

МОЛОДОЙ
учёный



II Международная научная конференция

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



Казань

УДК 7
ББК 85
К90

Главный редактор: *И. Г. Ахметов*

Редакционная коллегия сборника:

М. Н. Ахметова, Ю. В. Иванова, А. В. Каленский, В. А. Куташов, К. С. Лактионов, Н. М. Сараева, Т. К. Абдрасилов, О. А. Авдеев, О. Т. Айдаров, Т. И. Алиева, В. В. Ахметова, В. С. Брезгин, О. Е. Данилов, А. В. Дёмин, К. В. Дядюн, К. В. Желнова, Т. П. Жуйкова, Х. О. Жураев, М. А. Игнатова, К. К. Калдыбай, А. А. Кенесов, В. В. Коварда, М. Г. Комогорцев, А. В. Котляров, В. М. Кузьмина, С. А. Кучерявенко, Е. В. Лескова, И. А. Макеева, Т. В. Матроскина, Е. В. Матвиенко, М. С. Матусевич, У. А. Мусаева, М. О. Насимов, Б. Ж. Паридинова, Г. Б. Прончев, А. М. Семахин, А. Э. Сенцов, Н. С. Сенюшкин, Е. И. Титова, И. Г. Ткаченко, С. Ф. Фозилов, А. С. Яхина, С. Н. Ячинова

Руководитель редакционного отдела: *Г. А. Кайнова*

Ответственные редакторы: *Е. И. Осянина, Л. Н. Вейса*

Международный редакционный совет:

З. Г. Айрян (Армения), П. Л. Арошидзе (Грузия), З. В. Атаев (Россия), К. М. Ахмеденов (Казахстан), Б. Б. Бидова (Россия), В. В. Борисов (Украина), Г. Ц. Велковска (Болгария), Т. Гайич (Сербия), А. Данатаров (Туркменистан), А. М. Данилов (Россия), А. А. Демидов (Россия), З. Р. Досманбетова (Казахстан), А. М. Ешиев (Кыргызстан), С. П. Жолдошев (Кыргызстан), Н. С. Игисинов (Казахстан), К. Б. Кадыров (Узбекистан), И. Б. Кайгородов (Бразилия), А. В. Каленский (Россия), О. А. Козырева (Россия), Е. П. Колпак (Россия), В. А. Куташов (Россия), Лю Цзюань (Китай), Л. В. Малес (Украина), М. А. Нагервадзе (Грузия), Ф. А. Нурмамедли (Азербайджан), Н. Я. Прокопьев (Россия), М. А. Прокофьева (Казахстан), Р. Ю. Рахматуллин (Россия), М. Б. Ребезов (Россия), Ю. Г. Сорока (Украина), Г. Н. Узиков (Узбекистан), Н. Х. Хоналиев (Таджикистан), А. Хоссейни (Иран), А. К. Шарипов (Казахстан)

Культурология и искусствоведение: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2016 г.). — Казань: Изд-во «Бук», 2016. — iv, 60 с.

ISBN 978-5-906873-06-4

В сборнике представлены материалы II Международной научной конференции «Культурология и искусствоведение».

Предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов культурологических и искусствоведческих специальностей, а также для широкого круга читателей.

УДК 7
ББК 85

СОДЕРЖАНИЕ

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**Захарова М.В., Тимченко Е.М.**

Комикс как способ передачи смыслового контента в историко-культурном аспекте 1

Захарова М.В., Шувалов С.С., Щербакова А.Д.

Трансформация иллюстративного ряда как следствие социокультурной детерминации (на примере иллюстраций к произведению Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес») 3

Лапина М.Е.

Тема детства в культуре России: на материале творчества Цезаря Кюи 6

Матвеева Е.А.

Исповедь короля и королевы в трагедии Шекспира «Гамлет» 9

Чивилёв А.А.

Межличностная коммуникация с виртуальными собеседниками в пространстве современной культуры 10

Чупахина Т.И.

Особенности художественной деятельности музыканта-исполнителя 13

Шульц Н.А.

Концепция речных праздников 18

3. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Гасанов Э.Л.

Cultural aspects of historic-ethnographical research of local craftsmanship branches of Ganja 21

4. СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Бродяная Г.М.

Специфика религиозно-мифологического сознания нанайцев в современных российских условиях ... 24

6. МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

Тиркишова Я.К.

Музей нашего времени 27

11. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Полевщикова М.А.

Анализ и интерпретация произведения П.Н. Филонова «Формула весны» 1929 года 30

Романов О.А.

Образ ростовщика в работах мастеров Северного Возрождения 33

Халилов Р.Ш.

Полотна, освященные любовью 35

12. МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Кускова Е.А.

Актуальность методики Леймера-Гизекинга в современном фортепианном образовании 40

14. ТАНЕЦ И ХОРЕОГРАФИЯ

Даренская Н.В.

Импровизация как одна из форм развития хореографического искусства 42

Коротеева И.Н.

Духовно-нравственное воспитание учащихся на отделении хореографического искусства
детских школ искусств 43

Подгорнов А.Н.

Танец длиной в жизнь 46

18. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Гасанов Э.Л.

About cultural basis of investigation of typical features of some traditional craft kinds of Ganja 49

Здвижкова Е.А.

Название традиционных видов одежды, входящих в женский костюм, в донских говорах 51

Новикова Т.Н.

Статья-справка к уроку изобразительного искусства «Лубок» для 5–6 класса 55

Шилкин В.А.

«Танцы водила, веночек сронила»: традиции празднования Троицы в Нижнем Поволжье
(по материалам фольклорных экспедиций в Дубовский район Волгоградской области) 58

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Комикс как способ передачи смыслового контента в историко-культурном аспекте

Захарова Марина Вадимовна, преподаватель;

Тимченко Екатерина Михайловна, студент

Кубанский государственный университет

Материал статьи содержит обзор и анализ такого явления в искусстве как «комикс» — синтетического жанра, сочетающего в себе черты изобразительного искусства и литературы. Этот жанр рассматривается с историко-культурной точки зрения, как одна из современных форм реализации творческого потенциала и как способ передачи информации, возможности которого нельзя недооценивать.

Ключевые слова: комикс, истории в картинках, графический роман, графическая новелла.

Современный российский книжный рынок находится в постоянном развитии — появляются новые издательские продукты, которые ранее либо не существовали совсем, либо не были интересны публике. К таким, приобретающим все большую популярность издательским продуктам, сегодня можно отнести комиксы.

Термин «комикс» происходит от английского «comic» (смешной) и сочетает в себе черты изобразительного искусства и литературы, обозначает серию изображений, представляющих собой единую историю. Важной составляющей является единство текстового повествования и визуального действия.

В 1993 году американский карикатурист Скотт Маклеод выпустил свою первую книгу, посвящённую комиксам, которая называлась «Understanding comic». В ней он определил комикс как «смежные рисунки и другие изображения в смысловой последовательности». Позже он выпустил еще две книги по этой тематике. К сожалению, приобрести их на русском языке нет возможности, в свободном доступе в сети можно найти отсканированные страницы или фрагменты.

Предшественниками комикса в современном понимании этого слова являются истории в картинках, появившиеся еще в XVI—XVII вв. В Барселоне и Валенсии начали продавать серии небольших гравюр на религиозную тематику, отпечатанных на листах цветной бумаги, которые назывались «аллилуи». Затем их начинают печатать уже большими тиражами на предприятиях, а в 1830-м в Женеве швейцарец Родольф Тёпфер начал выпуск серии альбомов о приключениях господина Жабо и господина Крепена, издававшихся на протяжении 16 лет.

Принято выделять четыре «века» комиксов: золотой, серебряный, бронзовый, современный. Говоря об этих периодах, стоит уточнить, что данная классификация со-

здана на основе истории комиксов в Америке, потому как именно там появились такие гиганты, как «DC Comics» и «Marvel Comics», являющиеся лидерами в сфере издания комиксов и подарившие миру любимых супергероев, которые известны уже не одному поколению читателей, а благодаря экранизациям еще и зрителям. Самые успешные франшизы по комиксам: «Люди икс», «Человек-паук», «Бэтмен» и т. д. [4]

Золотой век комикса как жанра начинается с появления Супермена в первом номере «Action Comics», изданного в 1938 году «DC Comics». Но не он стал самым знаменитым супергероем, а Капитан Марвел, который сегодня практически канул в Лету. Популярность супергероев резко возросла после начала Второй мировой войны. Главными злодеями тех времен стали нацисты, Адольф Гитлер и страны Оси. И победа над ними на бумажных страницах вселяла в людей веру. Но стоит отметить, что свою лепту в историю внесли и комиксы о персонажах диснеевских мультфильмов («The Walt Disney Company»). Герои рисованных историй и после войны продолжали отражать действительность, чтобы люди не боялись атомных бомб, которые вызвали настоящую шумиху в обществе того времени, стали появляться герои с ядерными способностями (Атомный человек), которые боролись с коммунистами и участвовали в Корейской войне 1950—1953 гг.

Серебряный век длился всего 14 лет, с 1956 по 1970 гг. Но, несмотря на столь недолгий срок, это был очень важный этап в истории развития американского комикса. Зажглись звезды таких сценаристов, как Стэн Ли, Гарднер Фокс, Джон Брум и получили известность новые имена авторов и художников комиксов — Джек Кирби, Стив Дитко, Деннис О'Нил, Нил Адамс и Рой Томас.

Постепенно интерес к «супергеройским» комиксам начал падать, и популяризировались комиксы в жанре

«ужасы» и «детектив». В тот же период резко возросла подростковая преступность, и общество обвинило во всем содержание популярных комиксов. Был создан «Кодекс комиксов», который отвечал за цензуру: в итоге, сжатые в тесные рамки, ужасы и детективы стали терять свою привлекательность, и комиксы опустились до уровня «детских картинок», что нанесло удар по их репутации, который до сих пор дает о себе знать, потому что многие люди так и считают комиксы забавой для дошколят.

Бронзовый век не имеет точных временных рамок, чаще всего упоминаются годы с 1970 по 1985. На этом этапе четко прослеживается эволюция образов персонажей, если первые супергерои не имели своей собственной личности, характера, являлись фанерами, за которыми читатель прятал себя. Герои комиксов бронзового века уже обладали целым набором характерных только для них черт — чувства, переживания и эмоции стали более глубокими, у них появилась собственная жизнь, часто отличающаяся от окружения читателя. Стали подниматься «взрослые темы», такие как наркотическая зависимость, алкоголизм, загрязнение окружающей среды. Один из самых важных моментов в истории комиксов связан с № № 121 и 122 «The Amazing Spider-Man», в котором Человек-паук не смог спасти свою возлюбленную — такое случилось впервые за все время существования американских комиксов. Теперь с персонажей были сорваны маски, и за ними оказались настоящие люди, способные совершать ошибки, они больше не были полубожественными существами.

В 1986 году увидела свет первая часть одного из самых скандальных графических романов — «Маус. История выжившего» Арта Шпигельмана. Это единственный комикс, который удостоился Пулитцеровской премии. Сюжет комикса повествует об отце автора, который был евреем, пережившим Вторую мировую войну. Представители разных стран в романе являются животными разного вида, евреи — мыши, немцы — коты, французы — лягушки, поляки — свиньи, войска союзников — собаки. Это направлено на высмеивание стереотипов о тех или иных народах, которые часто являются причиной для межнациональных конфликтов. История не скупится на яркие картинки ужасов того времени, бесконечного страха, жестоких преступлений. То, что невозможно рассказать словами, было выражено яркой графикой, которая погрузила читателя в события того времени. В Америке эта работа стала невероятно популярной, однако Европа была не в восторге от таких реалий, и многие партии новеллы не дошли до полок местных магазинов.

Начало современного периода в истории комикса было очень трудным для издательств, специализирующихся на их выпуске. Дело в том, что номера новых комиксов выпускались большими тиражами, что понижало их стоимость для коллекционеров, готовых тратить большие деньги на редкие товары. Чтобы как-то удержать бизнес, издатели стали выпускать коллекционные карточки и дополнительные издания маленькими тиражами, модифи-

цировались обложки, несмотря на это, один из гигантов индустрии комиксов в 1996 году издательство «Marvel Comics» публично объявило о своем банкротстве.

2010-й год является переломным для индустрии. С этого момента начинается глобальный пересмотр стандартов персонажей и историй в целом. Теперь главными героями могут стать женщины, подростки, представили неевропейских культур, которые раньше могли рассчитывать лишь на роль второго плана.

Комикс проделал сложный и долгий путь к тому, чтобы его считали серьезным видом искусства. Одним из подобных достижений является возникновение такой разновидности комикса, как «графический роман» (*графическая новелла*), который использует для повествования графику и минимальное количество текста. Отличительной чертой графических романов являются темы, которые в них поднимаются. Как правило, они имеют возрастные ограничения и не рекомендуются к прочтению лицам до 18 лет. Еще одна особенность — цена, подобные издания довольно дорогие, так как они выпускаются только в твердом переплете и содержат не менее 48 страниц.

На данный момент комиксы набирают популярность и в России, хотя долгое время считались не более чем смешными картинками, пришедшими с Запада. В СССР использовались принципы их построения для создания агитационных плакатов, которые были направлены на патриотическое воспитание подрастающего поколения. В 1937 году издательство «Детская литература» выпустило книгу-альбом художника Николая Радлова «Рассказы в картинках», представляющий собой историю в картинках с короткими стихотворными текстовыми комментариями. В 1983 году «Рассказы в картинках» были изданы в Америке на английском языке под названием «The cautious carp and other fables in pictures» (Осторожный карп и другие басни в картинках), а также переведены на 24 языка мира.

Короткие истории в картинках печатались в детских и взрослых журналах такие как «Веселые картинки» и «Крокодил».

С 2010 года российский рынок комиксов испытывает небывалый ранее подъем. Комиксы на русском языке выпускают такие издательства как «42», «XL Media», «Bubble», «Комикс Арт», «Панини», «Азбука» и др. Ежегодно проводятся фестивали для поклонников этого вида искусства, которых становится все больше.

В 2015 году на XVII Международной ярмарке интеллектуальной литературы «Non/fiction» Ником Сюзанисом была представлена первая и пока единственная диссертация «Unflattening», которая была выполнена в формате комикса. Издательство «ДМК Пресс» в сотрудничестве с японскими издателями выпускает серию комиксов в формате «манга», которая в понятной форме объясняет учащимся школ и колледжей основы механики (электричество, гидродинамика, электричество), статистики (регрессионный анализ, факторный анализ), астрономии (вселенная), математика (анализ Фурье).

Комикс постоянно развивается, последовательно изменяясь и эволюционируя, сегодня — это способ передачи информации, возможности которого нельзя недооценивать.

Литература:

1. Анатомия образа супергероя // polit. ru [Электронный ресурс]. — URL: http://polit.ru/article/2015/02/14/ps_comics (дата обращения 02. 04. 2016)
2. Бум комиксов в России. Что говорят издатели // mirf. ru [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.mirf.ru/articles/comics/bum-komiksov-v-rossii-izdateli> (дата обращения 02.04.2016)
3. Виталий Шишкин На злобу дня: «Весёлые картинки». Комиксы в СССР и России // «Мир фантастики», июнь 2011 г. № 94.
4. История мирового комикса // 2ivanova. ru [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.2ivanova.ru/cite/histoirebd.html> (дата обращения 01. 04. 2016)
5. Comic Books from the Atomic Age // scientificamerican. com [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.scientificamerican.com/article/comic-books-from-the-atomic-age/> (дата обращения 04. 04. 2016)
6. Understanding Comics // scottmcccloud. com [Электронный ресурс]. — URL: <http://scottmcccloud.com/2-print/1-uc/index.html> (дата обращения 01.04.2016)

Трансформация иллюстративного ряда как следствие социокультурной детерминации (на примере иллюстраций к произведению Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»)

Захарова Марина Вадимовна, преподаватель;
Шувалов Сергей Сергеевич, преподаватель;
Щербакова Анастасия Дмитриевна, студент
Кубанский государственный университет

Материал статьи содержит анализ основных векторов развития книжной графики вкпе с социокультурными процессами. На примере многолетней трансформации визуального ряда иллюстраций к произведению английского писателя Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» выявляются тенденции и особенности восприятия литературного произведения читателем.

Ключевые слова: Льюис Кэрролл, иллюстрация, книжный график, иллюстратор, сюрреализм, поп-арт.

Иллюстрация — это графическое отображение сюжетно-смыслового содержания текста, который, как правило, ограничен замыслом автора, в то время как иллюстрации к нему таковых пределов практически не имеют, являясь индивидуальным видением художника. Работа иллюстратора заключается в том, чтобы ориентироваться на особенности восприятия произведения в его целостности читателем, а не зрителем, как это принято в живописи. Иными словами, фантазия иллюстратора вкпе с замыслом автора дает нам интересный и неповторимый продукт, который мы и именуем иллюстрацией.

Книжный график, воплощая замысел автора на бумаге, не должен забывать о социокультурных процессах и тенденциях, актуальных на данный момент. Именно эта детерминация определяет векторы развития книжной иллюстрации, и повезет тому иллюстратору, который сумеет их выявить и ловко вписать в свою работу.

Особенно интересна в этом плане детская иллюстрация, простор для воображения в которой поистине безгра-

ничен. Во все времена именно книжная иллюстрация дает особую ценность книги и призвана поддержать и приумножить любовь к книге. Особенное значение иллюстрация, бесспорно имеет для детской литературы. Ведь книжная графика не только делает книгу красивой и нарядной, хорошая иллюстрация формирует художественный и эстетический вкус, она помогает при первом знакомстве с литературным произведением, а затем дополняет и развивает впечатление от прочитанного. [5]

«Алиса в Стране Чудес» английского писателя Льюиса Кэрролла — одно из тех «вечных» произведений, на примере которого четко прослеживается развитие детской иллюстрации и ее изменение в зависимости от времени, моды и национальной школы иллюстратора. Действительно, за 150 лет, прошедших с момента ее написания, книга была проиллюстрирована великим множеством профессиональных художников — в том числе и самим ее автором. Среди таковых значатся и ведущий карикатурист XIX века Джон Тенниел, и американские иллюстра-

торы Бланш Макманус, Питер Ньюэлл, Артур Рэкхем, Кори Годбей, британские иллюстраторы Чарльз Робинсон и Артур Рэкхем, японские иллюстраторы — Харисава Банкиши и Ота Даихаши, французская художница Андриенна Сегур, бразильские иллюстраторы — Освальдо Сторни и Алехандро Рампазо, советские иллюстраторы Валерий Алфеевский и Геннадий Калиновский, чешский иллюстратор Дагмар Беркова, известный художник-сюрреалист Сальвадор Дали, словацкий иллюстратор Дусан Каллая, испанский иллюстратор Джулия Сарда и многие другие.

«Что толку в книжке, если в ней нет ни картинок, ни разговоров?» — говорит Льюис Кэрролл от лица Алисы в своем произведении, и после написания сказки создает их сам. Не будучи хорошим художником, он смог приблизительно набросать черты лиц главных героев, схватить основные моменты повествования. Его Алиса, являясь прототипом реальной девушки (Алисы Лиддел), для которой он сочинил эту сказку, была коротковолосой брюнеткой — потому и героиня произведения в его интерпретации выглядит аналогичным образом. Результат его не удовлетворил, и он счел нужным обратиться к профессиональному иллюстратору — Джону Тенниелу. Тот в первую очередь трансформировал темноволосую Алису Льюиса с короткой стрижкой в длинноволосую блондинку, мотивируя свое решение тем, что белокурые локоны придадут девочке больше героизма. Главной заслугой Тенниела критика признает его «правдивость» в рисовании животных. Художник не стал делать из них фантастических существ, напротив — изобразил их с максимальной реалистичностью, тем самым только усилив ощущение сюрреальности произведения. «Алиса Тенниала была создана в лучших традициях граверного искусства и считается самой классической и каноничной, служа источником вдохновения для последующих иллюстраторов. Что интересно, только его версия была одобрена самим автором сказки. Все прочее — уже собственные домыслы художников». [1]

Небезынтересен и довоенный иллюстратор Артур Рэкхем, известный в настоящее время как мастер «золотого века» английской книжной графики. Отличился он тем, что первым из всех художников данного произведения отказался от предложенного Льюисом и Тенниелом «викторианского» образа Алисы, предоставив взамен более современную трактовку, соответствующую эпохе модерна. Влияние этой эпохи в его работах налицо: это обилие мелких деталей на рисунке, волнистые линии, неяркие, пастельные тона, придающие произведению еще больше мрачной сюрреалистичности. Влияние течения модерн можно проследить в гротескном и мрачном стиле отображения художником персонажей произведения — в отличие от того же Тенниела, он не стремится сделать их максимально приближенными к реальности, а, напротив, будто преследует цель напугать читателя. У Шляпника Рэкхема костлявые пальцы и хищный взгляд, а его Грифон был признан одним из самых страшных зверей в истории

иллюстрации «Алисы». В своих работах Рэкхем использует несколько техник одновременно — от графического граверного карандаша до цветного. Однако в одном он был солидарен с Тенниелом — его Алиса по-прежнему остается нежной белокурой девушкой.

Не менее занимательно видение «Алисы» Сальвадором Дали. Его Алиса — не блондинка и не брюнетка, а просто некий силуэт девушки со скакалкой, словно «перепрыгивающий» со страницы на страницу на фоне остальных иллюстраций, психоделических и размытых. «Девочка Алиса, занесшая над головой скакалку, «прыгает» с рисунка на рисунок, уносясь все дальше, вглубь фантастической страны или своих фантазий». [6] Даже тут великий мастер остался верен своему стилю — на одной из иллюстраций со Шляпником мы видим уже привычные глазу растекшиеся часы — квинтэссенцию безумия в не менее безумном произведении. В отличие от работ предыдущих времен, иллюстрации Дали выполнены в акварели, а не в строгой графике, в них чувствуется гораздо больше вседозволенности и свободы, больший уклон на сюрреалистичность и размытость образов, нежели на классически точную их подачу.

Абсурдному видению Дали смогли составить конкуренцию только рисунки двух деятелей английского поп-арта — Питера Блейка и Грэма Овендена, созданные в 1969 году — времени, когда направление поп-арта достигает пика своей популярности. Иллюстрации Блейка и Овендена интересны тем, что не имеют какого бы то ни было отношения к работам предыдущих художников и конкретных сцен из произведения не отображают. Овенден, например, просто изобразил Алису крупным планом в разные моменты повествования с различным выражением лица. В работах художников, несмотря на то, что это иллюстрации к сказке, отчетливо прослеживаются тенденции поп-арта — обилие ярких, контрастных цветов в рисунках Блейка, мягкая размытость в работах Овендена.

Наряду с деятелями поп-арта нельзя обойти стороной и Ральфа Стедмана, оставившего значимый след среди иллюстраторов «Алисы». Ранее широко известный своими психоделическими иллюстрациями к легендарному роману Хантера Томпсона «Страх и отвращение в Лас-Вегасе», в работах над произведением Кэрролла он остался верен своему стилю и сумел вдохнуть новую жизнь в классический сюжет, сохранив при этом в современном иллюстративном подходе остроумную сатиру Льюиса. В сказке Кэрролла Стедман использовал приемы современной иллюстрации для оживления сюжета. Алиса Стедмана — это «дитя природы и цветов», что-то очень легкое и практически невесомое, не принадлежащее реальному миру. Остальные обитатели Страны Чудес больше напоминают представителей таких неформальных субкультур, как хиппи и растаманы. Стедман снабжает их всевозможными атрибутами современности — круглыми очками с разрисованными стеклами, огромными наушниками, полосатыми галстуками и «рокерскими» жилетками. Сами по себе несуразные, вкупе с такого рода произведением

все эти предметы только усиливают ощущение сюрреальности, вместе с тем придавая старой сказке оттенок современности.

Говоря об иллюстрациях XXI века, нельзя обойти стороной броские работы Юлии Гуковой, кажущиеся поначалу даже излишне хаотичными. Начиная с иллюстраций Сальвадора Дали, многие художники обращаются именно к сюрреалистической подаче иллюстраций для «Алисы», и рисунки Юлии — прямое тому подтверждение. Они пластичны, образны и повествовательны, а вышеназванная сюрреалистическая манера отнюдь не мешает точной передаче содержания. Даже напротив — содействует, не стесняя возможности художника и просторы для его воображения ни в цвете, ни в пространстве.

В работах бразильского иллюстратора Алехандро Рампазо прослеживается тенденция не только к сюрреалистической подаче рисунка, но и к его упрощению. В его иллюстрациях к знаменитой сказке мы видим угловатые формы, черные бусины вместо глаз, минимализм в использовании цветов. Между тем все это только играет на руку его работам — цвета в них, несмотря на небольшое их количество, насыщенные и яркие, а конструкции, невзирая на кажущуюся простоту, достаточно проработаны.

Небезынтересна и «сумрачная» Алиса молодого американского дизайнера-иллюстратора Кори Годбея. Каждый рисунок был выполнен в строго ограниченном количестве цветов. «Преобладание синих, зеленых, фиолетовых и других холодных тонов делает иллюстрации отстраненными и туманными, а нарочито скупые пейзажи придают работам Кори легкий налет потерянности и одиночества». [2] И снова налицо тенденция упрощения заднего плана для концентрации внимания на самих персонажах.

Литература:

1. Алиса в стране чудес // Иллюстрации, часть 1 [Электронный ресурс] — URL: <http://photopoint.com.ua/099554-alisa-v-strane-chudes-illyustracii-chast/> (дата обращения 01.04.2016).
2. Алиса в стране чудес. Иллюстрации и иллюстраторы, часть 2 [Электронный ресурс] — URL: <http://photopoint.com.ua/099604-alisa-v-strane-chudes-illyustracii-i-ill/> (дата обращения: 01.04.2016).
3. Алиса в стране чудес и история её издания с картинками. [Электронный ресурс] — URL: <http://www.magiclands.ru/blog/u4ce/20604> (дата обращения: 05.04.2016).
4. История иллюстрирования книги Алиса в стране чудес. // Alice in Wonderland [Электронный ресурс] — URL: <http://www.bittrade.com.ua/Risunki6.html> (дата обращения 02.04.2016).
5. Захарова, М. В., Доброскок Н. Е. Современная система медиапотребления и роль книжных выставок-ярмарок в развитии искусства иллюстрации // Молодой ученый. — 2015. — № 24. — с. 885–888.
6. Сальвадор Дали иллюстрации к «Алисе в Стране Чудес» [Электронный ресурс] — URL: <http://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post196457249> (дата обращения 05.04.2016).
7. Кэрролл, Л. Алиса в Стране Чудес. Пересказ Б. Заходер. — М.: АСТ, 1999.

Последнее издание «Алисы в Стране Чудес» 2013 года проиллюстрировала талантливая молодая художница-иллюстратор Джулия Сарда. Ее Алиса получилась по-европейски забавной и мультипликационной, смешливой, легкомысленной, совершенно непохожей на строгую Алису Тенниела, от которой мы отталкивались в самом начале наших рассуждений. Иллюстрации Джулии выполнены в цвете, однако она умышленно ограничивает себя в цветовом диапазоне, чтобы в рисунках не было ничего лишнего. В ее работах, как и во многих современных иллюстрациях, четко прослеживается тенденция к преобладанию холодных тонов, упрощению форм, фактическому отсутствию тени и объема.

Таким образом, на основе всех рассмотренных иллюстраций — начиная с классической Алисы Льюиса и Тенниела и заканчивая «мультишной» Алисой Джулии — можно сделать вывод о давно начавшейся тенденции упрощения в детской иллюстрации. Персонажи становятся «плоскими» и угловатыми, нарочито примитивно нарисованными, цветовой диапазон иллюстраций сужается, но сами цвета становятся ярче и контрастнее. Детская иллюстрация в целом приобретает довольно сюрреалистический облик — у героя может быть, например, огромная голова, крошечные ноги и в целом совершенно неестественное построение всего тела. Однако это не делает таких персонажей уродливыми — ведь, несмотря на кажущуюся несуразность, все пропорции на самом деле тщательно соблюдены. А потому уход от традиционных, классических иллюстраций не означает падения детской иллюстрации как таковой. То, что мы видим сейчас на страницах книг, которые держим в руках — нечто новое, современное, по-своему интересное и, бесспорно, имеющее право быть.

Тема детства в культуре России: на материале творчества Цезаря Кюи

Лапина Мария Евгеньевна, концертмейстер

Дворец детского (юношеского) творчества Московского района Санкт-Петербурга

В статье рассматриваются особенности воплощения темы детства в культуре России рубежа веков на примере наследия Ц. Кюи. В рамках статьи автор отмечает факторы, которые побудили представителей литературы и искусства обратиться к теме детства в своем творчестве, особенности образной сферы музыкальных и художественных произведений о детях.

Ключевые слова: тема детства, сочинения о детях, русская культура конца XIX — начала XX вв., Ц. Кюи.

В художественной культуре России второй половины XIX — начала XX вв. одной из ведущих образных тем стала тема детства. Философское осмысление феномена детства отразилось в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, к проблемам детей в данный исторический период в своих произведениях обращаются А. Чехов, А. Куприн, Л. Андреев, детские образы воплощают художники И. Репин, В. Маковский, К. Маковский, Б. Кустодиев, М. Нестеров, Н. Богданов-Бельский, З. Серебрякова. Знаменитый «Детский альбом» П. И. Чайковского, «Детская» М. П. Мусоргского, опера «Елка» В. Ребикова, фортепианные пьесы, вдохновленные миром детства, А. Аренского и Н. Черепнина, детские песни А. Гречанинова и А. Лядова — яркие свидетели того факта, что тема детства ярко отразилась в творчестве ведущих композиторов второй половины XIX — начала XX вв. Большой вклад в музыку о детях и для детей внес композитор Ц. А. Кюи, на примере его творчества в данной статье мы постараемся показать особенности воплощения темы детства в русской культуре рубежа веков.

Всплеск интереса представителей русской интеллигенции, представителей искусства и литературы к феномену детства на рубеже веков не случаен, а обусловлен историческими и социальными факторами. Тяжелые испытания, военно-политические столкновения, которые пришлось пережить русскому обществу в этот исторический период, вызвали у представителей культуры попытку найти ответы на сложные духовно-нравственные проблемы, разрывающие страну, в идеальном, безгрешном мире детства; а также заставили задуматься о вопросах воспитания нового поколения, которому суждено было творить и созидать, влиять на жизнь страны в наступающем веке.

М. Нестеров в период первой мировой войны пишет полотно «Душа народа» (1914—1917), главным героем которого становится маленький крестьянский мальчик, указующий народной толпе путь к свету, а лейтмотивом картины по замыслу художника стали слова: «Если не будете как дети, не войдете в царствие небесное». К проблемам сирот, детей бедняков, крестьян, во многом связанными с политическими и военными столкновениями, привлекают картины К. Савицкого «На войну», В. Маковского «Свидание», А. Корзухина «У краюшки хлеба».

В творчестве Ц. А. Кюи, в котором тема детства ассоциируется в основном со светлыми и нежными чувствами,

материнской любовью, с озорными и веселыми играми, с атмосферой добра, с природной красотой, можно увидеть, как сложная историческая обстановка отразилась в жизни детей рубежа веков. В ор. 97 (1915 г.), в который вошли семнадцать детских песен композитора, можно найти песню «Мальчик на палочке» на слова Н. Гриневской: «Мама, мама, дорогая, не тоскуй, прошу не плач! / Сам за папой, на врага я, на лошадке, брошусь вскачь. <...> / Папу сам к тебе из боя на лошадке я верну; /

будет воинов нас двое. Посмотри, присядь к окну. <...> / Эй, ты враг! Дай мне дорогу, — еду с лошадкой моей! / Вот отец! Ну слава Богу. Сядь в седло ко мне скорей. <...> / Едем к маме, милый папа, — плачет день она и ночь. / Враг, уйди с твоею лапой, я велю тебе: прочь, прочь! <...> / Вот мы здесь опять с тобою; видишь, мама, вот отец. / Вывел сам его из боя.. Все мы вместе наконец».

Рефреном в этой песне, передающей чувства ребенка, разлученного войной с отцом, выступает эпизод, музыкально рисующий детскую игру — поездку на деревянном коне («Гоп, гоп, лошадка, ну же гоп! Вперед, вперед живей в галоп»).

В целом образная сфера произведений о детях и для детей, написанных Ц. Кюи, близка темам, поднимаемым в конце XIX — начале XX века в произведениях русских художников и композиторов, вдохновленных миром детства. Основные темы были посвящены: иллюстрациям дня ребенка, взаимоотношениям ребенка с близкими людьми (Б. Кустодиев «На террасе», «Утро», З. Серебрякова «Завтрак», А. Корзухин «Бабушка с внучкой», И. Пряшников «Дети на рыбалке», В. Ребиков «Девочка спрашивает свою мать», «Приготовление урока», А. Ильинский «Старушка няня», А. Гречанинов «Заболела няня», «Скучный урок», Ц. Кюи «Мечты», «Мама обидела»); прогулкам и играм, любимым детским игрушкам (Б. Кустодиев «Мальчик с мышкой», К. Маковский «Дети, играющие в мастерской», В. Маковский «Игра в бабки», М. Нестеров «В снежки», К. Маковский «В парке», А. Гречанинов «Верхом на палочке», В. Ребиков «На качелях», «Деревянная лошадка», «Волчок», Ц. Кюи «Веселая рать», «У Катеньки резвушка», «На лошадке», «Кукольный бал»); русской природе (И. Крамской «Дети в лесу», И. Репин «На меже», «Девочка с букетом», А. Ильинский «Кукла в сарафане», Ц. Кюи «Пастушок», «Зима»,

«Весенняя песенка»); сказке и волшебству (иллюстрации И. Билибина, «Баба-Яга», «Волшебник и великан» из «Азбуки» А. Бенуа, Н. Черепнин «Баба-Яга», В. Ребиков «Прогулка гномов», Ц. Кюи «Мальчик с пальчик»).

В тяжелое для страны время Ц. Кюи выступает с рядом произведений для детей, которые обращались к нравственным чувствам ребенка, призваны были воспитать богатую духовно личность, умеющую проявлять доброту и сочувствие к слабым, нуждающимся в помощи, ценить прекрасное в людях, природе, окружающих явлениях¹. Большой культурно-образовательный и воспитательный потенциал произведений для детей рубежа веков был обусловлен тесной связью, возникшей между педагогикой и искусством, литературой второй половины XIX — начала XX вв.² Вклад в культуру России внес творческий союз, возникший между Ц. А. Кюи и педагогом Надеждой Николаевной Доломановой. [13] Доломанова выступила инициатором создания Цезарем Кюи хоров для детских голосов (ор. 85), композитор написал несколько вокальных произведений на стихи Надежды Николаевны («Гордый котик», «Мечты», ор. 97; «Росинка», ор. 86; «Разные денечки», ор. 101). Доломанова выступила автором либретто детской оперы композитора и помощником Кюи в его работе над оперой «Иванушка-дурачок».

Ц. Кюи — создатель четырех детских опер. В начале XX века этот жанр получил активное развитие [3], музыкально-театральные постановки пользовались большой популярностью среди детей и педагогов. Свидетельствуют об этом книги и журналы, в которых дети рубежа веков могли найти полезную информацию, пьесы и ноты для собственных театральных постановок. [См.: 4, 5, 11, 17] Музыкально-театральные произведения Кюи и его современников, посвященные миру детства³ и тесно с ним связанной сказочной образной линией⁴, ярко свидетельствуют о том, что тема детства на рубеже веков объединила творческие силы композиторов, педагогов, поэтов, писателей, художников. Синтез искусств на рубеже веков проявился не только в оперном жанре, но и в искусстве иллюстрации⁵.

Детские журналы рубежа веков («Тропинка», «Светлячок», «Игрушечка», «Задуманное слово», «Пчелка» и т. д.) отличаются разнообразием иллюстративного материала. Картины русских художников, иллюстрации, призванные усилить впечатление от литературного произведения, рисунки, облегчающие восприятие и понимание образовательных статей, веселые и красочные ребусы

встречали дети на страницах своих любимых журналов. Литературное содержание журналов ярко свидетельствовало о том, что тема детства привлекала к себе писателей и поэтов, принадлежащих к различным стилистическим и эстетическим направлениям. [1]

О том, какая литература составляла круг чтения ребенка рубежа веков, дает представление песенное и хоровое творчество Ц. А. Кюи. Кюи — автор 51-ой детской песни (три опуса по 17 песен), и хоровых опусов, посвященных детским голосам. В своем творчестве Кюи часто обращается к стихотворениям Ивана Белоусова. [См.: 6, 7] «...лучшие стихотворения И. А. Белоусова посвящены описанию природы. Он любит природу, тонко понимает ее сокровенные красоты и в своих стихах учит других любить и понимать ее красоту», — отмечает Евг. Шведер в своем очерке о Белоусове [19, с. 10]. Песни Кюи («Погасает за горой», «Цветочек» (ор. 78), «Весенняя песенка» (ор. 73), «Ласточка» (ор. 85), романс «Христа ради», 7 аккапельных хориков (ор. 77), хор «Зима» (ор. 101), написанные на слова Белоусова, говорят о том, что темы, затрагиваемые этим поэтом, волновали композитора.

Обращался Ц. Кюи и к творчеству детского поэта А. А. Федорова-Давыдова (стихотворение поэта легло в основу «Весенней песни» Кюи (ор. 73), издателя журнала для детей «Светлячок», в приложении к которому выходили детские оперы-сказки Кюи. Федорову-Давыдову композитор посвящает свою оперу «Кот в сапогах». Жанр сказки привлекал творческое воображение поэта: Федоров-Давыдов является автором сказок для детей, составителем сказочных сборников, в своих работах поэт говорил об особом значении сказки в жизни ребенка. [16, 18]

Наряду с произведениями Белоусова и Федорова-Давыдова в своих вокальных сочинениях, посвященных детям, Кюи обращается к творчеству поэтов, чья деятельность была тесно связана с развитием детских журналов рубежа девятнадцатого-двадцатого веков: И. И. Косыкова («Мать и дети», ор. 73) и О. Беляевской (песни «Воробушки», «Зимнее утро» (ор. 97), хоры «Вербочки», «Вербы», «Дни весенние», «Птицы», «Золотой звон», «Май», «Рано утром» (ор. 85). [8, 9]

Следует особо отметить, что помимо стихотворений Беляевской, творчество которой в литературной традиции рассматривается в русле «предсимволизма» [12, с. 36–42], Кюи обращается и к произведениям поэтов-символистов — А. Блока («Вербочки», ор. 97) [10] и В. Брюсова («Мыши», ор. 97).

¹ См. детские песни Кюи (ор. 73, 78, 97), хоры для детских и женских голосов (Семь хориков на слова И. Белоусова, ор. 77 (1908 г.); Тринадцать хоров, ор. 85 (1911 г.); Семь дуэтов-хориков, ор. 101 (1910-е гг.).

² Можно вспомнить литературные произведения Толстого, в которых отразился его педагогический опыт, произведения для детей К. Ушинского, стихотворения Л. Модзалевского, которые легли в основу многих детских песен (См., например, Ц. Кюи «Времена года», «Песня», «Борзый конь», «Весна», «Мотылек» ор. 78; «Под липами», «Лето», ор. 97), творчество педагога Н. Доломановой (см. например, оперу «Елочкин сон» А. Гречанинова, для которой Доломанова написала либретто).

³ См. оперы для детей Н. Брянского, М. Лисенко, Ф. Абта, Э. Хумпердинка, В. Виллуана, В. Ребикова, А. Бюхнера, В. Сокальского, М. Попова-Платонова, А. Гречанинова, А. Никольского, В. Беневского.

⁴ Оперы и балеты на сказочные сюжеты, объединившие творчество композиторов Римского-Корсакова, Лядова, Стравинского и театрально-декоративное искусство художников-мирискусников.

⁵ Особую роль в искусстве иллюстрации детской книги рубежа веков сыграла «Азбука в картинках» А. Бенуа (1904 г.).

В круг чтения ребенка рубежа веков входили не только стихотворения, написанные в начале XX столетия, но и произведения поэтов XIX века. В своих сочинениях для детей Кюи обращается к творчеству С. Надсона (дуэты-хоры из ор. 85), В. Жуковского («Мальчик с пальчик» ор. 97, «Птичка», «Котик и козлик» ор. 73), А. Плещеева («Майский день», «Фиалка» ор. 97, «Радость и горе» ор. 78, «Капля дождевая» (из Гартмана) ор. 15), Ф. Н. Берга («Солдаты», ор. 78, «Зайка» ор. 15), А. Майкова («Христос Воскрес» ор. 15, «Весна» ор. 85), Е. Баратынского («Зима» ор. 15), Ф. Тютчева (три дуэта из ор. 101), А. Фета («Осень» ор. 15), А. Пушкина («Сквозь нависшие туманы»).

Особое место в песенном творчестве Кюи занимают сочинения на стихи поэтов-педагогов: Л. Модзалевского («Времена года», «Песня», «Борзый конь», «Весна», «Мотылек», ор. 78; «Под липами», «Лето», ор. 97) и Н. Доломановой.

Произведения писателей и поэтов, к творческому наследию которых Кюи обращался, работая над своими песнями и хорами для детей, показывают, какая литература входила в круг чтения детей, живших на рубеже XIX–XX столетий.

Сочинения Кюи о детях и для детей, свидетельствуют еще об одной особенности претворения темы детства в культуре России рубежа веков. Одним из факторов, вызвавших интерес общества и деятелей культуры к теме детства, в начале нашей статьи мы назвали сложную социально-историческую обстановку, сложившуюся в России к началу XX века. Обзор культурного наследия рубежа веков показал, что обратиться к теме детства в своем творчестве многих видных представителей искусства по-

буждали личные чувства, связанные с близкими и знакомыми детьми. Можно вспомнить портреты детей художников (Серова, Кустодиева, Серебряковой), говорящие об особой нежной родительской любви; посвящение дочери, которым К. Бальмонт открыл свои «Фейные сказки»: «Солнечной-Нинике, с светлыми глазками...» [2].

Особую роль в творческом наследии Ц. Кюи играет личность внука композитора Юрия Амореtti. «Внуку Юрику», сыну своей дочери Лидии, Кюи посвящает фортепианную «Колыбельную» (1905 г.): «13-дневному внуку — 70-тилетний дедушка» [15], свои «Пятиклавишные пьесы», детские песни («Весенняя песня», «Петух», ор. 73), вокальную миниатюру, написанную на стихи «Юрика», «Милый дедушка» [14].

Творчество Кюи, вдохновленное мыслями о детях, огромно: включает в себя произведения для фортепиано, камерно-вокальные сочинения, оперы. Оно свидетельствует об особой роли, которую сыграли педагоги, поэты и писатели, композиторы в развитии темы детства в культуре России конца XIX — начала XX вв. Темы и образы, поднимаемые в творчестве Кюи для детей, напоминают о детских портретах и сценках из мира детства, изображенных в бытовых картинах русских художников-современников композитора. Внимательный анализ произведений Кюи, сочиненных для маленьких любителей музыки, может дать представление об образе жизни, увлечениях и интересах детей рубежа веков, особенностях их образования и быта. В целом, сочинения Кюи и его современников, обращенные к детям, показывают, каким многогранным и ярким явлением стала тема детства в отечественной культуре конца XIX — начала XX вв.

Литература:

1. Арзамасцева, И. Н. Художественная концепция детства в русской литературе 1900–1930-х годов. автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук специальность 10.01.01 <Рус. лит.> / [Моск. пед. гос. ун-т]. — Москва, 2006. 44 с.
2. Бальмонт, К. Д. Фейные сказки: Дет. песенки. — М.: Гриф, 1905. 84 с.
3. Бахтин, Н. Н. Обзор детских опер. — Пг: типография Императорского уч. глухонемых. Мойка 54, 1915. 48 с.
4. Бахтин, Н. Н. Волшебная свирель: Фантаст. пьеса в 5 (или 4) д., с пением и танцами. — СПб: тип. М. М. Стасюлевича, 1914. 29 с.
5. Бахтин, Н. Н. Женихи индийской принцессы: Фантаст. пьеса для юношества в 2 д., с пением. — СПб: тип. М. Стасюлевича, 1910. 24 с.
6. Белоусов, И. А. Ласточки: стихотворения И. А. Белоусова. — М.: журнал «Светлячок», 1908. 40 с.
7. Белоусов, И. А. Малыши. Рассказы и стихотворения для детей. — СПб: Издание М. В. Клюкина, 1893. 48 с.
8. Беляевская, О. А. Капель: стихи О. Беляевской. — СПб: журн. Тропинка, 1908. 62 с.
9. Беляевская, О. А. Золотой поясок: Стихи. — М.: Т-во И. Д. Сытина, 1914. 60 с.
10. Блок, А. А. Круглый год: стихотворения для детей. — М.: Т-во И. Д. Сытина, 1913. 28 с.
11. Доломанова, Н. Н. Снегурочка к детям на елку пришла: Сценка у елки для мален. детей с прил. музыки Римского-Корсакова, Лядова и Кюи / Н. Н. Доломанова. — Пг.: Начатки знаний, 1923. — 16 с.: нот.
12. Жибуль, В. Ю. Детская поэзия серебряного века: модернизм. — Минск: Логвинов, 2004. — 130 с.
13. Лапина, М. Е. Тема детства в зеркале писем Ц. Кюи к Н. Доломановой // Молодой ученый. — 2014. — № 12. — с. 412–415.
14. ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 129. 1 л. [Ц. Кюи «Милый дедушка». Для голоса и ф-но, 1914 г.]
15. ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 80. Л. 1. [Ц. Кюи. «Колыбельная», 1905 г.]
16. Федоров-Давыдов, А. А. Русские народные сказки. Том 1. — Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1912. — 282 с.

17. Федоров-Давыдов, А. А. Давайте устроим театр. / Сост. А. А. Федоров-Давыдов. — М.: ред. журн. «Светлячок», «Путеводный огонек», «Дело и потеха», 1906. 128 с.
18. Федоров-Давыдов, А. А. Цари, короли, их семья и придворные по народным сказкам и легендам: Опыт характеристики сказоч. представителей власти на основании систематизации обличительных выводов сказок. — М.: типо-лит. И. И. Пашкова, 1906. — 148 с.
19. Шведер, Е. Певец природы. Иван Алексеевич Белоусов. Биографический очерк. М.: Типография К. Л. Миньшова, 1918. — 16 с.

Исповедь короля и королевы в трагедии Шекспира «Гамлет»

Матвеева Екатерина Александровна, студент

Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского

Что если Клавдий неплохой король, если не брать в счет сокрытие убийства, Гертруда — благочестивая королева, а Гамлет — монстр, обрекающий на смерть всех и сеющий мрак вокруг.

Ключевые слова: Шекспир, Гамлет, Гертруда, Клавдий.

Трагедию «Гамлет» исследователи единогласно считают бесподобной и своеобразной, она отличается от других трагедий самого Шекспира, и потому, многие психологи трактуют события пьесы по-разному. В свою очередь, Л. С. Выготский уверен в том, что во все действия происходят от лица Гамлета и преломляются сквозь призму его души.

Когда мы говорим об остальных персонажах пьесы, то тут бесспорно идет противопоставление натуры Гамлета притворству и лживости всех других. Берне пишет о том, что король — это жертва настоящего помешательства главного персонажа, который терроризирует всех вокруг [1, 189 с.]. Поэтому король для Берне человек закрытый и скорбный, искренне любящий свою жену-королеву, и любовь его отмывает немного темную душу этого героя, его преступление. Этот король, как и все злодеи Шекспира: лицемерный, со сложным характером и особым нравом. Нам кажется, что правильнее было бы не противопоставить Гамлета противоположному враждебному лагерю, а скорее консолидировать для пушек притязательности, как и дано у Шекспира. В свою очередь, позиции Берне, касающиеся короля даже оригинальны, указывая на то, что Гамлет несносный-сумасшедший, вынуждающий от него обороняться его дяде — Клавдию.

Перейдем к королю и королеве, причем подступим к анализу их личностей с конца пьесы. В этом приеме достоинством является то, что к концу все персонажи открыты и представлены в самом, что ни на есть, нагом виде. В тексте Шекспиром создана не прямая связь от начала до конца, а скорее спиралевидная траектория, которая сбивает читателя с толку, и возникает иллюзия противоречивости [2]. Мы действуем, как задумал автор, в словах Гамлета есть такое: «подобно раку, идти вперед», так и мы, будем двигаться по данной нам установке. Вот портрет, который рисует Гамлет: убийца, шут на троне, и вор, стянувший драгоценную корону. Это субъективное мнение сгоряча, прав

он, но король не является подлецом в такой степени, как видит его племянник. Для того чтобы понять человека, нужно выяснить причины и мотив преступления. На вопрос Лаэрта, почему Клавдий не преследовал Гамлета за его преступные действия, король признается:

Мать, королева, живет его лишь взором;
Я же сам — заслуга ль то, иль бедствие, не знаю —
Так связан с нею жизнью и душой,
Что как звезда в своем лишь ходит круге,
Я с ней во всем.

Здесь король признается в своей горькой любви к Гертруде, и он не лжет, ведь его слова, что он связан с ней жизнью, оказались пророческими, и смерть королевы повлекла за собой и его смерть. Так же причина была, конечно, в том, что он опасался любви народа к Гамлету, но в силу того, что король рассказал Лаэрту о любви к королеве уже после принятия Лаэртом его правды, следует отметить, что несчастная любовь Клавдия и Гертруды послужила дополнительным мотивом для убийства брата. Королева не любила отца Гамлета, и она косвенная участница преступления. Она спокойно говорит: «То участь всех: всё жившее умрет, и сквозь природу в вечность перейдет». За два месяца она забыла своего мужа, а значит любви тут и не было.

Интересен тот факт, что Гамлет уже давно совершеннолетний, и он не смог взойти на датский трон лишь потому, что отец его скончался внезапно, не успев оставить завещания. А пока у трона была Гертруда, и только женитьба Клавдия на ней помогла отнять трон у Гамлета. Гертруда понимала, что спешная жениться это шаг для передачи права наследия престола. Таким образом, если бы Гертруда любила мужа, она передала бы бороды правления Гамлету, а не Клавдию. Факты убеждают, что любовь к Клавдию намного сильнее материнской любви к сыну. Потом, Клавдий не пошел бы на убийство, не будь у него уверенности в поддержке Гертруды.

Жертва королевы в пользу Клавдия была огромной: по обычаям после смерти страна узнает нового короля уже на следующий день, но в этом случае она не стала править сама и не отреклась от престола в пользу Гамлета, чем нарушила правила. Это, во-первых, а во-вторых, свадьба Гертруды и Клавдия произошла спонтанно, в обход традициям. Страстная любовь Клавдия и Гертруды вдобавок к жажде непомерной власти образовали образы двух монстров, лишенных человечности, и оправдать которых невозможно.

Хоть Клавдий и предстал перед нами тем самым чудовищем, его угрызения совести не идут в уклад. Он осознает содеянное преступление и говорит:

Щека блудницы в наводных румянах
Не так мерзка под лживой красотой,
Как мой поступок под раскраской слов,
О тягостное время!

Это означает, что король отдает себе отчет в братоубийстве, и совесть его нечиста. Он понимал, что его ждет рано или поздно расплата за убийство и беспощадно укорял себя. Он полагал, что всевидящее небо все помнит и ничего не прощает, что тайна, известная лишь небесам, просочилась на землю. В таком смятении его души мы наблюдаем его читающего молитву.

Этот внутренний монолог по драматической остроте не уступает знаменитому монологу Гамлета («Быть или не быть»). Трагедия самого Клавдия заключалась в том, что он считал, что, убив брата, он заменит его, и подмены не заметит ни одна душа, ведь он так умен и коварен, в чем ему нет равных [3, 65с]. Его замена носит не внешний характер, а скорее внутренний: образ мыслей и поведение. Двигаясь в сторону единства двух братьев, мы видим тот же пример идентичности у Полония и Озрика.

Мы наблюдаем затишье перед бурей, когда наступление Гамлета упорно и настороженно нагринуло как гром, Клавдий понял, что покаяться он не может, а Гамлет

это тот, в ком идея правосудия. В ярости и озлобленности они вступают в схватку, когда Клавдий дает обещание Гамлету:

Тебя мы просим, брось
Бесплодную печаль, о нас помысли
Как об отце; пусть не забудет мир,
Что ты всех ближе к нашему престолу,
И я не меньшей щедростью любви,
Чем сына самый нежный из отцов,
Тебя дарю.

Он свято верил, что у него получится добиться дружбы от племянника. Он делал быть счастливым здесь на земле, а не на небесах. Но все его надежды рухнули. Вымолить прощения не было возможным, как только испить из кубка дьявольского напитка.

Теперь выясним роль королевы в этом. Гамлет наивно полагал, что мать его вышла замуж по расчёту, а не по любви, а также он обвинял ее в убийстве. Гамлет предполагает, что в ее возрасте любить уже невозможно, поскольку ведущим является здравый смысл, а не страсть. Королева сама не поучаствовала в убийстве мужа, но Клавдий убил брата с молчаливого согласия его жены, если бы он не был уверен, что Гертруда выйдет за него замуж после этого убийства, ему пришлось бы убивать и королеву, и Гамлета. Потому без сомнений мы можем утверждать, что она знала истинную причину кончины супруга. Когда Гертруда понимает, что час расплаты близится, она признается, что в ее душе живет грех.

В пьесе нет практически ни одного персонажа, кому бы ни принес страданий Гамлет. Весь мир будто ополчился против него. Он некая черная скала на пути к счастью Гертруды и Клавдия. Он критикует всё и глумится над всеми. Кем же мы, скорее его видим: героем, сражавшимся против мира подлости и лжи, или же чудовищем, который тянет все в пучину мрака и сеет хаос вокруг себя.

Литература:

1. «О Гамлете» Салвадора де Мадариаге. — 1948 г., переиздание 1964 г. — 189 с.
2. Г. Уилсона Найта «Колесо огня — истолкования шекспировской трагедии». — 1930 г.; переиздание 1949 г.
3. Джон Апдайк. Гертруда и Клавдий 2000 Перевод с английского И.Г. Гуровой. — М., ООО «Издательство АСТ», — 2001. — 65 с.

Межличностная коммуникация с виртуальными собеседниками в пространстве современной культуры

Чивилёв Александр Андреевич, аспирант

Научный руководитель: Долдо Наталья Валентиновна, кандидат культурологии, доцент

Челябинская государственная академия культуры и искусств

В статье рассматривается феномен межличностной коммуникации с программами-собеседниками и виртуальными помощниками, приводятся примеры наиболее известных программ данного типа. Анализируется их роль и значение в социокультурном пространстве, а также обосновывается, что важной особенностью

современной межличностной коммуникации является возможность диалога с искусственными персонажами. Делается вывод, что исследуемый феномен свидетельствует о реструктуризации культурного пространства межличностной коммуникации и данный процесс сопровождается появлением субъектов с симулятивным знаком личности.

Ключевые слова: культура, межличностная коммуникация, виртуальный собеседник, чат-бот, диалог, симуляция.

Массовость коммуникативных связей и дефицит человеческого общения — парадоксальное противоречие современной культуры, которое во многом составляет актуальность исследования межличностной коммуникации (МЛК) и инициирует поиск путей решения данной проблемы.

Современная культура предоставляет человеку возможность создавать комфортное коммуникативное поле, самостоятельно выбирать партнеров по коммуникации. Этому во много способствует виртуальное пространство, в котором существенно возрастает роль диалога. Сама природа виртуальной реальности неразрывно связана с диалогом и коммуникацией [2], [5].

Виртуальная реальность характеризуется пластичностью и видоизменяемостью. Одной из ее примечательных особенностей, важных для понимания происходящих трансформаций МЛК, является появление виртуальных квази-субъектов, имитирующих личностное начало. Данный феномен появился из направления компьютерной лингвистики, а именно — моделирования общения. Это направление включает в себя обеспечение общения человека с компьютером на естественном языке и изучение процесса общения как такового [3].

Существует множество различных программ и систем, которые включают в себя взаимодействие с человеком, а именно общение. Виртуальный собеседник (англ. *chatbot*) — компьютерная программа, созданная для имитации речевого поведения человека. По отношению к виртуальным собеседникам употребляется также название программа-собеседник [4].

Виртуальный собеседник — это компьютерная программа, имитирующая человеческое общение. Она может вести разговор с одним или несколькими пользователями одновременно. Программы-собеседники в первую очередь нужны для общения. Такие программы могут выполнять функции психолога — терпеливо выслушать пациента, невзирая на нестабильное душевное состояние и отрицательные эмоции. Программы-собеседники также могут выполнять обучающую функцию, а именно — дополнять человека (учителя) или частично заменять его. Благодаря таким «умным» машинам уже можно по заданному вопросу найти маршрут, фильм или, например, товар. Возможно, вскоре они будут способны поддержать разговор на любые темы. Кроме того, некоторым из этих программ можно задавать эмоциональное состояние — хорошее или плохое настроение, тем самым еще больше приближая их к людям. Вот некоторые из наиболее известных программ-собеседников:

Элиза [7] — одна из первых программ-виртуальных собеседников. Создана в 1966 году Джозефом Вейценбаумом. «Элиза» пародирует диалог с психотерапевтом и использует тактику «активного слушателя» переспрашивая пользователя и используя фразы, свидетельствующие о ее заинтересованности в словах собеседника. Как первый образец, программа имела много недоработок и была довольно проста [6].

DIALA [8] — программа, которая ведет диалог с человеком на русском языке на любую тему, пытаясь имитировать при этом искусственный интеллект. По словам разработчиков, программа «считает» себя женщиной, критично относится к мужчинам и ко всему человечеству в целом. Для полноценного диалога пользователям нужно вводить только полноценную фразу с законченной мыслью.

Chatmaster [9] — самообучающаяся программа. Ведет контекстно-зависимый разговор, т. е. понимает смысл реплики, если та опирается на предыдущие. Для диалога может быть использован любой неиероглифический язык (все европейские и некоторые азиатские). Располагает большой базой слов.

Negobot [10] — программа, предназначенная для выявления в интернет-чатах людей, склонных к педофилии. Данная программа выдает себя за несовершеннолетнюю девушку и для большей убедительности, сообщения, которые она пишет, содержат ошибки и сокращения, применяемые среди подростков. Программа приступает к выполнению своего предназначения сразу, после прямого обращения к ней. Остальное время программа ведет себя пассивно, изредка отправляя нейтральные реплики. Если программа выявила что-то подозрительное, она попытается узнать личные данные того, кто вступил с ней в диалог. Информация о людях, которых *Negobot* пометила как имеющих склонность к педофилии, может быть передана в полицию. Однако у данной программы есть свои недоработки — например, она не способна распознать иронию.

Помимо программ виртуальных-собеседников существуют электронные помощники, (призванные упростить пользование современными гаджетами) которые также способны поддержать беседу. Самые известные из них:

Microsoft Cortana [11] — виртуальный голосовой помощник с элементами искусственного интеллекта. Виртуальный ассистент не лишена чувства юмора: может поддерживать беседы, петь песни и рассказывать анекдоты. Программа может заранее напоминать о запланированной встрече, днях рождения и остальных важных событиях. Может сообщить, если авиарейс ее владельца отменили, или на дорогах образовались заторы.

Siri [12] (от англ. Speech Interpretation and Recognition Interface) — персональный помощник и вопросно-ответная система. Данное приложение обрабатывает естественную речь, чтобы отвечать на вопросы и давать рекомендации. Программа приспосабливается к каждому пользователю индивидуально, анализируя и запоминая его предпочтения в течение продолжительного времени. Возможно сейчас это один из самых больших проектов искусственного интеллекта.

Отдельно стоит упомянуть *социальные и рекламные боты* (англ. *bot*, сокр. от англ. *Robot*) — это программы, управляющие учетными записями пользователей, имитирующие активность реальных людей. Боты рассылают сообщения, отправляют запросы на добавление в друзья, а затем, к примеру, предлагают познакомиться на внешнем сайте, реже — посмотреть «их» фотографии. Как правило, они создаются для преследования коммерческих целей. Сегодня существуют целые бизнес-системы, которые профессионально занимаются созданием ботов в промышленных масштабах.

Успех чат-ботов во многом зависит от написания правдоподобных, занимательных и интересных ответов. Если взаимодействие с ботом выглядит естественно, то человек с самого начала считает, что разговаривает с другим человеком. Боту остается лишь привлечь к себе внимание как можно большего количества интернет-пользователей. Иногда эффективность привлечения внимания усиливается посредством вызывающего речевого поведения и/или броских, откровенных, либо оригинальных аватарок. Кроме того, зачастую боты пытаются выглядеть мудрыми, доброжелательными или смешными. Для этих программ неважно, как именно они обманут пользователей — их

единственная задача — убедить в том, что МЛК происходит не с компьютерной программой, а с реальным человеком. Боты широко распространены на различных сайтах и в социальных сетях, где жертвами их обмана становятся в основном одинокие или любопытные люди. Намеренно созданные для имитации человеческого разговора, они неустанно «коммуницируют» в многочисленных форумах, блогах, чатах и т. д.

Некоторые из них настолько хитроумно запрограммированы, что проникая в социальные сети, они могут манипулировать информацией. В больших количествах такие программы, потенциально способны влиять на общественное мнение [1].

Итак, социальная реальность современной цивилизации продолжается в виртуальной среде, образованной новейшими технологиями. В ней существуют компьютерные программы способные подражать своим создателям и даже соревноваться с ними, например, играть в шахматы (зачастую одерживая победу). В условиях «машинной коммуникации» можно выделить такую форму диалогических отношений, как диалоговый режим, т. е. способ взаимодействия пользователя и программы, в результате которого происходит непосредственный, двухсторонний обмен информацией. Это обуславливает новую, важную особенность современной МЛК — возможность диалога с искусственными персонажами. Данный феномен способствует реструктуризации социокультурного пространства МЛК. Оно характеризуется мимикрированием, симуляцией МЛК, имитацией личностного начала. Появляется новый субъект МЛК, обладающий симулятивным знаком личности. С этими субъектами можно вступить в диалог, даже не догадываясь, что это искусственные персонажи.

Литература:

1. Акулич, М. М. Интернет-троллинг: понятие, содержание и формы / М. М. Акулич. — «Вестник тюменского государственного университета». Выпуск № 8 / 2012. — с. 47–54.
2. Зубанова, Л. Б. Современная культура в постклассических концепциях и актуальных социокультурных брендах // Вестник ЧГАКИ. — 2013. — № 1 (33). с. 47–55.
3. Соснина, Е. П. Введение в прикладную лингвистику: учебное пособие / Е. П. Соснина; М-во образования и науки РФ, Ульян. гос. техн. ун-т. — Ульяновск УлГТУ, 2012. — 110 с.
4. Усанова, Д. О. Виртуальная культура: концептуализация феномена и репрезентации в современном социокультурном пространстве: дисс. канд. культурологии / Д. О. Усанова // Челябинск, 2014. — с. 116.
5. Чивилев, А. А. Межличностная коммуникация как объект исследования культурологии / Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 3 (43) 2015. с. 46–51.
6. Joseph Weizenbaum Computational Linguistics / Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass. volume 9 / Number / January., 1966/ 36–45 p.
7. Электронный ресурс: <http://www.pandorabots.com/pandora/talk?botid=f5d922d97e345aa1>
8. Электронный ресурс: <http://diala.chat.ru/>
9. Электронный ресурс: <http://chatm.chat.ru/>
10. Электронный ресурс: <https://virtualagentchat.com/tag/negobot/>
11. Электронный ресурс: <http://www.windowsphone.com/ru-ru/how-to/wp8/cortana/meet-cortana>
12. Электронный ресурс: <http://www.apple.com/ios/siri/>

Особенности художественной деятельности музыканта-исполнителя

Чупахина Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент
Омский государственный университет имени Ф.М. Достоевского

Современные данные социально-психологической науки позволяют снять налет таинственности с таких понятий, как «магия» исполнителя, «флюиды», «биотоки». Все эти явления «непостижимого магнетизма», «гипнотической силы» публичной формы общения можно объяснить значительностью личности артиста и его умением передать эту значительность публике. В статье пойдет речь не столько об эмоциональном состоянии исполнителя, сколько о силе его творческой индивидуальности в целом.

Ключевые слова: функции музыки, музыкальное исполнительство, искусство сопереживания, художественное произведение, социально-культурный обмен, артист.

Социальное функционирование музыки во все времена зависело от той роли, какую играло в различных общественных условиях искусство музыканта-исполнителя. Хотя исполнительское творчество вторично в своей основе и существует лишь как дополнительное к композиторскому, тем не менее, творения композиторов вне исполнительской интерпретации не могут стать достоянием общества, пережить свою эпоху.

Еще в середине прошлого столетия русский критик и композитор А.Н. Серов писал, что «музыка — хоть бы Бетховена, в отношении к гениальному исполнению, только эскиз, очерк; краски, полная жизнь произведения рождаются только под обаятельной властью исполнителя». По словам Серова, эта магическая власть артиста заключена в способности «с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое называется поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего». [1, с. 236].

В этом же видел общественную роль музыкального исполнительства и П.И. Чайковский. Идеал, к которому, по его словам, должны стремиться исполнители, заключается в том, чтобы «быть достойными посредниками между духом великого художественного произведения и публикой».

Академик Б.В. Асафьев называл исполнительство «проводником композиторства в среду слушателей». Рассматривая его как «искусство интонирования», он писал: «Вне общественного интонирования («высказывание» музыки вслух перед слушателями) музыки в социально-культурном обмене нет. Произведение непроинтонированное... существует лишь в сознании композитора, а не в общественном сознании» [2, с. 234].

Исполнитель не только дает «путевку в жизнь» новым или забытым произведениям, но, отбирая в свой концертный репертуар современные или классические произведения с учетом эстетических потребностей общества, он тем самым сохраняет для него наиболее ценные памятники музыкальной культуры прошлого и современности.

Особенно возросла общественная роль музыканта-исполнителя в условиях научно-технической революции, ко-

торая дала музыкальному искусству новые, не виданные до сих пор возможности воздействия на массовую аудиторию. На первый план выдвинулись проблемы новых форм бытования исполнительского искусства, массового восприятия музыки посредством радио, телевидения и грамзаписи.

С точки зрения социологии музыки процесс исполнения и восприятия произведений музыкального искусства можно рассматривать, в частности, как процесс общения музыканта и публики, то есть как особую форму их взаимодействия. В чем заключаются ее особенности?

Очевидно, что творческая деятельность музыканта-исполнителя оказывает определенное влияние на слушателей. Закономерности же слушательского восприятия находят отражение в самом творчестве музыкантов-исполнителей. Иначе говоря, и публика по принципу обратной связи воздействует на музыкантов.

В процессе общения с публикой исполнитель осуществляет, по отношению к ней целый ряд важных социальных функций. Речь идет о просвещении публики, о ее развлечении, наслаждении, наконец, о ее воспитании в широком смысле слова, то есть о духовном обогащении, что составляет высшее назначение искусства. Тем самым исполнитель в ходе своей деятельности удовлетворяет определенные потребности публики, внося свой вклад в реализацию общих социальных функций музыкального искусства [3, с. 175].

Одна из этих потребностей, так сказать, лежащая на поверхности, — познавательная. Ей соответствует просветительская деятельность исполнителя. Он знакомит публику с ценностями музыкального искусства и вместе с тем с достижениями самого исполнительства.

Музыкально-просветительная функция артиста заключается в том, чтобы в актуальный общественный репертуар входило все достойное внимания современной аудитории.

В отличие от просветительской, пропагандистская функция исполнителя отличается направленностью на какую-то одну определенную область музыкальной литературы. Благодаря реализации пропагандистской функции исполнителя в репертуар постоянно вводится что-то новое, незаслуженно забытое.

Названные функции — важнейшие по отношению к публике, но не единственные у музыканта-исполнителя. Музыку слушают не только для того, чтобы узнать что-то новое, но, и чтобы получить удовольствие. Поэтому гедонистическая функция также занимает важное место в общем комплексе социальных функций исполнителя.

На первый взгляд эта задача как будто бы противоположна просветительской функции. Между ними есть видимое противоречие. В самом деле, если просветительская деятельность предполагает постоянное обновление и расширение репертуара у отдельного исполнителя, то гедонистическая скорее наоборот — повторение одного и того же, привычного, популярного. Как писал по этому поводу Б. В. Асафьев, «общественная память» музыки очень консервативна. И то, что интонационно закрепляет в ней говорящее уму и сердцу, держится прочно, переживая поколения. Консервативность слуха воспринимающей общественной среды хорошо известна исполнителям, не склонным к любознательности и расширению репертуара, ибо публика любит слушать знакомое, что естественно: меньше внимания для усвоения и больше удовольствия». Об этом же писали и другие выдающиеся музыканты современности — композиторы А. Онеггер, И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит, а также многие известные исполнители.

Более того, постоянное «узнавание» знакомого — это не единственный источник удовольствия для части публики. Одновременно происходит смещение внимания слушателей с исполняемого произведения на самого концертанта — на виртуозность, темпераментность, блеск его исполнения и т. д. Однако удовольствие от того, как исполняется музыка, кем исполняется и где исполняется (например, от праздничности концертного окружения), может и не противоречить ее познанию. Напротив, в определенной мере оно способно усиливать подлинно эстетическое наслаждение, а через него и постижение исполняемого произведения.

Разные ситуации исполнения музыки предполагают разное соотношение просветительской и гедонистической функций: оно одно в серьезной, например, музыке, и другое — в легкой, одно в виртуозно-романтической, другое — в классицистической и т. д. Однако, в принципе, для всех ее видов справедливы слова замечательного американского музыканта Луиса Армстронга: «Музыка сама по себе ничего не стоит, если вы не можете донести ее до аудитории. Главное — это жить для публики, ибо, в конце концов, вы находитесь здесь для того, чтобы доставлять людям радость» [4, с. 234].

В конечном счете, обе указанные функции — и гедонистическая, и просветительская — подчинены наиболее важной функции исполнителя — общесоциологической (социальной), оправдывающей само его существование. А она состоит в воспитательном воздействии на слушателей. Необходимым условием ее осуществления служит глубина, содержательность и индивидуальность интерпретации — адекватное, подлинно современное раскрытие

художественной идеи и максимальная реализация исполнителем своего внутреннего духовного потенциала.

Таковы в общих чертах функции музыканта-исполнителя по отношению к публике. Проявляться они могут по-разному в разных исторических или социальных условиях, в различных формах общения музыкантов со слушателями.

«Обращение» музыкальных произведений в обществе есть динамический процесс. В результате его удовлетворяются и вместе с тем заново формируются потребности слушателей в восприятии музыки, вследствие чего развивается общественная потребность в непрерывном воспроизведении процесса.

Таким образом, музыкальное искусство как бы само себя воспроизводит в ходе общественного потребления, обеспечивая тем самым непрерывность своего социального функционирования.

Система музыкальных коммуникаций, строго говоря, сама является лишь подсистемой, входящей в более широкие системы, соответствующие понятиям «художественные коммуникации общества», «художественная культура общества», «духовная культура общества», «общественные условия эпохи» и т. д. Все они по отношению к исследуемой нами системе являются источниками важнейших внешних воздействий. В этом смысле процесс музыкальной коммуникации никогда не бывает, так сказать, «стерильным». Поэтому взаимодействие музыканта-исполнителя с публикой всегда зависит от конкретных социально-исторических условий и, в частности, от той формы художественной культуры, в рамках которой оно совершается.

Обычно систему общественных музыкальных коммуникаций характеризуют как триаду «композитор-исполнитель-слушатель», но точнее было бы включить в нее пять звеньев: «композитор-произведение-исполнитель-средства распространения музыки-слушатель».

По условиям социального функционирования музыкального исполнительства можно выделить следующие основные исторические формы бытования музыки:

1. фольклорная форма (синкретическая), где автор, исполнитель и слушатель неразделимы;
2. бытовое музицирование, при котором исполнители и слушатели слиты воедино, но отделены от автора;
3. различные светские и культовые обряды, в том числе пение хоралов в церкви (то же);
4. салонное музицирование и публичный концерт XVII—XVIII веков, где композитор и исполнитель представляют одно лицо, а слушатели отделены;
5. классическая форма концерта и музыкального спектакля, при которой композитор, исполнитель и слушатель разделены в результате завершения профессионализации музыкантов и четкого размежевания их функций;
6. новые формы бытования музыкального исполнительства в условиях развития массовых средств коммуникации:

а. трансляция по радио или телевидению, при которой происходит пространственное отделение музыканта от слушателей;

б. звукозапись, при которой происходит не только пространственное, но и временное разделение исполнения и восприятия музыки.

Описанные выше функции исполнителя по отношению к публике окончательно сложились примерно к началу XX века, то есть до появления технических средств распространения музыки. В таком виде они соответствуют преимущественным для того времени общественным музыкальным институтам — концерту и музыкальному спектаклю.

Эти традиционные условия бытования музыки необходимо рассмотреть, как формы общения исполнителя и публики, с тем, чтобы потом сопоставить их особенности со спецификой новых, технических каналов общения — радио, телевидения и грамзаписи.

Формы общения исполнителя с публикой могут быть рассмотрены с двух точек зрения. Во-первых, следует различать непосредственное и опосредованное их общение. Непосредственное существует при исполнении и восприятии музыки на концерте или музыкальном спектакле. Опосредованное общение — при использовании технического средства: грамзаписи, радио, телевидения или кино.

Во-вторых, формы общения различаются с точки зрения его обстановки. Исполнителю не все равно, общается ли он с обособленными слушателями (характерный пример — индивидуальное слушание грамзаписи), представляет ли его аудитория малые контактные группы (например, семья у телевизора) или же исполнение и восприятие музыки происходит в условиях большой группы, с наличием коллективной реакции (публика концертного или оперного зала). Все эти факторы влияют на общение исполнителя и публики, на характер осуществления исполнительских функций по отношению к публике.

Общение — это не только процесс обмена информацией между людьми или их объединениями, при котором, каждая из сторон передает сообщение его принимающему, но и сложная система взаимовлияний, сопереживаний, различного рода взаимодействий. Иначе говоря, участники общения представляют собой взаимодействующую систему, построенную по принципу прямой и обратной связи.

В случаях общения непосредственного — «лицом к лицу» — обе взаимодействующие стороны имеют возможность благодаря обратной связи приспособиться друг к другу. Такая форма общения называется аксиальной.

В современном обществе резко возросла роль другой формы общения, при которой связь, идущая от получателя сообщения к инициатору коммуникации, то есть обратная связь, все более опосредуется. Эта форма называется ретинальной. Традиционной для музыкального искусства является аксиальная форма общения исполнителя и публики. В качестве ее примера рассмотрим концерт.

Среди различных форм художественного общения концерт занимает особое место. Еще молодой Энгельс от-

мечал, что «составить центральный пункт для больших собраний» из всех видов искусства «может только музыка, ибо лишь она одна допускает сотрудничество большой массы людей и этим даже значительно выигрывает в силе выражения; в ней одной наслаждение совпадает с живым исполнением, и круг действия по размеру соответствует античной драме. «...Музыка тут не главное. А что же? Вот именно музыкальное торжество. Как мало центр без окружности составляет круг, так же мало представляет здесь музыка без радостной, дружной жизни, образующей окружность вокруг этого музыкального центра» [5, с. 234].

Концерт как особая форма общения возник довольно поздно, лишь тогда, когда произошло отделение исполнителей от слушателей. Он включает в себя общение, взаимодействие, во-первых, исполнителя с публикой и, во-вторых, самих слушателей между собой. Это общение отличается четырьмя основными качествами: непосредственностью, уникальностью, импровизационностью и праздничностью.

Наиболее важной из перечисленных особенностей концерта (и обуславливающей собою все остальные) является непосредственность общения всех его участников на сцене и в зале.

Начнем с общения между исполнителем и публикой. На этот процесс полезно взглянуть с точки зрения социальной психологии, которая выделяет в актах общения между людьми наряду с передачей информации еще и такие стороны, как заражение, внушение и убеждение.

Музыканты-практики хорошо знают, что на восприятие их игры слушателями «воздействуют разнообразные эмоциональные процессы, хотя и с меньшей интенсивностью, чем основная музыкальная линия. Любая музыкальная интерпретация должна учитывать эту особенность человеческого восприятия». Эти слова принадлежат выдающемуся немецкому дирижеру Б. Вальтеру. Один из таких эмоциональных процессов, «обслуживающих» основную музыкальную линию, и есть заражение.

Заражение — это непроизвольное подражание эмоциям, которое характеризует подверженность индивида определенным психическим состояниям и осуществляется через сопереживание им настроений других людей.

Заражение, однако, еще не является конечной целью исполнителя и итогом его общения с публикой. Это — лишь средство для достижения более глубокого влияния на слушателей — внушения, то есть односторонне направленного, целеустремленного и активного воздействия одного индивида на другого или на группу людей с целью передать им свою волю, свои настроения.

В отличие от заражения, внушение — это эмоциональное воздействие исполнителя, подкрепленное его специальным усилием.

Исполнитель должен не только «реализовать» в звучании произведение композитора, не только интерпретировать его замысел, но и вызвать соответствующие ему эмоциональные переживания публики. Эмоциональная

«партитура» исполняемого произведения вызывает коллективную реакцию аудитории именно с помощью механизма внушения. Концентрация коллективных эмоций благодаря общему заражению усиливает ответное воздействие публики на исполнителя, а тем самым рождает последующее внушение, идущее уже от исполнителя к слушателям. Таково сложное взаимопереплетение процессов заражения и внушения в концертном зале.

В результате эти два процесса образуют единый социально-психологический механизм взаимодействия исполнителя и публики.

Используя средства заражения и внушения, исполнитель стремится передать слушателям не только свое чувство, но и мысль, свое отношение к действительности, свое понимание произведения, то есть убедить их (убеждение — это воздействие логическим путем на сознание людей, на их установки и принципы). Замечательную мысль по этому поводу высказала известная французская пианистка Маргарита Лонг: «...миссия артиста — убеждать и увлекать своих слушателей... я верю, что концерт представляет собой усилие убеждения, своего рода проповедь» [6, с. 89].

Процесс убеждения слушателя через акт восприятия музыки является следствием его заражения и внушения со стороны исполнителя. Логическое здесь вырастает из эмоционального. Выразительность и заразительность исполнения становятся для воспринимающего проводниками убеждений, придавая данной интерпретации весомость и логическую убедительность. Разумеется, это расчленение возможно только чисто теоретически, ибо на практике и убеждение, и увлечение слушателей посредством эмоционального заражения слиты в едином понятии «артистической выразительности».

Неповторимые индивидуальные особенности интерпретаторского замысла исполнителя, убедительность и совершенство его воплощения всегда, так или иначе, воздействуют на публику. Такого рода воздействие реализуется артистом как при непосредственном общении с аудиторией, так и при опосредованном, то есть при исполнении не только на публике, но и вне публики (например, при выступлении по радио, телевидению, в студии грамзаписи и т. д.). Однако на публике эта исполнительская программа воздействия трансформируется, вернее сказать, конкретизируется в зависимости от обстановки, состава аудитории, ее отношения к музыканту, ее реакции на исполнение. В этих условиях, не только ощущая публику, но и непосредственно наблюдая ее и воспринимая ее реакцию, исполнитель имеет возможность использовать, наряду с собственно художественными, музыкальными средствами воздействия, также и внехудожественные (которые, однако, подчиняются общей задаче). Таковы различные жесты концертанта, которого не случайно зачастую сравнивают то с гипнотизером, то с оратором.

Очень важна также способность музыканта корректировать известным образом свое исполнение с учетом тех факторов, которые соединяют его и публику в единое целое.

Их называют «психологической акустикой зала» — термин известного советского теоретика исполнительского искусства Г. М. Когана, «творческим партнерством исполнения и восприятия», а иногда и «биотоками», «флюидами». Это не только внешне выраженные в аплодисментах, в криках «бис», «браво» проявления реакции публики на исполнение, но и своеобразная атмосфера концертного зала, тот эмоциональный настрой публики, который выражается то в напряженном, затаенном ее внимании, то в горячем сопереживании воспринимаемой музыки, то в нескрываемом восхищении виртуозностью исполнителя и т. д. Эта атмосфера публичного переживания, ее влияние на само содержание музыкальной интерпретации — необходимый компонент исполнительского творчества [7, с. 56]. По словам Ф. И. Шаляпина, «зрительный зал и идущие из него на подмостки струи чувства шлифуют образ неустанно, постоянно». Немаловажную роль при этом играет опыт общения музыканта с аудиторией, его «чувство зала», его способность контролировать свое волнение.

Таковы некоторые особенности концерта, определяемые непосредственностью общения публики с исполнителем. Наряду с ними заслуживает внимания и вторая его сторона — общение слушателей между собой.

Давно замечено, что восприятие музыки в коллективе отличается от индивидуального. При этом, по мнению большинства авторов, воспринимая музыку в составе публики, слушатель получает больше, чем в одиночестве. Напомним слова Р. Шумана: «Музыка, в отличие от живописи, является искусством, которым мы наиболее наслаждаемся в массе (симфония в комнате с одним слушателем мало понравилась бы последнему), которое охватывает тысячи из нас сразу, в один и тот же момент».

В условиях коллективности и заражение, и внушение, и убеждение приобретают новое качество: кроме форм коммуникации и взаимодействия с исполнителем они становятся для отдельного слушателя еще и формами взаимодействия с окружающей его аудиторией. То есть взаимодействие, если можно так выразиться, происходит уже не только по вертикали, но и по горизонтали.

Интенсивность этого «горизонтального» процесса очень велика. Известный немецкий пианист Артур Шнабель, в частности, писал о том, что его всегда изумляло, «насколько отдельные слушатели влияют друг на друга. Например, как воздействует энтузиазм одного слушателя на его соседа» [8, с. 121].

Социальными психологами уже давно установлено, что в развитии любого совместного действия и восприятия существуют закономерности, которые отличаются от закономерностей поведения каждого из участвующих индивидов в отдельности.

Известно, что, находясь среди людей, человек чувствует, воспринимает, переживает и ведет себя иначе, чем наедине с собой: процессы его мышления и воли активизируются.

С точки зрения социальной психологии, происходящее в массе взаимное заражение ее участников приводит к эф-

фекту многократного усиления эмоциональных воздействий общающихся между собой людей, к огромной концентрации их чувств.

К этому надо добавить описанные выше механизмы заражения и внушения, которые действуют при коллективном восприятии и усиливают воздействие исполнителя на слушателей, а также воодушевляющее влияние на публику праздничной обстановки концерта, сознаний его неповторимости и т. д.

Таким образом, достоинства концерта с точки зрения слушателя очевидны. Эта форма общения дает публике очень много ценного, незаменимого. Но нельзя закрывать глаза и на то, что у каждого из рассмотренных выше положительных качеств концерта имеется и оборотная сторона, которая при неблагоприятных условиях может привести к существенным потерям для слушателя.

Так, праздничность концертной обстановки бывает в ряде случаев источником не только приподнятого настроения, но и посторонних эмоций и впечатлений, которые только мешают восприятию, отвлекая внимание публики от музыки. Точно так же исполнительские жесты могут не только способствовать верному пониманию музыки, но и препятствовать ему, выдвигая на первый план внешнюю эффектность, зрелищность, маскируя внутреннюю холодность и пустоту исполнения.

Двойственно значение концерта и для исполнителя. С одной стороны, непосредственное общение с публикой воодушевляет, зажигает его. Для многих выдающихся музыкантов современности это необходимое условие творческой деятельности. А. Шнабель долгое время отказывался записываться, не уставая повторять: «Мне не нравилась, самая мысль о том, что я не смогу контролировать, как воспринимают слушатели музыку, которую я исполняю» [там же, с. 101].

Сходные мысли неоднократно высказывали и многие другие замечательные артисты. И это далеко не случайно. В свое время известный музыкальный критик Г. А. Ларош отмечал, что «исполнитель, этот предшествующий орган между творением искусства и его восприятием, находится в непосредственном общении с публикой, и эта близость до того ее воспламеняет, что температура публики обратно влияет и на самое исполнение» [10, с. 212].

Однако, когда публика проявляет своеобразное сопротивление исполнителю в процессе восприятия, ее реакция может сыграть для него роль своеобразного «холодного душа». Но все же достоинства концерта перевешивают. Известно немало исполнителей, и среди них общепризнанные мастера, такие, например, как пианисты В. В. Софроницкий, А. Б. Микельанджели, скрипач М. Б. Полянин, для которых истинное исполнение музыки

вне непосредственного контакта с залом, например, в студиях грамзаписи, вообще невысказано.

По справедливому замечанию Г. М. Когана, «напряженный диалог с аудиторией, умение расшевелить ее, убедить, а то и переубедить, покорить и повести за собой — вот что составляет самую душу исполнительского искусства, вот что придает ему жизнь, цвет, дыхание, вот в чем его творчество, его прелесть, его главная сила». Поэтому музыкант, как и драматический актер, не может играть в пустом зале [11, с. 45].

Концертная форма музыкальной жизни создала такие жанры, как симфония и инструментальный концерт, которые предусматривают обязательный коллективный «ответ» аудитории. Композитор и исполнитель рассчитывают здесь на психологический «резонанс» в процессе коллективного переживания, на усиление эстетического чувства. Для большей впечатляющей силы произведений таких жанров совершенно необходимо, чтобы аудитория стала «соучастником исполнения».

Мы видим, таким образом, что обстановка публичного выступления в концерте дает очень много самим исполнителям, во всяком случае, большинству из них и в этом смысле служит неотъемлемым компонентом исполнительского акта. Однако самый существенный фактор концертного общения со слушателями — это публичная оценка творческих усилий артиста непосредственно в момент исполнения, признание или непризнание интерпретаторского замысла и его воплощения, происходящее в самом зале.

При непосредственном общении с публикой артист не только приобщает ее к творческому акту, но и оказывает на нее эффективное воспитательное воздействие. С помощью внушения, заражения и убеждения он изменяет, обогащает вкус публики, заражая ее своим пониманием авторского замысла.

Можно сделать вывод, что хотя концертная форма общения исполнителя и публики не свободна от противоречий и наряду с достоинствами заключает в себе и ряд негативных моментов, она все же неразрывно связана с самой сущностью исполнительского искусства и его общественными функциями, включая воспитательную и эстетическую.

Важно также подчеркнуть социальную ценность концерта как социально-философского феномена. Поскольку эта важнейшая форма общения воспитывает, прежде всего, в личности важнейшие качества общественного субъекта: способность к эмоциональному сопереживанию, ощущение общности, духовной близости с окружающими людьми и т. п. Эти качества в условиях научно-технической революции становятся ценными вдвойне в современном обществе.

Литература:

1. Серов, А. Н. Критические статьи. Т. 2. — М.: Музгиз, 1954. — 543 с.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. — М.: Музыка, 1971. — 342 с.
3. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура. — М., 1975. — 342 с.

4. Джеймс Коллиер Линкольн. Луи Армстронг — американский гений. — Нью-Йорк. — 1957. — 341 с.
5. Маркс, К. и Ф. Энгельс. Об искусстве. — М., Т. 2, 1967. — 599 с.
6. Хентова, С. М. Курт Блаункопф. — М.: Музыка, 1971. — 132 с.
7. Коган, Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. — М.: Музыка, 1972. — 309 с.
8. Шнабель, А. Ты никогда не будешь пианистом. — М.: Классика XXI, 2002. — 456 с.
9. Там же. с. 167.
10. Волков, С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. — Л.: Музыка, 1953. — 645 с.
11. Коган, Г. М. У врат мастерства. — М.: Музыка, 1962. — 115 с.

Концепция речных праздников

Шульц Наталья Александровна, учитель литературы и мировых религиозных культур, педагог-психолог
МБОУ «СОШ № 24» (г. Астрахань)

Праздники — неизменные спутники народной жизни. В истории каждого народа в различные периоды его развития существовали и существуют всевозможные торжества, начиная от плясок вокруг костра и кончая святками, масленицей, пасхой, купальной неделей и т. д.

Основной особенностью каждого праздника, обряда, ритуала является способность группового воздействия на людей, а также утверждение стабильных стереотипов проведения соответствующих данным общественным отношениям.

Зарождение многих цивилизаций произошло на берегах рек. Река — важный мифологический символ, элемент сакральной типографии. Красота и дары рек всегда очаровывали людей и эти дары не могли не стать символами поклонения. Существуют народные праздники, связанные с водой. Большинство этих праздников проходит у берегов рек или непосредственно на самих реках. Многие события, происходящие в жизни многих древних народов, были связаны так или иначе с рекой. Это и радость жителей по поводу удачной рыбной ловли, исторически известные походы по реке, а так же печальные события жертвоприношения в реку. Эпизодичность этих событий привела к тому, что эти события стали делом официальным и приобрели фольклорную направленность.

Великая река Рейн протекает через многие страны Восточной Европы, но именно для немецкой нации она стала одним из символов культурного наследия, её гордостью. Живописные берега Рейна от Кобленца до Бингена, по праву считающиеся самой привлекательной частью Рейна, воспеты многократно поэтами, музыкантами и художниками многих стран. Сколько тайн и загадок хранят эти берега, покрытые знаменитыми рейнскими виноградниками и увенчанные на протяжении 100 км. 50 крепостями и древних рыцарских замков! С Рейном связано множество легенд, сказаний, историй, праздников и фестивалей.

Одним из таких фестивалей является известный во всей Европе «Рейн в огнях». Многочисленные туристические группы и одиночные туристы спешат увидеть удивительное зрелище из фейерверков, искрящихся бенгальских огней во всех городах, находящихся на пути

следования этого фестиваля. Пиротехническое шоу сопровождается крупнейшим в Европе парадом речных кораблей. Помимо этого всем желающим предлагается экскурсия, в рамках которой можно ознакомиться с жизнью средневековых рыцарей, посетить интереснейший рыцарский зал, увидеть крепостные орудия, с помощью которых владельцы замка контролировали движение по реке, а с огромной высоты смотровых площадок туристы могут полюбоваться панорамой Рейна.

В этом празднике воплощаются радушие и жизнелюбие рейнландцев, радость по случаю окончания сбора знаменитого рейнского винограда, мастерство шкиперов и экипажей кораблей рейнской флотилии.

Россия — страна, географическое пространство которой богато реками различного масштаба и значения. Каждый год летом на протяжении трехсот лет и стар и млад отмечают День Нептуна. Этот праздник появился летом 1702 года, когда Петр I, проводя в Архангельске рекрутские наборы для войны со Швейцарией, неожиданно вспомнил, что в тот год исполняется 10 лет со дня построения и спуска на воду Плещеева озера первой русской военной, тогда еще «потешной флотилии». Посему Петр со свойственным ему размахом велел российскому народу «предаваться Нептуновым потехам по берегам всяческих водоемов, а где оные отсутствуют, то строить для них купальни...» («МегаполисЭкспресс» N 029 стр. 18 от 19.07.2004 г.), чему прямо там, в Архангельске, и дал самобытный пример, к ужасу местного епископа Захария нарядившись Нептуном. С тех пор люди, неравнодушные к водной стихии, каждое лето 29 июля отмечают этот веселый праздник. А в истории СССР на 29 июля официально приходился День Военноморского флота. В этот день экипажи практически каждого корабля, дабы избавиться от скучно-официальных церемоний превращаются в пиратов, морских чудовищ, прекрасных русалок и прочих обитателей глубин океана.

На берегу моря, реки, озера или просто бассейна для царя морей — Нептуна устанавливается трон, куда он садится в окружении своей свиты: длинноволосых красавиц русалок, пиратов, морских чертей и обращается к народу

с приветственной речью. В этот момент появляются пираты, задача которых сорвать праздник, а задача Нептуна — укротить нечисть.

У берегов реки Селье в Испании 5 августа проходит популярный спортивный праздник, который сопровождается массовым съездом байдарочников со всего мира. Маршрут спуска длится от маленького города Арриондса и до Рибадеселя, где река Селье впадает в море. Этот туристический праздник в 60-е годы 20-го века приобрёл международную популярность и известен всему миру.

История этого праздника уходит в 1929 год и началась со скромной экскурсии на парусиновой байдарке Дионисио де ла Уэрта со своим другом по речке Пилонье, притоку Селье. Они медленно плыли, наслаждаясь красотами края, и рассказывали друг другу многочисленные легенды о мифологических существах, якобы обитавших в тех краях — Дионисио де ла Уэрта был большим знатоком мифологии. Ежегодно к ним присоединялось всё больше друзей, и постепенно обычная прогулка по реке превратилась в азартное плавание с соревнованием на скорость. Соревновательный пыл участников гонок превратил катание на байдарках в спортивное состязание. Проведение ритуала включает в себя праздничную литургию, парад участников, места проведения украшаются специальными атрибутами. Зрители и участники так же наряжаются в карнавальные наряды. Официальная часть праздника начинается с прочтения ритуальных предстартовых стихов. От большого количества вёсел, одновременно спущенных в реку, вода превращается в пену.

Одновременно это и фольклорный праздник, в котором на фоне спортивной борьбы участники и многочисленные зрители отдают почести фантастической астурийской природе. Одни борются за победу, другие просто плывут по реке на чем попало, наслаждаясь природой, а толпы зрителей поддерживают и тех и других.

Около 800 лет назад в древней столице Сукхотай начали праздновать один из самых красивых и романтических праздников Тайланда — фестиваль Лой Кратхонг. Этот праздник проводится в полнолуние в ноябре и включает в себя традиционный парад кратхонгов — маленьких лодочек в форме цветка лотоса или бананового листа с маленькими свечами внутри, а так же процессию украшенных колесниц, фейерверки, конкурс красоты, выставки ремесленных изделий, фольклорные песни и танцы, сражение на мечах, традиционный театр масок. Празднество сопровождается обильной едой, состоящей из традиционных тайских блюд, причем есть шанс попробовать и блюда, приготовленные по старинным рецептам. В воду бросают цветы и монеты. Считается, что кратхонги уносят с собой все беды и болезни. Тайцы верят, что в эту ночь духи воды смоют с них все грехи предыдущего года.

В современном мире существуют народы, для которых река является важным источником пищи. Как правило, это весьма отдаленные районы от крупных мегаполисов.

За своё существование и за продолжение своего рода они борются каждый день, каждое время года. Время не-

реста рыбы для большинства таких людей — это отличная возможность накормить свою семью, сделать запасы. К числу таких народов можно отнести коренных жителей Камчатки — ительменов, камчадалов и коряков, несколько сотен лет существует традиция в начале хода лосося в реку отмечать так называемый «Праздник первой рыбы». Во время него проводятся национальные обряды, в больших котлах варится уха, которой угощают всех желающих, а остатки потом отдают нуждающимся семьям из числа аборигенов. Обычно готовится более тысячи порций ухи из свежевывловленной рыбы.

Этот праздник не отмечен ни в одном календаре. Люди радуются, что снова пришла красная рыба — кормилица. Для граждан Камчатки праздник начинается тогда, когда первая чавыча и нерка появляется в продаже. Вдоволь насытившись свежей рыбой, жители понимают, что лето закончилось и начинается долгая и холодная зима.

В Китае также существуют народные праздники связанные с водой. Самыми известными и запоминающимися среди них являются праздник «обливания водой», который справляет народность дай, компактно проживающая в провинции Юньнань, и праздник «питьевой воды» в городе Удаляньчи провинции Хэйлуцзян, который отмечается пятого числа пятого месяца по Лунному календарю всеми жителями Китая. В этот день многочисленные представители разных национальностей, люди разного возраста и пола собираются на берегах Удаляньчи. Они раскидывают здесь палатки, устраивают временные купальни и празднуют: едят, пьют, приносят жертвы духам и предкам, закалывая приведённых с собой свиней и овец. Ночью разжигают костры, пляшут, поют до самого рассвета. Кульминация праздника — «покорение нулевой воды». Это вода, выпитая 5-го числа 5 — го месяца по лунному календарю в ноль часов. Выпил её — значит покорил, присвоил и усвоил! А уж тогда, как говорят в народе, после первого глотка на целый год исчезнет вся усталость, а благополучие будет гарантировано на всю жизнь.

С 15 по 17 февраля в местечке Аргунгу (Нигерия) проходит рыболовный фестиваль, рыбаки демонстрируют своё мастерство, а болельщики могут отведать свежей рыбки. С 18 по 26 сентября в Касерисе (Бразилия) проходит традиционный всемирный фестиваль рыбы. В 1995 году он был признан крупнейшим в мире и с тех пор ежегодно собирает не меньше 200000 человек. Гостям предлагают отведать разнообразные рыбные блюда и покатаются на лодках.

21 января жители южного побережья Австралии берутся за удочки. В этот день здесь проходит фестиваль «Туннарама». Каждый год несколько тысяч человек пытаются поймать самого большого тунца, чтобы стать королём фестиваля. А тех, кого не интересует процесс рыболовства, могут полакомиться уловом.

Таким образом, мы видим, что для существования и продолжения жизни человеческого рода, река играла и продолжает играть огромную роль. В современном обществе реке отводится и экономическая роль в жизни

многих стран. Проведение различных праздников на реках — это всегда пышное зрелище, которое привлекает к себе большое количество туристов. Современные мероприятия, проводимые у берегов рек — это в большинстве случаев способ разнообразить свою жизнь, добыть пищу, средство заработка и конечно прекрасное место для отдыха.

Литература:

1. sella [Электронный ресурс] // Спуск по Селье <http://spalex.narod.ru/fiestas/sella.html>
2. Ивана Купала — 7 июля. История и особенности праздника в проекте Календарь Праздников 2006 [Электронный ресурс] // Ивана Купала <http://www.calend.ru/holidays/0/0/206/10/>
3. Фестиваль Лой Кратхонг в Таиланде — Новости туризма — В ОТПУСК. РУ [Электронный ресурс] // Фестиваль Лой/«т Кратхонг в Тгиаще <http://www.votpusk.ru/news.asp?msg=27039>
4. Бангкок — Википедия [Электронный ресурс] // Бангкок <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BA%D0%BE%D0%BA%>
5. VIP Круз — Таиланд: Национальные праздники и фестивали [Электронный ресурс] // Таиланд — Национальные праздники и фестивали http://www.vipcruise.ru/country_phtml?country=Tailand&cm=cm2
6. 3 марта Хина мацури — Праздник девочек [Электронный ресурс] // 3 марта Хина мацури http://www.prazdnikimira.ru/articles/ves_mir/azia/Japan/holiday_girl.html
7. China ABC — Восемнадцатая глава: Нравы и обычаи: Праздник Дуанью [Электронный ресурс] // Праздник Дуанью <http://ru.chinabroadcast.cn/chinaabc/chapter18/chapter180104.htm>
8. Необычный Праздник питьевой воды Удаляньчи Жэньминь Жиба [Электронный ресурс] // Необычный Праздник питьевой воды Удаляньчи http://russian.people.com.cn/200309/09/rus20030909_80145.html
9. Суздаль / Праздники [Электронный ресурс] // Праздники. Что непременно необходимо посмотреть в Суздале? <http://suzdal.org/ru/entertainment/holidays> FaZeTa. Ru | Эротика, экзотика и праздники цветов [Электронный ресурс] // Эротика, экзотика и праздники цветов http://www.gazeta.ru/travel/2006/04/25_a_625040.shtml
10. Праздники в Непале:: Туры в Индию, Тибет, Непал, Бутан, Китай:: Тур центр Кайлаш [Электронный ресурс] // Праздники в Непале <http://kailash.ru/c003/28.html>
11. Новости www.fishkamchatka.ru [Электронный ресурс] // Впервые за много лет праздник не состоится <http://www.fishkamchatka.ru/2006/content.phtml?content=6/200620061&n=0> Праздник первая рыбы Любовь Федорова. «Праздник первой рыбы»; Российская Газета > Н^аздник первой рыбы не отмечен в календаре. Но для жителей Камчатки он начинается в те дни, когда на прилавках рынков и магазинов появляется первая в этом сезоне свежая рыба [Электронный ресурс] // Праздник первой рыбы <http://www.rg.ru/2004/05/18/perka.html>
12. VirCity.kg — информационно-справочный сайт г. Бишкек [Электронный ресурс] // Праздники народов Кыргызстана <http://www.vircity.kg/russian.php?do=holidays>

3. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Cultural aspects of historic-ethnographical research of local craftsmanship branches of Ganja

Гасанов Эльнур Лятиф оглы, PhD, ведущий специалист
Гянджинское отделение Национальной академии наук Азербайджана

Hasanov Elnur Latif oglu, PhD, Leading specialist
Ganja Branch of Azerbaijan National Academy of Sciences (Ganja, Azerbaijan)

In this scientific article have been reserched the basic features of cultural basis of research of craftsmanship traditions of Ganja.

Keywords: *craftsmanship traditions, Ganja, Azerbaijan, culture.*

Carpet-making treatment: The craftsmanship of carpet-making is one of the important cultural achievements of the Eastern people in Azerbaijan production of carpets appeared in the I millennium BC. But carpet-making in the first period of Middle Ages has turned to the in depend sphere of craft. In Ganja, that has minimum 4000 years history, production of carpets differed with quickly development. In this ancient city, that is native land of great Azerbaijani poet and thinker Sheikh Nizami Ganjavi, were weaved very uncial, inimitable kinds of carpet. In Ganja, that has rich traditions, were prepared carpets with various characteristics. For this reason one of Azerbaijani carpet groups are Ganja carpets or (Ganja-Gazakh carpets). Pay attention that in Ganja namely local kinds of carpets-palaz (carpets without of pile) are weaved. These carpets that are producing by local inhabitants are differing with specific handicraft features:

1. Ganja carpets are differing with pile.
2. Thickness indicators of such kind of carpets with small number attract attention (25 x30).
3. Composition is more distinct and simple.
4. Most of ornamental patterns have geometrical features.
5. In coloring carpet samples were used bright colors.
6. Local carpet masters skillfully used buta»s motively patterns.

The size of Ganja»s carpets begins from 3 square meters to 10 square meters. There are 2 important carpets groups exist:

1. Ornamental carpets
2. Carpets with a plot

Majority of local wool products, richness of natural colors and existence professional carpet-making women made for quick development carpet making craftsmanship in Ganja and in its surround territories.

Just only in 1845 year there were produced 2969 carpets in Ganja. Among them products of 1784 manats have been exported. Also, from Ganja province there were exported 23 thousand pood in 1886, 30 thousand 275 pood in 1889, 33 thousand 156 pood in 1893, and 37 thousand 228 pood in 1913 carpets by railway. One part of these qualitative Ganja carpets has been transported with Batumi part top Turkey to Istanbul, and from there to West Europe and North America.

In whole at the beginning of XIX–XX centuries the quality of carpet craftsmen was more than XX thousand. At the result of it during a lot of years were prepared such kind of qualitative carpets as «Kohne Ganja» («Old Ganja»), «Phahrli», «Chiraqli», «Chayli», «Samukh», «Zeyva», «Sarisi»,»Shadilli». In this period in Ganja were produced as carpet with pile, also carpets without pile.

Such kind of carpets without pile as phalas, kilim, holdall, bead, verni, sumach, heybe, carpet — bag were different with qualities and colored ornamental elements.

Especially we must say, that Ganja carpets have always been valued for its quality and art characteristics. As the result of it in XIX–XX centuries most of Ganja carpets were showed in World in fluent exhibition. In 1850, 1852 and 1912 years in Tbilisi, in 1896 in Nizhny Novgorod, in 1900 year in Paris, in 1911 year in Turn Ganja carpets were showed and highly in international exhibition.

Nowadays, Ganja»s carpets are kept in authoritative museums of World, and also in collection of different people. The studying of Ganja»s carpets for art characteristics quality form science point of view is very important for investigation heritage of world culture.

Bone processing. In middle ages in spheres of gentle and applied art, Ganja of inhabitants of territory, in agriculture life bone was widely applied. Bone products, raw materials that found during investigations in and around Ganja prove,

that time bone processing separated from other spheres of craftsmanship. Osteology analysis prove, that most of samples are prepared from the bone of bull, cow, deer among big horde animals and sheep, goat, boar among little horde animals. Only deeding investigations in Mingachevir there were found a lot of samples of combs, agriculture instruments, art and other bone things. Such kind of bone samples also were found in monument complexes territory of Injachay and Kerpici in Goranboy region during excavation. Art samples and dice for playing nard, found in territory Shatal, also attracts our attention. These samples of art make more ancient history of city culture of Azerbaijan and in whole play nard. There were found knife handles, rare geometrical decorations, samples of pipe and other instruments here.

During excavations there was found bone products that used as raw materials and cutting with pipe. In XI–XIII centuries this sphere of art was developing mostly. This thought is proved with a lot of bone and horn, found in zone of excavation. This period from bone there were prepared buttons, knives and etc. Found during archeological excavations and used in wooden treatment and knife, showed that at the beginning of XI–XIII centuries in and around Ganja this sphere of craftsmanship in exist. Bone boards with circular surface molding decoration were found in Mingachaur, in Khojali barrow № 2, Sarichoban, Borsunlu and others. Monument, that including to Borsunlu Complex is finishing with small wheel desk from bone and two omlets, prepared from teeth of boar. In this period also were prepared such kind of agriculture instruments as wood shovel, rake and etc. But they didn't reach nowadays.

Masonry and stone treatment: Ganja and its surrounded territory are also rich with different stones. Presentation of white and in mountain and Aran Karabakh and also lime, travertip and marble building stones in and around Ganja, pure white, a lot of colored agates, chalsedons, viel, ametist, obsidian, agates, crystal and other kind of rare colored stones in the river basins of Shahdag, Kecheldag, and other territories created favorable ground for developing in this ancient country from ancient times stone cutting, stone grind, stone polishing and for building great modern, columned, arched, circled and four-cornered buildings here.

We meet mostly mill stones, scales and pumice stone in stone treatment. At the same time there were used hewed stones for decorating buildings. In this period there were prepared decorations from precious stone. It is interesting, that from the workshop of these monuments have been found instruments of masters and samples of raw-materials. All these aspects show, those inhabitants of Middle Ages in and around Ganja from the ancient period did masonry, gridding and stone treatment. This sphere of art in developed Middle Ages could be in high level. And rare magnificent architectural monuments in and around Ganja, that stay till nowadays, prove it.

Manufactory trade, silkworm breeding, saddle-making: In traditional production of cloth manufactory trade historically played an important place. This kind of craft that devel-

oped on the basis of local raw materials was tied with cotton-growing economy. Since the time of the early Middle Ages, Ganja as Tabriz, Ordubad have been the main center of Azerbaijan in production of cotton cloth.

In this ancient city printed cotton and calico fabrics have been widely produced. In traditional cloth productions the main place took the urban mines. In the early 30s of the XIX century in Ganja there were more than 164 people — weaving. The majority of these artists were weaving. In Ganja, which was the most important center of cloth production were produced different kinds of cotton cloth. Only in the 30s of the XIX century in Ganja were presently working 30 cloth bench. During one year this machine were producing 2000 of white cloth, 200 top of red cloth (shile) and nearly 400 benchchalamaya (thin cloth) spoke.

In general, in Ganja from textile there were made cotton cloth with simple painting, various kinds» decorations. In most cases, in the XIX–XX centuries after coarse calico colored in white colors of, it colored to different colors.

Silkworm breeding: Traditional textile of art of silk weaving products has a special place in Ganja. In the city formed two main method of silk treatment:

1. Spinning.
2. Winding.

From the point of view silkworm breeding development and it's preparing technology there were two main forms of production: so-called raw silk weaving and felt weaving. In these important technological processes it has such kind of production stages as cocoon opening, silk initial processing, preparing of raw silk, weaving technology, painting and decoration.

In ancient Ganja during the stage of the Middle Ages the great progress of silkworm was represented by raw silk weaving. For this reason, on the basis of local traditions production of delicate silk textiles from raw silk. There were made such kind of important samples of art as atlas and kelaqai (silk kerchief). We must pay attention to the moment that differs from the other silk fabrics, kelaqai was prepared by specialists.

Saddle-making: In Ganja, that know as the ancient cultural center, the saddle-making handicraft differed from others with rich old traditions. First time preparation of the vehicles was house profession. But afterwards saddle preparation needed of qualified skilled masters, so a new type of art saddle-making, started to form.

Historically the traditional art of saddle-making in Ganja developed in direction of cargo and passenger saddle making. The art of saddle-making within the local saddle-types and their components were determined on a specialization. The production of cargo or pack-saddle a rule was engaged by pack-saddle maker. For this reason, in most cases, the profession was called trade of pack-saddle maker. Afterwards military, economic and transportation significance of horse was decrease, the demand for goods of saddle-making also was decrease. The reason of primitive saddle-making decreasing was wide sale of cheaper factory products.

References:

1. Алиева А. С. Ворсовые ковры Азербайджана XIX — нач. XX веков. Баку: Элм, 1973. — с. 21–25
2. Гасанов Э.Л. Традиционные этно-антропологические и исторические особенности основных ремесленных отраслей Гянджи XIX — начала XX веков // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2014. Т. 4. № 3. — с. 86–90
3. Гасанов Э.Л. О развитии традиционных ремесленных отраслей Гянджи на рубеже XIX–XX веков // Фундаментальные исследования. 2014. № 9–4. — с. 892–895
4. The dawn of Art. — Leningrad: Aurora Art Publishers, 1974. — 196 P.
5. Guliyeva, N. M., & Häsänov, E. L. Die traditionelle Gändschänischen Teppiche von Zeitraum der Aserbaidshänischen Gelehrten und Dichter Mirsä Schäfi Waseh als ethno-anthropologische Quelle (XIX Jahrhundert). Europäische Fachhochschule, #2. — P. 3–5
6. Häsänov E. L. Die Gändschänischen teppiche von XIX–XX Jahrhundert als geschichtliche — ethnographische quelle / European Science and Technology (Die Europäische Wissenschaft und die Technologien): 2nd International scientific conference. Bildungszentrum Rdk e. V. Wiesbaden (Germany), 2012. — P. 26–27
7. Häsänov E. L. G nec İmamzad türb si (tarixi-etnoqrafik t dqiqt). Bakı: Elm v t hsil, 2012. — 268 s.
8. Hüseynova S. B. G nec ş h ri haqqında b zi etnoqrafik qeydl r (XX srin vv ll ri) / Kirovabadın maddi, m d ni v ictimai h yatına h sr edilmiş II elmi konfransın materialları. Bakı: Elm, 1987. — S. 38–39
9. Кулиева Н. М., Гасанов Э.Л. О развитии некоторых традиционных ремесленных отраслей Гянджи на рубеже XIX–XX веков / I Международная научно-практическая конференция: История и археология в современном мире. Москва (Россия), 2012. — с. 36
10. Hasanov E. L. Historic-ethnologic and anthropological importance of handicraft branches of Ganja / Humanities and Social Sciences in Europe: Achievements and Perspectives. Proceedings of the 1st International Symposium. Vienna (Austria), 2013. Volume 1. — P. 3–7
11. Флоревский Н. Елизаветпольский округ // Обзорение Российских владений за Кавказом, часть II, СПб., 1836, с. 392–393

4. СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Специфика религиозно-мифологического сознания нанайцев в современных российских условиях

Бродяная Галина Михайловна, студент
Московский педагогический государственный университет

Внимание Комиссии по правам человека ООН и государственная политика на современном этапе развития нашего общества направлены на необходимость сохранения национально-исторических корней, возрождения этнического самосознания, предотвращения полного растворения культуры коренных народов в рамках усиливающейся кросскультурной глобализации.

Одним из аспектов этих процессов является изучение духовной культуры дальневосточных этнических групп, в том числе нанайцев, которые являются самым крупным коренным тунгусо-язычным этносом Нижнего Амура. В отличие от многих народов Сибири и Дальнего Востока до середины XIX в. они существовали большей частью независимо от западных культурных традиций и православного религиозного влияния.

«Такая территориальная, социально-экономическая, мировоззренческая автономность способствовала более полному, чем у других дальневосточных этносов, сохранению древних представлений о мире» [3, с. 4] и не повлекла за собой разрушения ядра культуры нанайцев. Это обстоятельство, а также имманентное стремление к этнической самоидентификации оказывают значимое влияние на процесс реактуализации нанайской культурной традиции, наблюдаемый на территории Приамурья.

Ядром духовной сущности этноса является религиозно-мифологическое начало, которое формируется у нанайцев в тесной связи с животным и растительным миром, образом жизни, типом хозяйствования. Его основу составляют анимистические представления об окружающем мире. Так, К.И. Дигор, жительница села Кондон Хабаровского края, утверждает, что вся природа живая: каждая былинка, каждый предмет наделен душой. У человека она имеет трихотомичное строение: душа-дерево («морсо») — является двойником человека, она «растет по мере роста человека и дряхлеет по мере приближения его к старости» [1, с. 58]; внешняя («дюлемди») — играет исключительную роль в удачливости охоты, после смерти человека остается на земле и превращается в духа, как доброго, так и злого, что зависит от прижизненных дел человека; витальная («паниа») — обитает внутри человека, не расстается с ним на протяжении всей жизни. После смерти индивида в иной мир («буни») душу провожает шаман.

Многие исследователи признают, что шаманство — это «особая и притом сравнительно более поздняя форма религиозных верований палеоазиатских и тунгусо-манчжурских народов» [8, с. 127].

Функции нанайских шаманов весьма разнообразны: защита от бед, лечение больных, общеродовые камлания об удачном промысле, ежегодные моления о здоровье и благополучии сородичей, проведение собственно шаманских ритуалов увеличения своей силы, включая и посвящения разных уровней.

В этой этнической традиции шаманами могут быть как мужчины, так и женщины; причем, «женщина с древнейших времен воспринималась как обладательница повышенной сакральности» [4, с. 185]. Именно женщина-шаманка становится, как правило, женой иницируемого мифологического героя.

Согласно концепции А.Ф. Косарева, человек, открыв в себе «три бесконечных по сложности взаимосвязанных мира — телесный, психический и духовный» [5, с. 68] экстраполирует их на всю вселенную, разделяя её на три взаимосвязанных уровня действительности: средний (земной), нижний (подземный) и верхний (небесный).

Шаманы общаются с духами всех слоёв реальности; и помогают им в этом ритуальные атрибуты: костюм, бубен, колотушка. Шаманское одеяние теснейшим образом связано с религиозным мировоззрением нанайцев. Они считают, что ритуальную одежду шаман может изготовить лишь по указанию духов.

Первым нанайским шаманом, по мнению исследователя Ю.А. Сема, является герой космогонического мифа, «демиург или его помощник на земле, культурный герой-спаситель, стрелок в лишние солнца Кадо» [4, с. 168].

Миф, утверждает А.Ф. Лосев, — это «наиболее яркая и самая подлинная действительность», «трансцендентально-необходимая категория мысли» [6, с. 24]. Он возникает в период формирования общества, и представляет собой исторически первую форму общественного сознания, носителем которой является коллектив в целом. «Мифическое мышление, — пишет А.А. Потебня, — на известной ступени развития — единственно возможное, необходимое, разумное; оно свойственно не одному како-

му-либо времени, а людям всех времен, стоящим на известной ступени развития мысли» [7, с. 72].

Миф, выступая как смысловой конструкт, является основой различных моделей описания действительности. Каждый народ создал свои мифы, однако их основные мотивы, сюжеты и темы повторяются практически у всех этносов земного шара.

К числу древнейших относятся мифы о первопредках. Своих первопредков нанайцы называют «калгама» и описывают как «великанов с остроконечной головой, двумя руками и длинными ногами» [2, с. 272]. Они верят, что калгама помогает им в охотничьем промысле и рыбной ловле, но иногда и наказывает за нерадивое отношение к дарам леса. Часто его спутником становится собака, чей мифологический образ довольно распространен в Приамурье.

Согласно представлениям данного этноса, собака защищает своего хозяина и в реальной жизни, и при странствии в «царстве теней». Она является медиатором между земным и параллельными мирами, отгоняет злых духов, служит искупительной или умиловительной жертвой (речь идет об обряде закладывания черепов четырех жертвенных собак под угловые опоры дома).

В приамурских мифах выделяются циклы, повествующие о появлении отдельных нанайских родов в результате матримониальной связи женщины и медведя, либо женщины и тигра. Причем, обычаи, связанные с медвежьим культом, и по сей день распространены среди низовых нанайцев, которые огромного медведя с девятью горбами считают хозяином тайги; у верховых — хозяином медведей и тайги считается тигр. Зверь, живя в тайге, всячески покровительствует своей семье, способствуя её благополучию.

Значительно реже в этой этнической группе встречаются мифы, которые указывают на происхождение рода от других животных, птиц и т. д. В материалах Гарино-Амгуньской экспедиции приводится миф о происхождении рода *самат* от коршуна.

Кроме этого, можно выделить группы мифов, относящихся к нанайской космогонии и антропогонии. Один из них — «Миф о трех солнцах» рассказывает учитель истории средней школы древнего нанайского села Сикачи-Алян, Хабаровского края, С.Н. Оненко: «Давным-давно на земле было не одно солнце, а три. Было

так жарко, что вода в Амуре кипела, камни были мягкими, как воск. Трудно тогда жилось людям: зверя, птицы осталось совсем мало, а рыба умирала от жары. И сказал тогда охотник по имени Кадо: «Есть три солнца на небе. Жить слишком горячо. Я хочу застрелить два солнца». Взяв лук со стрелами, он пошел к восходу солнца. Там вырыл яму, и, спрятавшись в ней, затаился. Когда взошло первое солнце, Кадо меткой стрелой сбил его. Во второе солнце он не попал, но зато третье последовало за первым. Осталось на небе только одно — среднее солнце. И пока камни ещё не остыли, люди в память о победе Кадо нарисовали на них изображения разных зверей, птиц. Потом камни стали твердыми» [2, с. 141].

Три солнца на небе — это, безусловно, символ трех миров Вселенной: верхний, средний и нижний. В результате меткого выстрела Кадо остается среднее солнце — срединный мир, место обитания человека, которое на языке нанайцев обозначается термином «буа» (мир, страна, земля, местность, родина и т. д.).

Процесс изучения и реактуализации религиозно-мифологической компоненты сознания нанайцев происходит в контексте возрождения традиционной культуры в целом. Прилагаются значительные усилия к решению главной этнокультурной проблемы данного народа — сохранению и возрождению языка. Преподавание нанайского языка ведётся в школах, в некоторых детских дошкольных учреждениях; нанайский язык используется в ряде передач студии телевидения и радиовещания г. Комсомольска-на-Амуре Хабаровского края; издается детская и художественная литература на нанайском языке.

Важными вехами в истории духовного становления народа в контексте ситуации глобализации являются создание этнокультурного центра в старинном нанайском селе Сикачи-Алян (Хабаровский край), творческая деятельность более десяти этнических ансамблей («Гивана», «Сиун», «Мангбо» и т. д.), работа Ассоциации коренных малочисленных народов Севера Хабаровского края и пр.

Таким образом, спецификой религиозно-мифологического сознания нанайцев в современных российских условиях является процесс реактуализации духовной компоненты традиционного сознания, что может идентифицироваться как антропологическая константа, которая имманентно присуща этнической культуре в целом и данному этносу в частности.

Литература:

1. Гарино-Амгуньская экспедиция 1926 г. Предварительный отчет Н.Г. Каргера и И.И. Козьминского. — Л., 1929. — 58 с.
2. Записки Гродековского музея. — Вып. 3: Археология и этнография. — Хабаровск: Хабаровский краеведческий музей, 2002. — 160 с.
3. Иващенко, Я.С. Семиотика традиционного жилища (на материале нанайской культуры: моногр. / Я.С. Иващенко. — Комсомольск-на-Амуре: ГОУ ВПО «КнАГТУ», 2007. — 144 с.
4. История и культура нанайцев. Историко-этнографические очерки. — СПб: Наука, 2003. — 326 с.
5. Косарев, А.Ф. Философия мифа / А.Ф. Косарев. — М.: ПЕРСЕ, 2000. — 304 с.
6. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с.

7. Лосева, И. Н. Миф и религия // Вопросы философии, 1992. — № 7.
8. Народы Дальнего Востока СССР в XVII—XX вв. Историко-этнографические очерки. — М.: Наука, 1958. — 230 с.

6. МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

Музей нашего времени

Тиркишова Язгуль Коссековна, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
Институт истории Академии наук Туркменистана

Мир музея — очень богатое и многостороннее явление. Современный музей — это место, где собраны духовные устремления культуры прошлого и современности. Музеи помогают человеку решать важные проблемы и учат жить в условиях нового времени. По словам специалистов, в наше время в мире чуть ли не каждый день открывается новый музей, и, число созданных за последние 5 лет музеев, превышает число созданных за последние полвека.

Каждый народ, живущий на земле, имеет свои особенности, историческое прошлое, богатое культурное наследие. Посетители музея в музейных стенах могут стать участниками диалога разных культур в определении понятий о подлинных ценностях. Рассматривая, вникая, понимая и испытывая волнение от увиденного, каждый зритель обретает свою систему ценностей. В любом случае музей — это кладезь человечества, где собраны самые лучшие образцы культуры и в то же время это орудие для обретения новых знаний.

Для нашего времени характерно не только увеличение числа музеев, рост числа посетителей, все большее влияние музеев на мировоззрение и совершенствование культурного уровня народа, но и рост интереса людей к историко-культурному наследию предков. Этот интерес выражен ростом числа коллекционеров, людей, желающих ознакомиться с природными, историческими, культурными памятниками.

Сегодня государственные и общественные музеи нашей страны ведут большую работу по восстановлению и охране культурного наследия, пропаганде истории туркменского народа, патриотическому воспитанию подрастающего поколения.

Историко-краеведческий музей Марыйского велаята был создан в 1968 году как Марыйский историко-революционный музей. Первая экспозиция музея была открыта в 1974 году. Первым директором музея был назначен ветеран Великой Отечественной войны, педагог Агамырат Дурдымырадов. В 1970 году на эту должность была назначена Мая Меджнуновна Асадулина, которая руководила музеем 28 лет. За эти годы в музее было создано несколько стационарных экспозиций, музей становится одним из лучших в стране.

В 1986 году Марыйский музей становится объединенным, в его состав включаются Музей истории го-

рода Байрамали и масложиркомбината, Музей истории в дайханском объединении «Красный Октябрь» (ныне дайханское объединение «Рухнама») Туркменкалинского этрапа, Литературно-мемориальный музей народного поэта Туркменистана Ата Салыха в дайханском объединении «Шордепе» Мургапского этрапа и Музей истории и археологии в дайханском объединении «Мекан» Байрамалийского этрапа (усадьба Гулджемал хан).

В 1990 году музей переезжает в здание по адресу улица Яшлык 1. Это двухэтажное здание, являющееся историко-архитектурным памятником, было построено в 1908 году. А в 2010 году музей переехал в великолепное здание, общей площадью около 10 тысяч квадратных метров, 4 тысячи из которых отведены под экспозиции.

15 февраля 2010 года состоялось открытие нового здания Марыйского велаятского историко-краеведческого музея. В музее действует 5 залов с постоянной экспозицией и 1 для проведения временных выставок.

В зале Независимости представлены фотографии и документы, рассказывающие о современном развитии Туркменистана, изменениях в области образовании, науки, медицины, усовершенствования культурной сферы, укрепления внешней и внутренней политики, развитие промышленности, экономики.

Туркменский народ издревле очень бережно относился к богатствам природы. Растительный и животный мир Туркменистана представлен в экспозиции «Природа Туркменистана». Здесь размещены животные и птицы, занесенные в Красную книгу Туркменистана, лекарственные растения, геологические материалы, представлены диорамы, воссоздающие побережье реки Мургап, пустынный пейзаж, а также вид Бадхызского заповедника, созданного на территории Туркменистана в 1941 году.

В зале изобразительного искусства представлены произведения, созданные туркменскими художниками во второй половине XX века и начале XXI века. Здесь можно увидеть работы по живописи, керамике, скульптуре, гобелену, миниатюре, отражающие многовековую историю туркмен, воспевающие красоту родного края.

Археологическая экспозиция раскрывает историю земли туркменской от эпохи мезолита (IX—VII тыс. до н. э.) до XVIII в. н. э. Здесь представлены экспонаты по истории страны Маргуш, античного и средневекового

Мерва, а также посетители смогут ознакомиться с историей Мерва в период расцвета сельджукской династии.

Значительное место в археологической экспозиции занимают экспонаты, рассказывающие об уникальной цивилизации бронзового века — Маргиане (стране Маргуш). Это большая коллекция каменных и бронзовых печатей-амулетов, украшенных различным орнаментом, великолепная мозаика, культовые предметы, изящная тонкостенная керамическая посуда всевозможных форм.

В экспозиции представлены церемониальные медно-бронзовые топоры с намеренно затупленными лезвиями и обухами в виде загнутого «петушиного» хвоста, а также два так называемых «гарпуна», длиной около полуметра каждый. Хотя точное их предназначение неизвестно, «гарпуны» такого типа можно рассмотреть в руках царей и богов на изображениях месопотамских печатей.

Интересна коллекция терракотовых статуэток мервских богинь, известных как Анахита — богиня плодородия или Великая Маргианская богиня.

Большую часть археологической экспозиции занимает коллекция предметов, относящихся к истории Мерва Великих Сельджуков. Это и великолепные образцы штампованной и глазурованной керамики, шахматы из слоновой кости, а также бронзовые светильники X-XI вв.

В этнографической экспозиции размещены экспонаты, рассказывающие о богатой материальной и духовной культуре туркменского народа. Посетители могут ознакомиться с декоративно-прикладным искусством туркменских женщин — вышивкой, ковроткачеством, шелкоткачеством, с древними ремеслами резчиков по дереву, ювелиров-зергеров, богатой коллекцией туркменских серебряных украшений, с замечательными традициями туркмен, связанными со знаменитыми ахалтекинскими конями, рождением ребенка, свадебными обрядами.

Особое место в экспозиции занимают ювелирные украшения из серебра с позолотой. С серебром у туркмен были связаны древние магические представления. Верили в то, что оно сохраняет чистоту, лишает яды злой силы, что звон серебра отгоняет злых духов. Сердолик, считали туркмены, приносит счастье и здоровье, предохраняет от опасности. Возможно поэтому серебро и сердолик — наиболее любимые материалы для изготовления туркменских украшений. Представленные украшения разнообразны по форме и стилю изготовления. Это и девичьи головные уборы — «гупба», и украшения женских головных уборов «манлайлык», «эгме», «чекелик», и массивные браслеты «билезик», и серьги «гулакхалка», и наконечники украшений «асык», «сачлык» и т. д., выполненные с использованием гравированного позолоченного орнамента.

Ковер для туркмена — мерило красоты, добра и счастья, в нем история народа, его связь с предками. Коллекция ковров и ковровых изделий, представленных в экспозиции, весьма разнообразна. Для застилки пола использовали постилочные ковры — «халы», «энси» украшали вход в юрту снаружи. С внутренней стороны дверь обрамлялась П-образным ковровым изделием «гапы-

лыкком». «Чувалы», «торбы», «хорджуны» служили для различных хозяйственных нужд. Они были удобны и практичны в кочевой и полукочевой жизни, заменяя собой мебель.

Основной орнамент представленных туркменских ковров — абстрактный, геометрический со стилизованными растительными, зооморфными, антропоморфными мотивами.

Национальный туркменский костюм богато украшен вышивкой. Первоначально вышивка имела значение оберега. В связи с этим не случайно расположение вышивок по краю изделий. Считалось, что злой дух, столкнувшись с символами оберега, не мог проникнуть внутрь. К таким узорам, которым в первую очередь придавали значение оберега, относятся орнаменты «тумар», «гульяйды», «дагдан», «аладжа», «гочак».

Украшением экспозиции является коллекция женских наголовных халатов «чырпы» и «курте», украшенных стилизованным растительным орнаментом.

В зале временных выставок проходят выставки, посвященные знаменательным датам.

Многие из экспонатов, собранных в коллекции Марыйского объединенного музея, уникальны. А предметы и артефакты, найденные археологами во время раскопок последних лет на территории Марыйского ваяята, могли бы стать драгоценными для ведущих мировых музейных коллекций, престижно и почетно иметь столь богатую коллекцию, ставшую живой летописью времен.

Кроме того, у Марыйского ваяятского историко-краеведческого музея есть 4 филиала:

- Музей истории в дайханском объединении «Рухнама» Туркменкалинского этрапа;
- Литературно-мемориальный музей народного поэта Туркменистана Ата Салиха в дайханском объединении «Шордепе» Мургабского этрапа;
- Музей истории г. Байрамали и Байрамалийского масложиркомбината;
- Историко-археологический музей в дайханском объединении «Мекан» Байрамалийского этрапа (усадьба Гуджамал хан).

В экспозиции музея истории, расположенного в дайханском объединении «Рухнама» Туркменкалинского этрапа размещены экспонаты по археологии Южного Туркменистана и истории средних веков. Среди них различные печати, поливная и штампованная керамика, резные архитектурные детали, бронзовые изделия, денежные единицы различного периода. В этнографическом разделе широко представлены традиционная туркменская одежда и украшения, ковровые и паласные изделия, мужские ремесла, оружие и многие другие экспонаты, рассказывающие о жизни туркмен.

В дайханском объединении «Шордепе» Мургабского этрапа, расположен литературно-мемориальный музей народного поэта Туркменистана Ата Салиха, на подлинных документах, фотографиях, рукописях и других материалах рассказывающий о его жизни и творчестве.

Музей истории города Байрамали и Байрамалийского масложиркомбината рассказывает о более чем вековой истории одного из старейших промышленных предприятий нашей страны — Байрамалийского масложиркомбината, а через это раскрывает историю г. Байрамали, а также зарождение и развитие промышленности в Туркменистане.

Историко-археологический музей в дайханском объединении «Мекан» Байрамалийского этрапа расположен в усадьбе Гулджемал-хан, построенной в конце XIX века. Печати-амулеты с изобразительным орнаментом, культурные предметы, разнообразные украшения, изящная тонкостенная керамика различных форм, расположенные здесь, рассказывают об уникальной цивилизации бронзового века древней стране Маргуш.

Говоря о музеях Туркменистана, нельзя не сказать о широкой сети общественных музеев. Сегодня музеи, работающие на общественных началах, занимают важное место в системе культурно-просветительских учреждений и учреждений по охране памятников истории и культуры страны. Их количество, объем фондов и растущий социальное влияние определяет их место и значение среди музеев Туркменистана. Общественные музеи выполняют большую работу по охране и использованию природных, исторических и культурных памятников, составлению музейного фонда Туркменистана, воспитанию посредством музейных средств подрастающего поколения.

Разнообразна научно-методическая помощь общественным музеям со стороны Историко-краеведческого музея Марыйского велаята: консультации по состав-

лению планов, ведению учетно-хранительской документации, вопросам научно-исследовательской, экспозиционно-выставочной, научно-просветительской работы, архитектурно-художественному оформлению экспозиций, реставрации музейных предметов. Музей помогает общественным музеям в проведении сверки наличия фондов с учетной документацией.

Музеем разработаны методические пособия по организации и работе общественного музея, по составлению положения об общественном музее, по учету и хранению фондов. Большое внимание уделяется разработке вопросников, анкет, учетной и отчетной документации. Историко-краеведческий музей Марыйского велаята проводит с руководителями и активом общественных музеев семинары и научно-практические конференции. Практические занятия проводятся на базе как государственного, так и общественных музеев с привлечением специалистов-музееведов, историков.

Безусловно, благодаря музеям, работающим на общественных началах, сохранено бесчисленное количество ценнейших, часто уникальных памятников культуры, документов, военных реликвий. Но самую большую ценность этой работы составляет ее общественно-полезная направленность, которая воспитывает у подрастающего поколения чувство ответственности и сопричастности к общественному, всенародному делу — сохранению истории своего народа, выявлению новых памятников культуры, природы родного края и раскрытию еще неизвестных страниц и фактов истории, и не менее важно — участие школьников в охране природы.

11. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Анализ и интерпретация произведения П. Н. Филонова «Формула весны» 1929 года

Полевщикова Марина Александровна, магистрант
Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена

В статье сделана попытка описать основные положения «аналитического метода» художника П.Н. Филонова, проанализировать художественные качества и интерпретировать смысл его произведения «Формула весны» 1929 года.

Ключевые слова: живопись, «аналитический метод», искусство России XX века.

Русский авангард значим для XX в. наравне с теорией относительности и полетом человека в космос. Имея противоречивый характер и пропагандируя универсальную переделку сознания общества, при этом не предлагая готовые формулы и пути решения, он спровоцировал ажиотаж вокруг поиска свежего знания.

Художественный мир начала прошлого века представлял достаточно непростую картину. Русское искусство, по сравнению с западным, где стремление к новым формам выражения было более постоянным и методичским, отличалось молниеносной сменой стилей и направлений, богатством художественных групп и объединений, имеющих свою собственную доктрину творческого развития. Напряженная политическая атмосфера в стране лишь обостряла обстановку. Своеобразная взрывная волна русского авангарда затронула все мировое искусство, уже к 1913 году укрепив свои позиции в стране и покоряя новые рубежи и горизонты. Поочередно расширяли границы влияния искусства художники В.В. Кандинский, К.С. Малевич, П.Н. Филонов, В.Е. Татлин, предоставили миру совершенно новое понятие беспредметности.

Подробнее остановимся на творчестве Павла Филонова, о котором современники говорили, используя эпитеты такие как великий, величайший, смутьян холста и очевидец незримого. Сам же он характеризовал себя как художник-исследователь.

На примере картины «Формула весны» 1928–1929 попробуем понять, как художник применял свой метод и выявить, как посредством особого живописного языка он представляет зрителю художественный образ.

Прежде всего необходимо отметить к явлениям мирового искусства, повлиявших на процесс становления П. Филонова как художника. Несмотря на то что его исключили из Санкт-Петербургской Академии Художеств в 1910 году, он развил там абсолютное мастерство в ри-

сунке, а характерная академическая педагогическая система оставила след в жизни художника. Видимо именно тогда наступил переломный момент, в следствии которого Павел Филонов изменил свой стиль работы и сформировал основы своей теории «сделанности». Также в эти годы он открыл для себя творчество Врубеля. Несмотря на то, что в дневниках живописца не упоминается об этом, можно говорить и о влиянии творчества Михаила Врубеля на становление Филонова как художника. При тщательном сравнении их работ можно увидеть схожее отношение к действительности, идентичность убеждений. Проанализировав произведения обоих можно заметить, что они используют линию как некое режущее орудие, которое своей молниеносно острым движением рассекает внешний мир, отделяя контуры и формы, одновременно атомизируя эту форму изнутри. К сожалению, Михаил Александрович Врубель скончался в то время, когда Филонов только начал формулировать и пробовать на практике свою теорию художественного метода.

Помимо интереса к отечественному символизму, на отметить профессиональное внимание художника к культуре северной Европы. Можно говорить об увлечении немецким Ренессансом в частности искусством Босха и Брейгеля Старшего. Художественное формирование П.Н. Филонова проходило одновременно с переоценкой творчества этих художников в Европе и в России после достаточно долгого пренебрежения.

Затрагивая проблему о происхождении аналитического метода, следует упомянуть об отношении П. Филонова к народному искусству и русскому неопримитивизму. Здесь в памяти появляются не только образы традиционных русских ремесленных искусств, но и образы древних петроглифов, а также религиозные памятники скандинавской и русской культуры. В юношеские годы Филонов обращался к ремеслу, скорее всего это является одной из причин почему его фундаментальная концепция берет начало от фи-

зического труда. Художник испытывал симпатию к народному искусству. Особые чувства он питал к иконописи, в ней он находил мотивы для своих произведений и методы их исполнения. Ранние работы художника «Без названия (Всадники)», «Пир королей» демонстрируют зрителю то как художник сумел соединить на холсте архаичные мотивы и свой уникальный метод.

В начале двадцатых годов петербургское творческое объединение «Союз молодежи» усилило заинтересованность к примитивизму. Здесь Павел Филонов познакомился с трудами Вальдемара Матвейса (Владимир Марков). Именно он был в числе первых историков, кто обратился к искусству Африки, Китая и острова Пасхи. Также не прошли незамеченными от взора Филонова труды лидеров неопримитивизма Ларионовой и Гончаровой. Относительно русского неопримитивизма позиция художника была достаточно сложная. Его мотивы, отображающие «естественную жизнь» и отвечающие общей заинтересованности отечественного модернизма в деревенской тематике, были другими по языку выражения и цели.

Итак, художник Павел Николаевич Филонов разработал основные положения своей теорией аналитического искусства, взяв за основу свои собственные опыты с самыми разными художественными методами, формами и средствами. Многогранность художественных работ проходит путь от многоплановости русских икон и до итальянского футуризма.

Творческая индивидуальность художника нуждалась расширить свой статус «мастера — исследователя», стать идеологом и педагогом, чтобы исполнить «мессианское предназначение» своего искусства. Октябрьская революция 1917 года дала возможность реализовать эти потребности.

Уже в статье «Канон и закон» 1912 года Филонов описал основные принципы своего, отразил свое негативное отношение к искусству современной ему западной Европы, а именно к кубизму. Он считал, что кубизм приведет искусство в тупик, посредством своих механико-геометрических форм.

В противовес убеждениям кубистов П. Филонов определил два направления сотворения произведения: «предвзятый» (канон) и «органический» (закон). Согласно его теории для выявления лучшей конструкции художественной формы (картины), художник может поступить в соответствии со своим представлением об этой конструкции формы, т. е. предвзято, или, выявив ее закон органического развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое — канон или органическое — закон. В статье «Канон и закон» впервые употребляется понятие «органическое», занимающее особое важное место в художественной концепции аналитического реализма.

Вместо традиционного дедуктивного академического процесса сотворения картины Филонов предлагает аналитический метод. Он призывает вести работу от частного к

общему, от тщательно проработанного, до последней степени развитого частного к настоящему общему, какого и не ожидал. Поэтому можно увидеть, что его живописные полотна ведут себя словно живой организм, органически прорастают на пространстве холста. Для каждого элемента произведения у художника есть определение, так, например, точки касаний форм носят названия «единицы действия». Посредством наложения сложных фактур появляется «тембр». Помимо этого, Филонов употреблял термин «сделанность», призывая упорно изображать каждый атом, вводить определенный цвет в каждый атом. Сравнивал распространение цвета по полотну с теплом в живом организме, которое неразрывно связано с формой согласно всем законам природы.

«Сделанность», по его мнению, единственный критерий профессиональных качеств художественного изображения, подразумевая техническое мастерство уникальную точность. Эти свойства можно развить лишь посредством упорного труда и предельной самодисциплины.

Филонов выявил «органическую», «спекулятивную», «организационную» и «аналитическую» сделанность. Понятие «органическая сделанность» связано с умением художника уловить и передать живую сущность природы. «Спекулятивная сделанность» позволяет мастеру использовать изображение природы как отображение собственной души. Относительно «организационной сделанности» существует две точки зрения. С одной стороны, она сравнивается с древнерусской иконописью, а с другой этот термин близок к понятию «аналитическая сделанность». Сам Филонов владел всеми методами.

Мастер-аналитик был убежден, что любой предмет не следует изображать на плоскости с одной точки зрения, необходимо увидеть и отобразить его под разными углами. В своих произведениях он проникал в пространство, где обитатели одновременно лицезрели друг друга и художника, и зрителя.

Искусство П. Н. Филонова призывает улучшать жизнь на всех стадиях ее развития, от атомного до божественного. От мастеров авангарда его отличает свой собственный ни на что не похожий способ изображения окружающей действительности.

Более подробно обратимся к картине П. Ф. Филонова «Формула весны» 1929 года. Как и многие другие произведения находится в собрании Русского музея, в настоящий момент входит в состав постоянной экспозиции.

В 1929 году эта работа мастера украшала несостоявшуюся выставку в Русском музее. Несмотря на интерес зрителей к его творчеству, партийные власти стремились дискредитировать художника. Через год закрытых показов выставка закрылась, уцелел всего лишь один экземпляр каталога. Вступительная статья к каталогу изначально была написана В. Аникиевой, потом была заменена критическим отзывом С. Исакова.

Картина «Формулы весны» ярко демонстрирует масштабность художественной идеи художника. Поражает зрителя своим размером и магнетизмом.

При первом же взгляде на эту работу, сразу попадаешь в какой-то неведомый мир, закручивает в водоворот ощущений и эмоций. Она поглощает целиком.

При долгом рассмотрении начинает казаться, что изображение с полотна переносится в окружающее пространство, проникает в воздух и проходит сквозь тело зрителя и оставляет частицы внутри, насыщая организм энергией.

Все пространство холста заполнено несчетным количеством разнообразных геометрических и биологических изображений. Можно увидеть прямоугольники, квадраты, круги, овалы, линии, а рядом образы, напоминающие растения и животных. Синтез таких разных по конфигурации объектов, объединяющихся в композиционно выразительные пятна, создают единую картину. Изображение за счет этого словно пульсирует, вибрирует, перетекает, находится в бесконечном движении. Удивительно, что при наличии многочисленных разномасштабных фигур, картины создает впечатление цельного, гармоничного произведения. Этот эффект восприятия достигнут благодаря принципу «сделанности», разработанного художником.

Некоторые фрагменты картины напоминают лоскутное одеяло, что, на мой взгляд, может быть связано с интересом художника к народному искусству. Причем, надо сказать, что каждый лоскуток вмещает в себе огромное количество частиц, при этом гармоничен сам по себе так и вместе с окружающими его. Внутри каждого происходит синтез форм, который за счет не навязчивых глазу границ, распространяется за пределы его зоны. Сами границы выступают как отдельный фрагмент, в котором точно также протекает движение.

Лоскутная часть соприкасается с разнофигурными и разноразмерными секторами, которые внутри наполнены движением. Рядом с фрагментами, загруженными мелкими элементами, стоят мало того, что разряженные, так и отличные по форме. Это качество вводит глаз зрителя в напряжение, заставляя его скользить по изгибам линий, следовать за движением частиц в любом направлении, перетекать от формы к форме, искать очертания знакомых предметов.

Помимо конфликтов форм, масштабов, насыщенности пространства можно увидеть и ярко выраженные цветовые контрасты. Как в каждом так называемом сегменте, так и во всем полотне идет напряженная «борьба» теплых и холодных цветов. Если приглядеться, то рядом с теплым оттенком обязательно можно увидеть конфликтующий с ним холодный. Теплохолодность растет от самых мельчайших частиц, проходя определенные стадии роста, до больших пятен. Этот своеобразный рост начинается буквально с двух мазков, потом перерастает в уже узнаваемые фигуры, образованные теплыми и холодными частицами, затем уже «прорастают» в разномасштабные сложные по цвету формы. На мой взгляд, можно заметить своеобразную цветовую растяжку. Нижняя часть картины выполнена в более горячей гамме, потом перетекая, цветовые частицы поднимаются вверх и становятся холоднее. Внизу цвет более плотный и концентрированный, в центре обра-

зуется сгусток, далее более легкий и свежий. Как энергия, которая сначала сгущается, взаимодействует, накапливается, далее «взрывается» и затем выпускает спокойные разряженные частицы. Идентично происходят различные энергетические процессы в окружающем мире.

Преимущественно в картине присутствуют красный и синий цвета. Как в организме человека протекают кровяные частички, так и в картине красный цвет прорастает изнутри, наполняя собой все изображение, стремясь выйти за границы холста и распространяться далее не только по его плоскости. Частички синего вызывают ассоциации с воздухом или водой, без которых существование организмов на нашей планете невозможно. Точно также они пропитывают все полотно и наполняют его жизнью. Обильное перетекание цветов напоминает изображение кровеносной системы в организме человека в учебниках по анатомии.

Цвет в этом произведении П. Филонова существует сам по себе, наполняет полотно безграничной жизненной силой. В картине отсутствует фрагмент, который бы был лишен энергией движения. Это можно сравнить с любым организмом в отдельности и со всей вселенной в целом. Здесь один цвет приходит на смену другому мгновенно, точно так же, как и в нашем мире одно явление сменяет другое.

При внимательном рассмотрении можно увидеть, как ловко и умело художник применил свои композиционные способности. В самом центре холста он расположил небольшой белый фрагмент, вокруг которого импульсивно закрутил цветовыми потоками другие формы. В разных культурах белый цвет ассоциируется по-разному, но в основном с миром, счастьем, спокойствием, чистотой, невинностью, правдой, открытостью. Это наталкивает философские мысли об устройстве мира.

«Формула весны» это удивительное произведение. В нем происходит соединение представлений художника о Вселенной, процессах, протекающих в ней. Элементы его работы одновременно биоморфные, кристаллические, растущие, разлагающиеся. Художник изображает не поверхность явления, а его суть, законы, структуры и внутренние процессы. На полотне он представляет свои попытки изучения и познания мира. Эту работу можно интерпретировать, как призыв к рассмотрению макромира, посредством более тщательного изучения микромира.

«Формула весны», пожалуй, одно из самых спорных полотен художника, столько же недопонятое современниками, сколько важное самому П. Н. Филонову. Это произведение наглядно демонстрирует нам основные принципы теории «аналитического реализма», приближает зрителя к познанию концепции творчества П. Филонова.

Художник-исследователь Филонов оставил заметный след в художественной жизни начала прошлого столетия. Обобщил опыт предыдущего поколения, переработал его и выявил совершенно необычный и яркий феномен в авангардном искусстве. Даже спустя уже почти целый век на выставках можно видеть картины разных художников,

в которых невооруженным взглядом видны отголоски аналитического метода. Из этого можно сделать вывод, что творчество П. Н. Филова актуально и востребовано в со-

временном художественном мире. А это в свою очередь призывает нас вновь и вновь изучать его теорию и проникать в глубину аналитического реализма.

Литература:

1. Филонов, П. Н. Дневник. — СПб.: Азбука, 2000—672.

Образ ростовщика в работах мастеров Северного Возрождения

Романов Олег Анатольевич, член Союза реставраторов России

Слово «живопись» было неразрывно связано со словом «Италия». Пройдет не так много времени и яркая живопись появится на Северных землях, отвоеванных у моря и болот. Особенность творчества художника Реймерсвале — это точно пойманный общественный заказ на изображение «кровососов нидерландского общества 16 века» в гротескной форме, иронии, который к тому же хорошо оплачивался потребителем.

Ключевые слова: Реймерсвале, сборщики налогов, Северное возрождение.

The Image of the Jew in the Works of the Masters of the Northern Renaissance.

Oleg Romanov, Member of The Union of Restorers of Russia. St. Petersburg

The word «painting» was inextricably linked with the word «Italy». Will not have much time and a great painting will appear in the Northern lands reclaimed from the sea and swamps. The peculiarity of the artist, Reymerswaele is exactly caught the public order on the «bloodsuckers of the Dutch society from the 16th century» in a grotesque form of irony, which is also well paid by the consumer.

Key words: Reymerswaele, Tax Collectors, Northern Renaissance.

Фламандский художник Маринус Клаус ван Реймерсвале родился в городе Реймсвал (современные Нидерланды). Он является одним из представителей так называемого Северного возрождения. О нем упоминают его современники-живописцы Карель ван Мандер, Вазари и Гвиччардини. Известно, что отец Маринуса был членом гильдии художников Антверпена. Он учился в католическом университете Лёвена (1504)¹ и прошел подготовку в качестве художника в Антверпене (1509) [1]. Адри Макор (искусствовед) в своем исследовании задается вопросом кем все-таки был ван Реймерсвале: художником, юристом, иконоборцем [2]?

Работы Маринуса датируются, начиная с 1521 и кончая 1560 годом. Предполагается, что он принимал активное участие в движении иконоборцев в Миддельбурге, за что был осужден на публичное покаяние в 1566 году и к десяти годам изгнания.

Маринус считается учеником Квентина Массейса или по меньшей мере испытал его влияние в своём творчестве. Жанровые произведения Массейса он свободно копи-

ровал и имитировал всю жизнь. Среди любимых тем мастера было не только изображение менял, ростовщиков и сборщиков налогов, но и изображение некоторых библейских персонажей, в частности, Левия Матфея, а также он известен как автор многочисленных изображений Св. Иеронима — церковного писателя, аскета [3]. Для того, чтобы понять особенности творчества Реймерсвале, нужно, прежде всего, обратиться к особенностям Северного Возрождения в целом. Вопрос о художественном своеобразии этого периода давно служит предметом оживленных дискуссий в современном искусствознании. Однако и поныне нет сколько-нибудь единого мнения ни о хронологических рамках и внутренней периодизации северного искусства, ни о его идейной и формальной специфике. Для одних ученых единственным критерием оценки искусства Северного Возрождения по-прежнему является итальянский Ренессанс. Другие, напротив, считают, что искусство Северной Европы развивалось по своим собственным законам, чуждым классическим принципам итальянской художественной культуры, и потому никакого

¹ Основанный в 1425 году в центре Западной Европы, Лёвенский Католический Университет (KU Leuven) остаётся важным центром образования на протяжении почти шести столетий. На сегодняшний день это старейший и наиболее котируемый университет Бельгии, а также один из старейших и наиболее известных университетов Европы.

Возрождения на Севере вообще не было. По их мнению, то, что принимается за признаки Ренессанса, — в действительности, «осень средневековья» (Й. Хёйзинга) [4], когда последнее цветение и увядание поздней готики постепенно переходит в художественную культуру нового времени. Подобные взгляды, ведущие свое происхождение от теории французского медиевиста конца прошлого века Л. Куражо, особенно типичны для патристично настроенных немецких и французских историков культуры и историков искусства [5]. До Реформации важная часть рынка произведений искусства была отведена картинам религиозного содержания. Портреты были также популярны — покровители желали увековечить свои подобию для потомков [6]. Портретная живопись имела свои особенности — в искусстве Северного Возрождения ярко проявился натурализм и реализм, особенно это касается изображения человека. Художники стремятся передать не только сходство изображаемых фигур с оригиналами, но и передать внутреннюю жизнь человека, изобразить его характер [7]. Достоверность также проявляется и в стремлении изобразить детали: одежду, фон, окружающий пейзаж.

Многие голландские художники XV—XVI веков, стремясь сделать изображение более убедительным, уделяли большое внимание вещам, окружавшим человека. Например, известный голландский живописец Квинтен Массейс (1465—1530), исполнивший в 1514 году свою знаменитую картину «Меняла с женой» (Лувр, Париж), тщательно выписал предметы, разложенные на столе перед менялой и его супругой: маленькое зеркало, серебряные монеты, молитвенник с яркими миниатюрами и другие вещи.

Подобные картины, героями которых были менялы и сборщики податей, широко распространены и в творчестве Маринуса ван Реймерсвале, написавшего полотно «Сборщики податей» (Эрмитаж, Санкт-Петербург). Он акцентирует внимание не только на облике героев (мастер дает очень точную характеристику персонажей), но и на вещах, лежащих на столе. Зритель видит монеты, толстую книгу, в которой один из сборщиков делает запись, нож и печать. На полке стоят подсвечник с оплывшим огарком, коробка и разнообразные профессиональные атрибуты [8].

Однако, в целом картины Маринуса ван Реймерсвале — не совсем обычные: таких в истории искусства — на которых бы были изображены менялы и ростовщики — не очень много. Может потому, что профессия менялы была позорной, презираемой и чуждой христианскому миру, представителями которого и являлись в основном художники, они чрезвычайно редко обращались к теме.

В Антверпене времени ренессанса отношение к этой категории населения было скорее прагматическим: их не любили и часто ненавидели согласно средневековой шкале ценностей о «чужаках», но без них уже было невозможно обойтись в обычной жизни — потребительские займы как ничто другое разделяет общество и проводит социальные границы. Стол или лавку менялы можно было

найти на каждом рынке. На столе лежали горки или кожаные мешочки с монетами, разложенными по достоинству. Старший товарищ Массейс в своей картине «Меняла и его жена» писал портрет своего времени: немного назидательный, — здесь на всякий случай и изображение улитки, символа всего приходящего, и погасшая свеча, знак хрупкости и мимолетности, да и сами рассыпавшиеся в беспорядке деньги на столе менялы — все это говорит о том, что в мире нет установившегося порядка [9].

Изображение реалий экономической жизни Массейсом и Реймерсвале стало предметом исследования некоторых зарубежных специалистов, например, историк экономики Марджори Грайс-Хатчинсон, считает, что художники, обращаясь к изображению ростовщиков, иллюстрировали учение средневековых схоластов о возможности совмещения ростовщичества и учения Церкви, так как исследователь видит в книге, лежащей на столе Библию [10]. Другие же считают, что, наоборот, Реймерсвале выступает, как морализатор и сатирик, осуждая ростовщичество и другие подобные занятия.

Холст Маринуса ван Реймерсвале «Скупцы» превращает портретную живопись в карикатуру, издеваясь над порочным занятием и подчеркивая опасности того самого богатства, которое позволяло искусству процветать. Именно экономическое процветание таило в себе как немало возможностей, так и немало пороков, и поэтому многие мастера, не только Реймерсвале, обращались к сатире. У Реймерсвале сатира проявляется в изображениях людей, чей разум поработен идеей нажить.

В связи с вышесказанным, исследователи выделяют два основных художественных направления. К первому из них относятся живописцы, которые сознательно стремились сохранить без изменений «добрые старые» традиции XV века. В их консервативном искусстве новые светские тенденции прокладывали себе дорогу медленно и вяло, с большим запозданием. Весьма типичны для той поры художники, пытавшиеся найти эклектический компромисс между традиционным стилем и новыми формами, нередко заимствованными из итальянского искусства; они тоже традиционалисты, но умеренные. Самая значительная среди них фигура — Квентин Массейс из Антверпена. Полотна художников Северного Возрождения отличались от работ их итальянских коллег. Последние преклонялись перед человеком и стремились создать идеал красоты, а немецкие мастера были холодны к этой стороне жизни. Они стремились передать характер человека, выразить эмоции образа. Ключевым в Итальянском Возрождении была эстетика, в Северном — этика.

В живописи Северного Возрождения долго сохранялись традиции и навыки готического искусства, внимание обращалось на анатомическое исследование человеческого тела. Французские и нидерландские мастера брали за эталон не античные образцы, а готический и романский стили. Пристальное внимание к миру как «великому зеркалу Бога», когда природа становится, по словам Бонавентуры [11], «путеводителем души к Богу», характерно

для искусства Северного Возрождения. Художники этого периода часто обращаются к религиозным сюжетам, но идейно это критика псевдорелигиозных устоев. Все внимание автора оказывается сосредоточенным на изображении живого, реально существующего человека и его внутреннего мира — мыслей, эмоций и чувств. Столь же правдиво показаны здесь и картины природы [12].

Подводя итог живописного творчества Реймерсвале в деле увековечения образов банкиров, ростовщиков и сборщиков податей 16 века можно смело утверждать, что это ему полностью удалось. Его картины неожиданны, поющая Эрмитаж или Прадо глаз не только искусствоведа,

но и обычного туриста выхватывает сюжет, который вызывает целую гамму эмоций, вплоть до протеста, какие же это животные на картинах. Тем не менее, работы нидерландского мастера украшают многие галереи мира. Слово «живопись» было неразрывно связано со словом «Италия». Пройдет не так много времени и великая живопись появится на скудных Северных землях, отвоеванных у моря и болот» [13]. Особенность творчества художника — это точно пойманный общественный заказ на изображение «кровососов нидерландского общества 16 века» в гротескной форме, иронии, который к тому же хорошо оплачивался потребителем.

Литература:

1. Baudouin, Frans. «Metropolis of the Arts» In: Antwerp's Golden Age: the metropolis of the West in the 16th and 17th centuries, Antwerp, 1973, P. 23.
2. Adri Mackor, «Marinus van Reymerswale: Painter, Lawyer and Iconoclast?», Oud Holland 109 (1995) pp. 191–200.
3. Диесперов, А. «Блаженный Иероним и его век». — М., 1916. — с. 15.
4. The Autumn of the Middle Ages Paperback Edition by Johan Huizinga (Author), Rodney J. Payton (Translator) P. 8.
5. La Part de la France du nord dans l'oeuvre de la Renaissance, 1890 by Louis Courajod Publisher: University of California Libraries. P. 22.
6. Дворжак, М. Исторические предпосылки нидерландского «романтизма» // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001. с. 239–252.
7. The Art of the Northern Renaissance Paperback —, 2012 by Craig Harbison P. 93.
8. Northern Renaissance Art 1400–1600: Sources and Documents Paperback — January 1, 1989 by Wolfgang Stechow P. 112.
9. Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted by Lynn F. Jacobs P. 44.
10. Early Economic Thought in Spain, 1177–1740 (Routledge Revivals) 1st Edition 2013. by Marjorie Grice-Hutchinson. P. 17.
11. Свищерская, М. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Искусствознание 1/2000. М., 2000. с. 5–34.
12. Фридендер Макс. От ван Эйка до Брейгеля. Этюды по истории нидерландской живописи... Главы из книги. Пер. Е. Ю. Суржаниновой и К. А. Светлякова. Послесловие К. А. Светлякова // Искусствознание 1/02. М., 2002. с. 520–577.
13. Киселев, А. К. Шедевры фламандской и голландской живописи. М. Издательство Белый Город, с. 4.

Полотна, освященные любовью

Халилов Руслан Шавкатович, доцент

Ташкентский государственный педагогический университет имени Низами (Узбекистан)

Роль и место творчества Рузы Чариева в искусстве Узбекистана трудно переоценит. По своей сущности творчество художника — плоть от плоти и кровь от крови — это родной Узбекистан, его народ, его обычаи, его многовековое искусство. Он истинный сын своей земли. Подлинная патристичность Чариева сказывается во всем: в горячей любви и доброты к людям и к природе родного края.

Рузы Чариев — художник многогранный. Работая в самых разных видах изобразительного искусства, жанрах, в различных материалах, он всегда стремился выразить себя, свое понимание красоты, свою влюбленность в жизнь, в человека, природу В его произведениях мы видим

большое мастерство, увлеченность, неожиданные пластические решения. Талант, трудолюбие мастера и его требовательность к себе дает художнику возможность ярко сказать именно свое слово. Основу его искусства составляют произведения, созданные в результате многочисленных поездок по родному краю, глубокого и взволнованного изучения жизни своего народа, его трудовых будней, национальных традиций и многовековой культуры.

Самобытность мастера его глубокие национальные корни, впитанный с молоком матери присутствуют произведениях этого мастера, их сразу узнают в произведениях Рузы Чариева. Ведь не случайно «узбекский колорит» в

их произведениях этого мастера сразу узнают не только специалист, но и совсем неискушенный зритель. Именно национальные своеобразие его работ всегда отмечается как их основное достоинство. Напряженный труд, душевная открытость к окружающей жизни, любовь к родной природе принесли ему заслуженный успех. Он стремился быть понятным самым широким зрителем, говорить с ним на общедоступном языке искусства. Замечательное живописное мастерство, психологическая насыщенность образов определили силу воздействия его искусства.

Творчество Рузы Чариева разнообразно, разнообразны его темы и жанры: портрет и автопортрет, многофигурные композиции и тематическая картина, пейзаж и натюрморт, графические листы и путёвые зарисовки. [1]

Формирование личности Р. Чариева как художника шло постепенно и долго. Родился в 1931 году в кишлаке Пашхурт Шерабадского района Сурхандарьинская область. Это край живописной природы, удивительных народных традиций и сохранившихся до наших дней. Он рано остался сиротой, рос в детском доме Байсуна, в здании, которое некогда было резиденцией последнего бухарского эмира. Природа Сурхандарьи, ее добрые люди не дали ему сломиться. Еще мальчиком он по-своему открыл для себя красоту родного края — его прекрасную природу и замечательных людей. С самого раннего возраста очень любил рисовать, — никогда не расставался с цветными карандашами. При Термезском краеведческом музее организовали кружок юных археологов. С увлечением он начал в нем заниматься. В музее работала художница Наталия Николаевна Попова. Она обратила внимание его зарисовки и стала учить его рисовать. Часто рассказывала о творчестве великих мастеров и советовала ему посвятить свою жизнь искусству. Вскоре закончив школу и по её совету поехал в Ташкент-держать экзамен в художественное училище имени Бенькова и поступил. В 1959 году закончил РХУ им. П. П. Бенькова, затем в 1964 г. Санкт-Петербургский (Ленинградский) государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, мастерская Ю. Непринцева. Здесь он получил серьезную профессиональную подготовку. Чариева узнавали везде и повсюду он был всеобщим любимцем. Его дипломной работой был «Крушение Бухарского эмирата». В Москве картина выставлялась в Дни декады узбекской литературы и искусства. «Крушение Бухарского эмирата» — фундаментальная, эпическая картина, показавшая, что почерк Рузы Чариева как зрелого художника уже сформирован.

Сурхандарья наполнила его искусство особым содержанием, сделала его творчество изобразительной поэмой о земле, о ее людях. Художник наблюдал мудрую, неторопливость традиционного сельского уклада жизни и те изменения, которые происходят на древней земле.

Рузы Чариев создал портрет своей Родины, ее уникальную природу и замечательных людей, а также своих современников — писателей, артистов, ученых. В пор-

третах, которые он писал, его больше всего волновал судьба человека, характер, сложная жизненная драма. Среди них — портреты известных узбекских ученых, деятелей культуры. Р. Чариев — один из первых художников, кто в 1990-е гг. взялся написать крупным планом на полотне образ Амира Темура. Портреты, в частности, представителей интеллигенции: «Олим Ходжаев», «Икрам Акбаров», «Актер и кинохудожник Шавкат Абдусаломов», «Г. Пугаченкова», «Рафаил Такташ», «Портрет врача Я. Махмудова», «Портрет академика Ходжаева», «Барно», «Портрет керамиста Хакбердыева», «Семья Тощевых» и др. Картины Р. Чариева «Сюзане», «Невеста» выставлялись на многих международных выставках, получили высокое признание и не раз были отмечены на страницах центральной печати. Большинство из них выполнено с натуры, взято из жизни, эскизов, некоторые же — плод воображения художника.

Большое место в творчестве художника занимает автопортрет-как авторское самораскрытие, живописная исповедь, запечатлевшая этапы мирозерцания и самопознания, эволюцию характера художника.

Каждое произведение мастера несет печать индивидуальности. Он со своей жизненной темой, которую он раскрывал через портрет. У него всегда было что сказать. Отсюда и своеобразие его творческого почерка. Чариеву свойствен лиризм. Полотно «Невеста» — лирическая поэма о красоте узбекских женщин, об их трудовых буднях, о звенящих красках знойного лета. По-прежнему для композиции характерны простота и лаконизм. Строгая уравновешенность по цвету придает работе спокойствие ритмическое звучание. Однако женская фигура изображена в особом движении, имеет свою индивидуальную, хотя и весьма обобщенную характеристику. Но в дальнейшем сложнее и богаче становятся художественные средства и приемы, помогающие раскрыть музыкальность ритмики работы. Это музыкальность делается все более ощутимой и богатой, словно художник идет от сочинения легкой маленькой музыкальной пьесы к симфонии. Ритм узбекских песен сильно отражается на композициях мастера. Здесь он достигает вершин профессионализма во всем ёмком понятии этого слова — мотив имеет свой цвет, а песня — колорит, образ.

Рузы Чариев был одним из немногих художников, чьи персональные выставки с успехом проходили за рубежом. Рузы Чариев много лет (1966—1973) работал в Ташкентском государственном педагогическом университете имени Низами. Портрет Ахмада Инагамова в будущем декана нашего факультета написан Чариевым в молодости, в начале работы в нашем институте. Тогда он был увлечен старыми мастерами Эпохи Возрождения. Поза и положение руки этого изящного и красивого человека, напоминающий жест и стать одного из персонажей (Ипполито Риминальди) великого Тициана. Он работал у нас несколько лет, но пролет как фейерверк, как комета, оставив неизгладимый след и как педагог и прежде всего, как творец.



Рис. 1. «Портрет керамиста Хакбердыева»

Рузи Чариев поддерживал талантливую молодежь, некоторые его ученики жили у него дома. Чариеву присуждены почетные звания Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, Народный художник Узбекистана; награжден орденом Эл-юрт Хурмати.

Искусствовед, писатель Нодир Норматов своей книге очень тонко раскрывает человеческие качества Рузи Чариева на конкретных примерах и событиях, показывая

неординарность характера художника, истоки которого в сложных перипетиях его жизненного пути. Делает он это ненавязчиво, с изысканным литературным мастерством. Пластически точно внимание читателя акцентируется на очень ярких эпизодах из жизни художника. Именно они придают особую выразительность повествованию и показывают причины появления такого феномена как — Рузи Чариев.



Рис. 2. «Невеста»

Писать о такой неординарной творческой личности и ярком человеке, как Рузи Чариев, — задача чрезвычайно трудная. Трудность заключается в том, что Чариев был человеком харизматическим, его экспрессивная манера жить была столь яркой, что в памяти творческой общности и сознании массы знавших художника людей нередко заслоняла собой его качества как живописца. Несмотря на то, что профессия художника не предполагает широкой известности, а художник по роду своей деятельности — персона более камерная, чем актеры или певцы, Рузи Чариев поистине был широко популярным и являлся неким символом национальной творческой богемы. Эта фантастическая популярность в народе порой мешала более внимательно отнестись к сути его уникального живописного мастерства. На самом деле картины Р. Чариева — это исключительно пронзительная мелодия в общем симфоническом звучании национального изобразительного искусства нашего времени.

Удивительное качество присуще этому художнику — умение сохранить во всех работах, даже в тех, которые писались долго, по несколько сеансов, или месяцев особую легкость и свежесть восприятия, энергию линий, контуров, мазка. Работа над портретом занимает в творчестве Р. Чариева значительное место. За многие годы им создана целая галерея очень выразительных и образно решенных портретов. Созданная художником портретная галерея свидетельствует о его несомненном даре портретиста, самобытного, обладающего профессиональным мастерством. Это проявляется в своеобразной манере автора, умении рас-

крыть человека, прежде всего через его внутренний мир, психологическую выразительность облика. Среди них образы тех, кто близок художнику, вызывает его творческий и человеческий интерес. Кого бы ни писал художник — студентов или колхозников, рабочих или коллег, или женщин, словом, людей самых разных возрастов, интересов, профессий, художник стремился выявить глубоко индивидуальное во всем: в позе, жестах, окружении, используя декоративность цвета и экспрессию линий.

Для Рузы Чариева характерно непосредственное восприятие окружающей действительности, ее метаморфозы красок, её вечных и бесконечных мотивов. В его произведениях всегда подкупает душевная откровенность — поэзия, увиденная в самом простом и будничном проявлении жизни.

В работах Рузы Чариева всегда ощутимо его поэтические восторженное отношение ко всему, что он изображает: окружающая жизнь, люди, события дают неисчерпаемое количество сюжетов. Многие холсты Чариева можно назвать песнями.

Велика его роль в становлении многих мастеров живописи, таких, как Баходыр Джалалов, Сагдулла Абдуллаев, Азамат Хатамов и другие.

Творчество Рузы Чариева пробуждает в человеке лучшее, оставляет в глубоком раздумье, показывает, что искусство многое может. Как подлинный ратник духовных ценностей, он бережно нес зрителю увиденную красоту жизни, побуждая пережить вместе с собой борьбу и страсть своего сердца.

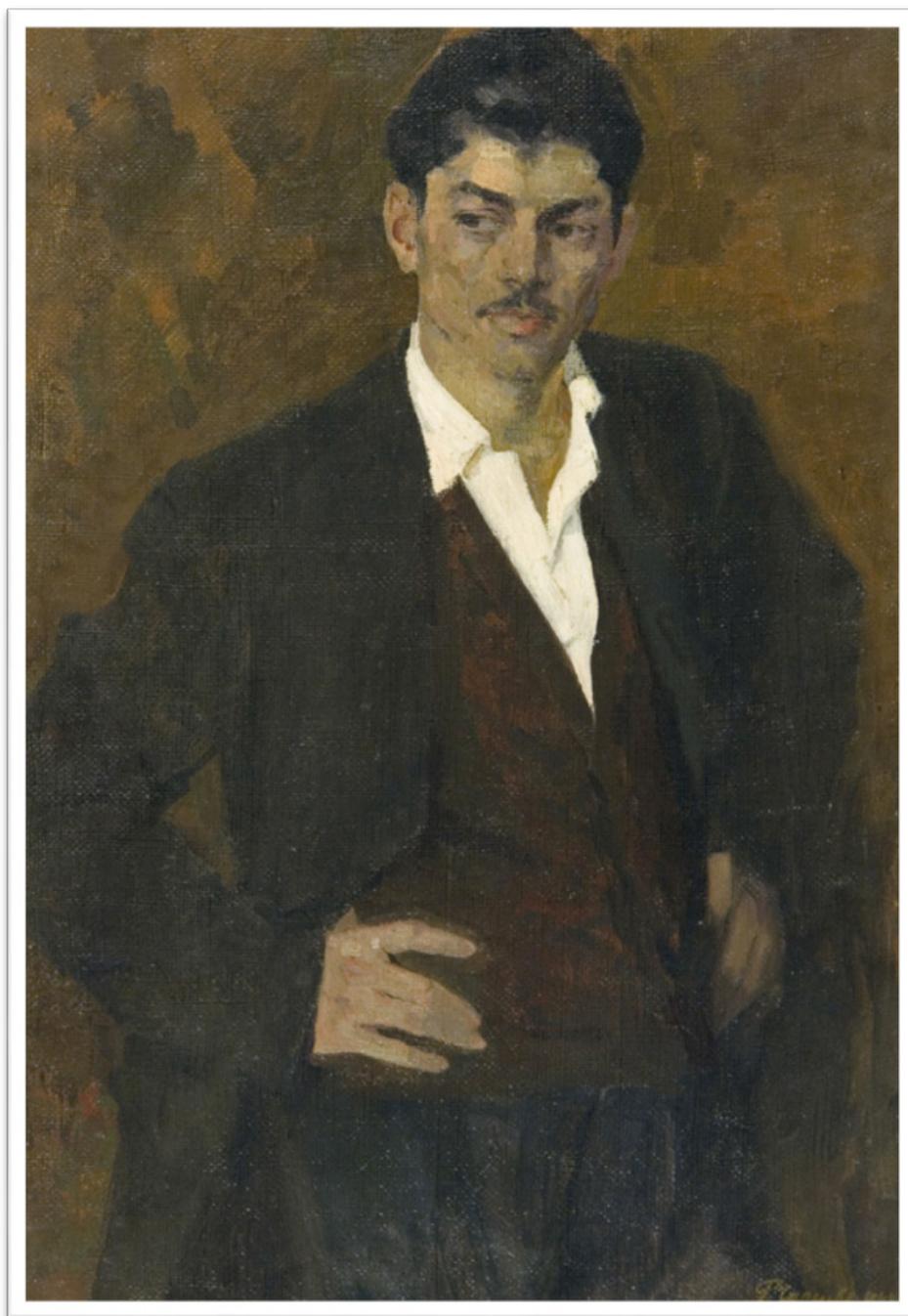


Рис. 3. Чарыев Р. «Ахмат» 89,5х64 см., 1964 г.

Литература:

1. Эльмира Рахимовна Ахмедова. Земля и люди Узбекистана 1982 г.

12. МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Актуальность методики Леймера-Гизекинга в современном фортепианном образовании

Кускова Елена Александровна, преподаватель по классу фортепиано
МБОУ ДОД «Заинская детская музыкальная школа»

Современные методики обучения игре на фортепиано основываются на опыте работы крупнейших мастеров и собственной педагогической практике. Чему мы учим своих учеников? В основном двум вещам: во-первых, грамотному чтению нотного текста, пониманию музыкального замысла композитора; во-вторых, технике — приёмам и средствам, позволяющим воплотить на инструменте то, что прочитано в нотах. И то и другое очень важно и нужно. В процессе работы мы стремимся к тому, чтобы ограниченное время общения с учеником было израсходовано с наибольшей пользой, стараемся достичь максимального результата при минимуме затрат. Приемы и методы работы могут быть разными и зависеть от возраста учащегося, степени его подготовленности, его личностных качеств. Но главное в работе — найти прямой путь к интенсивному и быстрому развитию слуховых и двигательных навыков ученика, музыкальный язык должен стать для обучаемого выразительной речью.

Одним из рациональных методов развития пианистических способностей является «метод Леймера». Он подробно изложен в двух книгах: «Современная фортепианная игра по Леймеру — Гизекингу» и «Ритм, динамика, педаль и другие проблемы игры на фортепиано по Леймеру — Гизекингу». Эта фортепианная педагогическая система родилась благодаря совместной работе профессора Ганноверской консерватории Карла Леймера и его ученика, выдающегося немецкого пианиста Вальтера Гизекинга. Некоторые из её принципов могут с успехом использоваться и в условиях современной фортепианной школы, так как большинство положений системы во многом созвучны с тем, чему учили своих воспитанников выдающиеся музыканты — В.И. Сафонов, И. Гофман, Ф.М. Blumenфельд. Общие взгляды на искусство и практические советы, вынесенные знаменитыми музыкантами — педагогами из собственного опыта, могут стать руководством для педагогов и любого, кто хочет достичь высокого уровня игры на фортепиано.

*Техника есть результат умственной работы
Карл Леймер*

Вкратце, метод может быть сведён к нескольким основным положениям:

Использовать умственную работу при запоминании и разучивании текста.

В действительности, этот вид деятельности редко используется на уроках фортепиано, так как учеников нелегко научить концентрировать внимание и мыслить. Это зависит от умственных и психологических особенностей каждого ребёнка. Для развития такого навыка Карл Леймер советует использовать осознанную игру наизусть, где предварительное ознакомление и заучивание текста происходит на основе логического продумывания. Подобный способ запоминания развивает музыкально-слуховые и двигательные представления, мышление и зрительную память, что является резервом профессионального роста. Совет К. Леймера — заучивать наизусть лишь концертный репертуар, особо поучительные этюды и обязательно произведения Баха — экономит не только время и силы учащегося, но и даёт возможность к более углубленному изучению и качественному исполнению произведений.

Безупречное знание нотного текста является необходимой предпосылкой развития *умения слушать и слышать свою игру*. Этот принцип является важным на пути к грамотному исполнению музыкального произведения. Практика показывает — упражняться часами, не концентрируя мысль и слух, значит тратить время даром. Систематичное вслушивание и самоконтроль не только условие быстрого прогресса, но и важнейший фактор обучения музыке. Задача педагога на этом этапе работы заключается в постоянном указывании на то, чтобы все в игре было услышано. Постоянное вслушивание помогает понять истинный характер произведения и достичь совершенства в его исполнении. Посредством постоянного вслушивания, можно выработать важное для исполнителя качество красоты звука, тончайших оттенков исполнения, ритмически безупречную игру.

Изучение гамм, арпеджио, аккордов стало обязательной частью музыкального воспитания ещё в клавирной педагогике. При воспитании пианиста без овладения комплексом гамм не обойтись. *Работа над техникой — это тоже умственная работа и если она ведется с концентрацией внимания, технические успехи наступают быстро* — мнение, меняющее наше традиционное представление о работе над техникой. Этот принцип актуален в условиях современного обучения. Ведь в фортепианной школе техника считается самым большим и, в большинстве случаев, непреодолимым препятствием. Это, скорее всего, ежедневные многочасовые упражнения, где мысль используется так мало, что не приносит желаемого результата. Леймер не является противником упражнений для пальцев, но считает, что игра гамм и этюдов на протяжении многих часов — ошибочный путь, влияющий на духовную свежесть ученика, его здоровье. Изучение гамм, по Леймеру, это знание их отличительных особенностей, положения пальцев, умение исполнять их быстро. С этюдами же надо знакомиться, играя их с листа, считает профессор, так как развитие этого умения важно в процессе дальнейшего знакомства с музыкальной литературой. Углубленно изучать следует только отдельные этюды.

Техника включает в себя не только быстроту, точность, отчетливость исполнения, но и технику звукоизвлечения. Успешность в развитии этого навыка зависит от *формирования естественного положения пальцев рук*. Задача педагога на данном этапе — научить ощущать расслабление мышц, как при ходьбе, пытаться создать постоянное ощущение релаксации, играть с наименьшими мускульными усилиями. Рука на клавиатуре должна отдыхать.

Особое место в системе отводится работе над качеством звукоизвлечения, чему на практике уделяется не достаточное внимание. Качество звука, по словам Леймера, зависит не только от вслушивания в свою игру, но и от положения пальцев и лучше всего обеспечивается пальцами, лежащими на клавишах, так как они ограничивают случайные движения и помогают исполнителю «петь» на фортепиано. Таким туше можно передать тончайшие нюансы и оттенки звука, что характерно исполнению музыки

импрессионистов. Ещё один интересный способ, наиболее часто применяемый в «методе Леймера» — звукоизвлечение путём свободного падения руки на клавиши. Он позволяет контролировать динамическую ровность звуков аккорда, участие всей руки делает их исполнение более точным и легким, чем при игре от предплечья и кисти.

Немаловажным условием значительных достижений исполнителя является *точное следование нотному тексту*. Многие пианисты допускают при исполнении изменения авторского текста. Это происходит, по мнению автора системы, от неумения грамотно трактовать текст, поверхностной игры. Уважение к замыслу композитора помогает стилистически точно воспроизвести его творение. Известно высказывание на этот счёт Вальтера Гизекинга: «Лишь недостаточно одаренные музыканты, не умеющие полностью познать содержание произведения, ищут прибежища в вольностях, чтобы сделать вещь, которая им скучна (так как ее не вполне понимают), «интересной». В результате всегда — фальсификация».

Естественность, свойственная игре Гизекинга, породила целую традицию, дискредитировав манерное исполнение. Строгость, точность, конструктивная ясность и сдержанность — характерны стилю великого пианиста. Он без труда читал с листа сложнейшие произведения, выучивал их за короткий срок. Кроме того, пианист обладал развитой и точной техникой, позволяющей ему быть в отличной пианистической форме без многочасовых ежедневных упражнений.

Залог же успехов наших учеников — их интерес к занятиям. Этот интерес нужно поддерживать всегда. Важно увлечь ученика, научить дорожить музыкой, ценить всё лучшее, научить любить сам процесс работы. Этот процесс должен быть всегда осознан и направлен к конкретной цели.

Рассматриваемая система основана на многолетнем педагогическом опыте двух музыкантов — педагога и его ученика, добившихся международного признания. В её основе — исключительная одарённость ученика под искусным руководством учителя, но полезное из неё могут почерпнуть для себя не только исполнители масштаба Гизекинга, но и обычные педагоги и учащиеся.

Литература:

1. Вицинский, А. Процесс работы над музыкальным произведением.
2. Вопросы фортепианной педагогики — М.: Издательство «Музыка», 1976.
3. Корыхалова, Н. За вторым роялем. — «Композитор Санкт-Петербург», 2006.
4. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекингу. — М.: «Классика-XXI», 2009.

14. ТАНЕЦ И ХОРЕОГРАФИЯ

Импровизация как одна из форм развития хореографического искусства

Даренская Наталья Владимировна, доцент

Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского

В данной статье рассматривается природа импровизации в контексте хореографического искусства. Автор приходит к выводу о том, что импровизация и хореография — равноправные партнеры в танце, играющие различные, но одинаково важные роли. Процесс формирования и непосредственного совершенствования системы пластического языка танца осуществляется посредством импровизации.

Ключевые слова: хореографическое искусство, пластический язык, импровизация, танец.

Танец, как и всякое искусство, прежде чем принять форму, с которой мы встречаемся сегодня, прошел огромный путь развития, и чтобы понять и прочувствовать его, несомненно, нужно изучать процесс зарождения танца с глубокой древности, его роль и значение в истории народов. Одним из древнейших видов хореографического искусства является экзотическая массовая пляска. Под словом «пляска» подразумевалась импровизационная хореография с ее чувственно-эмоциональным характером. Танец строился на импровизационных движениях, используя музыкальный материал, либо определенные возгласы. Каждая новая эпоха накладывала отпечаток на танец: зарождались новые виды фольклорного танца, обогащалась и видоизменялась его лексика. Формирование и непосредственно совершенствование системы пластического языка танца осуществлялось посредством импровизации. Исследователь русского танца А. Климов подчеркивает: «Пляска родилась в хороводе и вышла из него, разорвав хороводную цепь и предоставив большой простор фантазии и индивидуальному мастерству исполнителей, усложнив техническую основу, создав свои формы и рисунки. Одной из отличительных особенностей пляски является еще большая, чем в хороводе, индивидуальная импровизация. Импровизация составляет основу русской народной пляски, открывая перед исполнителем широкую перспективу самостоятельного творчества — свободное комбинирование разнообразных движений, их усложнение, сочинение новых и развитие старых вариантов» [1, с. 48].

В настоящее время, с уверенностью можно утверждать, развитие искусства также немислимо без импровизации. На это обращают внимание многие исследователи художественного творчества: подчеркивается значение импровизации в ораторском искусстве, в творческом писательском процессе, исследуются вопросы импровизации в театре, музыкальном искусстве. К сожалению, проблема импровизации на сегодняшний день не получила достаточной научной разработки, особенно конкретные аспекты, свя-

занные с различными видами искусства, в частности, хореографии. Несомненно, педагоги и хореографы современных направлений хореографического искусства в своей деятельности используют основы импровизации, контактную импровизацию, но народная хореография далеко не всегда вспоминает о своей природе развития пластического языка, может именно в этом причина редкого исполнения сольной пляски и далеко не всегда перепляс вызывает бурю эмоций т. к. утратил свою импровизационную природу.

Импровизация, это некое незапланированное действие, фантазия на заданную тему, непосредственный процесс творчества без всякой подготовки. В переводе с латинского языка импровизация — неожиданный, внезапный. В современной культуре в определении танца существуют две противоречивые тенденции: с одной стороны танец ассоциирует с правильным исполнением движений и заученным хореографическим текстом, с другой — ассоциация с раскрепощением и «полетом». Это противоречие связано с все еще существующим противопоставлением двух различных тенденций внутри танца: импровизации и хореографии.

Существует достаточно распространенное заблуждение: в отличие от хореографии, импровизация — это отсутствие школы и техники. На самом деле школа есть, но — другая: техника релаксации и осознания тела, чувствование внутренних сигналов, импульсов движения, чувствование партнера, пространства, времени как элементов, рождающих композицию хореографического произведения. Это скорее техника раскрытия потенциальных возможностей танцовщиков, что необходимо современному хореографу в создании новой танцевальной «лексики» и в работе над образом.

Приведу пример 3-х направлений импровизации от различных стимулов:

1. От слышимых стимулов:

Звук у танцовщика должен вызывать произвольную реакцию на исполнение движения. На первом этапе —

это конкретные узнаваемые звуки (шелест бумаги, звук самолета, скрип двери и т. п.), затем включается ритм (тамбурин, удары в ладоши), высота звука и только на финальном этапе может быть использована музыка в ее полном объеме звучания.

2. От визуальных стимулов:

Все, что видит танцовщик, может вызывать или не вызывать движение. В начале обучения стимулом может быть цвет. Цвета подбираются по контрасту: светлые и темные, теплые и холодные. Геометрические формы способствуют пространственному решению хореографической композиции. Цель: посредством ощущений танцовщик должен понять разницу между прямой и кривой, большим и малым и т. д.

3. От касательных стимулов:

Эта импровизация основана на всем том, чего касается танцовщик. Начинаем от ощущений предметов различной текстуры, упругого и вязкого и заканчиваем восприятием, к примеру, хлопка, мокрой ладонью и передачей ощущений от касания партнера.

Применение стимулов основано на индивидуальности танцовщика и его профессиональной подготовке. Все эти направления импровизации можно использовать не только в современных техниках танца, но и в народном, классическом танце, свободной пластике.

Импровизация заложена в основу природы танцевального искусства. Она выступает как принцип создания хореографического произведения (сфера искусства

постановки танца) или как принцип создания хореографического образа (сфера исполнительского искусства). Импровизация является важнейшим направлением хореографического мышления, организации формы танца, специфики танцевального исполнительства. Импровизация основана на памяти и степени подготовки импровизирующего, который может составлять композицию из готовых комбинаций, а иногда основывается на конкретной форме или виде танца. Чем богаче выбор выразительных средств, тем неожиданнее и оригинальнее будет его импровизация. Важно учитывать и фактор накопления информации. Система накопления танцевального материала связана с мировоззрением танцовщика или хореографа. Умение почерпнуть из памяти нужную информацию в необходимом количестве и с определенной быстротой — вот что часто требуется от танцовщика или хореографа при создании хореографического образа или произведения. Импровизация требует высокого мастерства, постоянного совершенствования, универсальности знаний, способностей к конструктивному мышлению, владению системой приемов и хореографической школой. Напрашивается вывод, что импровизация и хореография — равноправные партнеры в танце, играющие различные, но одинаково важные роли. Импровизация возможно еще не утвердила окончательно свои права в танце, но ее применение становится необходимой частью развития современного хореографического искусства.

Литература:

1. Климов, А. Основы русского танца. М., 1994 г.
2. Никитин, В. Модерн-джаз танец. М. «ГИТИС», 2000 г.

Духовно-нравственное воспитание учащихся на отделении хореографического искусства детских школ искусств

Коротеева Ирина Николаевна, преподаватель хореографических дисциплин
МБУ ДО Детская школа искусств № 12 г. Ульяновска

Из всех наук, которые должен знать человек, главнейшая есть наука о том, как жить, делая как можно меньше зла и как можно больше добра.
Л.Н. Толстой

Вопрос духовно-нравственного воспитания детей является одной из ключевых проблем, стоящих перед каждым родителем, обществом и государством в целом. В настоящее время Россия переживает один из непростых исторических периодов. И самая большая опасность, подстерегающая наше общество сегодня, — не в развале экономики, не в смене политической системы, а в разрушении личности. Ныне материальные ценности доминируют над

духовными, поэтому у детей искажены представления о доброте, милосердии, великодушии, справедливости, гражданственности и патриотизме. Ребенок не рождается злым или добрым, нравственным или безнравственным. То, какие нравственные качества разовьются у ребенка, зависит, прежде всего, от родителей, педагогов и окружающих его взрослых, от того, как они его воспитают, какими впечатлениями обогатят. Сухомлинский считал, что

«незыблемая основа нравственного убеждения закладывается в детстве и раннем отрочестве, когда добро и зло, честь и бесчестье, справедливость и несправедливость доступны пониманию ребенка лишь при условии яркой наглядности, очевидности морального смысла того, что он видит, делает, наблюдает»

Есть много вещей, которые люди начали делать задолго до того, как научиться говорить. Одна из них — танец!

Искусство танца — великолепное средство воспитания и развития маленького человека. Оно обогащает духовный мир, помогает ребёнку раскрыться как личности. Органическое соединение движения, музыки, игры формирует атмосферу положительных эмоций, которые в свою очередь укрепощают ребёнка, делают его поведение естественным. Пройдёт совсем немного времени, и вы заметите, как ваш ребёнок заметно преобразится. Кроме того, он научится чувствовать ритм, понимать характер мелодии, у него разовьётся художественный вкус, творческая фантазия. Всё это непременно сделает его более глубокой личностью и научит лучше понимать себя и других. Танец — это жизнь в гармонии с миром и с самим собой.

Все дисциплины учебного цикла на отделении хореографии по-своему развивают и воспитывают ребенка. Уроки классического танца вырабатывают организованность, самокритичность и самоконтроль, уверенность в себе, эмоциональную выразительность и отзывчивость, устойчивость к стрессовым ситуациям, художественный вкус и чувство меры.

На уроках народно-сценического знакомясь через танец с темпераментом и характером различных народов, их ощущением красоты жизни, учащиеся проникаются уважением к народным традициям. Народно-сценический танец, как правило, мажорный, он дает положительные эмоции и решает задачу национального, интернационального и патриотического воспитания. Перед современной системой образования стоит задача приобщения новых поколений к исторической памяти народа, а значит — и сохранение ее в наших детях. Знание наследия необходимо каждому народу. Наше прошлое — это фундамент стабильной, полнокровной жизни в настоящем и залог развития в будущем. Народный танец учит уважительно относиться к своим корням, чтить и уважать память предков, он систематически и целенаправленно приобщает детей к истокам народной культуры.

Бальный танец воспитывает особые (нравственные) отношения между мужчиной и женщиной, что тоже, на мой взгляд, необходимо в нашей жизни. У мальчиков это галантность, у девочек — женственность, нежность. Жаль, что так мало мальчиков приводят в танцевальные коллективы. У нас бытует ошибочное мнение, что это не мужское занятие. Может быть, поэтому у нас так мало ходячих галантных молодых людей.

Необходимым условием формирования нравственной сферы ребенка становится организация совместной деятельности детей, способствующая развитию общения и взаимоотношений детей друг с другом, в процессе которых

ребенок усваивает социально-исторический опыт, получает представления о другом человеке и о самом себе, о своих возможностях и способностях. Таким компонентом внеучебной деятельности на отделении хореографии является создание танцевального коллектива. В его работе создаются особенно благоприятные условия для включения учащихся в систему реальных нравственных отношений взаимопомощи, ответственности. Индивидуальные склонности, творческие способности в более полной мере развиваются именно в жизнедеятельности танцевального ансамбля. Известно, что такие нравственные черты личности, как мужество, ответственность, гражданская активность, единство слова и дела нельзя воспитать только в рамках учебного процесса. Для становления этих качеств необходимы жизненные ситуации, требующие непосредственного проявления ответственности, принципиальности и инициативы. Если в детском коллективе утвердились отношения доброжелательности, взаимозаботы, ответственности друг за друга, если каждому ребенку обеспечено благополучное положение в коллективе, у него прочнее становятся связи с одноклассниками, укрепляются чувства коллективной чести, коллективного долга, ответственности. Благополучное эмоциональное самочувствие, состояние защищенности стимулирует наиболее полное самовыражение личности в коллективе, создаёт благоприятную атмосферу для развития творческих задатков ребят. Таким образом, танцевальное искусство несёт в себе, помимо красоты и здоровья, и психотерапевтический эффект: выражая себя открыто и ярко, не боясь, внутренних противоречий и страстей, мы тем самым освобождаем детей от зажимов и комплексов, которые уже успели пустить корни в хрупкой детской душе. Танцевальные коллективы являются действенным средством воспитания подрастающего поколения. Хореография учит детей красоте и выразительности движений, формирует их фигуру, развивает физическую силу, выносливость, смелость, помогает более тонкому восприятию всего прекрасного. Обычные танцевальные тренировки развивают сообразительность, быструю реакцию, организованность, заставляют проявлять волевые усилия, что не может не влиять на общую культуру поведения ребенка. Кроме того, хореографический коллектив — это хорошая школа общения, где закладываются основы дружбы, взаимовыручки, ответственности, умения сочетать общественные и личные интересы, испытывать радость коллективного труда.

Сцена, танец — это удивительное пространство, где одновременно уживаются тысячи разных миров, жизней и судеб. Но в отличие от настоящей жизни побеждает всё же добро. И здесь юное дарование учится понимать, что же такое «чёрное» и «белое», различать добро и зло. А не это ли главное определяющее нравственности? **Нравственность** — «это внутренние убеждения человека, согласно которым он действует во взаимоотношениях с людьми».

Что же такое нравственность?

По определению Платона: «Нравственная ответственность — это внутренняя отчетность человека за все то, что

происходит в области его влечений, выборов и конкретных поступков».

Нравственность — внутренние, духовные качества, которыми руководствуется человек, этические нормы; правила поведения. Нравственное отношение к себе и к окружающему миру являются одним из показателей социального здоровья человека. Социально здоровые люди, чье поведение соответствует универсальным нравственным нормам, являются условием социального здоровья общества, которое позволяет судить о развитии общества. Но самый главный учитель нравственности — это всё же его величество ТАНЕЦ!!!

Как сказал Игорь Моисеев: «Танец — мать всех языков», а значит посредством танца мы можем донести духовные ценности до зрителя, а так же воспитать и юное поколение маленьких танцоров.

Танец нельзя свести просто к ритмичным движениям под музыку или без неё, это проявление индивидуальности и неповторимости каждого ребёнка.

Неся со сцены красоту и доброту, человек не может быть безнравственным. Хотя примеров в истории противоречивых множество. Например: Сальери или Фауст. Но для того, чтобы направить талант в мирное (нравственное) русло и существует мудрый педагог.

Учитель участвует в процессе воспроизводства нравственного сознания личности не только индивидуально, но и через педагогический и ученический коллективы, через родительскую общественность. В данном случае он выступает как концентрированный носитель общественной морали. На педагога возложена ответственная миссия: не только обучать (развивать интеллектуальные способности, закладывать определенные знания, умения), но и воспитывать новое поколение. Потому важной составляющей профессиональной культуры современного педагога является его духовно-нравственная культура и этика. Только на собственном примере можно воспитать человека. Раскрыть учащимся красоту человеческих поступков, научить отличать добро от попустительства, гордость от спеси может только тот учитель, чьи нравственные установки на высоте.

Спектр этических качеств педагога широк и многообразен. Исследования показывают, что подростки и

старшие школьники больше всего ценят в учителях тактичность, доброту, справедливость, понимание детских проблем, общительность, доброжелательность, требовательность и т. д. Но главное, чем дорожит воспитанник, — это душевная щедрость, искренность и сердечность отношений. Смысл педагогической профессии, по словам профессора М. О. Кнебель, в том, что педагог вкладывает свою душу в учеников. Отдавать душу трудно, и радостно. Трудно потому, что это требует огромной затраты и душевных, и физических сил. Радостно потому, что в ответ ты получаешь такой поток молодой энергии, который с лихвой окупает все затраты, все трудности и все муки. Отдавая свою душу ребёнку, он раскрывает его душу, делает её лёгкой и ещё более прозрачной. А значит более открытой к творчеству.

Из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что:

Духовно-нравственное воспитание — это ориентация на высокие нравственные ценности. Содержанием духовно-нравственного воспитания должно быть: формирование гуманных отношений между детьми, чувства долга и ответственности за свою страну и свое поведение, потребности в труде, бережного отношения к природе, формирование социально одобряемых взглядов и отношений в семейной жизни, выработку коммуникативных навыков, культуры общения, потребности и умений в самопознании и самовоспитании.

На вопрос «Без чего нельзя прожить человеку?» — основная масса обучающихся отвечают: «Без семьи. Без друзей. Без любви». «Быть человеком — это...» — «Быть добрым, благодарным и ответственным. Думать о других. Быть самостоятельным и ответственным. Добиваться своей цели». Хочется верить, что все, чему мы стараемся научить наших детей, поможет им в будущем стать Человеком. В современном мире ребёнок окружён множеством сильных источников позитивного и негативного воздействия на его интеллект и чувства. Мы должны объяснить нашим детям, насколько важно знать принципы нравственности и последствия нарушения этих принципов.

*Душа ребёнка — пламенный сосуд,
Прозрачны стены, совершенны формы
Но от того, чем мы его наполним
Зависит будущего человека суть.*

Литература:

1. Архангельский, Н. В. Нравственное воспитание. — М.: Просвещение, 1979.
2. Абрамова, Г. С. Возрастная психология. — М.: Педагогика, 1998.
3. Блонский, П. П. Избранные педагогические и психологические сочинения. М.: 1979.
4. Болдырев, Н. И. Нравственное воспитание школьников. — М.: Просвещение, 1979.
5. Горский, В. А. Систематизация педагогических технологий, используемых в дополнительном образовании. Дополнительное образование и воспитание. — 2003. — № 3.
6. Давыдов, В. В. Проблемы развивающего обучения. — М.: 1986.
7. Додонов, Б. И. В мире эмоций. Киев, 1987.
8. Жирнова, Л. Учебно-воспитательная работа в коллективах художественной самодеятельности. — М., «Искусство» 1973.
9. Ивлева, Л. Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном коллективе. Автореф. Л.: 1985.

10. Каргин, А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе. — М.: Просвещение, 1984.
11. Луцкая, Е. Жизнь в танце. — М.: Искусство 1968.
12. Матюхина, Т. И. Увлекательная хореография. Дополнительное образование и воспитание № 2, 2010.
13. Мухина, В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество. — М.: Академия 2000.
14. Крупская, Н. К. Задачи школы I ступени: Пед. соч., в шести томах. Т. 2. — М.: Просвещение, 1978.
15. Макаренко, А. С. Проблемы школьного советского воспитания: Соч. — Т. 5. — М.: Просвещение, 1976

Танец длиной в жизнь

Подгорнов Алексей Николаевич, магистрант
Государственный университет «Дубна»

Танец может изменить жизнь. Одно движение может освободить целое поколение, заставить думать, что ты чего-то стоишь, а некоторые движения могут дать надежду на то, что ты особенный» — именно так, однажды, сказал герой Адама Севани, более известный нынешней молодежи как Роберт Александр III или же просто Лось из франшизы о танцах «Шаг вперед» [1]. Чтобы узнать так ли это на самом деле нужно последовательно пройти несколько стадий исследования. Первоначально стоит выяснить, что же на самом деле представляет собой танец, затем проанализировать какие ступени эволюции прошел танец в своем развитии и лишь в конце сделать вывод, чем же на самом деле для нас является танец.

Итак, начнем с небольшой исторической справки: «Танец — ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением. Танец — древнейшее из искусств, так как оно способно отразить восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Танцем выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении.

Танцевальные движения, иначе называемые танцевальные па, ведут происхождение от основных форм движений человека — ходьбы, бега, прыжков, подпрыгиваний, скачков, скольжений, поворотов и раскачиваний. Сочетания подобных движений постепенно превратились в па традиционных танцев. Главными характеристиками танца являются ритм — относительно быстрое или относительно медленное повторение и варьирование основных движений; рисунок — сочетание движений в композиции; динамика — варьирование размаха и напряженности движений; техника — степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и позиций. Во многих танцах большое значение имеет также жестикация, особенно движения рук. Танец имеет разные средства выразительности такие как:

- гармоничные движения и позы,
- пластика и мимика,

— динамика — «варьирование размаха и напряженности движений»,

— амплитуда — темп и ритм движения,

— пространственный рисунок, композиция.

— костюм и реквизит. [2]

Для тех, кто никогда не занимался танцами вышепечисленное так и останется словами обычными, немного знакомыми, но все же, словами. Для всех остальных, кто хоть немного связан с танцами, каждое слово имеет свой отдельный смысл.

Независимо от того в каком возрасте находимся, где проживаем, а также где учимся или работаем, какую занимаем должность, мы стремимся жить активно, но не замечаем, что танец проникает в нашу жизнь без нашего согласия. Ежедневно, слушая музыку, мы неосознанно выбираем понравившийся трек и начинаем ритмично двигаться. Обычно это спонтанные движения, которые как ни странно могут рассказать больше, чем допустим какой-нибудь психологический тест. Когда на душе неспокойно, танец обретает настороженность, когда нам больно и обидно — агрессию, когда все хорошо — плавность и нежность. Однако не стоит забывать о том, что эмоции зависят также от сюжета танца.

В современном мире молодежь, активно интересующая танцами, умеющую нестандартно мыслить и принимать креативные решения, а также владеть своим телом называют поколением бумбокса, то есть теми, кому просто суждено связать свою жизнь с танцами. Люк, еще один герой франшизы «Шаг вперед», сказал, характеризуя это поколение «Некоторым надо учиться танцевать, другие родились с этим». [1]

Памятуя о том, что общество — это в первую очередь совокупность различных мнений, заметим, что отношение к танцам не всегда положительное. К сожалению, сейчас наблюдается неприятная тенденция, почему-то стало нормальным считать, что занятия танцами являются пустой тратой времени, не несущими в себе ничего ценного. Однако если так считать, то можно прийти к самому большому заблуждению, так как любой танец имеет язык и свою историю, а значит, когда мы танцуем, мы постигаем то, что ранее нам было неподвластно, обретаем свободу, погружаясь в мир эмоций. Наверное, это единственный

раз, когда человек радуется тому, что он находится под чьей-то властью. Действительно, танцуя, мы едва ли осознаем то, что нашим телом управляет музыка. Она словно поглощает, заставляя поддаваться ей, одновременно делая то, что она прикажет. Тело в сочетании с музыкой творит нечто необычное, порою недостижимое для сознания, но и вместе с тем то, чем можно любоваться бесконечно долго.

Как любое искусство танец, чтобы иметь дальнейшее право на жизнь, был вынужден эволюционировать вместе с тем обществом, в которое он попадал. Подчиняясь веяниям моды, менялись костюмы; опираясь на изменения общества, менялась музыка, но было и, то над чем неподвластно время, имя ему — душа танца. Будучи веществом эфемерным, тем не менее, она обладало способностью в пределах одного танца, одной танцевальной площадки одарить всех настоящими эмоциями: если это любовь, то обязательно нежная и трогательная; если это ненависть, то, непременно, леденящая и обжигающая; если это разлука, то, несомненно, долгая и тоскливая; если это встреча, то она, разумеется, неожиданная и радостная.

Независимо от количества танцоров, исполняющих танец, у каждой композиции будет своя душа, свои особенности, которые в той или иной мере раскроют танцора как личность. Если искать их в танце, то в первую очередь стоит выяснить, как танцуется выбранный вами танец и только затем делать выводы. Чтобы при таком анализе не сделать ошибок, нужно всегда помнить следующее: «Весь современный танцевальный мир условно делится на три секции, которые редко пересекаются между собой и характеризуются ярко выраженными особенностями».

а) Те, кто исполняют соло, опираются на шикарную отточенную технику, играют мимикой и жестами. Душа такого танца обычно нежна и утонченна

б) Те, кто танцуют в паре, опираются на обоюдные эмоции, несомненно, не последнюю роль играет техника, артистизм и исполнение, однако в таких танцах важно доверие партнеров. Душа такого танца пропитана чувствами и напоминает сжавшуюся до предела пружину. Характеризуя парников можно привести цитату классика: «Они сошлись волна и камень, лед и пламень». [3]

в) Те, кто танцует в команде, опираются на единство и отточенную до автоматизма технику. Душа такого танца многогранна и заключена в каждом танцоре, именно, это позволяет командному танцу выглядеть необычно и слаженно.

Однако, как отмечалось выше, танец как искусство остается своеобразным заложником развития общества, поэтому если наблюдаются изменения в обществе то, несомненно, изменения придут и в танец. Если вновь окунуться в историю, то можно заметить, что повсеместно идет борьба за лидерство на танцевальном олимпе. Особенно ярко это можно наблюдать на примере России. Расцвет танцевального искусства в нашей стране приходится на начало XIX века и связан с широчайшим развитием музыки и появлением новых композиторов на музыкальной арене. Так как единственным местом, где можно

было показать свои танцевальные умения перед публикой, являлись балы при дворах знатных особ, то, несомненно, к ним готовились заранее, долгое время, посвящая изучению новых движений. Практиковались парные танцы романтической направленности. В такой ситуации, конечно же, лидерство захватил вальс. Бытовало мнение, что именно этот танец предшествует влюбленности. Долгое время позиции вальса были незыблемы, но все изменилось с приходом новой власти, упор был сделан на народные танцы. Однако и это лидерство было недолгим, с появлением движения стилинг в размеренную жизнь советской молодежи ворвались динамичные буги-вуги. Общество, не воспринимая этот танец официально, тем самым способствовало его развитию. На смену медленным и лиричным танцам приходят быстрые и агрессивные, но, вместе с тем, за человеком остается право самому выбирать, что ему нравится больше. В современном мире идет борьба между парными и массовыми танцами, умело поддерживаемая шикарными проектами и красивыми танцевальными фильмами. Занятно наблюдать, как на одной площадке уживаются плавный, нежный вальс и агрессивная, полная страсти сальса, стремительный и где-то даже хулиганский хип хоп и динамичный квикстеп. Теперь танец не ограничен стенами танцевальных студий, он планомерно захватывает улицы, возвращая в свою собственность, то место где впервые зародился. Современные исследователи, наблюдая за данным феноменом, окрестили его как «улицы» или же «уличные танцы». Термин «уличные танцы» можно трактовать как танцы, на стыке стилей танцуемые порою в тех местах, которые совсем для этого не предназначены. Как было сказано выше, танцевальные студии становятся только отправной точкой для тех, кто хочет танцевать. Они танцуют везде: в переходах, в клубах, в школьных дворах, в супермаркетах. Собираясь вместе молодые люди, устраивают своеобразные танцевальные соревнования — баттлы. Иногда они носят стихийный характер, но чаще всего организовываются заранее. К таким соревнованиям танцоры стали специально готовиться, приглашать болельщиков и зрителей. Сейчас такие состязания ежегодно проводятся и на локальном, и на международном уровне в разных местах земного шара. Кто-то называет их хулиганскими, которые нарушают общественный покой, другие же с удовольствием за этим наблюдают, не думая, что же на самом деле лежит в основе этих действий. Как ни странно, но движущей силой всего этого является стремление танцора быть не похожим на других, а отсутствие жестких норм позволяет соблюдать единственное правило — каждый имеет право на индивидуальность. Самовыражаясь, каждый из танцоров в тайне ото всех хочет походить хоть в чем-то на тех, кто уже добился успеха. У каждого поколения свои герои и если они сподвигли вас заниматься танцами, то, несомненно, достойны уважения, но не досконального подражания, ведь любой танцор — это птица, предпочитающая клетке свободу.

Из всего выше сказанного можно сделать единственный правильный выбор. Танец — это катализатор, который действительно, способен изменить вашу жизнь, сделать ее лучше и подтвердить, что вы особенный, но только в том случае, если вы готовы отдавать всего себя

для достижения этой цели; если вас не страшат проблемы и поражения; если готовы рисковать и выбирать между мудростью и счастьем; и только тогда, когда готовы для того чтобы мир засиял — подать ему пример

Литература:

1. http://ru.rfwiki.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%B3_%D0%B2%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%91%D0%B4_3D
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86>
3. <http://www.magister.msk.ru/library/pushkin/poetry/onegin.htm>

18. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

About cultural basis of investigation of typical features of some traditional craft kinds of Ganja

Гасанов Эльнур Лятиф оглы, PhD, ведущий специалист
Гянджинское отделение НАН Азербайджана

Hasanov Elnur Latif oglu, PhD, Leading specialist
Ganja Branch of Azerbaijan National Academy of Sciences (Ganja, Azerbaijan)

Scientific article deals with the research of the basic features of craftsmanship traditions of Ganja from the cultural point of view.

Key words: Azerbaijan, craftsmanship traditions, culture, Ganja.

As in many places, production of wool, cotton and silk in and around Ganja made necessary emergence and development of weaving. Becoming weaving one of the ancient spheres of crafts in and around Ganja was connected with the rich raw material base here. Presence of useful plant species for textile, including cotton, high level development of wool area of agriculture-sheep and goat breeding, camel breeding, horse breeding, presence of cotton cropping in Middle Ages and finally, regular expansion of silkworm breeding in this area created a foundation for growth of weaving here. In addition, during the research work in Mingachevir, Gazakh, Shamakhi, Sargah, Pirsaat River Basin monuments there have been found whole and parts of weaving loom and different sizes of clay and bone samples that consist to weaving. Moisey Kalankatly notes, that, along the banks of the Kura River... there is a large amount of silk (mulberry tree)... and cotton. Arab author who lived in the X century Al-Istakhri gives big information about, that in Barda in ownerless gardens were cultivated mulberry leaves and silkworm, then mulberry silk sent to Farsistan and Khusistan for sale. His contemporary and fellow townsman Ibn Hovgal gives information about preparation of silk clothing from them... Also, Al-Istakhri provides detailed information about cutting of textile in Derbend.

The art of Textile materials, that concern to weaving craft, consists of spindle heads and needles. The remnants of dying from the Shamkir, Ganja, Shatal and Khunan proves development of dying here. Plant remains have been widely used in dying.

Wood treatment and trade of ornamentalist: In the territory of Azerbaijan the oldest samples of wood treatment were found in the territory of ancient Ganja. Around Ganja area — in the region of Lake Goy-Gol in the IV–III millennium BC have been discovered wooden thicker board, also wooden sugar bowl, that concern to the end of the II millennium BC,

found in Mingachevir pitcher grave are material evidences of science thoughts. Along with the works and notes of medieval authors and travelers, a lot of material samples, found in the territory of ancient Ganja, also found in Mingachevir and concern to Middle Ages trough, ladle, wooden threshing board, shows that in Ganja wood treatment and sculptor art have a rich tradition. Wood treatment products historically have been represented in various fields of social and cultural life in Ganja:

1. Kitchen appliances: trough, quadruped, rolling-pin, mortar and pestle, ladle, spoon, trough.
2. Transport means: sleigh, car, and ski.
3. Weaving tools: comb, face.
4. Household tools: harrow, wooden plow, threshing board, spade, wooden shouvel, pitchfork, and rake.
5. Musical instruments: saz, ud, tar, chamahcha, tambourine, drum.

Along with the mosque Cuma (Shah Abbas), that constructed in 1606, local samples of trade ornamentals, that built in Sheikh Javad Khan Street, that have 3 century history and was built in the nineteenth century in building of Sheikh Nizam Ganjavi»s (1141–1209) representatives Sheikhzamanlylar property and, that was restored in 2011, are attractive especial attention.

Metal treatment: (coppersmith, blacksmith, arm craft, goldsmith, currier, hatting, felting, cobbling). History and art of Azerbaijan people as rich and colorful as its nature. On decorations of this descriptive art are reflected spiritual world, living style, customs and traditions of our nation. These pearls of art on material preparing and processing techniques are divided into different kinds. Among these types of craft metal treatment is mostly developed and has ancient history. Abundance of local raw materials created favorable conditions for development of metal treatment from ancient times. In general, in the third millennium BC there was high culture

of the Bronze Age in our country, and in the first millennium transition period from Bronze Age to Iron Age began. In that period in Azerbaijan there were appeared several branches of metallurgy treatment. Jewellery, daggers, arms, copper products and other samples of art have been treated so refined, that in nowadays they are protected as very valuable exhibits in famous museums in such cities, as Paris, London, Brussels, Istanbul, Tehran and other cities.

Works of art, made from metal, for their content and their form are divided into two major groups:

- 1) Products of art;
- 2) Household goods.

Household equipment, works of art, agriculture instruments, that made by Ganja crafts, have been executed into two main technical methods:

- 1) Casting
- 2) Forging

Made of precious metals gold and silver jewellery, that prepared by Ganja masters, are divided into 4 groups for wearing and putting:

1) Neck jewellery — it is included such kind of jewellery, that gold piece coin, imperial, cardamon or barley, «iyirmibeshlik» (25), medallions, «bogazaltı» (woman jewellery in ribbon form), bracelets, different kinds of beads and etc.

2) Jewellery for arms and fingers — this group include bracelets, bangles and rings with various precious stones as (turquoise, rubies, pearls and etc.).

- 3) Head jewellery — skull-cap and others.
- 4) Jewellery for clothes.

In the first half of the XVIII–XIX centuries, as well as in other parts of Azerbaijan, in Ganja household objects, forging weapons and jewellery that made from metal were decorated with 6 technical ways.

1. Tattooing.
2. «Basma» (Pushing).
3. «Karasavad».
4. Ornament.
5. «Khatemkarlıq».
6. Minering.
7. Pottery and brick production

Ancient and antique period: The formation of pottery on the territory of ancient Ganja is concern to the stages of ancient history. Basis on research works carried out by the various persons in XIX century and experts-archeologists at

the beginning of XX century in old ruins of the city and surrounding areas there were found different samples of pottery.

First of all, there have been discovered, that initial ceramic production in Ganja and its surrounding regions are belong to the VIII–VII millennium BC. From the history point of view, these ancient clay vessels, belonging to the Neolithic stage, are differing from the pottery samples of the neighboring ethnic in number characteristics. These differences are seen in preparing technology, also in the area of external surface decoration.

From the construction point of view, samples of pottery, that concern to Antique period, also to the period of Hellenism in Ganja, differed in various forms:

1. Pictorial vases
2. Ceramic figures
3. Connected dishes

Early Middle Ages: Pottery dishes, that concern to the first stages of Middle Ages of Ganja, are differ from the ceramic samples of Antique period in two features:

- 1) On shape.
- 2) For preparing techniques.

The main types of samples of ancient clay toys in Ganja regions are the follows:

1. Rattle.
2. Zoomorf figures.
3. Toy dishes.

The End of middle Ages and New Period. In this historical period in Ganja and its regions ceramic has following kinds:

1. Building ceramic materials
2. Unglazed ceramic products
3. Glazed ceramic products

Construction ceramics: For Middle Ages and New period among pottery products of Ganja ceramic samples as clay construction materials have great importance. First of all, glazed bricks that used in construction of most buildings in the XVII–XVIII centuries, and also in great monuments and the main construction material — air-dried bricks, attracted attention.

In addition to the found samples in residential areas as a result of archaeological excavations, also were found a lot of brick spoilages. According to such kind mass finding of brick spoilages, we can make the conclusion, that the bricks used in construction of buildings in Ganja, were wares of local production.

References:

1. Алиева А. С. Ворсовые ковры Азербайджана XIX — нач. XX веков. Баку: Элм, 1973. — с. 21–25
2. Azərbaycan etnoqrafiyası: 3 cildə, I c., Bakı, 2007.
3. Гасанов Э. Л. О развитии традиционных ремесленных отраслей Гянджи на рубеже XIX–XX веков // Фундаментальные исследования. 2014. № 9–4. — с. 892–895
4. Əhmədov Q. M. Azərbaycanın şirsiz saxsı məmulatı. Bakı, 1996.
5. The dawn of Art. — Leningrad: Aurora Art Publishers, 1974. — 196 P.
6. Häsänov E. L. Die Gändschänischen teppiche von XIX–XX Jahrhundert als geschichtliche — ethnographische quelle / European Science and Technology (Die Europäische Wissenschaft und die Technologien): 2nd International scientific conference. Bildungszentrum Rdk e. V. Wiesbaden (Germany), 2012. — P. 26–27

7. Həsənov E. L. Gəncə İmamzadə türbəsi (tarixi-etnoqrafik tədqiqat). Bakı: Elm və təhsil, 2012. — 268 s.
8. Hüseynova S. B. Gəncə şəhəri haqqında bəzi etnoqrafik qeydlər (XX əsrin əvvəlləri) / Kirovabadın maddi, mədəni və ictimai həyatına həsr edilmiş II elmi konfransın materialları. Bakı: Elm, 1987. — S. 38–39
9. Кулиева Н. М., Гасанов Э. Л. О развитии некоторых традиционных ремесленных отраслей Гянджи на рубеже XIX–XX веков / I Международная научно-практическая конференция: История и археология в современном мире. Москва (Россия), 2012. — с. 36
10. Yaqut əl-Nəməvi. Mücam əl-buldan. Bakı, 1983.

Название традиционных видов одежды, входящих в женский костюм, в донских говорах

Здвижкова Екатерина Александровна, преподаватель
Волгоградская консерватория (институт) имени П.А. Серебрякова

Женский костюм — это целый мир. Не только каждое войско, каждая станица и даже каждый казачий род имели особый наряд, который отличался от иных если не совершенно, то деталями. Замужняя женщина или девушка, вдова или невеста, какого она рода и даже сколько у женщины детей... Чем дальше в глубь веков, тем отчетливее видно назначение одежды: не только оберегать человека от жары и холода, от непогоды, но и от злых сил; быть паспортом и визитной карточкой одновременно. Даже в фабричного пошива городских костюмах наших бабушек это можно прочесть. В средневековые костюм был открытой книгой. Считают, что в своей основе костюм был тюркский. Во второй половине XVII и первой половине XVIII века чувствовалось большое влияние востока, так как казаки первоначально женились на турчанках, татарках, черкешенках, которых они брали в плен в походах.

Казачки носили *шаровары*: на Нижнем Дону и на Кавказе — широкие, на Среднем, Верхнем Дону и на Яике — узкие, похожие на брюки-дудочки. Носили также *юбку-плахту*, мужского покроя сорочку и кафтан — *казакин* или *чапан*. Голову покрывали несколькими платками или замысловатыми головными уборами: *рогатыми киками*, *тюбанами*, «*корабликами*»... Поверх платков надевалась казачья соболья шапка. Близость к восточным традициям просматривается даже сегодня в деталях, которые сохранились в быту станичников. Например, *знуздалька*, или *замуздка* — платок, которым прикрывали часть лица. Этому обычаю никогда не следовали иногородние женщины, а казачек дразнили «татарками».

Со временем костюм верхнедонских казачек стал сильно отличаться от костюма нижнедонских. Вероятно, причиной тому был приход большого числа новопоселенцев, в частности, украинских крестьян — крепостных донского дворянства. На Верхнем Дону появляется белая домотканая одежда с большим количеством вышивки. Нижний Дон предпочитает видеть на казачках цветное платье, но не пестрое. Платье очень близкое по покрою к татарскому и к кавказскому, так называемый *кубелек*. По одним источникам название платья произошло

от тюркского «мотылек» (действительно напоминает силуэтом распахнутые крылья бабочки), по другим — от татарского *кулмэк* — рубаха. *Кубелек* — распашная одежда, у богатых он шился из парчи. Лиф платья застегивался серебряными или позолоченными пуговицами. Параллельно им шел второй ряд пуговиц, который служил лишь для украшения. Пояс одевался выше талии, состоял из соединенных между собой серебряных или позолоченных звеньев. Также казачки носили пояса из цветного бархата, расшитого жемчугом. Полы кубелька заходили одна за другую и не застегивались. Для кубелька было характерно обилие кружев. Кружева, как и вышивка, вещь магическая. В древности это были знаки, которые защищали грудь, руки и голову — обереги от злых духов. Поэтому, когда одежда изнашивалась, кружева срезали и хранили отдельно. Поскольку они имели особую ценность, их часто пришивали на новую. Под кубельком была длинная до пят, рубаха из тонкого полотна или шелка. Подол и рукава рубахи выглядывали из-под кубелька. Горловину рубахи, ожерелок выстрачивали узорами, кружевами, а прямой вырез спереди завязывали лентой или застегивали запонкой. У казаков и сейчас кружева «заплетают на судьбу», по кружевам гадают. Конечно, древний смысл кружев большей частью утрачен. Но если сегодня и не верят в их охранительную силу, носить тем не менее продолжают с удовольствием.

На смену старинному костюму пришла одежда, схожая с той, которую носили соседи казаков — русские, украинцы, жители Кавказа. Так, в костюме гребенской казачки неотъемлемой частью является башлык. Он приспособлен для повседневной жизни. Казачки в нем даже детей носили за спиной. Во времена кровавых петровских реформ и еще раньше, во время церковной реформы Никона, на Дон и на Яик хлынул поток беженцев-старообрядцев. Они принесли старинный женский костюм из глубины России. Сохраняя его по религиозным мотивам, до самого недавнего времени казачки-старообрядки в повседневной жизни носили сарафаны и кафтаны покроя времен Ивана Грозного.

После превращения казачества в сословие, а еще точнее, после наполеоновских войн, казаки принесли на Дон, Кубань и Яик европейский женский костюм, который буквально завоевал казачьи края. Исчезли шаровары, потеряла смысл *запаса* — юбка из двух полотнищ ткани, которые запахивались (отсюда и название, а не от «запаса»). Может быть, потому, что мужчины-казаки были обязаны носить мундир и ничего, кроме него, строевым казакам носить не позволялось, женщины следовали последним веяниям моды и, как правило, старались одеваться по-городскому.

Особенностью казачьего женского костюма были головные накладки. Женщинам не положено ходить в храм с непокрытой головой. В России замужние женщины носили *повойник* — показаться «простоволосой» было знаком невежества, дикости. Казачки носили кружевные платки, а в XIX веке — *колпаки, фашонки* (от немецкого слова «файн» — прекрасный), *наколки и токи*. Носились они в полном соответствии с семейным положением — замужняя женщина никогда не показалась бы на людях без фашонки или наколки. Девушка же покрывала голову и обязательно заплетала одну косу с лентой. Все носили кружевные платочки. Без него появление женщины на людях было так же немыслимо, как появление строевого казака без фуражки или папахи.

Что касается украшений, то колец мужчины-казаки, как правило, не носили. Обычай этот военный. Считалось, что казаки повенчаны со службой. Так что кольца — это в основном женская символика. Серебряное колечко на левой руке — девушка на выданье, «хваленка». Серебряное колечко на правой руке — просватана. Серебряный перстень с бирюзой (камнем тоски и памяти) на правой руке — значит, суженый на службе. Золотое кольцо на правой руке — замужем, золотое кольцо на левой — разведенная (развод — «талах» у казаков существовал всегда). Два золотых кольца на одном пальце левой руки — вдова. Второе кольцо — умершего или погибшего мужа. С золотом в гроб не клали. И казак, получивший кольцо при венчании, на руке его не носил — носил в ладанке. Кольцо привозили домой вместе с фуражкой или папачкой, когда казак погибал в чужих краях.

Были и другие символы, которые особенно не демонстрировались в женском костюме, но присутствовали. Таким символом, например, были ключи. Та, которая владела ключами от погребов, была полновластной хозяйкой в доме. Именно ее звали *Сама*. Как правило, «Сама» была свекровь — мать сына. Как положено вдове (если она была вдовой), носила черный платок, но казачки могли при черном платке носить и цветные шали. «Сама» держала в кулаке и сыновей, и дочерей, и зятьев, и снох. Причем у казаков возраст был старше чина. Авторитет же матери, «Самой», был выше царского. Ключи же, а может быть, только один, поскольку на хуторах казаки не знали замков, «Сама» на смертном одре передавала той, кого считала способной возглавить дом. И это могла быть не обязательно старшая дочь или сноха, могла

быть и та из снох, с которой «Сама» не ладила. Получив ключи, иногда совсем молодая женщина привязывала их к поясу и становилась «Самой». И с этой минуты ей подчинялись все, в том числе и мужчины, если речь шла о домашних делах.

Комплекс одежды с *кубильком (кубельком)* был характерен для одежды донских казачек и частично для казачек Северного Кавказа. Он представлял собой платье, сшитое в талию, надевавшееся поверх рубахи с широкими рукавами. Платье носили с длинными штанами и вязаным колпаком или шапкой. Такой костюм бытовал в XVII-первой половине XIX века. Считается, что он был заимствован казачками у народов Северного Кавказа в эпоху формирования донского казачества, т. е. в XVI—XVII веках. Женская и мужская одежда изготавливалась из льняной, конопляной, шерстяной, полушерстяной ткани домашней выработки, а также из тканей фабричного производства: шелковых, шерстяных, хлопчатобумажных, парчовых. Фабричные ткани широко использовались на русском севере, в центральных губерниях Европейской России и с конца XVIII века местами в Сибири. Наибольшее же распространение в народном быту они получили с конца XIX века. Верхняя одежда, надевавшаяся при выходе на улицу зимой, весной и осенью, была одинаковой и для мужчин и для женщин, различало их только большее или меньшее количество украшений.

По всей России мужчины и женщины зимой носили шубы и полушубки мехом внутрь, крытые тканью или нагольные. Весной или осенью — суконные кафтаны, зипуны, поддевки. Отправляясь в дальнюю дорогу, повсюду надевали зимой поверх шубы тулуп, а в весеннее — осеннюю непогоду — *армяк*. Также в моде был *каврак* — **верхняя женская одежда** для весны, лета и осени из шелка и парчи, представлявшая собой длинный, запахивавшийся справа налево халат. Каврак надевали, выходя на улицу, донские казачки в XVIII—XIX веках. Шился обычно из тканей фабричного производства: сукна, моlesкина, нанки, китайки, казинета, на подкладке, зимние казачки шились на вате или меху.

Популярен был и *казакин* — распашная двубортная одежда длиной до колен, сшитая в талию, с подрезной спинкой и сборками на спине или вокруг всей талии, рукава длинные, со стоячим воротником или без воротника, с воротом по шее. Застегивался до талии на крючки или пуговицы-бантики, нашитые в один или два ряда. Праздничные казачки украшались тесьмой из гаруса и шелка, которая располагалась по воротнику, бортам и карманам. Казачки могли носить с поясом и без пояса. На русском севере их подпоясывали кушаком из зеленой шерстяной ткани таким образом, что его конец свисал с левой стороны. Зимой казачки носили застегнутыми, в более теплое время — нараспашку. В XIX веке казачки были распространены в селах, деревнях и уездных городах почти всех губерний Европейской России. В южных районах — это в основном женская одежда, в северных и центральных — мужская. Казачки повсюду были празд-

ничной одеждой молодых людей из богатых семей и считались большой семейной ценностью.

Грубые белые шерстяные чулки молодые казачки любили носить без подвязок. Особым щегольством считалось, если чулки собирались толстыми складками на узкой части ноги над шиколоткой. Состоятельные казачки носили парадные, щегольские «кислиной навестанные чирики», т. е. туфли, обшитые по краям ремешком из белой кожи. Позже казачки стали шить уже праздничный «окаймёной», т. е. обшитый цветной тесемкой башмак.

У простых казачек обиходная одежда состояла из юбки, кофты и фартуха. Лишь старинная донская шуба была очень популярна, особенно у пожилых женщин. Шубы казачки носили белые, овчинные, ровные, «как халат». По краям рукавов и по низу на два пальца «оторочены курбьем», т. е. шкуркой молодого ягненка. Так же шуба могла изготавливаться из меха лисы или куницы, а сверху покрывалась парчой или атласом. Её длина доходила до пят. Вместе с шубой носили шали, а по праздникам — шапки. В 80–90-е годы XX века к шубам добавились плюшевые ватные пальто. Их называли *плисками*. Народным был и *бурнус* — пальто с расшивками. Носили *холодайки* — короткие теплые кофты. Были также *жупейки* — это пальто на вате, с воротником.

Верхнедонская женская одежда, варьируясь даже в пределах близлежащих станиц, имела свои особенные отличия от нижнедонской. Головной убор замужней женщины — *шлычка* — колпачок, особым образом кроеный, надевался на волосы так, чтобы спереди они были немного видны. Волосы собирались под шлычку узлом и поддерживали ее в приподнятом положении. Для этой же цели служила вата, подложенная под верхний шов шлычки. Затягивалась шлычка на голове спереди продетой в нее тесемкой. Шлычка была не видна и служила только остовом для повязывания сверху платков.

Колотовочка, или *казимирка* — платок с мелким рисунком, небольшой, красный, четырехугольный. Один из углов колотовочки загибался и накладывался на лоб, два боковых конца затягивались сзади узлом, под который пропускался третий угол. Т. е. колотовочка закрывала до половины лоб, виски и уши. На колотовочку повязывались верхний платок или шаль, причем с боков они слегка закладывались внутрь, а надо лбом собирались «уголком», что считалось модой.

Описанный головной убор носился летом. В холодное время года поверх накинутой на голову шали под подбородок, прикрывая уши, повязывался платочек, концы его связывались на макушке — *знуздалка*. Знуздалка была обычно красно-белого цвета. «Не ох я, разнуздавши пошлат, ни взнуздалься», — скажет, бывало, казачка. Концы шали уже поверх надетой знуздалки обертывались, прикрывая нижнюю часть лица и рот, вокруг шеи и повязывались спереди узлом. «Ушам тяпло», — мотивировали эти старинные способы повязывания платков.

Рубаха холстовая — домотканая, белая, с прямым воротом, невысоким стоячим воротником. Ворот засте-

гивался на медных пуговицах или завязывался тесемками. Рукава, узкие от плеча, расширялись к концу и по краю обшивались в два ряда цветными лентами. Рукава, воротник и подол рубахи были «перетканы рядами, цвятками, как кому нравится». Перетканый холст часто заменялся цветным ситцем, обычно красным. Из ситца шились рукава и от плеча иногда украшались шитьем. Воротник обычно красный, выстроченный цветными нитками, назывался *ажарёлок*. Подпоясывались рубахи красным шерстяным поясом, плетённым особым образом на пальцах. Девки носили такие холстовые рубахи в качестве верхней одежды «до венца». Замужние надевали поверх нее сарафан — *сукман*, или *кубелек*. Название это произошло от татарского *кумж* — рубаха.

Сукман — верхняя одежда замужних казачек. Шился из домотканой крашеной синей (иногда и некрашеной) шерстяной материи. Сукман отличался очень короткими узкими рукавами. Спереди от ворота шел короткий прямой разрез на медных пуговицах, называемых *баска*, и обшитый широкой шелковой лентой по краям. Петли образовывали цветной шнур, идущий по одному из краев пазухи и в соответственных местах не пришитый к нему. Вдоль подола сукман обшивался широкой шелковой лентой красной или синей, а по самому краю *гарусском* (род тесьмы, плетённой особым образом на пальцах). Во многих станицах сукман звался кубелек. Постепенно кубелек к 80-м годам XIX века сменился *сарафаном*, который шился из цветного ситца, с высоким цельным нагрудником, узкими проймами, которые, сходясь сзади, пришивались к сарафану на высоте талии. Сарафан шился без спинки, с короткой прорехой на пуговицах с левой стороны у основания нагрудника. Сзади сарафан представлял собой доходящую до талии юбку с проймами и заложённую по верхнему краю многочисленными частыми сборами. Чтобы судить о количестве и величине сборов, достаточно сказать, что материи шло втрое больше, чем на переднюю сторону сарафана (швы у сарафана идут по бокам). Ведь сарафан шился в 5 точек или в 4 точки. *Точи* — отдельный выкроенный цельный кусок материи. Украшался сарафан цветными лентами вдоль верхнего края нагрудника, сзади по сборам, внизу — вдоль нижнего края. Повязывался сарафан широким плисовым поясом, пониже талии, чтобы сзади «сборы были видны и ленты». Ситцевый сарафан, получив широкое распространение, вытеснил почти повсеместно домотканый кубелек и явился переходной ступенью к «французской моде».

Запон — короткий фартук из холста с пришитой небольшой «грудинкой». Под шов закладывались маленькие сборки, завязывался запон тесемками вокруг талии узлом наперед и вокруг шеи концами узкой цветной обшивки. С левой стороны пришивался карман. Запоны различались *праздничные* и *расхожие*. *Праздничные*, в отличие от повседневных, украшались ткаными узорами. Носились запоны исключительно на сарафанах и не надевались на сукман (кубелек).

В комплексе с платьями татарского покроя носили русские головные уборы: *повойник* или *рогатую кичку*. Казачки очень любили украшения, и самые характерные из них, которые свисали с кички над ушами до самых плеч, — *чикилики* — это широкая лента из алого атласа, украшенная жемчугом, к которой прикреплялась густая сетка из крупного жемчуга. Лента обвязывалась вокруг головы, а жемчужная сетка свисала из-под головного убора, частично прикрывая щеки. Жемчужное украшение, прикрепленное на плечах и спускавшееся до груди, называлось перла, *коробчак*. По воспоминаниям казаков, записанным в 80-х годах XIX века, простые казачки в старину делали кички из белого или синего холста, который складывали четырехугольником, прошивали густыми рядами суровыми нитками. Потом долго варили в молоке, чтобы кичка затвердела. На рожки наматывали миткалевый рушник, концы которого сначала проводили поверх кички, затем под подбородком и, наконец, подтыкали сзади за ухом. Спереди на кичку нашивали *лабок*, унизанный жемчугом или блестками по бархатному полю. Сзади привязывали на шнурке *подзатылин* (*подзатыльник*), расшитый узорами. Ходили в кичках все поголовно. У богатых кички украшались жемчугом и даже бриллиантами, вышивались золотом или шелками, бисером. В зажиточных кругах кички вытесняются модными шляпками, чепчиками.

Европейские моды пришли на Дон только после Отечественной войны 1812 года, восприняты были только верхушкой казачества некоторых крупных станиц. Старинный костюм постепенно уходил из быта. Во второй половине XIX века кубелеки еще носили, но шили их уже не из парчи, а из различных шелковых тканей. К началу XX века они вышли из употребления и хранились в казачьих сундуках как реликвия. Преобладающим стал комплект женской одежды, состоящий из юбки и кофты, который называли «*парочка*». Длинные широкие юбки шили летом из холста, зимой — из сукна. На праздничные юбки использовалась покупная ткань. Украшались они атласными лентами, тесьмой, бисером, кружевами. Кофта шилась из того же материала, что и юбка. Покрой ее был довольно сложный. Застежка на мелкие пуговицы шла сбоку. Небольшой воротник также застегивался сбоку. Длинный рукав, широкий до локтя, суживался к кисти. Кофту украшали кружева, которые назывались *батистовками*. Молодые казачки любили носить кофточки до бедер, плотно облегающие фигуру с небольшой баской. Такие кофточки с длинными рукавами и стоечкой, застегивались спереди мелкими пуговичками.

Популярные головные уборы казачек в XIX—XX веке — *кружевные платки, колпаки, фашонки, наколки и токи*. С начала XX века получил большое распространение на Дону *колпак* — тканый мешок, заканчивающийся небольшим махром, иногда украшенный бисером и вышивкой. Предполагается, что он был заимствован у татар. Действительно, по форме и видоизмененному названию он очень напоминает татарский *калфак*. Но если татарский калфак является девичьим головным убором, то

казачий колпак — женским. Расплетение косы, укладка волос по-женски и надевание колпака входили в казачий свадебный наряд. Молодая казачка с праздничным нарядом надевала на прическу *файшонку*. Это шелковая черная кружевная косынка коклюшной работы, связанная по форме узла волос с концами, которые завязывались сзади бантом, очень украшала женщину.

Традиции донского женского костюма нашли свое отражение в современной одежде. С начала XX века модельеры постоянно обращаются к народному искусству, как к неисчерпаемому источнику. Каждое поколение по-своему решает творческие проблемы, и часто мы видим, как в современных интересных моделях по-новому проявляются художественные принципы народного искусства.

Что касается женитьбы, то свадебной одеждой жениха была казачья военная форма — *бешмет, черкеска, пояс с кинжалом*. О том, как одевалась невеста, нет сведений ни в одном описании свадьбы конца XIX-начала XX в. Но из рассказов информаторов известно, что уже в дореволюционные годы наряд невесты состоял из длинного белого или светлого платья и фаты. Почти во всех станицах невесту одевали к венцу ее дружки, только в ст. Прохладной Моздокского уезда была специальная женщина, которая наряжала всех невест. Подвенечному платью приписывали магическую силу, его хранили всю жизнь. Если болел ребенок, его накрывали свадебным платьем, он должен был выздороветь. Невесте в день свадьбы заплетали одну косу, волосы впереди завивали (плоили). Сверху надевали фату и белый восковой веночек. В ходе свадьбы невеста меняла свой наряд или, по крайней мере, прическу и головной убор. В XIX в. это происходило в доме невесты после того, как за ней приезжал жених. Прямо за свадебным столом, где невеста сидела рядом с женихом, две женщины снимали с ее головы платок, расплетали косу, заплетали две косы (прическа замужней женщины), потом на голову ей надевали шлычку (похожий на чепчик головной убор замужней женщины), сверху — белый платок. Это был один из важнейших свадебных обрядов, который должен был превратить девушку в замужнюю женщину. Только после того, как невеста была «покрыта», ее можно было везти в дом жениха. Но когда изменилась последовательность исполнения свадебных обрядов, когда невесту из ее дома стали увозить в церковь, а оттуда уже в дом жениха, нельзя было «покрыть» девушку в ее доме — она не могла ехать к венцу с прической и головным убором замужней женщины. Поэтому этот обряд стали совершать в доме жениха, но уже без всякой торжественности. Вскоре после приезда или же после обеда и даров невеста выходила из-за стола и в другой комнате с помощью старшей дружки переодевалась в обычный костюм и надевала платок. Изменение одежды подчеркивало изменение ее социального статуса.

Старинная женская одежда удивительно многообразна по своей форме, украшениям и по манере ношения. В одной губернии часто встречалось более 30 видов одежды, и всё же она делилась как бы на две группы: одежду кре-

стьянок южновеликорусских губерний и одежду крестьянок Севера. Колорит одежды, обилие вышитых и вытканых узоров и украшений — всё это свидетельствует о вкусах и традициях донского казачества, о его понимании эстетики и гармонии. Кроме того, что эти костюмы красивы, они еще и удобны — ведь они делались, в том числе и для работы.

Праздничная одежда казачек по покрою была одинаковой с будничной и отличалась лишь обилием вышитых

и вытканых узоров. Обязательным дополнением к праздничному наряду служили головные уборы, часто очень сложные, нагрудные украшения и домотканые цветные пояса. Как выглядела одежда, в которой ходили наши предки, мы узнаем теперь по различным источникам археологическим находкам, миниатюрам, иконам. Прошло время, но русская народная одежда, сохранившаяся в основных чертах в крестьянской среде вплоть до начала XX века, — ценнейший памятник народного творчества.

Литература:

1. Большой толковый словарь донского казачества. — М.: Рус. слов. Астрель: АСТ, 2003. — 608 с.
2. Брун В, Гильке М. История костюма от древности до нового времени. — М., 1999.
3. Калинина, М. В. Лексико-семантическое поле «одежда» в донском казачьем диалекте: этнолингвистический и лингвокультурологический аспекты: диссертация. — Волгоград: Перемена, 2008.
4. Новосельцев, Н. Как одевались казаки. — М., 1982.
5. Ригельман, А. История и повествование о донских казаках. Мой край родной, казачий. — Волгоград, 2003.
6. Самойлов, Г. Быт, обычай и одежда донских казаков XVI—XVIII веков// Наследие. 1999. — № 29.
7. Скорик, А. П. Казачий Дон. Очерки истории. Часть 2. — Ростов н /Д, 1995.
8. Словарь донских говоров Волгоградской области/ под ред. Р. И. Кудряшовой. — Волгоград: Из-во ВГИПК РО, 2006–2007. — Вып. 1,2,3.
9. Словарь русских донских говоров в 3 т. — Ростов — н /Д.: Из — во Рос. ун — та, 1975–1978.
10. <http://www.kazachka.ru>
11. <http://www.narodko.ru/>

Статья-справка к уроку изобразительного искусства «Лубок» для 5–6 класса

Новикова Татьяна Николаевна, учитель изобразительного искусства, педагог дополнительного образования
ГБОУ г. Москвы «Школа № 904»

Вобиходе русской жизни одно из первых мест занимали странствования по святым местам. Посещая различные монастыри и Храмы, странники оказывались в незнакомых городах и странах и узнавали много нового и интересного.

В далеких селах и деревнях об устройстве жизни, о постройках, о праздниках, о животных узнавали люди по рассказам и лубочным картинкам.

Лубок (лубочная картинка, лубочный лист, потешный лист) — вид графики, изображение с подписью, отличающееся простотой и доступностью образов. Выполнялся в технике ксилографии, гравюры на меди, литографии и дополнялся раскраской от руки. Свое название получил от луба (верхней твердой древесины липы), которая использовалась в 17 в. в качестве гравировальной основы досок при печати таких картинок. В 18 в. луб заменили медные доски, в 19–20 вв. эти картинки производились уже типографским способом, однако их название «лубочные» было за ними сохранено. Как жанр, объединяющий графику и литературные элементы, лубки не были сугубо русским явлением. Древнейшие картинки такого рода бытовали в Китае, Турции, Японии, Индии. [1, с. 445]

Лубочные картинки еще называли потешными листами. Произошло это название от потешных книг, так в старину назывались книги с яркими картинками для детей. Сейчас мы бы назвали их детскими иллюстрированными энциклопедиями. Потешные книги стоили очень дорого, так как переплетались в бархат и атлас, раскрашивались золотом и серебром и были доступны только очень богатым людям. А вот отдельные листы могли скопировать мастера — рисовальщики и самостоятельно распространять по доступным ценам. [6, с. 1]

Именно юмористические народные картинки, продаваемые на ярмарках еще в XVII веке вплоть до начала XX-го считались самым массовым видом изобразительного искусства Руси. Хотя отношение к ним было несерьезным, так как в высших слоях общества категорически отказывались признавать искусством то, что создавали простолюдины, самоучки, зачастую на серой бумаге, на радость крестьянскому народу. Разумеется, о бережном сохранении лубочных листов тогда мало кто заботился. Ведь никому на тот момент в голову не приходило, что дошедшие до наших дней картинки станут истинным достоянием, настоящим шедевром русской на-

родной живописи, в котором воплотились не только народный юмор и история древней Руси, но и природный талант русских художников, истоки живого карикатурного мастерства и красочной литературной иллюстративности. В России народные картинки получили широкое распространение в XVII—XX вв. Первые лубки были в виде бумажных икон, библейских картинок, описывали жития святых. Знаменитые мастера — Павла Берында, монах Илия, Василий Корень. Такие лубки часто распространяли в народе бесплатно. Использовали лубки и в серьёзных целях. Например, в Киево-Печерской лавре лубок об Илье-Муромце служил призывом на борьбу с врагами. Подтверждение тому, что лубки были популярны в Москве, мы можем заметить и сейчас. Стоили они дешево (купить их могли даже малообеспеченные слои населения) и нередко выполняли функцию декоративного оформления. Лубочные картинки первоначально рассматривали как вид народного творчества. Местами производства нередко были монастыри, а также северные и подмосковные деревни. Среди основных жанров лубочных листов вначале бытовал лишь религиозный. Самым ранним лубочным изображением, найденным в восточно-славянском регионе, считается икона Успение Богородицы 1614—1624, первый московский лубок из хранящихся ныне в коллекциях конца 17 в.

В Москве распространение лубочных картинок началось с царского двора. В 1635 для 7-летнего царевича Алексея Михайловича в Овощном ряду на Красной площади были куплены так называемые «печатные листы», после чего мода на них пришла в боярские хоромы, а оттуда — в средние и низшие слои горожан, где лубок обрел признание и популярность примерно к 1660-м. Первыми русскими рисовальщиками лубочных картинок были знаменщики Серебряной палаты, входившей в состав Оружейной палаты в Москве. Изготавливались лубочные картинки-гравюры так: художник брал хорошо отшлифованную липовую доску, наносил на неё рисунок. Далее резцом выбирал фон, оставляя выпуклыми только контуры рисунка, линии. На подготовленную доску кожаной подушкой-мацой наносили черную краску (смесь сажи, жженого сена и вареного льняного масла). Поверх доски накладывали лист влажной бумаги и протягивали между двух валов печатного стана. Полученный оттиск назывался «лубочным листом». Размеры картинок были разные: от тридцати — сорока сантиметров до метра и больше — эти склеивались из отдельных оттисков, из двух, трех, четырех. Продавались гравюры повсеместно, и каждый мог отыскать картинку на любой вкус. Особое место в лубке занимал текст. Он был шуточный или назидательный и в нем проявлялась народная мудрость и смекалка. Тексты поясняли происходящие на картинках события и давали описание предметам и персонажам, а иногда и развернутое повествование с пояснительными надписями и дополнительные к основному (поясняющие, дополняющие) изображения.

Для лубка характерны простота техники, лаконизм изобразительных средств (грубоватый штрих, яркая рас-

краска). При этом очевидные недостатки ранних лубков — отсутствие пространственной перспективы, их наивность восполнялись точностью графического силуэта, уравновешенностью композиции, лаконичностью и максимальной простотой изображаемого.

Лубочные листы выполняли социально-развлекательную роль газеты или букваря. Именно они являются прообразом современных календарей, постеров, комиксов и плакатов. Лубочная картинка была очень популярна и считалась важнейшим источником информации (как сейчас средства массовой информации). Лубок был призван выполнять и просветительскую функцию, приобщая малограмотные слои населения к чтению.

Гравюры пошли в народ, в повседневную жизнь низших сословий, крестьян и мещан, составляя необходимую принадлежность крестьянской избы, постоялого двора и почтовой станции. Многие крестьяне настолько были привязаны к лубочным картинкам, что считали необходимым обновлять свою домашнюю «картинную галерею» по большим праздникам.

Темы и сюжеты лубочных картинок охватывали обширные области знаний. Это были и поучительные или сказочные истории, жизнеописание святых, карта звездного неба, рисунки животных и птиц (реалистических и фантастических), изображение городских построек, кораблей, пароходов, пересказы различных повестей, легенд и т. д. Излюбленные темы лубочных картинок — былины об Илье Муромце и Соловье — разбойнике, персонажи сказок. Особенно остро реагировал лубок на участие армии в военных действиях, иллюстрируя передаваемые сообщения и стремясь быть актуальными. На лубочных картинках всегда было много цветов и необыкновенных растений, будто бы из райской счастливой жизни. Эта красота давала надежду и силу русскому народу в нелегкой трудовой жизни.

Лубок «Солнце, луна и знаки зодиака». Был первым примитивным народным календарем. Огромное красное солнце с разбегающимися желтыми, лиловыми, зелеными и красными лучами, многоцветные зодиаки и фигуры времен года. «Рядом с каждым знаком зодиака начертано: «Месяц октябрь. Скорпион. Естеством скуден и мокр. Имеет дней 31». Конечно же, этот лубок привлекал особое внимание.

Сюжеты, имеющие отношение к конкретным историческим событиям прошлого России, в рисованном лубке — большая редкость. К их числу относится уникальная настенная картинка художника И. Г. Блинова, изображающая битву на Куликовом поле в 1380 году (кат. 93). Это самый большой по размерам лист среди всех дошедших до нас — его длина 276 сантиметров. В нижней части художник написал целиком текст «Сказания о Мамаевом побоище» — известную рукописную повесть, а наверху разместил иллюстрации к ней.

Начинается картинка сценами сбора русских князей, съезжающихся к Москве по зову великого князя Дмитрия Ивановича, чтобы дать отпор несметным полчищам Мамай, наступающим на Русскую землю. На-

верху изображен Московский Кремль, в воротах толпится народ, провожающий в поход русское войско. Двигаются стройные ряды полков, возглавляемые своими князьями. Отдельные компактные группы всадников должны дать представление о многолюдной рати.

От Москвы войска идут к Коломне, где был проведен смотр — «устройство» полков. Город окружен высокой красной стеной с башнями, он виден как бы с птичьего полета. Художник придал контуру построенных войск форму неправильного четырехугольника, повторяющего в зеркальном отражении очертания стен Коломны, добиваясь тем самым замечательного художественного эффекта. В центре фрагмента — воины, держащие знамена, трубачи и великий князь Дмитрий Иванович.

Композиционным центром листа является поединок богатыря Пересвета и великана Челубея, послуживший согласно тексту Сказания прологом Куликовской битвы. Сцена единоборства масштабно выделена, свободно размещена, ее восприятию не мешают другие эпизоды. Художник показывает тот момент схватки, когда скачущие навстречу друг другу всадники столкнулись, осадили коней и изготовили копья для решающего удара. Тут же, чуть ниже, оба богатыря изображены убитыми.

Почти вся правая часть листа занята картиной ожесточенной битвы. Мы видим сбившихся в кучу русских и ордынских всадников, их яростные поединки на конях, воинов с обнаженными саблями, ордынцев, стреляющих из луков. Под ногами коней распростерты тела убитых.

Заканчивается рассказ изображением шатра Мамаю, где хан выслушивает сообщения о поражении своих войск. Далее художник рисует Мамаю с четырьмя «темниками», скачущих прочь с поля битвы.

В правой части панорамы — Дмитрий Иванович в сопровождении приближенных обходит поле боя, сокрушаясь о великих потерях русских. В тексте говорится, что Дмитрий, «видев множество мертвых любимых своих вятзей, нача громко плакаться».

В этом произведении при большой протяженности листа и множестве действующих лиц поражают добросовестность и трудолюбие автора, являющиеся высшей аттестацией мастера. У каждого персонажа тщательно выписаны лицо, одежда, каски, шапки, вооружение. Облик главных героев индивидуализирован. В рисунке исключительно удачно сочетаются народная лубочная традиция с ее условностью, плоскостно-декоративным характером изображения, обобщенностью линий и контуров и приемы древнерусской книжной миниатюры, сказывающиеся в изящных удлинённых пропорциях фигур, в способе раскраски предметов. В качестве образца И.Г. Блинов использовал для своего произведения, созданного в 1890-х годах, печатный гравированный лубок, выпущенный еще в конце XVIII века, но значительно его переосмыслил, кое-где для большей стройности изложения поменял порядок расположения эпизодов. Колористическое решение листа совершенно самостоятельно.

Русский лубок бурно развиваясь под клеймом бездарности и безвкусицы, отмеченным высокообразованной частью русского общества, сегодня он признан особой ценностью, является предметом собирательства и тщательного изучения многих ученых не только России, но и зарубежных стран, занимая достойное место на стенах музеев изобразительного искусства рядом с работами величайших мастеров прошлого.

Лубочные картинки дают нам представление о быте и прошлом русского народа. Благодаря таким печатным «потешным листам» сегодня реконструируются детали крестьянского труда и быта допетровского времени («Старик Агафон лапти плетет, а жена его Арина нитки прядет»), сцены пахоты, жатвы, заготовки леса, выпечки блинов, ритуалов семейного цикла — рождений, свадеб, похорон. Благодаря им история повседневной русской жизни наполнилась реальными изображениями бытовой утвари и обстановки изб. Этнографы до сих пор используют эти источники, восстанавливая утраченные сценарии народных гуляний, хороводов, ярмарочных действий, детали и инструментарий ритуалов (например, гаданий). Некоторые образы русских лубочных картинок 17 в. надолго вошли в обиход, в том числе образ «лестницы жизни», на которой каждое десятилетие соответствует определенной «ступени». Дошедшие до наших дней картинки станут истинным достоянием, настоящим шедевром русской народной живописи, в котором воплотились не только народный юмор и история древней Руси, но и природный талант русских художников, истоки живого карикатурного мастерства и красочной литературной иллюстративности.

Многие историки, ученые и исследователи не раз обращались к лубочным картинкам как к историческому прошлому нашей жизни и с благодарностью вспоминали русских граверов рисовальщиков.

В современной России начала 21 в. неоднократно предпринимались попытки оживить утраченные традиции производства лубочных картинок. Среди успешных попыток и авторов — В. Пензин — основатель новой мастерской лубка в Москве. По мнению многих художников и издателей России, лубок национален, самобытен, не имеет себе равных по многочисленности и богатству сюжетов, разносторонности и живости откликов на события. Его нарядные, красочные листы с назидательным, познавательным или шутивным текстом вошли в народную жизнь, просуществовав в России куда дольше, чем в Европе, соперничая с профессиональной графикой и литературой и взаимодействуя с ними.

Старые лубочные листы хранятся ныне в Отделе эстампов Российской государственной библиотеки в составе коллекций Д.А. Ровинского (40 толстых папок), В.И. Даля, А.В. Олсуфьева, М.П. Погодина, а также в Российском государственном архиве древних актов и Гравюрном кабинете Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Литература:

1. Прохоров, А. М. Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург: Норинт, 2004. — 1456 с.
2. Ровинский, Д. А. Русские народные картинки. 1996
3. Народная картинка XVII—XIX веков, сб. ст., изд. Дмитрий Буланин, 1996.
4. Иванов, Е. П. Русский народный лубок. С 90 одноцветными и 13 красочными репродукциями. М.: ИЗОГИЗ, — 1999
5. Михаил Никитин. К истории изучения русского лубка// Советское искусствознание. 1986. Вып. 20. с. 399—419
6. Лубочные картинки. Ю. Дорожин, 1995
7. Галина Щедрина. Русский лубок, 1998

«Танцы водила, веночек сронила»: традиции празднования Троицы в Нижнем Поволжье (по материалам фольклорных экспедиций в Дубовский район Волгоградской области)

Шилкин Валерий Анатольевич, преподаватель
МОУ ДОД ДМШ № 11 г. Волгограда

В основу данной статьи вошли репортажи, записанные от сельских жителей Дубовского муниципального района Волгоградской области, собранные в фольклорно-этнографических экспедициях. Были обследованы шесть населённых пунктов: ст. Суводская, с. Стрельноширокое, Лозное, Караванка, Горноводяное, Давыдовка.

На пятидесятый день после Пасхи жители Нижнего Поволжья праздновали Троицу. Она относится к двенадцатым праздникам православной церкви и занимает главное место в цикле весеннее — летних обрядов и находится на границе между весной и летом.

Накануне праздника дети ходили в лес за травами и ветками деревьев. *«Я знаю, меня мать посылала на Троицу в балку. Там рос каравчик, называли его. — Иди туда, нарви. Троица завтра будет»* [9].

Главная Троицкая обрядность связана с культом растительности. В этот день украшали храмы цветами и зеленью. Сельские жители ходили на кладбище к своим умершим родственникам. Было заведено усыпать полы в доме травами, вешать венки и веточки деревьев на двери, ворота и др. Для этого использовали ветки клёна, дуба и черёмухи. *«Ходили венки рвали, и к окнам прилепляли»* [6]. *«Ветки рвали. Их рвали, ходили и по окнам, ну, и в ворота, куды прилепишь»* [7]. *«От деревьев побеги. И вот начинают по всем воротам втыкаем, по заборам, чтоб видно было. Люди идут, чтоб видно, встречают Троицу»* [9]. *«Мы все дома украшали свои, и в дом заносили, везде ветки. Устилали деревьями в избе, веточки клали. И на дворе, и на дом. Это дело было давно»* [8]. *«На Троицу вешали на ворота вянки»* [10]. *«Веточки вешали по заборам. Знали, что вроде Троица»* [12]. *«Ветки черёмухи мы ломали, на заборчик ставили, цветы, если какие-то, все это у нас на заборчике»* [4]. *«И заборы*

и дома украшают» [13]. *«Срезали и вешали веточки. Обязательно три веточки на заборе. Какие есть, в основном клён. Втыкаем в ворота, калитки»* [5]. *«Вон клен растет, отломим, втыкаем в ворота три штуки»* [1]. *«Рвали ветки карагач и втыкали в заборы, чабр рвали. На Троицу тоже ходили на кладбище и в ограду по углам втыкали»* [15].

Существовал обычай обхода дворов священнослужителем, который поздравлял всех жителей с праздником. *«Троица — это батюшка ходил по дворам»* [10].

Троица была излюбленным праздником на территории Нижнего Поволжья, её с нетерпением ждали и стар и млад. Местные жители собирались и устраивали общественные гуляния: пели песни, водили хороводы, плясали под гармонь и др. Специально к празднику изготавливали сладкий напиток из корней солодки. *«Мы собирались, пели. Такая красивая балка у нас, там цветы всех раньше расцветают. И вот у нас на Троицу все сходятся туда и малые и старые и все на этом гулянье»* [4]. *«Я гляжу у двора бабы песни поют, водку пьют»* [11]. *«Бабки вот сидят тут и чей-то поют, а че они поют там, мы не вникали в это дело»* [9]. *«Гуляли, хороводы водили. Домой приносили вянки»* [8]. *«Разные забавы находили и все»* [10]. *«Хороводы водили, песни пели»* [3]. *«Троица, это я помню хорошо. Там идут народу...»* [13]. *«Собираемся вся молодежь: «Стой мой хоровод, / Стой не расходись. / В этом хороводе / Играла, плясала. / Играла, плясала, / Танцы водила. / Танцы водила, / Вяночек сронила. / Крикала батюшку. / Батюшка идёт / Вяночек несёт. / Стой мой хоровод, / Стой не расходись. / В этом хороводе / Играла, плясала». Потом вянки несём на море»* [2]. *«Копали солодик — в бутылку крошили, настаивали, и получается жёлтый лимонад сладкий»* [14].

Молодые девушки в Троицын день собирались группами и шли в балку, сад или поляну, там они готовили из куриных яиц яичницу-глазунью, которая символизирует животворящее начало природы. «Девчонки выходили в сады, вянки пляли и яичницу жарили» [3]. «Яичницу жарили» [2]. «Яичницу жарили» [14].

В Волжском Понизовье, как и в центральной и южной части России был распространён обряд «кумления». Девушки целовались и обнимались через венки, после чего называли друг друга кумами и клялись в вечной дружбе. «Кумилися, вянки пляли и кумилися, кто с кем хотел. Кумилися обнимемся, поцелуемся» [3]. «Господи, тогда целовались через вянки, чей-то мы говорили» [8].

Неотъемлемым атрибутом праздника являлось плетение венков из веток деревьев, различных трав и цветов. Девушки одевали их на головы, а затем с пением песен шли к водоёму, где устраивались гадания на венках. Их бросали в воду и смотрели, куда он поплывёт. «Делали себе вянки. Вянки сделали и пошли они на Волгу. И бросали они его, и смотрят — куды он поплывет, венок» [11]. «На Троицу, я уже в бабах. Вянки пляли. Вот у нас

был пруд серёд сяла. Мы и тут вянки кидали. Может и что загадывали, да я ня помню. Конечно, чей-то было, раз вянки пляли, кидали, пльли они. Я знаю, что вянки мы пляли и кидали. И в пруд ходили, кидали, и на Волгу мы ходили тогда. Ходили мы, вянки пляли, это уж я большая была. Пойдем, цвятов нарвем. Пойдем к пруду, или купаться и с вянками, и песни играли. У нас тут пруд был большой, на пруду бросали вянки. Ну, пльвуть они кудай-то, я ня знаю» [8]. «Вянки пляли. Когда пруды были, в прудах кидали. Когда кидали, когда уж и не кидали» [10]. «Венки плели» [4]. «Плели, в воду бросали» [3]. «С вянками пойдуть, наплятуть вянки. Поють и идуть до Волги, там эти вянки бросают в воду и приговаривают, припоють» [13]. «Венки с осины плели. И с песнями ходили на Волгу и бросали. Это положено так. Раньше матеря наши все улицы обходили в вянках. Раньше старые люди дуб, от дубьёв ветки. Из дубьёв пляли венки, положено из дуба» [2]. «Пляли вянки, кидали по воде» [1]. «На Троицу венки плели, хороводы водили. Венки плели и обменивались венками» [15].

Литература:

1. Лозовик, Л. В. 1939 г. р. Ст. Суводская Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 10 января 2016 г.
2. Курышова, В. А. 1930 г. р. С. Горноводяное Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 10 января 2016 г.
3. Хантурина, В. В. 1934 г. р. С. Лозное Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 21 января 2015 г.
4. Ключникова, А. Е. 1928 г. р. С. Лозное Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 21 января 2015 г.
5. Черноморцев, А. В. 1937 г. р. Ст. Суводская Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 10 января 2016 г.
6. Скворцова, В. с. 1939 г. р. С. Караванка Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Пальгова С. Ю. 21 июня 2014 г.
7. Кондратьева, А., П. 1928 г. р. С. Караванка Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Пальгова С. Ю. 21 июня 2014 г.
8. Юшкова, М. А. 1930 г. р. С. Стрельноширокое Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 21 июня 2014 г.
9. Клочков, А. А. 1929 г. р. С. Стрельноширокое Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 21 июня 2014 г.
10. Клочкова, Н. А. 1937 г. р. С. Стрельноширокое Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 1 августа 2014 г.
11. Рублёва, В. А. 1939 г. р. С. Стрельноширокое Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 21 июня 2014 г.
12. Зайцева, Л. И. 1942 г. р. С. Стрельноширокое Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 1 августа 2014 г.
13. Игольникова, Л. с. 1926 г. р. С. Горноводяное Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Шилкина В. А. 10 января 2016 г.
14. Доценко, М. Н. 1950 г. р. С. Давыдовка Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Пальгова С. Ю. 24 января 2015 г.
15. Кушнарева, Т. И. 1949 г. р. С. Давыдовка Дубовского муниципального района Волгоградской области. ПЗ Пальгова С. Ю. 24 января 2015 г.

Научное издание

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

II Международная научная конференция
Казань, май 2016 г.

Сборник статей

Материалы печатаются в авторской редакции

Дизайн обложки: *Е.А. Шишков*

Верстка: *П.Я. Бурьянов*

Издательство «Бук», г. Казань

Подписано в печать 24.05.2016. Формат 60x90 1/8.

Гарнитура «Литературная». Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 7,75. Уч.-изд. л. 5,50. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии издательства «Молодой ученый»

420029, г. Казань, ул. Академика Кирпичникова, д. 25.