

Языки, литература и культура: глобализационные исследования

**I МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ**

**НАУЧНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ НАУКА**

Языки, литература и культура: глобализационные исследования

**Сборник научных трудов
по материалам I Международной научно-практической конференции**

30 марта 2018 г.

**www.scipro.ru
Москва, 2018**

УДК 81
ББК 81

Главный редактор: Н.А. Краснова
Технический редактор: Ю.О. Канаева

Языки, литература и культура: глобализационные исследования: сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической конференции, 30 марта 2018 г., Москва: Профессиональная наука, 2018. - 37 с.

ISBN 978-1-370-27141-2

В сборнике научных трудов рассматриваются актуальные вопросы развития языкознания, переводоведения, литературоведения, искусствоведения, культуры по материалам I Международной научно-практической конференции «Языки, литература и культура: глобализационные исследования», состоявшейся 30 марта 2018 г. в г. Москва.

Сборник предназначен для научных и педагогических работников, преподавателей, аспирантов, магистрантов и студентов с целью использования в научной работе и учебной деятельности.

Все включенные в сборник статьи прошли научное рецензирование и опубликованы в том виде, в котором они были представлены авторами. За содержание статей ответственность несут авторы.

Электронная версия сборника находится в свободном доступе на сайте www.scipro.ru.

УДК 81
ББК 81



- © Редактор Н.А. Краснова, 2018
- © Коллектив авторов, 2018
- © НОО Профессиональная наука, 2018
- © Smashwords, Inc., 2018

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ 1. НЕМЕЦКО-АВСТРИЙСКО- ШВЕЙЦАРСКАЯ ЛИНГВИСТИКА.....	5
Евтихова И. М., Абдурашитова Э. И. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЛАСТЫ ЗАИМСТВОВАНИЙ В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ И ВОПРОС ИХ КЛАССИФИКАЦИИ	5
СЕКЦИЯ 2. ЛИНГВИСТИКА: ОБЩИЕ ВОПРОСЫ.....	12
Абрамян К.Ш. К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ ТИПОВОГО СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ГНЕЗДА	12
СЕКЦИЯ 3. РУССКИЕ И СЛАВЯНСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ	15
Кувшинникова О.А. ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ЦИКЛЕ ОЧЕРКОВ Б.В. ЩЕРБАКОВА «СТАРОЕ ПОДВОРЬЕ»	15
СЕКЦИЯ 4. ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ОБЩИЕ ВОПРОСЫ	21
Атабиева А.М. ВЛИЯНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА РАЗВИТИЕ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ.....	21
СЕКЦИЯ 5. КУЛЬТУРА.....	25
Житкова Н.В. БАЛЕТМЕЙСТЕР ИЛИ ХОРЕОГРАФ?	25

СЕКЦИЯ 1. НЕМЕЦКО-АВСТРИЙСКО- ШВЕЙЦАРСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

УДК 811. 003. 28

Евтихова И. М., Абдурашитова Э. И. Исторические пласты заимствований в немецком языке и вопрос их классификации

Historical layers of borrowings in the German language and the issue of their classification

Абдурашитова Эльмаз Иса кызы,

студентка 4 курса,

Крымский инженерно-педагогический университет

Научный руководитель

Евтихова И. М., канд. фил. наук., доцент кафедры немецкой филологии, Крымский инженерно-педагогический университет

Abdurashitova Elmaz Issa gizi,

4-year student,

Crimean Engineering and Pedagogical University

Scientific adviser: Evtikhova I. M., Candidate of Philology, Professor of German Philology, Crimean Engineering and Pedagogical University

***Аннотация.** В работе рассматриваются хронологические пласты заимствований в немецком языке, объясняются причины такой формы пополнения лексики языка. Представлен анализ классификаций существующих заимствований.*

***Ключевые слова:** заимствование, немецкий язык, пласты заимствований.*

***Abstract.** The paper deals with the chronological layers of borrowings in the German language, it explains reasons for the emergence of borrowings in the lexicon. The analysis of classifications of existing borrowings is presented.*

***Keywords:** borrowing, the German language, layers of borrowings*

Постановка проблемы. Заимствование слов – очень важный источник обогащения лексики. В мире нет языков, в которых не было бы заимствованных слов. В каждом языке такие слова составляют довольно значительный пласт лексики. Заимствование слов – следствие более или менее связанных экономических, политических, культурных и научных связей народов. Вместе с тем, необходимо отметить исторический фактор в процессе пополнения языка заимствованиями, так как хронологические события влияют на общество, а именно оно и создает формы языка. Войны, завоевания, искусство, торговля являются факторами, обуславливающими вокабуляр языка. Как известно, заимствование в языке является одним из важнейших факторов его развития. Оно увеличивает лексическое богатство языка, служит источником новых корней, словообразовательных элементов и точных терминов, является следствием изменений, происходящих в жизни человека. Заимствованное слово определяется

как такое, для которого можно указать его источник за пределами данного языка, а также примерные время и пути его проникновения в язык [2, С. 17-23].

Существует ряд путей, которыми заимствования приходят в языки [5, С. 56]. Различают прямые заимствования и заимствования, пришедшие через языки-посредники. В немецком языке примерами прямых заимствований могут быть: *Straße*, *Wein*, *schreiben*, *akut* – из латыни, *Kirche* – из греческого, *Turnier*, *genieren*, *beige* – из французского. В качестве примеров заимствований через языки-посредники можно указать: существительное *Samstag*, пришедшее через греческий язык из древнееврейского, прилагательное *fein*, пришедшее из латыни через французский, прилагательное *lila*, пришедшее из санскрита через такие языки-посредники, как персидский, арабский, испанский и французский. В немецком языке существуют так называемые хронологические пласты заимствований [7, С. 67].

Анализ литературы. Ученые Дорохова Е.Ю., Новожилова О.В., Зеленецкий А.А. и другие изучают теорию немецкого языкознания. В свою очередь лингвист Зиндер, Л.Р. изучали лексику, используя исторический подход. Педагоги Морозова, О.Н., Носкова С.Э., Розен, Е.В. в своих работах описывают тенденции языковых изменений в германской лингвокультуре. Ученые Степанова М.Д., Чернышева И.И. нацелены на сопоставительный анализ лексикологии современного немецкого языка. Немецкие лингвисты Айзенберг П., Элсен Х., Фляйшер В. Изучали также формы и функции заимствований в диалектах немецкоязычного пространства.

Современные лингвисты активно изучают формы новых заимствований в немецком языке. Ученые рассматривают причины их появления и работают над единой классификацией таких заимствований для того, чтобы наглядно продемонстрировать основные шаблоны новой лексики и подробно описать их функции. Вместе с тем, исследователи предлагают различные классификации. В данной работе проанализированы классификации нескольких ученых. **Цель исследования** – изучить хронологические пласты заимствований в немецком языке и сравнить существующие классификации таких заимствований.

Изложение основного материала. Самые ранние заимствования пришли в диалекты древних германцев еще до того времени, когда началось формирование немецкого языка, т.е. относятся ко времени, для которого о немецком языке не может быть и речи. Это заимствования из кельтского языка и латыни. К кельтским заимствованиям причисляют слова, связанные с определенными ценностями материальной и духовной культуры, а также со сферой быта. Например: *Eisen*, *Amt*; *Reich*, *Seife*. Довольно многочисленным является пласт лексики, принадлежащей к общему германо-кельтскому фонду: *Eid*, *Erbe*, *frei*, *Geisel*, *Rune*. Этот достаточно большой фонд германо-кельтских слов является доказательством регулярных контактов между группировками индоевропейских племен. Очевидно также и кельтское происхождение многих топонимов на территории западной и южной Германии, заселенной до прихода германцев кельтскими племенами [6, С. 45]. Следует упомянуть такие названия городов, как *Bregenz*, *Linz*, *Mainz*, *Wien*, *Worms*, и рек *Donau*, *Isar*, *Main*, *Rhein*, *Sieg*. В отличие от

слов кельтского происхождения заимствования из латыни проникали в уже сложившиеся диалекты древних германцев, заселявших область Рейна и некоторое время находившихся под властью Римской империи. Подобные заимствования были результатом интенсивного воздействия римских культуры и быта на культуру и быт древних германцев. Об этом свидетельствует тематика латинских заимствований, их связь со сферами, неизвестными древним германцам и осваиваемыми под влиянием римлян. Значительный пласт заимствований, отражавший переход германцев к оседлому образу жизни относится к сфере сельского хозяйства. В качестве примеров можно назвать следующие полеводческие термины: Sichel, Flegel, термины из сферы садоводства Kirsche, Birne, pflanzen, из области виноделия: Wein, Winzer; Kelch, Essig, овощеводства: Kohl, Rettich, Senf, строительной техники: Mauer, Keller, Pfeiler, Ziegel, Pflaster, торговли: kaufen, Pfund, Münze, быта: Schrein, Pfanne, Schüssel, военного дела: Kampf, Pfeil, Straße.

Заимствования данного слоя пришли в германские языки устным путем до V века, и подверглись ассимиляции, так что без специального этимологического анализа установить их иноязычное происхождение в немецком языке невозможно. История этих слов самым тесным образом связана с историей материальной культуры, историей вещей, что еще раз демонстрирует прямую зависимость лексического состава языка от внеязыковой действительности. Более поздние заимствования проникали уже в немецкий язык, формирование истоков которого относится к периоду VI – VIII вв [1]. В первую очередь здесь следует назвать многочисленные греко-латинские заимствования эпохи христианизации Германии в VI – VIII вв., проникавшие в немецкий язык письменным путем через монастырские школы и связанные с деятельностью монахов-миссионеров. В основном, речь идет о религиозно- церковных терминах типа Kloster, Altar, Hostie, Abt, Orgel и др. Достаточно многочисленны в пределах данного слоя общекультурные термины: Brief, Linie, Tafel, Schule, murmeln, schreiben, Tinte, Rose, Zwiebel. Кальки и семантические заимствования из латыни проникают в немецкий язык и на протяжении всего зрелого и позднего средневековья в процессе перевода религиозной и научной литературы. Причиной этого явления является недостаточная «терминологичность» немецкой лексики [12, С. 110-122]. Большое количество заимствований из латыни проникает в немецкий язык и в эпоху гуманизма XV – XVI вв. В отличие от предшествующих периодов заимствования этого времени представляют собой интернационализмы: Advokat, Requiem, appellieren, Akademie, Dissonanz, Note, Monarch, Rektor.

Заимствования из французского языка получили широкое распространение в эпоху зрелого средневековья в XII –XIII веках. В то время французская рыцарская литература была образцом для подражания во всей Европе. В связи с культурным влиянием было заимствовано около 2000 лексем, большую часть которых составляют существительные, обозначающие реалии рыцарского быта: Abenteuer, Palast, Turnier, Tanz, falsch, fein, Teller, Lampe, Stiefel, Preis.

Очевидно, что старофранцузский язык наложил определенный отпечаток на лексику немецкого литературного языка. Грамматический же строй не подвергся никаким воздействиям. В период XVII – XIX вв. Франция вновь оказывается в центре политической и культурной жизни Европы, и в этот период французский язык вновь становится главным источником заимствований в немецком языке [10, С. 45]. Заимствуются названия предметов и явлений повседневного быта, обозначения родства, обращения, политические и деловые термины: Mode, Weste, Jacke, Onkel, Tante, Cousin, Dame, Madam, Anarchist, Bürokratie, Emigrant, Reaktion, Parlament.

К эпохе зрелого средневековья относятся заимствования из славянских языков, которые проникали в немецкий язык в период восточной колонизации. В качестве примеров можно назвать Grenze, Quark, Graupe, Peitsche, Juchten, Kren, Prahm, Bude. Многие топонимы бассейна Эльбы и к востоку от нее являются славянскими по происхождению: Leipzig, Dresden, Lübeck, Brandenburg, Berlin.

В эпоху Возрождения немецкий язык заимствует большое количество итальянских слов, например, термины торгового дела: Bank, Konto, Tara, Kredit, Kapital, музыкальные термины: Bass, Oper, Tenor, строительные термины: Grotte, Balkon, Galerie, военные и морские термины: Soldat, Brigade, Attacke, Fregatte, Kanone. Такая ситуация объясняется регулярными контактами между странами, когда многие новации заимствовались вместе со своими названиями [11, С. 138-139].

Отдельного упоминания заслуживают многочисленные заимствования из русского языка в лексике бывшей ГДР: Fünfjahrplan, Stoßarbeiter, Parteilichkeit, Arbeiter- und Bauernstaat, Pionierfreundschaft, Planwirtschaft и др. Несомненным является их идеологический характер, что объясняет их отмирание после падения Берлинской стены.

Другие языки-источники особой роли в обогащении немецкого словаря не играли. Эпизодический характер имеют заимствования из восточных языков: Zucker, Reis, Kaffee, Schach. Последним пластом заимствований являются англоамериканизмы, которые распространились в немецком языке после Второй мировой войны сначала на территории Западной, а затем и Восточной Германии. К ним относятся: Team, Job, Hit, Boy, Girl, Show, Quiz.

Как в отечественном, так и в зарубежном языкознании отсутствует общепринятое понятие заимствований и их классификация. Отечественные лингвисты Зиндер Л.Р. и Строева Т.В. [3], Степанова М.Д. и Чернышева И.И. [8, С. 63] придерживаются мнения, что заимствование является внешним путем обогащения словарного состава родного языка, которое осуществляется благодаря проникновению в него лексических средств иностранного языка.

Одной из наиболее полных классификаций заимствований можно считать классификацию отечественных лингвистов Искоза А. и Ленковой А. [4], которые предлагают разделить все слова иностранного происхождения на три группы:

1) немецкие слова – слова, ставшие в ходе фонетической и орфографической ассимиляции неотъемлемой частью немецкого языка, например, *der Stuhl* – «стул» – германского происхождения, а *der Tisch* – «стол» – латинского происхождения;

2) интернациональные слова (характерны для большинства языков мира) *Politik*, *Telefon*, *Armee*;

3) иностранные слова с признаками иностранного происхождения (не относятся к интернациональной лексике).

Термин «заимствование» означает как процесс усвоения одним языком слова, выражения или значения другого языка, так и результат этого процесса – само заимствованное слово. Иностранный словарный состав усваивается со своими фонематическими, орфографическими и морфологическими признаками. В немецком языке они могут распознаваться по определенным «знакам», например, по суффиксам: лат. - *ia*, нем. - *-ie*, франц. - *-ier*, нем. - *-ieren* и т.д.

Такие российские лингвисты, как Степанова М.Д. [8, С. 48-49] и Хантимиров С.М. [9, С. 49-52] различают две формы заимствований:

1. Формальное заимствование (*formale Entlehnung – die Fremdwortübernahme*) – переход иностранного слова в той форме, в которой оно пишется и звучит в языке, из которого заимствовано, то есть иностранный звуковой состав остается без изменения: *Chauffeur* – водитель, *shofer*, *Chaussee* – шоссе, *Restaurant* – ресторан, *Portemonnaie* – портмоне, бумажник, *Hotline* – горячая линия, *Voicemail* – голосовая почта. К формальным заимствованиям относятся также экзотизмы (*Bezeichnungsexotismen*). Под экзотизмами понимают иностранные слова, которые приходят из другой страны в качестве обозначения реалий: *Dollar*, *Euro*, *Eurocent*, *Berlin*, *Rubel*, *Kreml*, *Perestroika*.

2. Заимствования-штампы, осложненные заимствования (*Lehnprägungen*). Их смысл заключается в том, что иностранное содержание воссоздается средствами собственного языка. Заимствования-штампы можно разделить на три подвида: заимствования-переводы (кальки), заимствования-переносы (лексические заимствования, словообразовательные кальки) и заимствованные значения (семантическая калька).

Под заимствованием-переводом (*Lehnübersetzung*) понимают точный перевод каждой части слова (по морфемам) или группы слов по отдельным лексемам. Такие слова называют также словами, передающими строение исходных (*Übersetzungslehnwörter*): *ent-decken* – *de-couvrir* – открывать (из французского языка), *Fuß-ball* – *foot-ball* – футбол, *nutz-los* – *use-less* – бесполезный (из английского), *Wand-zeitung* – стенгазета (из русского), *Mitlaut* – *con-sonant* – согласный звук, *Ge-wissen* – *con-scientia* – совесть, *Eindruck* – *im-pressio* – впечатление (из латинского языка). Первые слова, передающие строение исходных, были созданы учеными монастырей, перед которыми стояла трудная задача: переводить латинские духовные и научные понятия на немецкий язык, в котором не было для этого соответствующих выражений.

Они помогали себе тем, что разбирали иностранные выражения на приставки, корни и суффиксы и переводили их немецкими приставками, корнями и суффиксами. Передачу строения исходных слов называют также калькированием.

Под заимствованиями-переносами (Lehnübertragung), понимают словообразовательные кальки, передающие свободно исходное слово: Vaterland – лат. patria – отечество, Halbinsel – лат. paeninsula – полуостров, Steckenpferd – англ. hobby-horse – деревянная лошадка.

Под заимствованием иностранного значения к немецкому формативу (Lehnbedeutung) понимают новые значения лексем, имеющих в языке, возникшие под влиянием иностранного языка. Уже имеющееся родное слово приспосабливается к новым требованиям, в соответствии с которыми оно употребляется в новом, заимствованном значении или получает новое значение наряду со старым: так немецкое слово Fall (случай) под влиянием латинского casus получило грамматическое значение «падеж»; немецкое слово Pionier (сапёр) под влиянием русского языка приобрело значение «член социалистической детской организации».

Лингвист С.М. Хантимиров [9] называет еще одну форму заимствований – интернационализмы (Internationalismen). Под интернационализмами понимают такие слова, которые возникли первоначально в одном языке и затем из него заимствованы в большинство других языков мира, приспособились к морфологической и орфографической структуре новых языков и употребляются обычно в одном и том же значении: Revolution – революция, Demokratie – демократия, Politik – политика, Telefon – телефон, Student – студент, Musik – музыка, Phonetik – фонетика, Grammatik – грамматика, Phonem – фонема, Lexem – лексема, Morphem – морфема.

Заимствование слов из различных языков в течение длительного периода развития языка было и является продуктивным средством обогащения немецкого словарного состава. Многие заимствования так прочно проникли в словарный состав немецкого языка, что полностью ассимилировались: Mauer (лат. murus) – стена, Fenster (лат. fenestra) – окно, Keller (лат. cellarium) – подвал.

Таким образом, немецкий язык в процессе своего становления был пополнен лексикой из латинского, французского, славянских (в том числе, русского), итальянского, английского языков. Описанные пласты заимствований закономерны и имеют ряд социальных, экономических и культурных причин. Попытки классифицировать заимствования предпринимались опытными лингвистами, однако единая всеми признанная классификация на данный момент отсутствует.

Библиографический список

1. Дорохова Е.Ю. О процессах англитизации в немецком языке // Язык и культура: сб. материалов VII междунар. науч.-практ. конф., Челябинск, 20 марта 2012 г. Челябинск, 2012. С. 25-29.
2. Зеленецкий, А.А., Новожилова О.В. Теория немецкого языкознания / А.А. Зеленецкий, О.В. Новожилова. – М.: Академия, 2003. – С. 345.
3. Зиндер, Л.Р. Историческая морфология немецкого языка: пособие для студ. пед. ин-тов / Л.Р. Зиндер, Т.В. Строева. – М.: Просвещение, 1968. – 134 с.
4. Искоз, А., Ленкова, А. Лексикология немецкого языка / А. Искоз, А. Ленкова. – СПб: Просвещение, 1970. – 296 с.
5. Крысин, Л.П. Слово в современных текстах и словарях. Очерки о русской лексике и лексикографии. / Л.П. Крысин. – М.: Знак, 2008. – 320 с.
6. Морозова, О.Н., Носкова С.Э. О некоторых тенденциях языковых изменений в германской лингвокультуре / О.Н. Морозова, С.Э. Носкова. – Тверь: ТГСХ, 2007. – 208 с.
7. Розен, Е.В. Немецкая лексика: история и современность / Е.В. Розен. – М.: Высшая школа, 1991. – 96 с.
8. Степанова, М.Д., Чернышева, И.И. Лексикология современного немецкого языка / М.Д. Степанова, И.И. Чернышева. – М.: Высшая школа, 1986. – 248 с.
9. Хантимиров, С.М. Лексикология немецкого языка / С.М. Хантимиров. – Уфа: БГПУ, 2002. – 96 с.
10. Eisenberg P. Das Fremdwort im Deutschen / P. Eisenberg. – Berlin, N.Y.: de Gruyter, 2011. – 392 S.
11. Elsen H. Neologismen. Formen und Funktionen neuer Wörter in verschiedenen Varietäten des Deutschen / H. Elsen. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004. – 185 S.
12. Fleischer W. Entlehnung und Wortbildung in der deutschen Sprache der Gegenwart / W. Fleischer. – Berlin: Berlin, 1977. – 365 S.

СЕКЦИЯ 2. ЛИНГВИСТИКА: ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

УДК 80

Абрамян К.Ш. К вопросу о статусе типового словообразовательного гнезда

On the problem of typical derivational cluster status

Абрамян Каринэ Шахджановна

доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой языкознания и теории коммуникации,
Ереванский государственный университет
языков и социальных наук им. В. Брюсова,

Ереван, Армения

Abrahamyan Karine Shahjanovna

Doctor of Philology, Professor

Head of the Chair of Linguistics and Theory of Communication,

Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences,

Yerevan, Armenia

Аннотация. Статья посвящена выявлению и обоснованию новой комплексной единицы синхронного словообразования, в качестве которой предлагается рассматривать типовое словообразовательное гнездо-ТСГ. Оно является словообразовательным прототипом высшего уровня, представляющим собой схематическую репрезентацию словообразовательной активности и деривационного потенциала определенной микросистемы слов, в связи с чем ТСГ приобретает статус межуровневой единицы, обеспечивающей взаимосвязь лексического и словообразовательного уровней языка и участвующей в формировании дискурса.

Ключевые слова: типовое словообразовательное гнездо, словообразовательный прототип, дериват, активность, потенциал.

Abstract. In the article the notion of a new complex unit of synchronic word-formation - typical derivational cluster /TDC/ - is suggested. It is viewed as the derivational prototype of the highest level, representing the derivational activity and potential of a definite word-system. Hence the TDC obtains the unique status of a unit highlighting the interrelation of the lexical and derivational levels of the language and participating in the formation of discourse.

Keywords: typical derivational cluster, derivational prototype, derivative, activity, potential.

К вопросу о статусе типового словообразовательного гнезда

Понятие самой сложной комплексной единицы словообразования, словообразовательного гнезда, выходит далеко за рамки этого уровня языка. То, что единицы – члены гнезда находятся по отношению друг к другу в определенных отношениях различных типов мотивации, можно, на наш взгляд, рассматривать в качестве своеобразной модели, по которой происходит категоризация действительности. Неслучайно комплексные единицы

словообразования в рамках когнитивной парадигмы предлагается осмыслять как “хранилище” обобщенных образов и представлений [4].

Открытость, “подвижность” словообразовательной системы способствует разворачиванию виртуальной системной информации в том случае, когда это разворачивание становится востребованным, социально, когнитивно обусловленным. До тех пор эта информация сохраняется в системе языка в свернутом, аккумулированном виде в качестве языковой потенции.

В ряде случаев вероятность ее актуализации возможно предсказать с определенной степенью достоверности, учитывая закономерности, регулирующие или, напротив, ограничивающие сочетаемость словообразовательных единиц, так называемые лингвистические ограничения различных типов, а также экстралингвистические, “когнитивные” рестрикции.

Выявление словообразовательно-семантической (типовой) парадигмы, широкое и результативное использование этой комплексной единицы в дериватологических исследованиях последних лет является, на наш взгляд, свидетельством нового качества в теории словообразования, которое ознаменовало собой выход дериватологии на иной, более высокий уровень системности и типизации. Работа в данном направлении несомненно должна продолжаться, поскольку систематизация словообразования как языкового уровня до конца еще не завершена. В этой связи нами вводится в использование дериватологических исследований еще одна комплексная типовая единица – типовое словообразовательное гнездо (ТСГ), которое, на наш взгляд, является логическим продолжением и своеобразным обобщением всех предшествующих единиц системы синхронного словообразования. Для этого есть как теоретические, так и фактические основания. Выделение этой единицы и ее дальнейшее использование в исследованиях по словообразованию различных языков полностью соответствует широко используемому в современной лингвистике объяснительному способу описания языка и, как отмечает И.С.Улуханов, фактически является его результатом [3, 5].

Проведенные исследования СП (словообразовательных парадигм) и СГ (словообразовательных гнезд) многочисленных лексико-семантических групп глаголов английского, армянского и русского языков свидетельствуют о том, что такая единица имеет полное право на самостоятельное существование, она “выделима”. С другой стороны, в свете теории прототипов, когда понятие “прототип” начинает использоваться на различных уровнях языка, например, в лексике вводится понятие “лексического прототипа” [5], под которым подразумевается “содержательное ядро многозначного слова, цементирующее все его значения в единую семантическую структуру” [1, 2], вполне своевременно говорить о словообразовательном прототипе, которым может стать типовое словообразовательное гнездо (ТСГ) как наивысшая по уровню абстрактности и объёму охватываемого фактического

материала единица словообразования. Таким образом, ТСГ видится нам как своеобразная матрица клеток, которые потенциально могут быть заполнены дериватами от членов некоторой системы слов данного языка. ТСГ представляет собой схематическую репрезентацию словообразовательной активности и деривационного потенциала данной микросистемы. Оно является прототипическим каркасом, и если можно предположить, что “исходное слово гнезда напоминает своеобразный генетический код” [1], то целесообразность выделения такой единицы, как ТСГ тем более очевидна, поскольку она уже будет представлять из себя генетический код не одного слова, а словопорождающий “генофонд” слов целой лексико-семантической группы.

Образующие ТСГ словообразовательные значения являются не просто типовыми, но прототипичными для всех производящих исследуемой группы. По сути ТСГ включает в себя необходимый минимальный комплект, инвентарь обязательных (в некоторых случаях – потенциально возможных) словообразовательных значений, которые могут реализоваться на базе определенной группы слов, а в дальнейшем, более глобально, целой части речи.

Таким образом, ТСГ выполняет функцию когнитивно обусловленной структуры, посредством которой осуществляется дискретизация категории потенциальности, непосредственно отражающей креативные способности производящих баз определенной группы слов. Именно в связи с этим ТСГ приобретает статус своеобразной межуровневой единицы, обеспечивающей взаимосвязь не только лексического и словообразовательного уровней, но и участвующей в формировании дискурса.

Библиографический список

1. Беляева Е.П. Семантика глаголов в свете теории прототипов. //file:/// A: prototip.htm.
2. Габдулин С.С. Словообразовательные средства представления колективного значения в сопоставительном аспекте. // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы. Труды и материалы Международной научной конференции. Казань. 2004.
3. Манучарян Р.С. Словообразовательно-семантическая парадигма. // Словообразование и фразообразование. // Сб. научных трудов МГПИ им М.Тореза. М., 1979, вып. 164.
4. Международный конгресс «Русский язык: исторические судьбы и современность», М. 2001. 2006. www.philol.msu.ru
5. Улуханов И.С. Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация. М., 1996.

СЕКЦИЯ 3. РУССКИЕ И СЛАВЯНСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 811.161.1

Кувшинникова О.А. Принципы изображения географического пространства в цикле очерков Б.В. Щербакова «Старое подворье»

Principles of representation of geographical space in the cycle of essays B. V. Scherbakov «Old farmstead»

Кувшинникова Ольга Александровна,

кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры казахского и русского языков, Восточно-Казахстанский государственный технический университет им.Д.Серикбаева

Kuvshinnikova Olga Aleksandrovna,
Candidate of Philology, senior teacher of department of the Kazakh and Russian languages,
The East Kazakhstan state technical university of D. Serikbayev

Аннотация. В работе анализируются приёмы художественного изображения географического пространства в жанре очерка, выявляются особенности отражения фрагментов действительности в условиях синтеза естественнонаучного и художественного подходов.

Ключевые слова: географическое пространство, семантика текста, картина мира, номинация, образ.

Abstract. In work receptions the methods of artistic representation of geographical space, features of reflection of fragments of reality in the conditions of synthesis of natural-science and art approaches come to light.

Keywords: geographical space, text semantics, world picture, nomination, image.

Отличительной чертой филологии на современном этапе её развития становится интегративный подход к объяснению фактов функционирования языка, открытость границ филологического исследования. В фокусе научного описания оказывается текст как особая форма отражения знания о мире, результат интерпретации информации о действительности мыслительной деятельностью автора.

Понятие географического пространства текста восходит к соответствующему естественнонаучному феномену. Своеобразное осмысление географическое пространство получает в рамках формирующегося имажинального (образного) направления географии – междисциплинарного учения, работающего с существенно обновленным методологическим инструментарием (сравним систему понятий: «образно-географическое картографирование», «географический образ», «образно-географическая карта» и под.) и нацеленного на

исследование «особенностей и закономерностей формирования географических образов, их структуры, специфики моделирования, способов и типов репрезентации и интерпретации» [1, с.27].

Под географическим пространством предлагается понимать «многообъектное и многомерное, постоянно меняющееся историческое единство», «характеризующееся размерностью, структурностью, сосуществованием и взаимодействием во времени и всех взаимосвязанных между собой объектов и их элементов как носителей определенных ФДМ (форм движения материи) или их сочетаний» [2, с.140]. В.А.Шальнев выделяет виды геопространств: природное, социальное, социально-природное (интегральное) [2, с.142]. Д.Н.Замятин различает типы географических пространств по признаку динамичности (нединамичное/динамичное), по «механизму развития» и характеру позиции наблюдателя (внешнее/внутреннее) [3].

Объектом описания в настоящей работе представляется географическое пространство, моделируемое семантической структурой художественного текста; анализ ведётся на материале цикла очерков «Старое подворье» современного восточно-казахстанского писателя и учёного Б.В.Щербакова.

Доминирующими в цикле становятся два типа географических пространств: природное (степь; лес; поле – пространство, окружающее Подворье) и социально-природное (Подворье), последний тип пространства объединяет отдельные очерки в цикл; на магистральность его роли указывает также вынесенность в инициальную позицию.

Интересна лексема «подворье», выступающая в функции названия цикла произведений и предлагаемая автором для номинации главного объекта художественного описания. Слово представляется многозначным по семантической структуре, причем в толковых словарях конца XX века (например, [4],[5]) типична подача ЛСВ с пометами «устаревшее», «областное». Сравним толкование отдельных значений лексемы «подворье» Малым академическим словарем: «**3.** *Устар.* Дом с пристройками, принадлежавший иногороднему лицу и предназначавшийся для временных остановок, хранения товаров и т. д.»; «**4.** *Обл.* Дом со всеми относящимися к нему пристройками и двором; усадьба.» [4]. По данным новейших лексикографических источников наблюдаем расширение сферы функционирования слова и развитие его семантической структуры: так, «Новый толково-словообразовательный словарь русского языка» 2012 г. Т.Ф.Ефремовой в качестве первого (основного) толкования значения лексемы предлагает следующее: «1 а) чей-л. дом с относящимися к нему постройками; усадьба» [6].

Подворье в художественном представлении автора - социально-природное пространство, имеющее обозначенные границы и включающее образы-маркёры антропогенного начала (дом, колодец, сарай, баня, калитка, забор и под.). Организация пространства по модели освоенного человеком как представителем общества подчёркивается «социальной»

окрашенностью деталей: «С той стороны, где начинается день, прямо к калитке с *«парадной» стороны* подбегает степь» («Степь и только степь») – здесь и далее тексты Б.В.Щербакова цитируются по изданию: [7].

Географическое пространство Подворья в изображении автора наделяется следующими признаками:

1 Освоенность. Подворье – мир, населённый представителями флоры и фауны и приспособленный для их жизни.

2 Психологическая окрашенность. Носителями эмоциональных состояний выступают лирический герой (автор), персонажи. Писатель добивается эмоциональной насыщенности изображаемых событий особыми художественными приёмами (развёрнутая метафора, олицетворение, гротеск, антитеза), показывая Подворье как место конкурентирования растительных видов за право доминирования на территории. Гибкость и яркость эмоциональных движений сообщает текстам динамизм, сюжетное развитие.

3 Воспроизведение элементов социального устройства. Между растениями – «обитателями Подворья» устанавливаются различные отношения, отражающие принципы социальной иерархии.

4 По отношению к автору Подворье – объект наблюдения и преобразования в результате активной деятельности. Автор намеренно отказывается от позиции доминирования, выдвигая в центр изображения животный и растительный мир Подворья.

Географическое пространство Подворья наполняется звуками и красками, эмоциональными характеристиками, которые меняются в зависимости от времени суток, времени года. Сравним описание растений – обитателей Подворья: «мы оба, глядя друг на друга, смеялись. До чего же он был хорош! Высокий, с тёплым добродушным взглядом, златокудрый и весь счастливый, озарённый июльской улыбкой» («Подкидыш»); «Каждый цветок голотелы к этому времени испил уже грусти сентябрьской ночи <...> Голотелы росли в стороне от забора. Подошел и люблюсь, как нектар поглощают тахины. Но тень от меня случайно заслонила куст, ими усыпанный. И надо видеть было, как возмутились они: разом поднялись, зароились и послышалась музыка тысячи крыльев, как реквием по ушедшему лету» («Голубая музыка осени»).

Таким образом, географическое пространство Подворья в творчестве писателя осмысливается как место, освоенное и «заселённое» природным сообществом, в котором можно заметить зачатки некоторой открытой социальной структуры.

В анализируемой прозе находим пример фрагмента географического пространства, моделируемого автором в соответствии с художественным заданием. Для названия этого пространства избирается топоним «Призаборье», созданный писателем по образцу распространённой в языке словообразовательной номинации, продуктивной в сфере образования названий географических пространств и выражающий словообразовательное

значение «место, пространство, непосредственно прилегающее к тому, что названо мотивирующим словом: приморье, приозёрье, приречье, побережье» [8, с.235]. Потенциальное новообразование имеет статус имени собственного (что подчеркивается орфографически) и отвечает функциональным признакам неологизма: его характеризует закреплённость за порождающим контекстом, в котором реконструируются мотивирующие связи с общеупотребительными средствами языка: «маленький, простенький одуванчик, смелости однажды набравшись, открылся в тени у *забора*, заиграл, засветился среди мрачных и скучных трав *призаборных* <...>» («Шум и скандал великий»). В контексте даётся производящее для потенциального новообразования «Призаборье», представляющегося результатом комбинированной аффиксации: префикс «*при-*» + основа существительного «*забор*» + суффикс «*-j-*».

В изображении мира Призаборья используется приём антитезы. Призаборье в произведении «Шум и скандал великий» - психологически окрашенное географическое пространство, которому сообщаются социальные характеристики «тёмного царства»: Призаборье - место обитания «мрачных и скучных трав», «сытых и важных», «самоуверенных и гневливых», в котором неожиданно появляется «светлый, чистый, весёлый» одуванчик. Призаборье наделяется приметами заселённой территории с некоторыми культурными, политическими, физико-географическими особенностями: в контексте творчества Б.Щербакова это пространство маркируется метафорой «страна».

Степь - природное географическое пространство, которому сообщаются признаки антропоморфизма, подчеркнутой динамики: «Нет, она не лежит, не простирается, она постоянно куда-то бежит, стремительно обгоняя столбовые дороги, минует аулы и сёла...» («Степь и только степь»). Этот тип пространства показан в динамике исторического развития, как результат преобразования созидательной человеческой деятельностью: «Бродили по ней сто-сто пятьдесят лет назад дрофы, куланы, а заменили их столбы телеграфные» («Степь и только степь»). Пространство степи рисуется как безграничное, бескрайнее для человека: «Днями по ней, такой одинаковой идешь, спасения нет, нет ей конца и края» («Степь и только степь»).

Антропоморфное начало в изображение природного пространства вводится развернутыми метафорами. Степь предстает как субъект интеллектуальной деятельности: «У неё <...> есть и мысли свои» («О чём думает степь?»), интерсубъектных психических состояний: «Степь, когда оживает, становится ласковой и приветливой» («О чём думает степь?»).

Очерк Б.В.Щербакова «О чём думает степь?» - художественный анализ «внутреннего мира» природного географического пространства. Автор воссоздаёт наблюдаемый «духовный» портрет пространства. Мыслительная деятельность степи приобретает оформление в движении облаков: «Мысли её, то есть облака, обычно светлы, серебристы, серые, но бывают тёмными или даже синими» («О чём думает степь?») - подвижность мыслительной деятельности изображается изменением цветовой палитры. Философская составляющая в произведении

вводится приёмом сравнения «интеллектуальных портретов» степи и человека: «Степь не умеет лукавить. Она проще, а значит, и чище духовно» («О чём думает степь?»).

В художественной интерпретации автора пространству степи сообщаются признаки половой принадлежности: «Не просто так степь женского рода: такая же притворщица и обманщица» («Маленькие чудеса степей»), степи приписываются детали социального поведения женщины: «Словно рядится она в одежды-невидимки» («Маленькие чудеса степей»).

Таким образом, в изображении природного географического пространства степи используются мотивы исторического детерминизма, одушевления, соотношения со шкалой гендерных представлений.

Анализ практического материала позволил выделить два типа географических пространств по функции и по способу авторского представления в тексте: *актуальное* – наблюдаемое пространство, в границах которого происходит действие (в цикле «Старое подворье» Б.В.Щербакова это социально-природные пространства Подворья, Призаборья, природное пространство степи) и *неактуальное* – пространство, упоминаемое в тексте как содержание сферы воображения или знания и выполняющее функции характеристики персонажа: «<...> уносила нехитрая песенка её в горные степи Алтая, в опалённую зноем котловину у легендарного Озера Колоколов да мало ли ещё куда, где водятся весёлые эти пичужки» («Серебряный солист») – географическое пространство горных степей Алтая, котловины у Озера Колоколов даётся в ракурсе воображения автора и способствует созданию у читателя представления о родине славки. «Знает хатьма что-то такое, что связано с теплом далёкой от нас Тюрингии» («Хатьма») - в данном случае упоминаемое пространство «далёкой тёплой Тюрингии» способствует созданию самого общего представления о родине растения.

В соответствии с авторской задачей географическое пространство может разворачиваться – воссоздаваться с различной степенью подробности деталей: «С тысячелистником на подворье пришло дыхание знойных степей. И каждый раз, как только я встречался с ним глазами, крылатые мысли сами меня уносили куда-то в бескрайние дали, к жаворонкам, к знойному стрекотанию кобылок, как в казахстанской нашей степи. Магический взгляд его звал туда, где много солнца, где волнуется серебро ковылей и полынные ветры рвут облака» («Коренной степняк») – описание географического пространства степи разворачивается в контексте знания автора об исконном месте произрастания тысячелистника. Имя существительное - название природного географического пространства, являющегося родиной растения, мотивирует номинатив в структуре перифраза «коренной степняк». В тексте находим объективные детали в описании природного пространства: фрагментарная характеристика флоры и фауны, климатических особенностей.

Таким образом, в семантической структуре художественного текста географическое пространство выполняет следующие функции: 1) воссоздание места событий (актуальное географическое пространство); 2) научная характеристика персонажа – через представление

исконного места его обитания; 3) введение «дополнительной» информации, подаваемой в ракурсе знания автора и вносящей в художественный текст элементы научной картины мира. В соответствии с авторской задачей географическое пространство может подаваться с различной степенью детализации и подробности описания.

Библиографический список

- 1 Замятин Д.Н. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук // Социологическое обозрение. - Т.9. - 2010. - №3. - С.26-50
- 2 Шальнев В.А., Талалакина А.А. Географическое пространство: сущность, проблемы и пути решения // Вестник Ставропольского государственного университета. - 2011. - Вып.74. - С.136-144
- 3 Замятин Д.Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов. - М.: Знак, 2006. - 488 с.
- 4 Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999
- 5 Ожегов С.И. Словарь русского языка. - М.: «Рус.язык», 1988
- 6 Ефремова Т.Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. - М., 2012. - 240 с.
- 7 Щербаков Б.В. Старое подворье. - Усть-Каменогорск: «Шыгыс Полиграф», 2014. - 122 с.
- 8 Русская грамматика: В 2-х т. - Т.1. Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. - М.: Наука, 1982. - 784 с.

СЕКЦИЯ 4. ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

УДК 82

Атабиева А.М. Влияние литературы на развитие подрастающего поколения

The influence of literature on the development of the younger generation

Атабиева Амина Мухадиновна,

студентка 4 курса института педагогики, психологии и
физкультурно-спортивного образования,

Кабардино-Балкарский государственный университет.

Atabieva Amina Mukhadinovna,

A fourth-year student of the Institute of Pedagogy, Psychology and
physical culture and sports education,

Kabardino-Balkaria State University.

Аннотация. Статья посвящена роли литературы во всеобщем развитии подрастающего поколения.

Ключевые слова: воспитание, литература, нравственность, подрастающее поколение.

Abstract. The article is devoted to the role of literature in the overall development of the younger generation.

Keywords: education, literature, morality, the younger generation.

Правильное воспитание подрастающего поколения является первостепенной задачей всех родителей, педагогов и воспитателей. Чрезвычайно важно начать эту работу в детском саду и начальных классах, ведь от того, какие знания и опыт получит ребенок в этом возрасте зависит будущее не только сугубо одного человека, но и всего человечества в целом, как бы это громко не звучало. И не зря нравственное воспитание и развитие учащихся на сегодняшний день является компонентом современной образовательной системы, одновременно являясь важнейшим пунктом социального заказа для сферы образования. В этом плане велика роль литературного чтения и художественного слова в целом. Часто мы говорим: «Книга-это открытие мира». Действительно, читая, ребёнок знакомится с окружающей жизнью, природой, трудом людей, со сверстниками, их радостями, а порой и неудачами [5, с.242].

Художественное слово воздействует не только на сознание, но и на чувства и поступки ребёнка. Слово может окрылить ребёнка, вызвать желание стать лучше, сделать что-то хорошее, помогает осознать человеческие взаимоотношения, познакомить с нормами поведения. Во время чтения художественной литературы младшие школьники знакомятся с такими понятиями как: добро, совесть, справедливость, честность и т. п. Детская литература дает возможности расширения кругозора ребят, формирует мировоззрение и моральные представления, развивает эмоциональную сферу [2, с.114].

Л.В. Занков считал, что содержанием воспитывающей деятельности на уроке литературы являются размышления учеников-читателей над случаями из жизни людей, их непростыми взаимоотношениями друг с другом, с природой, животными, как частью природы, причинами и последствиями поступков человека, проблемами правды и неправды и другими сложными жизненными вопросами. Главную цель этой работы ученый видел в "ознакомлении детей с окружающим миром средствами искусства" [3, с.58].

Для реализации нашего исследования, которое заключалось в выявлении уровня влияния детской литературы на нравственное воспитание детей младшего школьного возраста, нами была организована следующая работа. Экспериментальная работа велась на протяжении двух месяцев и включала в себя несколько этапов. На первом этапе нашей работы мы провели тщательный анализ и обработку психолого- педагогической литературы, связанной с нашей тематикой. Работая над проблемой нравственного развития младших школьников, надо учитывать их возрастные и психологические особенности: склонность к игре; невозможность долго заниматься монотонной деятельностью; недостаточная четкость нравственных представлений в связи с небольшим опытом [4, с.165].

В экспериментальной группе проверялись эффективность воздействия бесед и занятий, направленных на формирование нравственных ориентиров в течение эксперимента. Контрольная группа на протяжении всего эксперимента обучалась в МКОУ по общепринятым программам. Предварительно побеседовав с педагогом о том, какая работа проводилась в классе по формированию нравственных ориентиров у школьников, а так же изучив психолого- педагогические характеристики на учеников класса, участвующих в проведении эксперимента, мы приступили к его реализации. Целью проводимого исследования являлось выявление влияния уровня сформированности нравственных ориентиров на уроке литературного чтения. Для диагностики уровня сформированности нравственных ориентиров была предложена анкета «Оцени поступок» (Е.А. Курганова и О.А. Карабанова). Описание методики: детям предлагалось оценить поступок мальчика (девочки, причем ребенок оценивал поступок сверстника своего пола), выбрав один из четырех вариантов оценки: 1 – так делать можно, 2 – так делать иногда можно, 3 – так делать нельзя, 4 – так делать нельзя ни в коем случае. Анкетирование проводилось фронтально. По результатам протокола, который был составлен на основе результатов входной диагностики уровня сформированности нравственных ориентиров у школьников экспериментальной и контрольной групп, мы составили рисунок (Рис.1)

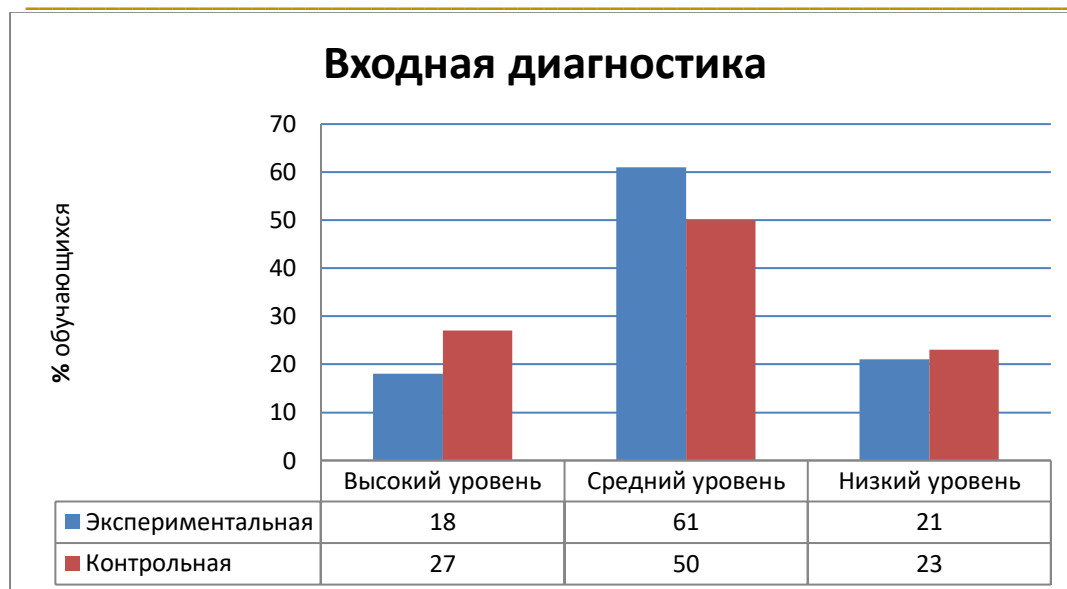


Рисунок 1 Результаты входной диагностики уровня сформированности нравственных ориентиров

Затем наша работа началась с выявления проблемных участков .В течение длительного времени мы совместно с педагогом экспериментальной группы проводили комплексы мероприятий по теме исследования: художественное чтение произведений литературы, проведение этических бесед. Свою работу мы проводили на уроках по литературному чтению и частично на русском языке, классном часу, внеклассные мероприятия с применением методов психолого-педагогической поддержки. После проведения всех намеченных мероприятий нами было проведено повторное диагностическое исследование, направленное на выявление уровня сформированности нравственных ориентиров экспериментальной и контрольной групп. Для дальнейшей работы ученикам мы предоставили анкету, которая использовалась в самом начале нашего исследования. По результатам протокола, который был составлен на основе результатов входной диагностики в экспериментальной и контрольной групп, мы составили рисунок (Рис.2,)

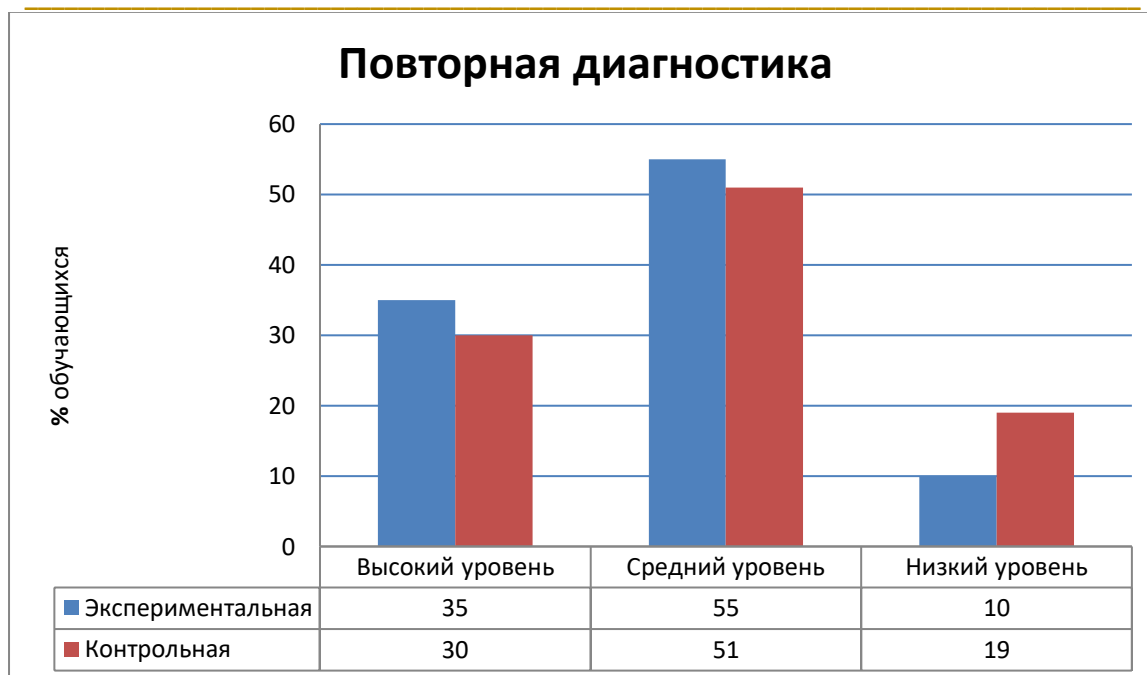


Рисунок 2

Сравнительный анализ результатов входного и повторного анкетирования позволяет нам проследить позитивные изменения в экспериментальной группе. Положительная динамика в ней составляет примерно 16%. Прогрессивные изменения в контрольной группе равны 5%. Таким образом, результаты нашего исследования подтверждают выдвинутую нами гипотезу, что роль детской литературы крайне важна в нравственном воспитании детей младшего школьного возраста.

Библиографический список

1. Баталова А. А. Тарасенко Е. О. Детская литература как источник воспитания положительных качеств// Лингвокультурология. - №2. - 2010. - С. 27-30.
2. Капрова И.А. Нравственное развитие младших школьников в процессе воспитания.- М: Просвещение. - 2013. - 311С.
3. Контарбаев И.А. Нравственное развитие младших школьников в процессе воспитания: Просвещение, - 2013.- 296С.
4. Кусова М. Л. Художественно-эстетическое воспитание ребенка школьного возраста в процессе ознакомления с произведениями художественной литературы и фольклора// Педагогическое образование в России. - №6. - 2012. - С.164-169.
5. Шарапова М.В. Роль литературы в нравственном воспитании детей школьного возраста//Символ науки. - №5. - 2015. - С.241-242.

СЕКЦИЯ 5. КУЛЬТУРА

УДК 793

Житкова Н.В. Балетмейстер или Хореограф?

Ballet master or Choreographer?

Житкова Наталья Владимировна

студент 1 курса магистратуры

очного отделения

ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

Zhitkova Natalia Vladimirovna

1st year student

full-time department

FGBOU VO "Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova "

***Аннотация.** Статья написана в рамках подготовки магистерской диссертации с целью анализа профессиональной деятельности балетмейстера и продюсера в России.*

***Ключевые слова:** хореография, обучение, балетмейстер, постановка балета, продюсер, продюсирование.*

***Abstract.** The article is written in the framework of the master's thesis for the purpose of analyzing the professional activities of the choreographer and producer in Russia.*

***Keywords:** choreography, training, ballet master, ballet production, producer, production.*

Всем известно два названия профессии человека, который сочиняет танцы и балеты – Хореограф и Балетмейстер. Но какое между ними различие и с кем ведёт переговоры продюсер при постановке балета? Что делает балетмейстер, в чем суть его профессии? Возможно, ответ прост - сочиняет танцы. Композитор сочиняет музыку, художник рисует, писатель пишет книги, балетмейстер создает танцы. Однако это обычный взгляд, а если мы изучим эту проблему с научно-практической точки зрения, то возникает множество вопросов. Какой балетмейстер или хореограф? Где он ставит свои балеты? В каком стиле? Кто исполнители и т.д. Попробуем ответить на эти вопросы.

Согласно Энциклопедии Балета, «Балетмейстер (нем. *Ballettmeister* – «*мастер балета*») – автор и режиссёр-постановщик балетов, концертных номеров, а так же танцевальных сцен и отдельных танцев в опере, драматическом спектакле, оперетте, мюзикле и др. Балетмейстер ставит хореографические сцены, танцы, создаёт систему движений в пространстве сцены или танцевальной площадки, определяет грим и костюмы персонажей, выбирает декорации и освещение. Все это он подчиняет основной идее, чтобы танцевальное зрелище представляло собой гармоническое целое».

Но при таком определении возникает ряд иных вопросов. А если не балет, а шоу или программ для фигуристов? А если не в опере или оперетте, а на эстраде или в цирке? А если это приглашенный балетмейстер для постановки одного номера, например в ансамбле песни и

пляски?

Обратимся к истории хореографического искусства и роли балетмейстера в различные исторические эпохи.

С именем балетмейстера Ж.Ж. Новерра связано появление формы самостоятельного балетного спектакля, до этого времени балет был лишь принадлежностью оперы. Реформатор балетного театра, Новерр ратовал за приобщение балета к серьезной тематике, создание спектаклей с развивающимся действием и действенными характеристиками. Главным выразительным средством балетов Новерра была танцевальная пантомима, реже — развитой танец, который в его глазах олицетворял бессодержательную дивертисментность, господствовавшую на балетных сценах предшествующей эпохи. Свои идеи Новерр высказал впервые в труде «Письма о танце и балетах», книге, которая на долгие годы стала руководством для будущих балетмейстеров. Реформы Новерра, как создателя действенного балета оказали решающее влияние на все дальнейшее развитие мирового балета, а некоторые его идеи не потеряли значения и в наши дни, главные из них — взаимодействие всех компонентов балетного спектакля, логическое развитие действия и характеристик действующих лиц.

В 1786 году из первой русской «Ея Императорского Величества танцевальной школы» (впоследствии Санкт-Петербургского Императорского Театрального училища), которую основал в 1738 году Жан Батист Ланде, был выпущен Вальберх, первый русский балетмейстер, имя которого доносит до нас история балета. Он, также как и Новерр, стремился к содержательности и осмысленности своих постановок, пытался создать художественную целостность спектакля.

В балетном спектакле И.И. Вальберх на первое место ставил содержательность, в его произведениях все подчинялось смыслу. Примечательно, что и Вальберх и Дидло выводили на сцену живые персонажи, создавали человеческие характеры, что было совершенно не характерно для балетного театра прошлых веков.

Убежденным последователем Новерра и Дидло был Жюль Перро, один из одаренных балетмейстеров XIX века, сыгравший значительную роль в деле развития русского балета. Он был одним из самых принципиальных поборников сюжетного, содержательного балета. В этом он продолжил традиции Новерра и Вальберха, однако его спектакли не были похожи на произведения предшественников, он внес в искусство балета много нового.

Балет конца XIX века часто называют эпохой М. Петипа. Этот балетмейстер создал свод правил балетного академизма. Его спектакли отличались не только мастерством композиций, стройностью хореографического ансамбля, виртуозной разработкой сольных партий — он сделал музыку одним из главных действующих лиц балета. Он был противником избыточной техничности и, проявляя неиссякаемую фантазию в сочетании танцевальных движений, добивался стройности, логичности как сольного, так и массового танца.

Перечень балетов, поставленных М. Петипа на русской сцене, очень велик — их более 70, а оригинальных постановок — 46, не считая танцев для опер и дивертисментов. Среди них

такие шедевры, ставшие образцами классической хореографии, как «Пахита», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» и другие. М. Петипа фактически закрепил и упорядочил своими работами основы классического балета, академического танца, которые до него существовали в разрозненном виде. Зрелищность и симфонизм произведений Петипа на долгие годы стали образцом для всех создателей балетных спектаклей. Балет перестал быть просто зрелищем — Петипа внес в свои спектакли драматическое содержание. Имя Петипа навсегда останется в истории мировой хореографии и русского балета.

Автору данной статьи очень близко то, как описывал творческий процесс создания балетов танцовщик и балетмейстер Б. Г. Романов, внимательно изучавший не только сценическую практику Петипа, но и его архивы. «Самая существенная работа балетмейстера, - писал Романов, - протекала вне репетиционного зала. Репетиция же, этот второй этап творчества, была приближена им к механическому разучиванию балетных партий. Перед труппой Петипа ничего не сочинял – он только показывал сочиненное. Вся постановка была у него в голове до мельчайших деталей, и их оставалось только проверить и, может быть, изменить в некоторых случаях»[8, с.257]. Такова была индивидуальная манера хореографа. Она сложилась уже на ранних порах и позволяла добиваться широкого разнообразия выразительных приёмов в танце.

Особое место в истории русского балета занимает Лев Иванов — создатель танцев лебедей в балете «Лебединое озеро». Его смело можно назвать новатором, реформатором классического танца, впервые так тонко и точно связавшим танец с музыкой.

Нельзя не упомянуть и выдающегося балетмейстера М. Фокина. Благодаря огромному таланту и творческой смелости, он во многом изменил каноны старого балета, раздвинул рамки классического танца.

После революции 1917 года «русский» балет перешёл в «советский» балетный театр, который резко изменился, прежде всего, с идеологической точки зрения. Дегradирует доставшаяся в наследство от XIX века, со времен хрестоматийных шедевров Петипа, концепция балета как взаимообусловленной цепи фабульных, жанровых и танцевально-архитектонических связей. Под воздействием падения художественного и интеллектуального уровня балетной публики возникает новая, упрощенная художественная концепция: балет - это повествовательное зрелище с танцами. Так родился, пережил свой звездный час и долго умирал «драмбалет» (официальное названия «хореодрама») - удивительный феномен сверхпластичного драматического театра без слов, единственная цельная и ярко выраженная балетная концепция, рожденная советским искусством.

В начале 1930-х годов драмбалет обозначил самостоятельное, отличное от академических театров течение в искусстве танца, ставившее своей задачей поиски действенности и содержательности танца. В своих экспериментальных работах драмбалет обращался и к литературе, переводя ее произведения, как правило, на язык пантомимы.

Лозунгом драмбалета было стремление сделать танец доступным самым широким массам. Эти черты драмбалета получили свое развитие на сценах профессиональных театров. Из разных аспектов классического танца выбирался танец действенный, способный развивать сюжетное начало. Это было начало формирования официального метода социалистического реализма в балетном театре, где на первый план вышли спектакли, в которых форма большого балета XIX в. сочеталась с новым, идеологическим содержанием. Балеты этого типа – многоактные, обычно основанные на сюжете известного литературного произведения, строились по законам драматического спектакля, содержание которого излагалось с помощью пантомимы и изобразительном танца. Наиболее известными мастерами этого жанра были: Р. В. Захаров («Бахчисарайский фонтан», 1934, «Утраченный иллюзии», 1935, «Медный всадник», 1949), Л. М. Лавровский («Кавказский пленник», 1938; «Ромео и Джульетта», 1940). К большей танцевальности в пределах драмбалета стремились В. И. Вайнонен («Пламя Парижа», 1932), В. М. Чабукиани («Лауренсия», 1939).

Все вышесказанное относится, прежде всего, к такому направлению хореографического искусства, как классический балет. И все вышеупомянутые имена относились к балетмейстерам, которые владели в совершенстве и развивали именно классический танец. Эксперименты, которые пытались воплотить на сцене такие мастера как, К. Голейзовский, Ф. Лопухов, Л. Якобсон, были объявлены формализмом, и для них были закрыты все государственные театры (а негосударственных тогда и не существовало). Например, К. Голейзовский стремился к обновлению формы, к поиску остросовременных выразительных средств. Обогащение выразительного танца в его постановках происходило за счет не только самобытной, индивидуальной лексики, но и оригинальных костюмов, декораций, световых эффектов. В новом решении сценического пространства он тяготел к конструктивизму, и в этом его поиски были близки поискам В. Мейерхольда и А. Таирова. Творчество К. Голейзовского значительно своим стремлением изменить догматический язык классического балета. Естественно, его художественные открытия лежали отнюдь не в русле общей художественной практики того времени, жестко контролируемой идеологией.

Современник Голейзовского, такой же экспериментатор Ф. Лопухов открыл новый жанр хореографического спектакля, так называемый бессюжетный балет, создав танцевальную симфонию «Величие мироздания». Танец, как называл автор, «самодовлеющий» сопрягался с музыкой, насыщаясь сложными симфоническими формами. Отказавшись от сюжета, привычных балетных «трюков», эстетики традиционного романтического балета, сделал невероятный по смелости шаг. Этого не смогли принять. Новаторское творение было показано на публике только один раз.

Именно «ленинградская школа», в которую входили последователи и ученики Ф. Лопухова: П. А. Гусев, И. Д. Бельский, О. М. Виноградов, Л. В. Якобсон, Эйфман, Г. А. Майоров – продолжили его поиски в области «чистого танца».

Однако Ю. Н. Григорович, чьи спектакли 1950—1970-х годов открыли новый путь балета к осознанию собственной специфики, чье творчество во многом явилось антиподом предшествующего периода, критически относясь ко многим эстетическим и практическим установкам «драмбалета», справедливо отмечал, что, развивая традиции больше того сюжетного спектакля, представители хореодрамы расширили тематику балетного спектакля, обратились к произведениям зарубежной и русской классической литературы, обогатили балетное искусство новыми режиссерскими приемами и психологическим методом в раскрытии реальных характеров.

Итак, в чем же сущность профессии балетмейстера? «Балетмейстер является художественным руководителем балетной труппы и определяет идейно-эстетическое направление всей художественной жизни коллектива. От его мировоззрения и эстетических позиций зависит направлений творчества и гражданские устремления коллектива... Балетмейстер, создатель новых хореографических произведений, помимо: профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства должен обладать способностями и знаниями автора-драматурга и режиссера-постановщика спектакля. Способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от драматурга и режиссера драмы или оперы. Однако, как и они, балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом» [4, с. 4-5].

Именно такие профессиональные качества считает не обходимыми известный балетмейстер драмбалета Р. Захаров: идеолог; художественный руководитель; создатель хореографических произведений; автор-драматург; режиссер; педагог.

Изменилось время, изменилась идеология, изменились художественные вкусы и потребности, изменилась система функционирования творческих коллективов. Главное — изменилась палитра танцевальных направлений, художественных средств и приемов работы балетмейстера. Рассмотрим, насколько актуальны те качества, которые определил Р. Захаров, насколько требования времени изменили функции и обязанности балетмейстера в профессиональном коллективе.

Многообразие компонентов, составляющих балетный спектакль (музыка, танец, пантомима, сценография, оформление), требует от балетмейстера разнообразных профессиональных знаний в области хореографии, драматургии, музыки, изобразительного искусства, режиссуры, сценической техники. К.Я.Голейзовский говорил о своем самообразовании: «Занимался всем, что меня тянуло. Занимался по строго намеченному плану. Сюда входили: история искусства вообще, хореографии в частности, затем живопись, скульптура и прикладное искусство. Много лет я занимался музыкой — рояль и скрипка, отсюда у меня развился слух и ритм. Не чужда мне была философия и психология. Но даже всех этих знаний очень мало для современного балетмейстера» [6, с. 31].

Прежде всего, балетмейстер должен обладать талантом и способностями. Иметь высок

ую внутреннюю мотивацию к формированию профессионального мышления. Балетмейстер должен обладать оригинальностью мышления, уверенностью в собственном творческом видении и способностью убедительно доказать собственные идеи.

Профессиональной отличительной чертой балетмейстера является успешное установление взаимосвязей между совершенно несхожими явлениями и выражение их в образах хореографии.

На основании выделенных профессиональных особенностей можно в кратком виде создать показатели специалиста-балетмейстера к профессиональной деятельности. Данные показатели могут тестироваться и определяться продюсером при ведении переговоров при подготовке балетного спектакля, а именно:

1. Мышление (творческое, образное, ассоциативное, нестандартное, метафоричное, оригинальное);
2. Развитая фантазия и воображение;
3. Креативность;
4. Способности к сочинению и композиции;
5. Методичность и компетентность;
6. Умение работать с людьми;
7. Работоспособность;
8. Умение анализировать хореографическое произведение;
9. Умение критически относиться к собственному творчеству;
10. Музыкальность;
11. Способность к импровизации.

Из приведенных профессиональных качеств, можно определить различные аспекты профессиональной деятельности балетмейстера, его компетенции и должностные обязанности. Однако возникает еще один вопрос, который связан с названием профессии.

Исторически сложилось, что в России утвердился термин «балетмейстер», хотя первоначально этот термин обозначал скорее директора постановки. Но в начале 1980-х годов прошлого века все большее распространение в России получил другой термин, сходный по значению, — «хореограф». В ОКПДТР (государственном реестре профессий) зафиксированы следующие номенклатуры:

20312 - балетмейстер-постановщик,

20310 - главный балетмейстер,

27396 - хореограф.

Необходимо определить и обосновать сущность и специфику профессиональной деятельности балетмейстера, поскольку **изменения коснулись даже понимания терминов «балетмейстер» и «хореограф».**

Следует отметить, что первоначальное значение термина «хореография» (хорео —

движение, графо — пишу) — запись танца; таким образом, хореограф это тот, кто записывает танец, и профессия эта существовала долгие годы до появления кино- и видеозаписи.

Таким образом, первоначально функцией хореографа была запись танца. Однако с появлением кино- и видеозаписи надобность в подобной фиксации отпала, и хореографом стал и называть постановщиков хореографических произведений различных стилей и жанров.

В первую очередь так стали называть балетмейстеров современного американского танца, начиная с Марты Грэхем и других основателей танца модерн, поскольку в английском языке термин «балетмейстер» не используется. Эта традиция вместе с распространением современного танца перекочевала и в Европу, и немецкий термин «балетмейстер» остался только в России и существует до настоящего времени. Необходимо заметить, что в России долгое время эти названия профессий существуют параллельно: согласно БСЭ, значение термина хореография — «искусство сочинения танцев и балетов (в этом значении термин применяется с середины XIX в.).

Балетмейстеры, которые работали со спортсменами, всегда назывались хореографами, например в фигурном катании или художественной гимнастике. В настоящее время термин балетмейстер и соответствующую профессию используют только государственные театры или большие концертные ансамбли, наподобие ансамбля им. И. Моисеева или «Березки». И Моисеев. Ю. Григорович всегда были главными балетмейстерами и художественными руководителями коллективов.

Бытует мнение, что хореографы бывают двух типов. К первому можно отнести тех, кто сочинение танца начинает с фабулы, придуманного им самим сюжета или сценария, любой театральной или околотеатральной идеи, наконец, даже с музыки, т.е. со всего, чего угодно, но только не с самого танцевального движения, не с танца. Второй тип представлен личностями, маниакально стремящимися создавать хореографический текст. Эти чудаки каждую работу начинают с сочинения танцевальных фраз. Фраз, разумеется, из их собственного танцевального языка. Представители первого типа обычно сочиняют танцевальные спектакли или законченные танцы, второго — хореографию. **Первых называю балетмейстерами, вторых — хореографами.**

Содержательная унификация профессии приводит к изменению ранее существовавших специальностей, это карается, в частности, и специальности «режиссер-балетмейстер», которая существовала до 1997 года; затем она была изменена на специальность «режиссура в хореографии», которая действовала до 2002 года. В Государственном образовательном стандарте 2-го поколения специальность 050600 «Искусство хореографа» предполагала, что «хореограф в профессиональном искусстве по собственному замыслу на основе музыкального произведения создает как оригинальную хореографическую композицию, так и постановку произведения классического балетного наследия, объединяя и направляя при этом творчество танцовщиков, художника, композитора, дирижера». В рамках этой специальности существовала и квалификация

«балетмейстер-репетитор», а в специальности 050700 «Педагогика балета» — квалификация «педагог-балетмейстер». Во ФГОС принят уже другой профиль подготовки — «балетмейстер-постановщик». Квалификационные требования к специалистам-хореографам в системе любительского искусства по специальности 071301 «народное художественное творчество», квалификация «руководитель танцевального коллектива» основывались на специфике будущей специальности — руководство танцевальным коллективом, что предполагает не только творческую (постановочную) работу, но и управленческо-организаторские функции.

Термин и профессия «балетмейстер» означает мастер балетного спектакля. Балетмейстеры работают в оперно-балетных театрах, а также в театрах оперетты и музыкальной комедии, на эстраде, в ансамблях классического и народного танца. Одни создают большие балеты, другие их репетируют, третьи ведут педагогическую работу. До конца 1990-х годов балетмейстеры разделялись на 4 типа, хотя официально это не было зафиксировано в государственных стандартах: сочинитель, постановщик, репетитор, танцмейстер. Такое разделение сложилось исторически, начиная с XVIII в.

Балетмейстера-сочинителя новых хореографических произведений — балетов можно сравнить с композитором, создающим музыкальное произведение большой формы. Но композитор захватывает воображение слушателей, создавая музыкальные образы, а балетмейстер для достижения той же цели создает образы пластические, зримые. Балетмейстер-сочинитель сам является автором балета, сочинителем всего хореографического текста, а затем уже и постановщиком его на сцене. Недаром в афишах спектаклей XVIII и XIX вв. мы читаем: «Балет сочинён Ш. Дидло, поставлен А. Глушковским» или «Балет сочинён и поставлен М. И. Петипа».

Принято говорить «**балетмейстер-постановщик**», подразумевая под этим «балетмейстера-сочинителя». Правильно ли это? Балетмейстер-постановщик — это тот, кто показывает артистам уже сочиненные произведения, и очень часто балетмейстеры-постановщики восстанавливают или переносят из театра в театр уже сочиненные кем-то спектакли. Значит, балетмейстер-сочинитель — это тот, кто сочиняет новый, авторский балет или танец, а постановщик — это тот, кто показывает это сочинение артистам. Чаще всего эти два типа балетмейстера, а вернее два вида постановочной работы, объединяются в одном лице. Но кто-то должен ещё и репетировать и отрабатывать сочинённый и поставленный балет или танец. Это может делать сам балетмейстер-сочинитель, но он иногда поручает такую работу другому специалисту — **балетмейстеру-репетитору**. Такая должность есть почти в каждом театре.

Репетитор чаще занимается возобновлением старых спектаклей, вводом в них новых исполнителей, но также параллельно с постановщиком работает со вторым или третьим составом нового балета. Это третий тип балетмейстера. В его обязанность входит вся работа по показу и отделке танцев, мизансцен — как сольных, так и массовых. В небольших труппах имеется один штатный балетмейстер театра, который является и сочинителем, и постановщиком, и репетитором всего репертуара. Такие театры, как Большой в Москве или Мариинский в Санкт-Петербурге, обладают целым штатом репетиторов высокой

квалификации. Одни работают только с солистами, другие с кордебалетом, третьи - с характерными танцовщиками. Балетмейстер-репетитор, как правило, присутствует на постановочных репетициях. Если номер или балетный спектакль создается заново, то он присутствует при всей постановочной работе, которую проводит балетмейстер-постановщик. Нередко бывает, что балетмейстер-репетитор помогает балетмейстеру-постановщику в выборе того или иного исполнителя. Балетмейстер-репетитор обязан выявить почерк создателя хореографического произведения, его индивидуальную манеру. Балетмейстер-репетитор должен составить план репетиций, определить, сколько их потребуется на данный танцевальный номер, наметить задачу каждой из них. Он должен быть и педагогом: ему нужно уметь распределить силы исполнителей, распланировать нагрузку в процессе занятий так, чтобы избежать перенапряжения и травм. Работа балетмейстера-репетитора чрезвычайно ответственна и важна. Он ближайший помощник балетмейстера - создателя произведения, от него во многом зависит успех постановки.

Работа балетмейстера кардинально зависит от стилистической принадлежности коллектива. Вряд ли мы можем привести пример балетмейстера, который с равным успехом создавал бы классический балет, народный танец и современную хореографию. Единственным исключением был К. Голейзовский, который одинаково успешно ставил блестящие спектакли в театрах оперы и балета, работал в Московском мюзик-холме и создавал миниатюры для эстрады. При этом был еще и блестящим знатоком народной хореографии.

Безусловно, деятельность главного балетмейстера в театре оперы и балета, художественного руководителя ансамбля народного танца и хореографа экспериментальной труппы современного танца существенно различается. Рассмотрим те функции, которые являются схожими, и те, которые различают их деятельность.

Балетмейстер театра оперы и балета по своей стилистической принадлежности прежде всего знаток классического балета. Безусловно, он может владеть основами народного и современного танцев, но главная его задача - создание спектаклей крупной формы на основе классического танца либо неоклассики. Он создатель крупных хореографических произведений и должен обладать знаниями и способностями режиссёра-постановщика драматургически цельного спектакля.

Балетмейстер ансамбля народного танца, прежде всего, должен владеть стилистикой и знаниями в области народного и народно-сценического танца. Как правило, постановки ансамблей народного танца имеют номерную структуру, то есть они представляют собой по форме концертную программу, максимум — сюиту. Безусловно, возможно присутствие драматургической линии, объединяющей набор номеров, однако драматургия имеет второстепенное значение.

Отдельный разговор о хореографах современного танца. С появлением и развитием в России таких танцевальных направлений, как джазовый танец, танец модерн и contemporary,

резко изменился характер всей деятельности балетмейстера именно в этих направлениях танцевального искусства. Хореограф (а он всегда только хореограф и никогда балетмейстер) должен иметь совершенно иное творческое мышление, совершенно другие навыки композиции и постановки спектакля, поскольку зачастую сама традиционная форма театральной презентации спектакля изменяется. Хореограф современного танца, как правило, имеет свою труппу единомышленников-исполнителей и является скорее идейным лидером и вдохновителем, нежели административным руководителем. Как правило, подобные труппы работают только тот период времени, пока во главе стоит конкретная личность, и распадаются после ухода лидера.

Достаточно сильно дифференцируется и место презентации творческого продукта. Балетмейстер театра оперы и балета работает в условиях стационара, поэтому балетмейстер может позволить себе выпускать максимум 2 новых спектакля в год. Примерно такая же картина в ансамблях народного танца, но программа обновляется достаточно редко. Другое дело мобильная труппа современного танца. Как правило, она очень небольшая, спрос на подобную творческую продукцию невелик (учитывая сложность восприятия), поэтому хореограф должен достаточно часто обновлять программу, организовывать постоянные гастролы и обращаться за помощью к спонсорам.

Таким образом, разработанные в настоящий момент профессиональные компетенции рассчитаны только на государственные творческие коллективы, которые существуют за счет бюджетного финансирования. Особенности работы и творческо-организационные вопросы, являющиеся профессиональными компетенциями балетмейстера, в частных или антрепризных проектах, имеют свои особенности, и вряд ли возможна их регламентация.

Однако не стоит забывать о важной особенности профессиональной подготовки будущего балетмейстера и способностях, которыми его одарила природа. В своей книге Р. Захаров говорит: «Обучить искусству сочинения танца и созданию балетных спектаклей можно лишь тех, кто имеет природные способности, призвание к этому виду деятельности, а также профессиональное образование. Главное, на что должно быть обращено внимание преподавателя, - это раскрытие индивидуальности каждого из своих учеников, а они всегда разные, самобытные, неповторимые» [4, с.13].

Таким образом, при ведении переговоров и заключении контракта на конкретный творческий продукт, продюсер должен очень внимательно подходить к выбору балетмейстера (хореографа) и чётко прописывать в договоре его должностные обязанности, при этом обращать особое внимание на следующие моменты: образование, балетмейстерский опыт, характер и стилистика хореографии, профессиональную репутацию.

Библиографический список

1. <http://ru.wikipedia.org>

-
2. <http://www.consultant.ru>
 3. Слонимский Ю. Дидло. – Л.-М.: Искусство, 1958
 4. Захаров Р. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1958
 5. Красовская В.М. История русского балета. – Искусство, 1978
 6. Голейзовский К. Жизнь и творчество. – М.: ВТО, 1984,
 7. Котлер Ф. Шефф Дж. – Все билеты проданы. Стратегия маркетинга исполнительских искусств. – М.: Классика-XXI, 2004
 8. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008
 9. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009

Электронное научное издание

Языки, литература и культура: глобализационные исследования

сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической
конференции

30 марта 2018 г.

По вопросам и замечаниям к изданию, а также предложениям к сотрудничеству
обращаться по электронной почте mail@scipro.ru

Подготовлено с авторских оригиналов



ISBN 978-1-370-27141-2



9 781370 271412

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 5,1. Тираж 100 экз.

Издательство НОО Профессиональная наука
Нижний Новгород, ул. Ломоносова 9, офис 309
Издательство Smashwords, Inc. 15951 Los Gatos
Blvd., Ste 16, USA