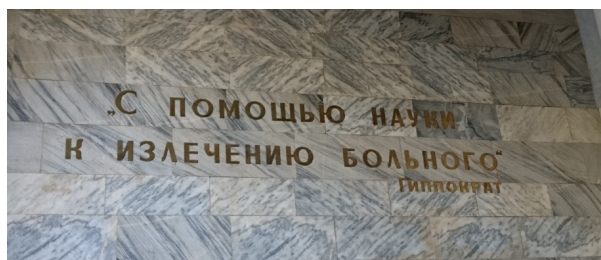
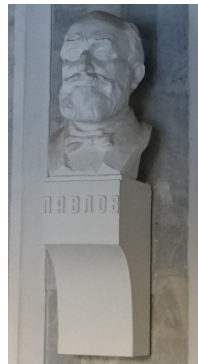
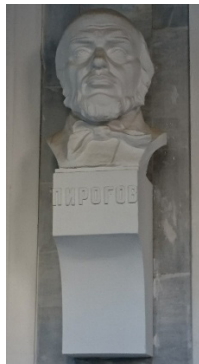
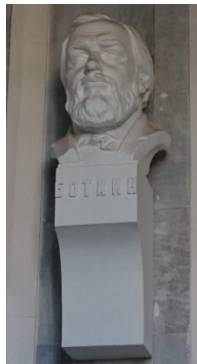
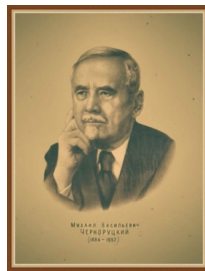
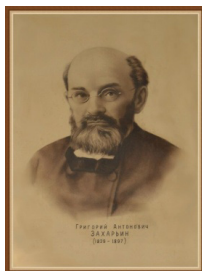
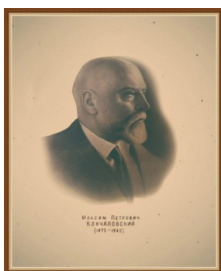
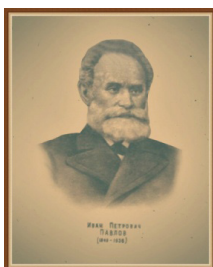
Материалы настоящего исследования были впервые доложены на 67-й научной студенческой конференции СГМУ-2015 и в полном объеме опубликованы в открытой печати [1].











Литература

1. Готов, В. А., Пастушенкова, Е. В., Сазонова, В. Д., Глотова, А. В. Картинная галерея кафедры анатомии человека Смоленского государственного медицинского университета: исторический аспект и перспективы. Поэма. – Математическая морфология. Электронный математический и медико-биологический журнал. – Т. 14. – Вып. 2. – 2015. – URL: <http://www.smolensk.ru/user/sgma/MMORPH/N-46-html/pastushenkova/pastushenkova.htm>.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА: ТРАДИЦИИ, ИННОВАЦИИ И СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА

Р.Н. Дорожкина

Художественный этюд как жанр фортепианной музыки эпохи романтизма

Слово «этюд» в переводе с французского языка обозначает «учение, изучение». В музыке так называют инструментальные пьесы, как правило, небольшого объёма, основанные на определенном приёме исполнения и предназначенные для развития технического мастерства музыканта. По определению энциклопедического словаря Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона (1911 г.): «Этюд (*esercizio, exercice*) – музыкальное упражнение, написанное с целью развить технику играющего или поющего» [3].

Этюды существуют для пения (вокализы) и для всех инструментов, им придаётся музыкальное содержание и форма. Каждый из них рассчитан на освоение какого-то технического приема, например, игры гаммообразными пассажами, пунктирным ритмом, хроматическими гаммами, скачками, октавами, двойными нотами, техника трели и другие. Обращаясь к различным словарям для уточнения значения слова «этюд», обнаруживаем, что оно достаточно широко представлено в разных сферах деятельности человека – от музыки, живописи, литературы до музыкознания, шахмат, хореографии, научных работ. В жанре этюда создавались и создаются работы, относящиеся к различным сферам человеческой деятельности. Известны математические этюды, шахматные этюды. В жанре этюда создаются научные и научно-популярные труды: этюды о Вселенной, теологические этюды, медицинские этюды, литературные этюды, поэтические этюды, архитектурные, театральные этюды. Таким образом, этюд является и техническим упражнением и может выступать в роли подготовительного этапа к определенной объемной работе, а также быть самостоятельным художественным произведением.

В музыкальном творчестве определение жанра этюда известно с XVII века и связано с разграничением понятий «этюд» и «упражнение». В музыкальном искусстве жанр этюда становится своеобразной школой для творческого развития музыканта и представлен как упражнение и как целостное художественное произведение. Этюды писались в различные исторические периоды, но всем им характерна связь с исполнительскими и композиторскими особенностями (стилем), которые напрямую зависят от эстетического предпочтения той или иной эпохи, особенностями мировосприятия и философии.

В истории развития западноевропейского этюда можно выделить три этапа. Первый из них, эпоха барокко, – время нераздельного существования процесса музицирования и упражнения. Начало следующего периода в развитии жанра этюда было обусловлено интенсивным развитием литературы для фортепиано – новый инструмент выходил на эстраду и требовал специальной подготовки виртуозов. Основы методики воспитания, роста уровня технического мастерства молодежи были заложены усилиями виднейших педагогов лондонской и венской пианистических школ. Главы этих школ – М. Клементи и И. Крамер в Лондоне, И. Гуммель и К. Черни в Вене – стали авторами большого количества инструктивных этюдов, предназначенных для совершенствования различных элементов фортепианной техники.

Исследователь жанра этюда Н.А. Терентьева подразделяет этюды на три вида: *инструктивные, характеристичные и концертно-художественные* [5, с.7]. Конечно, такое подразделение носит условный характер. Развитие самого жанра этюда связано с усложнением музыкального языка.

Среди инструктивных этюдов выделяют этюды на разные виды техники: мелкую, крупную, ритмические этюды. Такие этюды, в основном, вырабатывают приёмы исполнения фактурных технических формул, которые чаще встречались в нотной литературе того времени, а также различные приёмы звукоизвлечения. Н.А. Терентьева инструктивному этюду как разновидности жанра предложила следующее определение: «Инструктивный этюд – законченное музыкальное произведение, предназначенное для совершенствования мастерства исполнителя и преследующее учебные цели. В основе этюда лежит, как правило, одна техническая задача (определенный вид исполнительской техники), он строится на материале одной фактурной формулы, которую композитор непрерывно использует на протяже-

нии всего сочинения (принцип сохранения единства мелоритмофактурной формулы)» [5, с. 15].

Существуют также этюды, предназначенные не для развития техники, а для развития «мелодической фразировки ...» [1, с. 234]. Аналогичное определение этюда даётся в музыкальном словаре Дж. Гроува, где наряду с характеристикой инструктивных особенностей жанра приводятся примеры большого числа концертных этюдов, в которых преследуются цели художественные. Они предназначены «не столько для упражнений, сколько для публичного исполнения» [2]. Например: этюды Ф. Листа (*Etuden 12 exercises*, 1827), впоследствии переработанные в «Большие этюды» (*Grandes etudes*, 1839) и в «Этюды трансцендентного исполнения»; этюды Ф. Шопена (два сборника по 12 этюдов, соч.10 и 25, 1829 – 1836), фортепианный цикл Ф. Шумана «Симфонические этюды», выдающиеся сборники фортепианных этюдов Шарля Алькана (две тетради по 12 этюдов во всех тональностях), А.Н. Скрябина (12 этюдов соч. 8), К. Дебюсси (12 этюдов и тринадцатый этюд «Найденный этюд»).

В эпоху романтизма начинается процесс дифференциации этюдного жанра: не теряя своего инструктивного назначения в качестве материала для совершенствования технического мастерства пианиста, этюд развивается в двух направлениях – как инструктивный и как концертный. К середине XIX века в развитии жанра западноевропейского фортепианного этюда намечаются два вектора: первый из них – выявление имманентных качеств инструмента в жанре, трактовка «рояля как он есть» (шопеновская традиция) [5, с.12], второй – симфонизация жанра в русле симфонической трактовки фортепиано (листовская «фортепианная партитура») [5, с.13]. Обобщающей жанровой характеристикой их становится концертность. «Концертный этюд – этюд, предназначенный не для развития техники в учебном классе, а для демонстрации её в концертном зале. Это, как правило, «этюды высшего исполнительского мастерства» [1, с. 89].

Однако различия звуковых идеалов Ф. Шопена и Ф. Листа породили противоположные установки в сферах художественного и технического (пластического) мышления. Для Ф. Шопена доминанта – вокальное начало, мелодика *belcanto*, в его творчестве представлен тип концертного непрограммного этюда. В трактовке жанра этюда Ф. Шопен проявляет себя истинным романтиком и смелым новатором: во-первых, исполнение его этюдов предполагает агогическую свободу и импровизационность; во-вторых, Ф. Шопен даже в рамках инструктив-

ного жанра стремится воплотить свой принцип «пения на инструменте», преодолеть ударную природу фортепианного звучания. Звуковой идеал Ф. Листа – симфоническая трактовка инструмента, оркестровая красочность. Чуткость к тембровой палитре рояля привела его к эффектам колористического обогащения – выявлению максимального своеобразия разных регистров. В жанровом отношении этюды Ф. Листа представляют собой разновидность концертного этюда – программный этюд (в данном случае речь идет исключительно о цикле «Двенадцать этюдов высшего исполнительского мастерства»). Сюжетность, картинность этюдов заложена композитором в программе, воплощение образов в них отличается яркой визуализацией, театральными эффектами. Концертные этюды Ф. Шопена и Ф. Листа воплощают идею свободы, раскрепощения и пластической координации всех частей пианистического аппарата.

Концертность как качество этюдного жанра проявила себя в высокой концентрации артистизма исполнителя, в виртуозном и монументальном стиле, в реализации крупного штриха, полнозвучной аккордовой и пассажной технике, мелодической выпуклости, декламационности интонирования, волевой ритмике, яркой контрастности динамических уровней. Такие характеристики расширили границы семантического поля жанра, приобрели статус его константных составляющих. Многие композиторы, писавшие этюды, были знаменитыми виртуозами, блистали высочайшей техникой. Модели этюдов Ф. Шопена и Ф. Листа явились той матрицей, на основе которой русские композиторы-пианисты создали свои образцы жанра концертного этюда в России.

Во второй половине XX – начале XXI века происходит ренессанс интереса к жанру этюда: помимо широкого использования большинства сочинённых ранее этюдов (как инструктивных, так и концертно-художественных) в педагогической, концертной и конкурсной практике вновь исполняются этюды ранее забытых авторов, например виртуозные этюды Шарля Алькана.

Итак, рассматривая этюд как явление художественного творчества, подчеркнем, что в музыкальном искусстве этюд становится своеобразной школой, необходимой ступенью творческого развития музыканта и существует во всех перечисленных ипостасях.

Литература

1. Мильштейн, Я. Ференц Лист: монография: в 2-х т. / Я. Мильштейн. – М.: Музыка, 1971. Т. 1. – 864 с.; Т. 2. – 600 с.
2. Музыкальный словарь Дж. Гроува под ред. Л.О. Акопяна [Электронный ресурс]: Музыкальные словари. – Электрон. ст. – Режим доступа к ст.: <http://yako.lib.ru/books/muzic/gr-a-b.htm>
3. Портная, И.В. Этюд как явление художественного творчества [Электронный ресурс] – Электрон. ст. – Режим доступа к ст.: filosofika.ru
4. Терентьева, Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано: автореф. диссертации/Н.А. Терентьева. – Л., 1974. – 24 с.
5. Терентьева, Н.А. Карл Черни и его этюды / Н.А. Терентьева. – Л.: Музыка, 1999. – 68с.
6. Этюд – Викитека [Электронный ресурс]: ЭСБЭ. – Электрон. ст. – Режим доступа к ст.: ru.wikisource.org.

**Формирование цикла «Прелюдия – fuga»
в музыкальном искусстве: принципы структурной
и семантической организации**

Истоки малого полифонического цикла «Прелюдия – fuga» во многом коренятся в культовой музыке, отражающей духовный опыт человечества по вопросам смысла и цели человеческой жизни. Fuga традиционно считается «воплощением логики в музыке» и трактуется как воплощение «порядка мира», его неизменной сущности – в противоположность прелюдии, олицетворяющей свободу, стихийность. Их сочетание в одном цикле представляет собой уникальное и своеобразное явление эпохи барокко, вобравшее в себя её характерные выразительные черты. Будучи одним из ведущих жанров инструментальной музыки рубежа и первой половины XVIII века и достигнув апогея развития в творчестве И.С. Баха, цикл «Прелюдия – fuga» становится ёмким выражением его этических идей, в том числе «возвышения через страдание».

Первоначально прелюдия представляла собой небольшое вступление к какой-нибудь пьесе, которое обычно импровизировалось (иногда сочинялось заранее) и исполнялось на лютне, clavire или органе. Такие прелюдии выступали в качестве своеобразной «пробы» инструмента, устанавливали тональность последующей пьесы, подготавливали её музыкально (в том числе и по контрасту), а в случаях, когда эта пьеса предназначалась для коллектива инструменталистов или вокалистов, облегчали вступление инструментов или голосов.

Прелюдии не свойственна какая-либо определённая форма; важнейшее значение в ней приобретают импровизационное начало, свободное развёртывание, фигурационная разработка материала. Как правило, в ней на всём протяжении главенствует единый тип фактуры, но порой находит применение и полифоническая имитация.

Форма фуги выросла из техники имитации, когда один и тот же мотив повторяется несколько раз, начинаясь с разных нот. Изначально такой приём использовался при импровизации, но к середине XVI века этот приём стал использоваться в сочинении музыки. В фуге темы (чаще всего это одна тема) вводятся в самом начале и проходят через всё произведение. Fuga в своём развитии связана с многократным проведением одной или нескольких тем во всех голосах [1, с. 9].

Фуга, как и другие имитационно-полифонические жанры, связана с теософской теорией трёхмерности, делившей вселенную на три сферы: ад, чистилище и рай. Сама же имитация, как метод изложения и развития полифонического материала, стала формой музыкальной иллюстрации к Евангелию. Инфернальная сатанинская тематика, получившая в искусстве наименование комической, в музыке ассоциировалась с низким регистром. Образы чистилища были связаны с земными страданиями Христа и получили название трагических. Эта сфера была связана со средним регистром и мужским тенором, которому всегда поручалось исполнение темы григорианского хора. По символике трёхмерности райские кущи и божественные небесные высоты олицетворял высокий регистр с его пасторальными сюжетами. Сам же факт проведения темы в разных регистрах трактовался как извечный конфликт божественного и сатанинского, духовного и мирского, греховного начал. Естественно, что с течением времени имитационный склад стал истолковываться гораздо шире – как способ отражения различных этических и философских концепций, подчас весьма далеких от христианских [2, с. 36].

Фуга становится центральным жанром в музыке эпохи Барокко. Фуги включались в самые разнообразные музыкальные формы. Полифоническая структура, свойственная фуге добаховского периода, стала у И.С. Баха лишь основой первой экспозиционной части. В целом же фуга превратилась у этого композитора в виртуознейшие и сложнейшие, концертного типа форму и жанр, отличающиеся неисчерпаемо разнообразными вариантами претворения.

Отметим некоторые отличительные черты, свойственные барочной фуге. Фуга всегда начинается одноголосным изложением темы (относительно законченной по музыкальной мысли и оформленной по структуре мелодии) в главной тональности (чаще в теноре). Второе проведение темы в другом голосе в тональности доминанты (реже субдоминанты) – тематический «ответ» – может быть реальным («перетранспонированным» в доминанту без изменений) или тональным (с некоторыми интервальными изменениями, не затрагивающими характер темы). Поскольку тема модулирует в тональность доминанты, ответ содержит обратную модуляцию – в основную тональность.

Одно из правил сочинения фуги: тема должна начинаться с одной из двух нот основной тональности – или с тоники, или с доминанты. «Ни одна музыкальная форма и ни один музыкальный жанр не ограничивают композитора с выбором первого звука произведения. Но фуга делает это. Трудно найти пример из другого вида искусства

... или литературы (за исключением разве что таких специфических форм поэзии, как акrostих или палиндром), где столь жестко предписывалось, каким должно быть само начало творения» [3].

Проблемы формообразования в барочной музыке до сих пор не нашли исчерпывающего разрешения в отечественном музыкознании. Исследователи сходятся в одном – границы между многими инструментальными жанрами барокко были условными. Самые несходные между собой композиции могло объединить одно название, и подобная жанровая неустойчивость, множественность, «диффузность» само по себе есть свидетельство своеобразной «печати эпохи».

Одним из условий возможного сочетания «противоположностей» в сфере музыкального содержания и структуры является цикличность. В инструментальной барочной музыке цикличность становится важным фактором, способствующим художественному переосмыслению традиций и формированию концептуальных принципов мышления.

Двухчастный, или «малый», цикл, состоящий из прелюдии и фуги, – один из интереснейших феноменов музыкального искусства эпохи барокко. Мирощущение сложной эпохи, её предельно напряженной и многообразной антиномичности во многом отразилось в сопоставлении импровизационной свободы первой и строгого интеллектуализма второй части микроцикла.

Прелюдия являет собою также воплощение идеи «свободы», зачастую даже «хаоса», ирреального начала, импровизационность которого подчиняется сложившемуся установленному порядку, разумному рационализму, который несёт в себе fuga. Таким образом, малый полифонический цикл в полной мере можно считать воплощением эстетического идеала музыкального барокко. Он стал воплощением таких принципов эстетики и поэтики барокко, как соединение несоединимого, равновесие антитез, единство противоположных начал.

К наиболее ярким образцам малого полифонического цикла добавовского периода принадлежат малые циклы Д. Циполи, И. Пахельбея, И. Фишера. Наиболее полно и разнообразно малый полифонический барочный цикл представлен в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха. «Хорошо темперированный клавир» – своего рода энциклопедия художественных образов Баха. С наибольшей полнотой здесь нашел своё воплощение баховский принцип певучей трактовки клавира.

Как и в любом циклическом сочинении, состоящем из контрастных, разноплановых частей, в полифоническом цикле важен вопрос композиционного и драматургического единства. Эстетически закономерено, что, обладая превосходно уравновешенным музыкальным

мышлением, дисциплинированным темпераментом и тяготея к всесторонней гармоничности своих композиций, И.С. Бах возводил свои внутренне разноплановые бинарные конструкции, широко опираясь на мощные тональные устои. При резко контрастирующих друг другу частях необходимо некое объединительное начало, уравнивающее противоречия между эмоционально приподнятой прелюдией и строго логической, рациональной фугой.

Новизна полифонии венских классиков обусловлена в первую очередь новизной её применения. Широко используются полифонические приёмы для развития тематического материала в развивающихся частях гомофонных форм (фугато в разработке); нередко происходит полифонизация экспозиционных или заключительных разделов за счет контрапунктирования или имитаций; наконец, полифонические формы являются частью крупных циклических произведений. Одним из главных достижений венских классиков была симфонизация фуги (развивающая часть фуги сближается с сонатной разработкой). Но собственно бинарный цикл как объект пристального внимания почти исчез из композиторской практики, исключение представляет собой малоизвестная Фуга C-dur (К. 383-а) В.А. Моцарта с предпосланной ей Фантазией импровизационного склада, по сути ничего новаторского в отношении формы или стилистики композитора не представлявшие.

Что касается Л. Бетховена, то он, беря за основу универсальные возможности полифонического цикла, органично применяет их в условиях классического сонатно-симфонического цикла для реализации своей поздней идейно-художественной концепции. В финале фортепианной Сонаты op. 110 он раскрывает сложнейший внутренний мир титанической личности, в котором образ трибуна (во Вступлении) и сдерживаемое глубочайшее страдание (в *Adagio dolente*) трансформируются в Фуге в философское рассуждение, преодолевающее острый психологический конфликт. Сами же указанные нефугированные разделы формы финала воспринимаются и трактуются в качестве прелюдии, оттеняющей и сохраняющей безграничные возможности фуги как феномена музыкального мышления.

Литература

1. Золотарев, В.А. Фуга: Руководство к практическому изучению, изд. 3-е, доп./ В.А. Золотарев. – М.: Музыка, 1965. – 500 с.
2. Иоффе, И.И. Мистерия и опера (немецкое искусство XVI–XVIII вв.)/ И.И. Иоффе. – Л.: Музгиз, 1937. – 236 с.
3. Майкапар, А.С. Уроки музыки. Фуга. http://art.1september.ru/view_article.php?id=200902411.

Клавирные концерты И.С. Баха: традиции и новаторство

Творческое наследие И.С. Баха в искусствоведении принято делить на две самостоятельные и независимые друг от друга части – культовую и светскую музыку. Сам композитор определял роль музыки следующими словами: «Она должна чтить Бога и освежать душу» [2, с. 144].

Сочинения для клавира занимают важное место в творчестве не только самого композитора, но и всей музыкальной культуры Европы. И если в органном творчестве И.С. Бах стал завершителем богатейших традиций, то в клавирной музыке он прокладывает новые пути. Одним из первых оценив по достоинству потенциальные возможности этого инструмента и его универсальность, И.С. Бах наметил пути развития клавирной и, далее, – фортепианной музыки в XVIII и XIX веках.

Первые упоминания о клавире – клавишно-струнном инструменте – относятся к XIV–XV векам. В то время клавиром называли любой клавишный инструмент, в том числе орган. В XVI веке выделяются и становятся самыми распространенными две разновидности клавира – клавесин и клавикорд.

И.С. Бах писал как для сильного и звонкого клавесина с несколькими мануалами, так и для небольшого клавикорда с менее яркой, но певучей звучностью. И.Н. Форкель считал, что И.С. Бах любил больше клавикорд, который в наибольшей степени подходил для выражения сокровенных мыслей композитора [4, с. 76].

Клавир эпохи барокко был еще чисто бытовым инструментом, поэтому диапазон его выразительных возможностей был небогатый. Новаторская заслуга И.С. Баха в этой области в первую очередь состоит в том, что он превратил скромные домашние клавиры в концертные инструменты.

Именно у И.С. Баха появляются клавирные пьесы концертного плана – масштабные и виртуозные, такие как «Итальянский концерт», «Хроматическая фантазия и фуга». Кроме того, И.С. Бах вводит в исполнительскую практику различные новые приемы игры: арпеджио и пассажи по всей клавиатуре, употребление 1-го и очень редко участвовавшего 5-го пальцев, что меняет постановку руки исполнителя.

Толчком к этому послужила новая настройка инструмента, предложенная органистом А. Веркмейстером, которому удалось выровнять

звукоряд клавира так, чтобы все тональности мажора и минора звучали без фальшивых интервалов. И.С. Бах был первым, кто ввел гениальное открытие А. Веркмейстера в художественную практику [1].

И.С. Бах как истинный новатор не ограничивается жанрами, традиционными для этого инструмента: он обращается к органной и скрипичной музыке.

В 20–30-ых годах XVIII века в Германии возрос интерес к концертным жанрам. В Европе повсеместно распространяются скрипичные концерты А. Вивальди. Итальянская скрипичная школа, находившаяся в этот период на подъеме, культивировала новые формы сольной светской музыки, которые приобретали все большее распространение и успех у широкой аудитории.

Под воздействием итальянского скрипичного концерта И.С. Бах создает первые образцы этого жанра для клавира и становится, таким образом, родоначальником непосредственно клавирного концерта. Постепенно клавирный концерт кристаллизуется и в зрелом творчестве В.А. Моцарта приобретает присущие ему жанровые черты и классическую форму.

Используя богатый накопленный опыт итальянских мастеров сольного скрипичного концерта, И.С. Бах заимствовал у них целый ряд приемов. Например, трехчастное циклическое строение, основанное на принципе контраста частей, контраста движения: быстро – медленно – быстро. Влияние итальянской музыки сказывается и в тенденции к облегчению фактуры, в освобождении ее от полифонической перегрузки, в мелодически выразительном и блестящем виртуозном стиле, во внесении элементов народно-бытовой музыки.

И.С. Бах создал около двадцати концертов для клавира с оркестром. В качестве соло он использует от одного до четырех солирующих клавесинов.

Клавирные концерты писались композитором для клавесина или клавикорда, струнного оркестра и басса континуо. В их число входят:

– девять концертов для одного клавира с оркестром;

– три концерта для двух клавиров с оркестром;

– два концерта для трех клавиров с оркестром;

– один концерт для четырех клавиров с оркестром (на тему А. Вивальди).

Все они датируются примерно 30-ми годами XVIII века и включены в каталог Шмидера соответственно под номерами BWV 1052–1065.

Помимо концертов для клавира с оркестром И.С. Бах создал уникальное сочинение для клавира без сопровождения – это «Итальян-

ский концерт», или «Концерт в итальянском вкусе», как назвал его сам автор.

Практически все клавирные (клавесинные) концерты И.С. Баха представляют собой переработку скрипичных концертов А. Вивальди. Такой прием заимствования чужого музыкального материала известен под названием «пародия». В баховское время такая техника пародий была широко распространена. Она отражала эстетические принципы искусства барокко.

В своих транскрипциях скрипичных концертов для клавира И.С. Бах обычно ограничивался практически буквальным перенесением скрипичной партии в клавесинную с добавлением в левой руке басового сопровождения. Тональность произведения транспонировалась на тон ниже.

И.С. Бах весьма искусно использовал особенности игры на клавире. Присутствующие в скрипичной партии длинные пассажи шестнадцатыми превращались в более оригинальные и интересные пассажи тридцать вторыми. Также на клавирную партию довольно часто накладывались украшения и трели, которых не было у скрипки.

Перерабатывая концерты А. Вивальди, а также других известных мастеров (Б. Марчелло, Г.Ф. Телемана), И.С. Бах одновременно создавал и собственные сочинения: превращал гомофонную фактуру в полифоническую, варьировал темы, расширял образную сферу и содержательность музыки.

Помимо транскрипций скрипичных концертов, были и такие произведения, которые изначально задумывались И.С.Бахом как клавесинные (например, Двойной концерт C-dur).

Раньше баховские транскрипции для клавесина традиционно недооценивались музыковедами. Например, А. Швейцер утверждал, что «переложения делались с почти неправдоподобной поспешностью и небрежностью. Может быть, не хватало времени или же ему (Баху) просто стало скучно» [5, с. 573]. Однако недавние исследования позволяют утверждать обратное: И.С. Бах переключал для клавесина сольные партии с характерным для него мастерством и находчивостью.

В своих клавирных концертах И.С. Бах является продолжателем традиций итальянских мастеров, что выражается в следующих моментах:

- трехчастное циклическое строение;
- облегченная фактура;

- мелодическая выразительность;
- виртуозность;
- элементы народно-бытовой музыки.

Главный итог исканий композитора в области клавирного концерта – «Итальянский концерт». Это произведение – концерт-соло, в нем нет оркестрового сопровождения. Принцип концертности проявляется в большой развитости голосов клавирной фактуры. И.С. Бах первым в истории музыки трактовал клавесин как инструмент-оркестр. «Именно на клавесине «Итальянский концерт» проявляет всю свою значимость» – утверждает В. Ландовска [3, с. 137].

Итальянский концерт, по сути, представляет собой *concerto grosso* для клавесина *solo*: в его музыке слышны противопоставление *tutti* и *solo* в различных пластах клавирной фактуры, принцип соревнования между отдельными голосами, контрасты света и тени. Можно предположить, что в «Итальянском концерте» И.С. Баху удалось воплотить идею создания музыкального сочинения для гипотетического «идеального инструмента».

По общей концепции, композиционному строению, образному содержанию «Итальянский концерт» уже не просто соответствует требованиям жанра, но и определяет его отдельные свойства и признаки. В «Итальянском концерте» утверждается схема трехчастной циклической композиции, определяются положение и функции каждой ее части. И.С. Бах выработал форму, ставшую устойчивой исторической традицией для циклических композиций концертного плана, протянув тем самым нить к лучезарному искусству Й. Гайдна и В.А. Моцарта.

Таким образом, в жанре клавирного концерта (как и во многих других) И.С. Бах стал выразителем умонастроений времени не только Германии, но и всей Западной Европы. Образное содержание его клавирных концертов, структура цикла, порядок следования частей и их контрастное соотношение предвосхищают не только классический концерт, но также симфонию, сонату, квартет. Безгранично расширив художественные средства клавира и наделив его новой виртуозной техникой, И.С. Бах заложил основу для превосходства фортепианных концертов во второй половине XVIII века.

Литература

1. Гуревич, Е.Л. История зарубежной музыки: учебник / Е.Л. Гуревич. – М.: Академия, 2000. – 320 с.

2. Друскин, М.С. Из истории зарубежного баховедения / М.С. Друскин // Очерки, статьи, заметки. – М.: Музыка, 1987. – С. 120–150.

3. Ландовска В. О музыке; пер. с англ. / В. Ландовска, послесл. А.Е. Майкапара. – М.: Радуга, 1991. – 438 с.

4. Форкель, И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И.Н. Форкель; пер. с нем. В.А. Ерохина. – М.: Музыка, 1987. – 111 с.

5. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер; пер. с нем. Я.С. Друскина и Х.А. Стрекаловской. – М.: Классика – XXI век, 2004. – 816 с.

А.Г. Петрова

Клод Дебюсси «Десткий уголок»: воплощение принципов импрессионизма

Импрессионизм – направление в искусстве, представленное группой французских художников: К. Моне, П. Ренуаром, Э. Мане, К. Писсаро, А. Сислеем, Э. Дега и др. Выйдя из мастерской на пленэр, наблюдая за действием солнечного света в природе, за окружающей действительностью, предстающей каждый раз в новом освещении, в зависимости от погоды и времени суток, они поняли, что верное воспроизведение действительности художником может основываться только на представлении того, что он в ней видит, а не того, что он о ней знает. Импрессионисты сами выразили суть своей эстетики: «Не создается пейзаж, марина, лицо; создается впечатление от времени дня, пейзажа, Марины, лица». Из наблюдаемого художниками разложения и соединения красок на дрожащей поверхности воды родилась идея класть на полотно краски одну к другой, не смешанными на палитре, и только тех цветов, какие имеются в солнечном спектре. На полотне эти пятнышки красок должны вызвать у зрителя впечатление вибрации, скрадывающей всякую четкость контуров изображаемых предметов, представляющей их в форме наброска. Стремясь показать мир в движении, во всей его изменчивости, импрессионисты отдавали себе отчет в том, что не предметы говорят нам о своих взаимоотношениях, а их отношения говорят нам о предметах.

Перенесенное из области живописи и ставшее популярным в начале XX в. понятие «импрессионизм» помогло принять новаторское творчество К. Дебюсси. С этим временем связано возникновение взгляда на музыку композитора как на своеобразную «музыкальную живопись». Исследователи творчества импрессионистов, проводя аналогии между живописью и музыкой К. Дебюсси, усматривают общие черты. В созвучиях большого диапазона и густом насыщении диссонансами существует сходство с применяемой импрессионистами техникой мелких цветных пятнышек, накладываемых кистью на полотно. В исчезновении тональности – аналогия с отсутствием перспективы в картинах импрессионистов и т.д.

К. Дебюсси был первым композитором, для которого звуковой облик произведения был предметом особого внимания. Он редко обращается к динамическим эффектам, достигаемым путем изменения

силы звука. Чаще композитор остается в границах пианиссимо – пиано. Пристальное внимание К. Дебюсси уделял артикуляции. Постоянные смены приемов игры, имитация игры на струнных инструментах формируют новый звуковой образ произведения. Новые формы произведений, рожденные из ощущения момента, – характерная особенность музыки композитора. Конструктивно музыка его очень точна, но он смягчает узловые точки формы, делая их почти незаметными для слушателя. Гармонический язык К. Дебюсси – одна из самых ярких и интересных сторон его творчества. Гармония Дебюсси – почти тембр. Композитор оперирует ею, как мягкой пластичной краской. Характерные приемы гармонического письма: применение аккордов разной плотности для утолщения мелодической линии, окрашивание мелодии определенно выбранной гармонией, где используются интервалы вместо аккордов. При таком условии гармонизации ощущение тональности остается лишь условным. Красочность гармонического средства всегда подчинена конкретной идее.

В сюите К. Дебюсси «**Детский уголок**», которая была написана и опубликована в 1908 г., ярко проявились черты импрессионизма. Она посвящена дочери композитора. В этом произведении воплощен наивный, сказочный и реальный, забавный и грустный мир детства. Главные герои – кукла, игрушечный слон, пастушок – любимы, близки и понятны современным детям. В сочинении композитора-импрессиониста стремление к конкретности музыкальных образов, программности проявляется не только в названии цикла, но и каждой миниатюры.

Преобладание мажорного лада, оживленных темпов отражает жизнерадостность, подвижность, свойственную поведению детей. Цикл отличает жанровое разнообразие (портретные зарисовки, пейзаж, жанровые сценки), свободное тональное сопоставление частей. Характерная черта сочинений – юмористическая окраска, ирония, которые создаются с помощью пародирования уже знакомой музыки, переосмысления широко известных тем и музыкальных образов.

Название первой пьесы сюиты «**Доктор Gradus ad Parnassum**» связано со знаменитым циклом этюдов Муцио Клементи. Юмористическое настроение создается пародированием этюдов сборника «Gradus ad Parnassum («Путь к Парнасу»)». Систематические упражнения в технике, предлагаемые М. Клементи в виде этюдов, – один из путей, приближающих юного пианиста к вершинам исполнительского мастерства. Возникает образ ребенка за роялем, несколько шутливый рассказ

о его неравной и смиренной борьбе с однообразными сложностями этюда. Образ инструктивного и сухого этюда в пьесе опоэтизирован и приподнят. Это тонкая, нежная музыкальная картина, выдержанная в мягких пастельных красках. Фактура пьесы чисто этюдная, построена на перемещающихся по ступеням четырехзвучных фигурах в ровном движении шестнадцатыми. Но в самой пьесе только намек на стилизацию. Обращает на себя внимание авторская ремарка «ровно и без сухости». Звучание пластичное, с мягкими специфическими созвучиями, образуемыми фигурациями и аккордами, насыщенными секундовыми сочетаниями.

Основная особенность развития в пьесе – текучесть, непрерывность варьирования. Переходы между разделами осуществляются незаметно. В гармонии – отказ от доминанты на гранях форм. Это так же способствует ощущению пластичности. Фактура постоянно меняется. В многоплановой «инструментовке» фортепианного письма (например, ТТ. 3–6, 24–30) три звуковых плана: бас, фигурации и верхний голос должны звучать ясно и прозрачно. Движение пальцев должны быть точными, без лишних поворотов и нагрузок кисти. Басы следует брать мягко и глубоко. Важно внимательно относиться к авторским артикуляционным обозначениям. Так, например, надо добиваться, чтобы подчеркнутые восьмые в т. 3–4 придавали началу каждой фигурации характер флейтовой атаки.

«Колыбельная Джимбо» обращена к игрушечному слону дочери. Пьеса рождает в представлении образ неуклюжего, грузного существа, вызывающего добрые чувства. Жанр колыбельной помогает показать образ с легким оттенком юмора. У К. Дебюсси колыбельная – слону, пусть и игрушечному. Отсюда использование на протяжении всей пьесы низкого регистра, не типичного для колыбельной аккомпанемента, в виде чередующихся больших секунд. Тяжеловесная, несколько угловатая мелодия построена по звукам пентатонического звукоряда, что придает музыке восточный колорит. Пьеса богата тонкими оттенками настроений, пластична по форме, девочка рассказывает слону истории без слов, укачивая его.

Развитие материала строится по принципу непрерывного варьирования и ассоциативных связей. Каждая новая тема, подготавливаемая предыдущим материалом, наступает незаметно. Выдержанные долгие звуки в разных голосах и повторяющиеся басы способствуют ощущению спаянности.

Благодаря единству материала, эта детская пьеса, написанная в самом начале столетия, содержит важнейшие особенности композиторской техники XX в. (в первую очередь таких авторов, как Б. Барток, А. Шенберг, А. Веберн). В вопросах структуры К. Дебюсси очень точен. Его сочинения передают зыбкие ощущения, тончайшие изгибы настроения. Это достигается в первую очередь выверенностью и сбалансированностью всех мельчайших деталей формы, тщательностью артикуляции, динамических, темповых обозначений.

«Серенада кукле» – изящная и грациозная третья часть сюиты. Серенада – приветственная или любовная песня, исполняемая под окном возлюбленной. Главные признаки жанра – плавная и выразительная мелодия и аккомпанемент, подражающий звучанию гитары или мандолины. Композитор достигает изысканности стиля, создавая картинку из мира ребенка, увлеченно играющего с куклой. Это настоящая музыка, одинаково интересная маленьким и взрослым слушателям.

В пьесе проявляется выразительная техника К. Дебюсси – выведения одного мотива из другого. Вся пьеса соткана из материала, имеющего единое происхождение. Исполнителю необходимо осознать этот процесс варьирования. В основе мелодии преобладают кварты и квинты, реже секунды. Первое построение темы потенциально содержит в себе и второе, которое проходит на квинту выше. Кода (т. 106) – своего рода синтез обоих построений.

Следует отметить преобладающую текучесть, параллельное движение, выдержанные звуки, отсутствующие яркие функциональные тяготения. В т. 93 появляется выразительная, устремленная вверх тема. Поющий серенаду дал волю чувствам. Доминантсептаккорд – кульминация и возвращение в игрушечный мир. Трудности исполнения связаны со специфическим подражанием звучанию струнных инструментов. Пальцы должны быть легкими, предельно цепкими.

Словно тонкой акварельной кистью написана четвертая пьеса цикла – «Снег танцует». Обращает на себя внимание необычайная колористичность звучания и яркая образная выразительность. Пьеса выделяется из всех частей своей экспрессионистической окраской. Это не просто пейзаж. Однообразно падающий снег вызывает у человека чувство грусти и собственного одиночества.

В музыке это состояние передается монотонностью движения, однообразным фигуральным рисунком, являющимся фоном для выразительных мелодических построений. Пьеса написана в жанре токкаты. Быстрое чередование обеих рук передает ощущение моторности, непрерывности течения музыки. Гармонический язык создает особый колорит неустойчивости, зыбкости, недосказанности. И лишь в вы-

держанных звуках и аккордах – «центры притяжения». Прослеживается несколько этапов фактурного развития. В начале это просто чередование рук в параллельном и противоположном движении с выдержанными басовыми звуками, затем чередование с перекрещиванием рук. Кульминация в т. 45 – «прорыв», контрастирующий призрачному характеру пьесы.

Трудность для исполнителя в том, что, независимо от всех капризных изменений движения и фактур, пианист должен постоянно сохранять легкость и ровность звука. Играть следует мягким пальцевым легато, при фиксированной кисти, которая опирается на выдержанные звуки.

Поэтична и тепла пьеса «**Маленький пастух**». Это лирическое отступление перед последней частью цикла. В ней композитор воспроизводит звучание свирельных наигрышей, придавая им большую реальность и эмоциональную насыщенность. Содержание пьесы гораздо шире и богаче ее заголовка – оно воскрешает образы античной пасторальности, которые привлекали К. Дебюсси и находили отражение в произведениях самых различных периодов его творчества.

В основе пьесы – два тематических элемента, имитирующих наигрыши маленького пастуха и ассоциирующихся со звучанием флейты: созерцательно-печальный и хороводно-танцевальный. Несмотря на различие, оба напева имеют общие черты: выделение звучания тритона, причудливый ритмический рисунок, которому триоли придают ощущение свободы и непринужденности.

Темп пьесы умеренный. Обозначение характера – «очень нежно и с тонкой выразительностью». Мелодия не требует сопровождения, излагается односторонне и в процессе развития претерпевает значительные вариационные изменения. В отношении характера исполнения эту пьесу можно уподобить нежной акварели или тонкому рисунку. Необходимо добиваться дифференциации каждого голоса, филировке звука без всякого нажима, что зависит от большой пальцевой точности.

Заключительный номер имеет оригинальный заголовок – «**Кэк-уок Голливог**». Голливог – кукла-негренок с черными, торчащими во все стороны волосами, а также одно из прозвищ «комедийного» негра в менестрельных представлениях. Кэк-уок – бытовой американский танец, обращение к которому отражает интерес К. Дебюсси к зарождавшемуся искусству джаза. В «Кукольном кэк-уоке» композитор использовал наиболее яркие признаки джаза – четкую, механистическую, точную ритмику с синкопами, острые секундовые созвучия в аккордах, контрастную динамику. Кэк-уок, как танцевальный жанр, нередко выступал под названием рег-тайм (букв. «рваный ритм»). Пьеса в трехчастной форме с контрастирующей серединой. Исполни-

тельно трудна сама тема. Характерная авторская фразировка требует очень точных пальцевых движений. Вся первая часть исполняется несколько механично и резковато. Больше внимания следует уделить правильному исполнению ритма. Следует избегать ускорений. Средняя часть требует более тонкого и дифференцированного исполнения в звуковом отношении. В т. 47 в левой руке – выдержанные звуки подражают звучанию виолончели. Звучание нижнего голоса подобно пиццикато контрабасов. В аккордах с форшлагами в правой руке следует добиваться пальцевой точности (можно представить звучание деревянных духовых инструментов. В т. 61 реминисценция из Р. Вагнера (мотив «томления» из «Тристана и Изольды») исполняется «с большим чувством» и требует особого внимания к звучанию фортепиано и точности голосоведения. Поэтическую фразу в т. 69–72, 7–82 можно уподобить эмоциональному порыву, о котором шла речь в «Серенаде кукле».

Сюита К. Дебюсси «Детский уголок» включает в себя и нежное отношение к ребенку, и фантастичность некоторых образов, и сравнительную сложность фортепианной фактуры.

Музыка К. Дебюсси все больше и больше привлекает внимание исследователей. Композитор стремился строить свой звуковой мир на новой основе, призывал слушать природу и находил новые средства для выражения неповторимости этих ощущений.

«Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? Шум моря, изгиб линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, не спрашивая вашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие бы усилия ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней».

Литература

1. Корто, А.О. Фортепианная музыка Клода Дебюсси / А.О. Корто. – М., 1965.
2. Копчевский, Н. «Детский альбом» К. Дебюсси / Н. Копчевский. – М.: Музыка, 1976.
3. Кремлев, Ю. Клод Дебюсси / Ю.Кремлев. – М., 1965.
4. Смирнов, В. Клод-Ашиль Дебюсси. Краткий очерк жизни и творчества / В. Смирнов. – Л.: Музыка, 1973.
5. Яроцинский, С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М.: Прогресс, 1978.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Анциперова Диана Павловна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Чернова В.Е., канд. культурологии, доцент.

Базенкова Наталья Викторовна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Гарибова Е.В., доцент.

Бобкова Любовь Андреевна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Иванова Ю.В., канд. филолог. наук, доцент; Солдатенко И.А., доцент.

Божкова Алина Александровна – студентка ГБОУ ВПО «Смоленский государственный медицинский университет». Научный руководитель: Якушев П.А., ст. преподаватель.

Владимиров Виталий Алексеевич – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: Петроченкова И.Л., доцент.

Ворона Михаил Алексеевич – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: Сколышева И.А., преподаватель.

Гераськина Марина Игоревна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научные руководители: Иванова Ю.В., канд. филолог. наук, доцент; Солдатенко И.А., доцент.

Глотова А. В. – студентка ФГБОУ ВО «Смоленский государственный университет». Научный руководитель: В. А. Глотов, докт. мед. наук, профессор.

Дорожкина Римма Николаевна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Гарибова Е.В., доцент.

Исаев П.С. – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: В.Н. Бугаева, канд. пед. наук, доцент.

Каценко Андрей Николаевич – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: Зайцева А.В., ст. преподаватель.

Василенкова-Кинас Анастасия Юрьевна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Ялов В.П., канд. техн. наук, доцент.

Коняев А.В. – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: Бондарчук И.А., преподаватель.

Кутишев Дмитрий Алексеевич – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: Сколышева И.А., преподаватель.

Малахова Лилия Сергеевна – студентка ГБОУ ВПО «Смоленский государственный медицинский университет». Научный руководитель: Якушев П.А., ст. преподаватель.

Пастушенкова Е. В. – студентка ГБОУ ВПО «Смоленский государственный медицинский университет». Научный руководитель: О. В. Булыгина, канд. истор. наук, директор Музея истории СГМУ; В. А. Готов, док. мед. наук, профессор.

Петрова Антонина Григорьевна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Сергеева И.М., доцент.

Петухова Мария Викторовна – студентка ГБОУ ВПО «Смоленский государственный медицинский университет». Научный руководитель: Якушев П.А., ст. преподаватель.

Попков Вячеслав Валерьевич – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: Ларченкова Е.В., доцент.

Путятова Оксана Анатольевна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Флейман В.Д., доцент.

Симонов Антон Владимирович – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: Ларченкова Е.В., доцент.

Уляшева Виктория Алексеевна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Чернова В.Е., канд. культурологии, доцент.

Хайнова София Владимировна – студентка ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств». Научный руководитель: Горбылева Е.В., канд. пед. наук., доцент.

Шамыков А.С. – студент Военной академии войсковой противовоздушной обороны ВС РФ им. Маршала Советского Союза А.М. Василевского. Научный руководитель: Бондарчук И.А., преподаватель.

Научное издание

ЭТНОС. КУЛЬТУРА. МОЛОДЕЖЬ

Сборник материалов XIX межвузовской
научной студенческой конференции
(14 апреля 2016 года)

Ведущий редактор *Г.В. Туфанова*
Технический редактор *М.В. Подольская*

Сдано в набор 6.06.2016 г.
Подписано в печать 9.09.2016 г.
Формат 60х90 1/16. Печать офсетная.
Объем 7.25 п.л. Заказ №323.

Издание подготовлено Редакционно-издательским отделом
ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств»
214020, г. Смоленск, ул. Румянцева, 8.