

МОЛОДОЙ  
УЧЁНЫЙ



IV Международная научная конференция

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



Москва

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. Авдеюк, 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, Р. М. Искаков, К. К. Қалдыбай, А. А. Кенесов, В. В. Коварда, М. Г. Комогорцев, А. В. Котляров, А. Н. Кошербаева, В. М. Кузьмина, К. И. Курпаяниди, С. А. Кучерявенко, Е. В. Лескова, И. А. Макеева, Е. В. Матвиенко, Т. В. Матроскина, 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, М. С. Федорова С. Ф. Фозилов, А. С. Яхина, С. Н. Ячинова*

Руководитель редакционного отдела: *Г. А. Кайнова*

Ответственный редактор: *Е. И. Осянина*

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), Искаков Р. М. (Казахстан), К. Б. Кадыров (Узбекистан), И. Б. Кайгородов (Бразилия), А. В. Каленский (Россия), О. А. Козырева (Россия), Е. П. Колпак (Россия), А. Н. Кошербаева (Казахстан), К. И. Курпаяниди (Узбекистан), В. А. Куташов (Россия), Кыят Э. Л. (Турция), 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. Узатов (Узбекистан), М. С. Федорова Н. Х. Хоналиев (Таджикистан), А. Хоссейни (Иран), А. К. Шарипов (Казахстан), З. Н. Шуклина (Россия)*

К90 **Культурология** и искусствоведение: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2018 г.). — Казань : Молодой ученый, 2018. — iv, 48 с.  
ISBN 978-5-905483-48-6.

В сборнике представлены материалы IV 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

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА  
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**Ковалева А.Р.**

К вопросу об использовании семиотического подхода в исследовании культуры. . . . . 1

**Москвин А.А.**

Образ загробного мира в современной фантастике как отражение массового восприятия смерти . . . . . 2

## ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**Комиссарова А.Д.**

Особенности и развитие живописи в России во второй половине XVIII века . . . . . 6

**Хрипункова О.В.**

Мифологемы сатаны и антихриста как отражение философско-культурологических воззрений Д.С. Мережковского (на примере романа «Смерть богов (Юлиан Отступник)») . . . . . 8

## МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

**Кутловская А.С.**

Особенности создания публичного музея на основе частной коллекции П.М. Третьякова . . . . . 12

## АРХИВНОЕ ДЕЛО

**Mustafayeva N., Hasanov E.L.**

Culturology issues of comparative description of the ethnolinguistic identity of historical heritage of Azerbaijan (based on period of Safavid Empire) . . . . . 15

## ОХРАНА ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

**Телецкая В.А.**

Разнообразие архитектуры первой половины XIX века в г. Арзамасе на примере городских усадеб купца М.Д. Шкарина, Ф.И. Ханыкова, дворянина С.В. Панютина . . . . . 17

## КУЛЬТУРА ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

**Hasanov E.L.**

Cultural aspects of research of some basic handicraft patterns in Sogdiana region (based on Early Iron Age materials) . . . . . 21

**Гасанов Э.Л.**

О характерных особенностях исследования устного народного творчества (на примере азербайджанских пословиц) . . . . . 22

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

**Бакулина Н.А., Трынова Т.В.**

Современные тенденции иллюстрирования художественной литературы. . . . . 25

**Киселева Н.Е.**

Живописные произведения художника-любителя Владимира Каклеева . . . . . 28

## МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

### **Зимовцева Е. Н.**

Ансамблевое музицирование подростков в классе общего фортепиано как фактор развивающего обучения в ДШИ ..... 36

### **Орлова А. В.**

Танцевальные миниатюры в клавишинных сюитах Ж. Ф. Рамо в контексте национальных особенностей его творчества ..... 38

## ТАНЕЦ И ХОРЕОГРАФИЯ

### **Илларионова Е. С.**

Театр танца как феномен хореографического искусства (на примере Севастопольского Академического театра танца имени Вадима Елизарова) ..... 41

## НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

### **Кокорева М. А.**

Из истории вышивки. Вековая канитель. .... 45



# ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

## К вопросу об использовании семиотического подхода в исследовании культуры

Ковалева Анастасия Романовна, магистрант  
Краснодарский государственный институт культуры

*В работе раскрывается сущность семиотического подхода. А также рассматривается его использование в исследовании культуры.*

**Ключевые слова:** семиотика, семиотический подход, культура, культурологическая парадигма, естественный язык, М.Ю. Лотман, текст культуры.

Для современного научного знания характерна полидисциплинарность. Это приводит к интеграции одних ее разделов с другими. Использованию методов и подходов разных дисциплин в изучении научных явлений. Культурологическая парадигма не является исключением, а скорее представляет собой исторически сложившееся «правило». Являясь наукой, заключающей в себе многообразие знаний, культурология взаимодействует с множеством дисциплин, которые, переходя из одной области в другую, образуют совершенно новый вид научных связей. Одна из таких связей была создана, посредством перехода семиотики в культурологию. Это в конечном итоге привело к использованию семиотического подхода в изучении культуры. Таким образом, можно прийти к выводу о том, что соприкосновение друг с другом различных дисциплин, привело к расширению области их познания. И привнесло в сферу исследовательской деятельности новые методы и подходы к изучению.

На сегодняшний день существует множество дефиниций понятия культура. Для раскрытия темы данной работы необходимо выделить некоторые ее аспекты. Во-первых, культура есть «продукт» человеческой деятельности. Результат победы над силами природы. Во-вторых, культура есть совокупность всего, что создано руками и разумом человека. И, в-третьих, культуре присущи функции памяти, трансляции и создания новых ценностей на каждом этапе развития общества [3, с. 14]. Таким образом, все вышеперечисленное приводит нас к пониманию культуры, как деятельности человека в любых формах ее проявления, которая включает в себя всевозможные виды самовыражения и самопознания. Накопление человечеством различного рода опыта. В связи с чем возникает потребность в понимании культуры как информационной системы.

Рассмотрение культуры как информационной системы предполагает применение в ее изучении семиотического подхода. Концепция, которого была разработана в конце

XX века М.Ю. Лотманом, Б.А. Успенским, А.М. Пятигорским и В.Н. Топоровым [1, с. 214]. Согласно данному подходу, культура исследуется как сложно организованная система знаков [4, с. 97]. Семиотика происходит от греческого слова «sema», что в переводе означает «знак» [4].

При помощи знака различные общности зашифровывают определенную информацию о себе. Смысл, которой становится понятным при произведении дешифровки. Знаковые системы призваны сохранять культурную идентичность множества народов, проживающих на нашей планете. Из последовательности знаков строится текст культуры [1, с. 215]. В соответствии с семиотической концепцией именно текст (языковой и не только) представляется как носитель функции и значения культуры. Он также является ее основной единицей [1]. Однако же не все языковые сочинения могут являться текстами с точки зрения культуры. Только те, что заключают в себе определенную функцию и значение [1].

Итак, культурой может называться только иерархия взаимосвязанных семиотических систем. Взаимосвязь, которых, осуществляется при помощи естественного языка [1]. Этот язык представляет собой метафизическое средство, с помощью которого все знания данной культуры трактуются, фиксируются и внедряются в сознание субъекта или же общности [1]. Естественный язык стоит над всеми культурными системами. Что определяет его как первичную моделирующую систему, в то время как миф, например, является вторичной системой знания. При помощи культурных систем и языка «человек познает, объясняет и пытается изменить» окружающий его мир. Именно поэтому эти системы именуются моделирующими. Ими используется различные виды инструментальных для обработки и передачи информации. Однако информацией в культуре называется не только знание, но и ценности, и верования [1]. Таким образом, любая куль-

тура представляет для стороннего наблюдателя и исследователя совокупность текстов, которые необходимо дешифровать. Такие тексты строятся последовательным соединением знаков. В свою очередь знаки есть совокупность элементов естественного языка.

Каждая существующая или существовавшая культура содержат в себе, согласно Иконниковой С.Н., две вторичные моделирующие системы. В большинстве случаев это искусства, основанные на языке и визуальные. Это обусловлено бинарной структурой человеческого мозга. Однако, в конечном счете, каждая культура выстраивает собственную иерархию вторичных моделирующих систем [1].

#### Литература:

1. Иконникова, С. Н. История и теория культуры / С. Н. Иконникова — Изд-во: Питер, 2008. — 592 стр.
2. Иконникова, С. Н. История культурологических учений / С. Н. Иконникова — 2-е изд., переработанное и дополненное. — СПб.: Питер, 2005. — 474 с: ил. — (Серия «Учебное пособие»).
3. Лях, В. И. Культурогенез как проблема теории и истории культуры: теоретические основания и реконструкция. Научное издание / В. И. Лях — Краснодар, 2010. — 256 с.
4. Лях, В. И. Организация и технологии научно-исследовательской деятельности. Учебная программа и тезаурус основных концептов. / В. И. Лях — Краснодар, 2011. — 140 с.
5. Лотман, Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. / Ю. М. Лотман — Таллин: Александра, 1992. — с. 9–247.

## Образ загробного мира в современной фантастике как отражение массового восприятия смерти

Москвин Александр Алексеевич, студент магистратуры  
Оренбургский государственный университет

*В статье рассматривается образ загробного мира в современной фантастике как отражение массового восприятия смерти. На примере фантастических произведений конца XX — начала XXI выявляются транслируемые массовой культурой установки в отношении смерти и характерные для массового сознания тенденции восприятия смерти.*

**Ключевые слова:** *смерть, посмертное существование, массовая культура, фантастика.*

Историк религии М. Элиаде утверждал, что «смерть непостижима, если она, тем или иным образом, не связана с новой формой бытия, как бы мы её себе ни представляли: посмертное существование, второе рождение, перевоплощение, бессмертие души или воскресение во плоти» [9, с. 78]. В современной массовой культуре, помимо традиционных религиозных и эзотерических дискурсов, одной из форм такого рода постижения смерти является фантастика, в которой очень популярным остаётся образ загробной жизни. Литературный критик С. Бёрт отмечает, что эта тема нашла отражение в творчестве практически каждого популярного писателя [12, с. 168].

В отличие от религиозной литературы и современных псевдонаучных спекуляций на тему жизни после смерти,

Таким образом, можно прийти к выводу о том, что семиотический подход рассматривает культуру как информационную структуру, которую можно разложить на составные части (знаки). И используя основу — естественный язык, при помощи которого определяется значение знаков — можно произвести процедуру дешифрования. Благодаря которой становится возможным для понимания внутреннее устройство каждой культурной общности. Применение семиотического подхода в исследовании способствует полному проникновению в скрытый смысл явлений.

авторы фантастических произведений не пытаются доказать реальность посмертного существования — они используют образ загробного мира преимущественно в иносказательном ключе для реализации совершенно иных инструментальных, психологических и культурных функций. Находясь в определённом родстве с разного рода мемуарами об околосмертных переживаниях и религиозными «видениями» потусторонней жизни, фантастика, обращаясь к образам посмертного существования, не стремится доказать истинность изображённой картины мира или навязать определённую модель поведения.

Обычно в культурологических и литературоведческих исследованиях для анализа образов смерти и загробного мира используются произведения, вошедшие в классиче-

ский канон. Несмотря на несомненные художественные достоинства, они, как справедливо отмечает историк культуры А. Я. Гуревич, отражают умонастроения лишь некоторой части интеллектуалов [2, с. 58]. Для того, чтобы прояснить восприятие образа смерти у широких слоёв населения, необходимо обратиться к произведениям массовой культуры. Как отмечают современные российские философы И. Желтикова и Д. Гусев, именно в творениях, рассчитанных на широкую аудиторию, в наиболее чёткой форме проявляется коллективное отношение к смерти, принятое в данном обществе [3, с. 131]. Определяющими элементами картины мира посмертного существования выступают такие категории как «смысл жизни» и «смысл смерти» [4, с. 4], соответственно, обращение к вымышленным версиям посмертного существования позволяет пролить свет на содержательные составляющие этих категорий на современном этапе развития.

Автор фантастического произведения, создавая образ загробной жизни, должен продумать её историю, мифологию, социальное и политическое устройство, физиологию, топографию, онтологию. Такая творческая задача, по словам немецкого эстетика Х. Ниббирига, равносильна шагу на порог «потусторонней тёмной комнаты, вход в которую для мышления засыпан и которая, как всегда, оклеена обоями нашего воображения» [6, с. 18]. Необходимость вообразить невообразимое требует колоссальных усилий, поскольку, как отмечает В. Янкелевич, «необычность» смерти не имеет связи с обыденным опытом, а значит у человека нет слов для её описания [10, с. 360]. Последующая жизнь в художественном произведении мыслится странным преобразованием предметов реальной действительности, лишённым привычного порядка, что низводит сверхъестественное до уровня обыденного. Тем самым автор «эсхатологического романа» (таким термином В. Янкелевич обозначает художественные произведения о загробной жизни) сближается с утопистом, мыслящим предельное будущее в зависимости от настоящего [10, с. 360].

В рамках данного исследования были рассмотрены литературные произведения, которые можно отнести к *afterlife fantasy* — поджанру фантастики, изображающему некий вторичный мир, в который человек попадает после смерти — опубликованные в конце XX — начале XXI века.

Фантастика, являясь компонентом массовой культуры, неизбежно транслирует аудитории разного рода идеологические установки. Идея посмертного существования тесно связана с мифологическим и религиозным мышлением, поэтому её реализация в фантастическом произведении позволяет сделать определённые выводы о современном понимании религии. По мнению религиоведа С. Протеро, массовая культура активно транслирует получившую широкое распространение точку зрения, что все религии являются разными способами постижения одной и той же истины [7, с. 11]. Такие взгляды находят отражение в значительной части «*afterlife fantasy*». В большинстве такого рода произведений пространство посмертного су-

ществования изображается как общее место пребывания умерших вне зависимости от их религиозной принадлежности. Попадание в ад, рай, чистилище или пространство посмертного существования, не имеющее аналогов в религиозных и мифологических системах разных эпох, определяется в зависимости от степени добродетельности земной жизнью или действия неумолимых законов мироздания, а не от исполнения конкретной ритуальной практики.

В большинстве рассмотренных произведений изображение загробного мира характеризуется обилием архаических черт: одежда, технологии, устои, законы, формы социальной организации очень далеки от современности. Отсталость мира мёртвых от реалий настоящего времени позволяет сделать вывод, что традиционное религиозное понимание жизни после смерти мыслится авторами как устаревшее и неактуальное, или, говоря словами Дж. Кэмпбелла, перестаёт быть «живым мифологическим символом», способным «пробуждать и направлять энергию жизни» [5, с. 68]. Действительно, как отмечает социолог Й. Терборн, для современной западной культуры характерно «не очень благосклонное отношение к вопросу жизни после смерти» [8, с. 291]. Представления, сложившиеся в глубокой древности, могут вступать в конфликт с современными взглядами, ценностями и реалиями. А. Беннет обращает внимание, что сама идея загробной жизни не согласуется с таким важным современным институтом как права человека: реализация любой религиозной модели посмертного существования лишает человека прав на свободу совести и вероисповедания, свободу перемещения [11, с. 4].

Специалисты по истории религий отмечают, что учения о жизни после смерти, сложившееся в христианстве, исламе и иудаизме трактует земную жизнь как подготовку к подлинному существованию в вечной загробной жизни. Современная фантастика совершает своеобразный переворот, подчёркивая значимость именно земного бытия. Загробный мир при всей своей грандиозности изображаются застывшими, застоявшимися не оставляющими возможностей для творчества. Так, например, в романе Г. Зотова «Элемент крови» именно земная жизнь является источником прогресса для потустороннего мира: любая инновация, прежде чем войти в обиход небес или преисподней, должна сначала появиться на Земле. В романе Д. Брома «Потерянные боги», некоторые персонажи мечтают привнести в чистилище современные блага цивилизации: права и свободы человека, оружие, технологии.

Изображённая в современной фантастике жизнь после смерти лишается не только первостепенности, но и вечности. В таких произведениях как «Краткая история смерти» К. Брокмейера и «Свет в окошке» С. Логинова обитатели загробного мира окончательно исчезают после того, как о них перестают помнить живые. В мультипликационном фильме «Тайна Коко», также затрагивающем данную тему, для обозначения этого явления использовалось понятие «финальная смерть». В романе Д. Брома

«Потерянные боги» также присутствует идея окончательного исчезновения, но там она связывается не с памятью об умершем, а с утратой особой жизненной энергии. В любом случае современная фантастика отказывается от религиозной трактовки посмертного существования как вечной жизни, представляя его как временное и преходящее. Самая идея «финальной смерти» при всём многообразии её фантастических воплощений преимущественно преподносится как окончательное исчезновение. Загробный мир в таком случае становится не самостоятельным посмертным бытием, а иллюзорным и лишённым подлинности преддверием настоящей смерти. Идея «финальной смерти» соединяет традиционное понимание смерти как перехода и характерное для современной западной культуры восприятие смерти как окончательного уничтожения. В этом проявляется своеобразная художественная рефлексия страха смерти: хотя в пространстве массовой культуры он блокируется религией, эзотерикой, отказом от размышлений на «вечные вопросы», для отдельно взятого человека он продолжает оставаться источником экзистенциального ужаса.

Такого рода сюжетные ходы в полной мере отражают одну из тенденций восприятия смерти, описанную З. Бауманом: в современном обществе смерть приобрела статус конечного результата и положила конец ощущению вечности [1, с. 313]. В условиях, когда личное бессмертие перестаёт восприниматься как нечто неоспоримое и необратимое, ценность и привлекательность земной жизни значительно возрастают. В современной культуре ощущение вечности исчезает не только из обыденной человеческой жизни: в рамках научного дискурса ставится вопрос о грядущей смерти Вселенной — пусть и отложенной на десятки миллиардов лет, но всё равно неизбежной и неотвратимой. Конец ощущения вечности чётко транслируется через образы загробного мира современной массовой культуры — категория «жизни после смерти» традиционно воспринимающаяся в религиозном мировоззрении как вечная, переходит в разряд брэнного и преходящего.

В связи с тем, что идея жизни после смерти утрачивает статус «моста» между брэнностью и вечностью, актуализируются другие формы обретения символического бессмертия, наиболее распространёнными среди которых З. Бауман называет стремление остаться в памяти потомков и растворение в социальной группе — государстве, нации, партии, семье и т. д. В современной фантастике распространён мотив о зависимости положения мёртвых в загробном мире от интенсивности сохранения памяти о них в мире живых, что демонстрирует обострение страха забвения и делает стратегию его преодоления одной из наиболее востребованных форм обретения символического бессмертия. В романе К. Брокмейера «Краткая история смерти» пандемия, уничтожающая население планеты, одновременно опустошает загробный мир. В романе С. Логинова «Свет в окошке» каждое воспоминание об умершем человеке конвертируется в своеобразную валюту, которая способна улучшить его поло-

жение в загробном мире. Представления о необходимости сохранения памяти об умерших становятся значимыми массовыми установками в отношении смерти — массовая культура активно способствует их трансляции и закреплению.

Как уже отмечалось ранее, в пространстве фантастического произведения идея посмертного существования лишается религиозно-мифологического содержания, становясь всего лишь фантастическим допущением, условностью, не претендующей на статус реальности. Само пространство вымышленного загробного мира также подвергается своеобразной секуляризации — в нём практически не проявляется присутствия высших сил. В одних произведениях они заменены действием рациональных законов, заданных условиями фантастического допущения, в других — представлены сторонними наблюдателями, предпочитающими не вмешиваться в ход событий, в третьих — преподносятся в сниженном сверхъестественном модусе как утратившие свой божественный статус и неспособные повлиять на развитие ситуации.

Общепринятой точкой зрения стало утверждение, что смерть (вне зависимости от того, следует ли за ней некое загробное существование или окончательное небытие), что смерть, выступая в качестве предела человеческого бытия, придаёт жизни осмысленность. Современная фантастика, обращаясь к идее посмертного существования, предпочитает избегать вопроса о смысле жизни и смерти, оставляя его открытым и нерешённым. В фантастических произведениях обнаруживаются различные стратегии истолкования предназначения загробного бытия: оно может трактоваться как кара за земные грехи, совокупность иллюзорных видений, очередное перерождение, возможность реализации скрытого потенциала. Последняя стратегия представляется особенно интересной, поскольку её реализация невозможна в традиционных формах повествования о загробном мире. История «маленького человека», которому удаётся найти себя после смерти и привнести масштабные изменения в окружающую реальность, становится достаточно популярным сюжетным ходом в массовой культуре. Здесь в очередной раз проявляется гуманистический потенциал фантастики и её вера в безграничные возможности человека.

Среди трёх разновидностей фантастики (научная фантастика, фэнтези, хоррор) чаще всего обращение к образу загробного мира происходит в фэнтези. Незначительная представленность темы посмертного существования в научной фантастике кажется вполне очевидной: религиозная идея жизни после смерти не соотносится с критериями научной рациональности. Многочисленные ады, подземные миры, преисподние могли бы представлять значительный интерес для хоррора, но литература ужасов крайне редко обращается к пространствам посмертного существования, предпочитая сосредоточиться на изображении проникновения потусторонних сил (в т. ч. разного рода «живых мертвецов» и «восставших из ада») в обыденную реальность. Загробный мир в современной фантастике довольно

часто преподносится как абсурдный, скучный, несовершенный, вызывающий брезгливость и отвращение, но страшным он изображается крайне редко. Здесь в полной мере проявляются консьюмеристские установки современной ментальности, описанные А. Гуревичем на примере собранных Р. Моуди свидетельств об околосмертном опыте: потребительское мировоззрение нацелено на райское блаженство без приложения для этого каких-либо усилий [2, с. 61]. Изображение загробного мира, пронизанного ужасом, мешает реализации психотерапевтической функции массовой культуры, чем и обусловлена его низкая популярность.

В традиционных повествованиях о загробной жизни сформировался ряд метафор, ставших ключевыми для религиозного, художественного и даже повседневно-обыденного дискурса о посмертном существовании. Среди них одной из получивших наиболее широкое распространение считается метафора загробного мира как дома, где после смерти встретятся все близкие люди. Современная фантастика активно способствует её разрушению, предлагая принципиально иные образы для изображения по-

смертного существования: мегаполис, чиновничий кабинет, концентрационный лагерь, тюрьма и др. Следует отметить, что ни один из них не занял доминирующего положения и по степени распространённости не может конкурировать с более традиционными метафорами. Тем не менее такого рода образы служат выражением современного отношения к смерти как к чему-то бесчеловечному, чужеродному, отстранённому.

Современное понимание смерти представляется предельно эклектичным, потому в нём причудливым образом сочетаются религиозные и секулярные установки, вера в вечную жизнь и страх перед окончательным исчезновением, традиционные верования и новомодные мистические учения. Фантастические загробные миры, будучи по определению вымышленными и нереальными, выступают в качестве своеобразного зеркала современного массового восприятия смерти, поскольку точно также воплощают в себе жизнь после смерти, реинкарнацию, окончательное уничтожение и другие способы представления смерти.

#### *Литература:*

1. Бауман, З. Индивидуализированное общество / З. Бауман. — М.: Логос, 2005. — 390 с.
2. Гуревич, А. Я. «Жизнь после жизни», или нечто о современности и средневековье / А. Я. Гуревич // Знание — сила. — 1990. — № 11. — с. 55–63.
3. Желтикова, И. В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология / И. В. Желтикова, Д. В. Гусев. — Орёл: Издательство ОГУ, 2011. — 172 с.
4. Карнаухова, И. А. Представления о посмертном существовании в философской картине мира в рамках анализа христианской культуры: монография / И. А. Карнаухова. — Тюмень: Издательский центр БИК ТюмНГУ, 2016. — 106 с.
5. Кэмпбелл, Д. Мифы, в которых нам жить / Д. Кэмпбелл. — М.: София, Гелиос, 2002. — 256 с.
6. Ниббриг, Х. Эстетика смерти / Х. Ниббриг. — СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. — 424 с.
7. Протеро, С. Восемь религий, которые правят миром: всё об их соперничестве, сходстве и различиях / С. Протеро. — М.: Эксмо, 2014. — 400 с.
8. Терборн, Й. Мир: руководство для начинающих / Й. Терборн — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. — 336 с.
9. Элиаде, М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / М. Элиаде. — Киев: София, М.: ИД «Гелиос», 2002. — 224 с.
10. Янкелевич, В. Смерть / В. Янкелевич. — М.: Издательство Литературного института, 1999. — 448 с.
11. Bennett, A. Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction / A. Bennett. — New York: Palgrave Macmillan, 2012. — 235 p.
12. Burt, S. Science Fiction and Life after Death / S. Burt // American Literature History. — № 26 (1). — 2014. — P. 168–190.



# ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

## Особенности и развитие живописи в России во второй половине XVIII века

Комиссарова Анастасия Дмитриевна, студент

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург)

На сегодняшний день отношение к культуре как одной из сфер жизни резко изменилось, пришло понимание ее важности и актуальности в современном мире. Культуру начали рассматривать как один из важнейших механизмов развития общества и государства. Она является основной составляющей в историческом процессе, так как несет огромный пласт информации об укладе жизни, мировоззрении, ценностях и нормах людей, живших в определенный период. В свою очередь это помогает формированию культурной преемственности времен, что играет важнейшую роль в нормальном функционировании и динамичном развитии общества. Как пишет русский философ Н.А. Бердяев «культуре дорого увековечивание, непрерывность, преемственность, прочность культурных творений и памятников» [2, с. 248–249]. Действительно, хоть со временем в культуре и появляются отличия в мировоззрении, системе ценностей и норм, это не дает основания забывать культуру прошлого, так как это может привести к кризису и упадку, потере социальной памяти.

Культура включает в себя различные формы, одной из которых является живопись. Она как отдельный элемент имеет большое значение, так как также несет в себе перечисленную выше специфику. Искусство, являясь особенной содержательной разновидностью сознания общества, может рассказать об определенном историческом периоде, о его особенностях и характерных чертах. Далее искусство вместе с другими культурными формами участвует в процессе социализации, помогает человеку найти общие интересы и потребности с обществом во всех его многообразных видах с помощью интеллектуально-чувственных отображений жизни в художественных образах. В свою очередь живопись с помощью своей эстетической функции помогает человеку формировать идеалы поведения, действий, так как в ней часто освещаются проблемы общечеловеческого содержания.

В данной статье я хочу рассмотреть русскую живопись второй половины XVIII века, так как этот период характеризуется как первый расцвет, который окажет действие на дальнейшее развитие искусства. Он раскрывает все стороны общественной жизни и сознания России, их существенные изменения.

### Предпосылки развития искусства

В Российской империи вторая половина XVIII века характеризуется расцветом абсолютной монархии и ростом влияния дворянского сословия. С другой стороны, в данный период в противовес расцвету системы абсолютизма в стране увеличивается рост крестьянских движений и вольнодумства просвещенных дворян [3, с. 78]. На фоне этих общественных изменений происходит взлет русского искусства. Это также обусловлено рядом событий, которые повлияли на развитие общекультурной атмосферы. Во-первых, в начале 1755 года был издан указ об основании Московского университета, идея создания которого принадлежит М.В. Ломоносову и фавориту Елизаветы Петровны И.И. Шувалову. Это событие несло в себе высочайший призыв к просвещению. Во-вторых, в 1762 году был обнародован манифест Петра III «О вольности дворянства», по которому дворяне освобождались от обязательной гражданской и военной службы. Данный законодательный акт, как пишет историк искусств М.М. Алленов «увеличил объем культурных потребностей и создал целую сферу приложения благоустроительных, а вместе с ними и художественных усилий» [1, с. 62]. Последней, но не менее важной причиной, стало открытие в 1757 году Академии художеств, где инициаторами также выступали И.И. Шувалов и М.В. Ломоносов. Как первое высшее художественное заведение в Российской империи Академия художеств известна своими выпускниками, величайшими мастерами живописи, скульптуры, графики, ставшие яркими представителями культуры определенных эпох. Позднее при Академии было открыто Воспитательное училище, которому отводилась значительная роль, так как воспитательная деятельность рассматривалась как главным пунктом в просветительском классицизме [4, с. 87–88]. Данную идею выразил М.В. Ломоносов в своей речи на открытии Воспитательного училища: «...благополучны вы, сыны Российские, что можете преуспевать в похвальном подвиге ревностного учения и представить перед очами просвещенные Европы пронизательное остроумие, твердое рассуждение и ко всем искусствам особливую способность нашего народа...» [3, с. 79].

Именно данные мероприятия способствовали развитию и совершенствованию культурной сферы обще-



ственной жизни России, а также определили путь русской культуры на протяжении всей второй половины столетия.

#### **Особенности живописи**

В живописи второй половины XVIII в. начинает формироваться несколько новых направлений стиля:

- Классицизм;
- Приближенный к романтизму сентиментализм (предромантизм);
- В то же время оставались представители направления рококо, который к данному периоду переживал упадок.

Классицизм стал ведущим направлением Академии художеств, причиной чему было подражание европейской системе. Для данного стиля характерна тесная связь с просветительскими идеями, с их благородными идеалами, гражданственными идеями служению Отечеству. Всё это присутствовало и в российском искусстве, однако существовали и отличия. Несмотря на высокопатриотические идеи, в русском классицизме отсутствовала идея жесткой власти абсолютного государственного начала над личностью. Это больше приближает русское искусство к традициям искусства античности, чьи идеи выдвигались просветительской философией. В то же время в нем присутствовало обращение к родной истории, национальным традициям [5, с. 126]. Наиболее яркими представителями этих идей среди художников были А. П. Лосенко и Ф. С. Рокотов.

Русский классицизм приятно делить на три этапа: ранний, зрелый и поздний. Во второй половине XVIII века он проходит первые две стадии в 60-е — первую половину 80-х гг. и во вторую половину 80-х — 90-е годы, вплоть до 1800 г. [3, с. 78].

Причиной распространения идей классицизма стало начало правления Екатерины II, которое было овеяно демократическими преобразованиями как в обществе, так и в государстве. Императрица в глазах подданных была идеалом правителя просвещенной монархии [3, с. 79].

Параллельно классицистическому направлению в русской живописи развивается сентиментализм, который был тесно связан с предшествующим стилем рококо. Главными идеями данного направления были значимая роль отдельной человеческой личности, её неповторимость и эмоциональность, способность к глубоким чувствам. Представленная душевная жизнь человека является основой сентиментализма в России; чувство становится выше разума, главенствующего в свою очередь в классицистическом стиле. Он в своих представлениях значительно отличается от классицизма, хотя бы своей аполитичностью [3, с. 79].

Сентиментализм также уходит от прямолинейности классицизма, его строгости и следованию определенным правилам. Основоположниками чувственности в живо-

писи считаются Д. Г. Левицкий и Ф. Л. Боровиковский, создавшие основные черты сентиментализма.

Одной из причин становления сентиментализма как одного из ведущих направлений являются события крестьянской войны 1770-х гг., под впечатлением которых русское дворянство выразило свое мироощущение именно в сентиментальных идеях. Принятие того, что в крепостном крестьянине есть чувствующая индивидуальность стало положительным вкладом сентиментального направления в культуру России данного периода [6, с. 126].

#### **Заключение**

Подводя итог всей работе, можно сказать, что XVIII век в российской истории, особенно вторая половина, связан со взлетом образовательной и культурной сфер в общественной жизни империи. Связано это со вступлением России наряду с европейскими странами на путь духовного развития, что дало толчок к развитию просветительских идей. Важным было участие монарха в культурной сфере, проведение мероприятий по совершенствованию и становлению образовательной среды. Так, открытие высших учебных заведений, образование в которых не имело никаких сословных рамок, способствовали воспитанию «новой породы людей», появлению новых деятелей искусства, которые благодаря своим произведениям могли раскрыть все веяния общественной мысли, особенности историко-культурного процесса.

В понимании искусства второй половины XVIII века важно знать, какие идеи Просвещения были главными. Первое, это идеи гражданственности, высоких идеалов и духа патриотизма. В общественном сознании появилось новое понимание «служения Отечеству». В искусстве это больше всего проявлялось в классицистическом направлении, который нашел отражение в исторической живописи и парадных портретах.

Второй проблемой в идеях Просвещения была проблема личности, которая нашла место не только в общественной и философской мысли и самосознании, но и в других сферах культурной жизни, прежде всего в искусстве. Художники стали приходить в написании портретов к стремлению раскрыть глубокий внутренний мир человека, его эмоциональное состояние и чувство. Всё это выразилось в сентименталистском направлении, влияние которого заметно в камерных портретах. Основоположниками чувственности в живописи считаются Д. Г. Левицкий и Ф. Л. Боровиковский, создавшие основные черты сентиментализма.

Исходя из всего вышесказанного, нужно отметить, что искусство как часть культурной сферы несет огромный пласт информации о всех сторонах общественной жизни и сознания России, их существенные изменения, помогает восполнить многие пробелы в изучении прошлого. Поэтому изучение культуры является важной составляющей в понимании истории в целом.

#### *Литература:*

1. Алленов, М. М. История русского искусства, Искусство XVIII-начало XX века, Том 2, 2000 г.

2. Бердяев, Н. А. *Философия неравенства*. — М.: ИМА-Пресс, 1990.
3. Ильина, Т. В. *История искусств. Отечественное искусство*. 3-е изд., перераб. и доп. — М: Высшая школа, 2000.
4. Лисовский, В. Г. *Академия художеств*. 2-е изд., переработ. и доп. — Л.: Лениздат, 1982.
5. *Русское искусство XVIII века* / Под. ред. Т. В. Алексеевой по материалам конференции 12.1968 г. Институт истории искусства МК СССР. — Москва: Наука, 1973.
6. *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников XVIII века*. Под ред. А. И. Леонова. — М., «Искусство», 1952.

## Мифологемы сатаны и антихриста как отражение философско-культурологических воззрений Д. С. Мережковского (на примере романа «Смерть богов (Юлиан Отступник)»)

Хрипункова Оксана Васильевна, старший преподаватель  
Санкт-Петербургский государственный экономический университет

Д. С. Мережковский является одной из наиболее сложных и противоречивых фигур «Серебряного века» русской культуры. Диапазон его творчества широк — он был литературным критиком, теоретиком культуры, религиозным мыслителем, поэтом, романистом, драматургом, переводчиком. Идеино-эстетические вопросы, затронутые Мережковским, имели отношение к самым злободневным проблемам жизни того времени и, одновременно с этим, были связаны с извечными общечеловеческими духовными исканиями.

По праву считаясь одним из основоположников русского декадентского искусства, он в своих многочисленных сочинениях достаточно последовательно воплощал идеи «нового религиозного сознания» и живо откликался на бурные события своей эпохи.

Философско-культурологические воззрения мыслителя были весьма неординарны, противоречивы и изменчивы. Противостояние добра и зла, их извечная борьба являются краеугольным камнем всего творчества Мережковского. Эсхатологическая тема бездны нашла широкое отражение во всём его многостороннем творчестве. Начав с идентификации единой неразличимой бездны небытия, где правит Князь Тьмы, Мережковский затем открывает для себя двойственный характер этой бездны. Противостоящие друг другу и противоборствующие силы «бездны верхней» и «бездны нижней» оказываются в конечном счете не только «подобны и равны», но и — именно здесь Мережковскому видится разгадка «тайны жизни» — указывают на «два пути», которые «ведут к единой цели оба, и всё равно, куда идти» [2, с. 400]. И здесь Мережковский преследует особую цель — он хочет перекинуть через эти две «бездны» «дугую лёгкий мост железный» [3, с. 393], который стал бы основанием для Третьего Царства. Он пытается соединить две противоположности в диалектическом единстве: «Соедини, если сможешь, правду Титана с правдой Галилеянина — и ты будешь больше всех рождённых жёнами на земле» [4,

83], — говорит Юлиану Максим, один из героев романа «Смерть богов».

Художественные образы сатаны и антихриста, играют огромную роль во всём творчестве Мережковского. Это образы-символы, представляющие собой воплощение одной из двух «бездн», одной из главных категорий его религиозной доктрины. Они, как и образ божественного начала, воплощённого у Мережковского в Иисусе Христе, красной нитью проходят через всё его творчество.

В первом романе трилогии «Христос и Антихрист» «Смерть богов (Юлиан-Отступник)» образ сатаны окружен неким романтическим ореолом. Впервые он предстает перед читателем в облике древнего Титана Прометея — греческого богоборца. Этот образ величественен и прекрасен, он привлекает своей силой и благородством: «Раздался голос, подобный голосу бури...»

— Геркулес, Геркулес, освободи меня! (...)

Он увидел огромное тело; ноги и руки были прикованы обручами к скале; коршун клевал печень Титана; капли чёрной крови струились по бёдрам; цепи звенели; он метался от боли...» [4, с. 79–80].

Образ мифологического героя Прометея у Мережковского является дуальным символом. Это не только титан-богоборец, но и своего рода персонификация гибнущего древнего языческого культа, закованного в цепи последователями Христа и ждущего освобождения Геркулесом-Юлианом.

Затем сатана рисуется Мережковским в библейском варианте. Это уже не греческий Титан, а Отверженный, Падший Ангел Ветхого Завета, Светоносный, Денница, Звезда Утренняя. Он прекрасен, подобно ветхозаветному Люциферу, печален, как Демон Лермонтова и надменен, словно мильтоновский герой. Он считает, что равен Тому, на Кого восстал, считает себя подобным Богу: «И Ангел сказал:

— Приди ко мне.

— Кто ты?

— Я — Светоносный. Я — Денница. Я — Звезда Утренняя. (...) Я восстал.

— На кого?

— На Того, Кому я равен. Он хотел быть один, но нас — двое» [4, с. 80–81].

Зло здесь представлено не воинствующей силой, а оболстительным, печальным Демоном. Этот авторский прием уходит корнями в романтическую традицию. Именно в эпоху романтизма враг рода человеческого впервые был представлен «духом изгнания», тоскующим о «жилище света», откуда он был изгнан. Нарисованный Мережковским образ пленителен и манящ. Он притягивает своим лживым величием. По словам самого автора, «...главная сила дьявола — умение казаться не тем, что он есть. Будучи серединою, он кажется одним из двух концов — бесконечностей мира (...) будучи тварью, он кажется Творцом; будучи тёмным, кажется Денницею. (...) Смех Мефистофеля, гордость Каина, сила Прометея, мудрость Люцифера, свобода сверхчеловека — вот различные в веках и народах «великолепные костюмы», маски этого вечного подражателя, приживальщика, обезьяны Бога. (...) Антихрист притягателен не своей истиной, а своей ложью» [1, с. 214–215].

Мережковский выводит на страницах романа данный образ с определённой целью: сатана приходит в мир людей, чтобы избрать своего заместителя-антихриста. И этим заместителем считает себя Юлиан.

Диалектика души Юлиана Отступника невероятно сложна, и все формирование его личности представляет собой запутанный, сложный путь от Христа к апокалиптическому Зверю и снова к Христу. Изначально он любит Христа. Образ доброго Пастыря, изображенный на мраморном барельефе — это отражение веры Юлиана в Галилеянина и любви к нему: «А между тем, там, внизу, в полумраке, где теплилась одна лишь лампада, виднелся мраморный барельеф на гробнице первых времен христианства. (...) Он был радостен и прост — этот босоногий юноша, с лицом безбородым, смиренным и кротким, как лица бедных поселян; у него была улыбка тихого веселия. Юлиану казалось, что никто уже не знает и не видит Доброго Пастыря; ... Отрок с овцой на плечах смотрел на него, на него одного, с таинственным вопросом. И Юлиан шептал слово, слышанное от Мардония: «Галилеянин!» [4, с. 47].

Но впоследствии Юлиан отрекается от Христа и становится отступником от веры. Он принимает Отверженного в свою душу, но в начале романа ещё не смеет восстать открыто. Как истинный последователь сатаны — «отца лжи» — Юлиан облачается в монашеские христианские одежды, лжёт и лицемерит до тех пор, пока не пробил его час. «Ложь — сила твоя...лев в шкуре осла, герой в одежде монаха!».. [4, с. 110], — говорит ему Арсиноя. На что Юлиан отвечает: «Я — зол и хотел бы быть ещё злее, быть сильным и страшным, как дьявол, единственный брат мой!» [4, с. 111]. И Арсиноя, являющаяся в романе символом эллинской красоты, той древней Эллады, которую стремится возродить Юлиан, благословляет его на

дальнейшую борьбу, своим поцелуем она поощряет его идти и дальше по выбранному им пути отступничества: «Ты силён. (...) Только будь ещё сильнее, ещё злей! Смей быть сильным до конца. Лги, не стыдись: лучше лгать, чем смириться. Не бойся ненависти: это буйная сила крыльев твоих» [4, с. 111].

И постепенно, на протяжении дальнейшего повествования, новообращённый слуга сатаны набирает силу, вступая в пору своей зрелости. «Придворные...теперь с удивлением получали известия о победах цезаря в Галии. Смешное превращалось в страшное. Многие говорили о магии, о таинственных силах, помогающих другу Максима Эфесского» [4, с. 152].

Чтобы показать себя истинным богоборцем, Юлиан совершает страшное богохульство: силой овладевает своей женой — монахиней Еленой, которая дала обет целомудрия и стала «невестой Христовой»: «Кошущественными руками срывал он чёрные христианские одежды. Душа его была объята ужасом, но никогда в жизни не испытывал он такого упоения. Вдруг, сквозь разорванную ткань, сверкнула нагота. Тогда, с усмешкой и вызовом, римский цезарь посмотрел в противоположный угол кельи, где лампада мерцала на молитвенном аналое, перед чёрным Крестом» [4, с. 155–156].

И после этой жертвы, принесённой сатане, Юлиан получает от него знак, означающий, что пришла пора антихристу явить себя миру: «Он вбежал в книгохранилище... Вдруг послышалось ему, что чей-то голос явственно прошептал ему в ухо: «Дерзай! Дерзай! Дерзай!» (...)

— Вот, чего я ждал, — проговорил Юлиан. — Это был голос *его*. Теперь я иду. Всё кончено. Жребий брошен!» [4, с. 163].

Кульминационным моментом в развитии данного образа в романе является свершение древнего пророчества — антихриста венчают на царство:

«- Венчать его, венчать диадемой! — закричали они, торжествуя (...).

Знаменосец легиона петулантов, сармат Арагарий, снял с шеи медную чешуйчатую цепь, присвоенную званию его. Юлиан два раза обернул её вокруг головы: эта цепь сделала его римским августом. (...) Он увидел море голов в медных шлемах, услышал подобный буре торжественный крик:

— Да здравствует август Юлиан, август Божественный!

(...) Ему казалось, что свершается воля рока» [4, с. 165].

Получив безраздельную власть, Юлиан решает, что, наконец, наступило время сбросить с себя маску благочестивого христианина и явить миру свое истинное лицо: «Прежде чем войска опомнились от ужаса, Священная хоругвь Константина зашелестела и взвилась над головой императора, увенчанная кумиром Аполлона. (...) Кто-то из солдат, в передних рядах произнёс так явственно, что Юлиан услышал и вздрогнул:

— Антихрист!» [4, с. 176].

Юлиан предпринимает попытку повернуть вспять ход истории, восстановить язычество, создать «новый Вавилон». Он открыто признаёт себя бунтарём и противником Бога, последователем всех отверженных: «Слава отверженным, слава побеждённым! (...) Ныне восстаёт древний титан и разрывает цепи, и ещё раз Прометеев огонь зажигается на земле. Титан — против Галилеянина. (...) Галилеянин, царство твоё исчезает, как тень. Радуйтесь, племена и народы земные. Я — вестник жизни, я — освободитель, я — Антихрист!» [4, с. 192–193].

Но во второй части романа читатель понимает, что Юлиан вовсе не является антихристом. И не ему дано соединить две «бездны» бытия, он только сделал к этому первый шаг. «Не ты соединишь правду Скованного Титана с правдой Галилеянина Распятого», — обращается к Юлиану Максим, — «...я скажу тебе, каков будет Он, не пришедший, Неведомый, Примиритель двух миров. (...) В нём сольются добро и зло, смирение и гордость... И люди благословят его не только за милосердие, но и за беспощадность: в ней будет сила и красота богоподобия» [4, с. 222–223].

И Максим благословляет Юлиана на смерть: «Некогда я благословил тебя на жизнь и на царство, император Юлиан; ныне благословляю тебя на смерть и бесмертие. Иди, погибни за Неведомого, за Грядущего, за Антихриста» [4, с. 223–224].

С этого момента начинается падение императора Юлиана. Рок ведёт его к неминуемой гибели. Его народ перестает перед ним преклоняться, друзья считают, что разум его помутился. Военная удача отворачивается от него. Ранее одерживающий постоянные победы, теперь Юлиан терпит одни поражения. Всё словно восстало против него: «Книги сибилл и Апокалипсис, этрусские авгуры и христианские прозорливцы, боги и ангелы соединились, чтобы погубить Отступника» [4, с. 280]. Даже войско, прежде боготворившее своего непобедимого военачальника, любимца фортуны, начало роптать и отвернулось от Юлиана. «Им казалось, что сам Антихрист, человек, отверженный Богом, завёл их нарочно в это проклятое место, чтобы погубить» [4, с. 282].

Юлиан погибает в конце романа. Но его гибель, его храбрость и отчаяние, его внутренние колебания вызывают у читателя сочувствие. Несмотря ни на что, бунтарь и богоборец Юлиан, стремившийся возродить эстетическую красоту умирающей языческой цивилизации, вызывает симпатию. Его трудно назвать отрицательным героем. На протяжении всего повествования он пытается примирить в своей душе противоположные, противоборствующие начала и погибает, не сумев справиться с этой непосильной для смертного задачей.

#### Литература:

1. Мережковский, Д. С. В тихом омуте. — М.: Издательство «Советский писатель», 1991.
2. Мережковский, Д. С. Двойная бездна. — Избранное, составитель: А. Н. Горло. — Кишинёв, «Литература Артистикэ», 1989.

Арсиноя глубже всех понимает сущность мятущейся души Юлиана, его тайную боль: «Я знаю, ты любишь Его. (...) Когда уста твои проклинают Распятого, сердце твоё жаждет Его. Когда ты борешься против имени Его, — ты ближе к духу Его, чем те, кто мёртвыми устами повторяет: Господи, Господи!» [4, с. 284].

И Мережковский в конце романа приводит отступника к примирению с Богом. «Как я любил Тебя, Пастырь Добрый, Тебя одного...» [4, с. 291], — восклицает Юлиан перед смертью и продолжает: «Ныне благословляю Вечного за то, что Он дал мне умереть не от медленной болезни, не от руки палача или злодея, а на поле битвы, в цвете юности, среди недоконченных подвигов...» [4, с. 293].

Поражение Юлиана является не столько проявлением духовного несовершенства, сколько демонстрацией невозможности человека связать две глобальные, непостижимые обычным человеческим разумом истины. Неслучайно учитель Юлиана Ямвлих говорил: «Разве они смеют знать? С них довольно и шелухи мудрости: ядро почти для всех смертельно» [4, с. 65].

Мережковский подводит читателя к тому, что истина может быть убийственной для человеческой сущности. Человек не способен разрешить антиномию двух Правд, однако это может быть под силу богочеловеку Третьего Завета. Примирение противоборствующих сил, христианства и язычества, неба и земли, духа и плоти может быть осуществлено, по мнению Мережковского, силами преображенного богочеловечества. В самом конце романа автор намекает на подобную возможность: «Вся сила Рима, вся мудрость Эллады только путь к учению Христа; только предзнаменования, предчувствия, намеки; широкие ступени. Пропилеи, ведущие с Царствие Божие, Платон — предтеча Иисуса Галилеянина. (...)»

И в тишине вдруг послышались медленные звуки церковного пения: это старцы-отшельники, на передней части корабля, пели хором вечернюю молитву. В это же мгновение по недвижимой поверхности моря пронеслись иные звуки: мальчик-пастух играл на флейте вечерний гимн богу Пану. (...)»

— Да будет воля Твоя на земле, как на небе, — пели монахи.

И высоко под самое небо возносились чистые звуки пастушьей свирели, смешиваясь со словами молитвы Господней» [4, с. 305–306].

Таким образом, можно сделать вывод, что используемые Д. С. Мережковским в романе «Смерть богов» мифологемы сатаны и антихриста являются образами-символами и служат для выражения культурфилософских и религиозных исканий автора на рубеже XIX–XX веков.

3. Мережковский, Д. С. Лирическое заключение из поэмы «Смерть». — Избранное, составитель: А. Н. Горло. — Кишинёв, «Литература Артистикэ», 1989.
4. Мережковский, Д. С. Смерть Богов (Юлиан-Отступник). — Собр. соч. в 4 т-х. под ред. О. Н. Михайлова, Т. 1. — М.: Издательство «Правда», 1990.



# МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

## Особенности создания публичного музея на основе частной коллекции П. М. Третьякова

Кутловская Алла Сергеевна, преподаватель  
ГБПОУ г. Москвы «Первый Московский Образовательный Комплекс»

*Материал статьи содержит анализ создания публичного музея, исследуются причины и условия создания Третьяковской галереи, выявляются обстоятельства передачи галереи в дар городу Москве. Показаны взаимоотношения Павла Михайловича Третьякова с художниками.*

**Ключевые слова:** Третьяковская галерея, Москва, Россия, художник, галерея.

Наиболее распространенной формой музея до 1917 года был частный музей. Частное коллекционирование было распространено в России с начала XVIII века.

В конце XIX — начале XX века, в связи с осознанием важности собранных коллекций, желанием обеспечить им оптимальные условия существования, гарантию сохранности, ряд владельцев частных музеев передали свои собрания в дар государству (городу, обществу) — И. К. Айвазовский, Ф. М. Плюшкин, А. А. Бахрушин и др. Так же поступил Павел Михайлович Третьяков, однако передачу своей коллекции он запланировал задолго до начала ее создания.

Условия, в которых создавалась Третьяковская галерея, можно назвать благоприятными. В XIX веке начинает развиваться частное коллекционирование, в Москве в это время наиболее знаменито собрание картин Прянишникова, но посетить его собрание могли только знатные, высокопоставленные лица. Коллекция Павла Михайловича изначально была задумана как народная. Даря свою галерею Москве, он писал, что делает это «желая способствовать процветанию искусств в России».

Конечно, создание такого грандиозного публичного музея является феноменом XIX века. Для того, чтобы осознать масштабность этого явления, нужно понять причины, сподвигшие Павла Михайловича Третьякова создать галерею. Можно выделить наиболее важные. Во-первых, это само желание Третьякова создать общедоступный национальный художественный музей.

В 1853 году появилось описание галереи Федора Ивановича Прянишникова. Павел Михайлович не мог не заинтересоваться этим собранием и, конечно, увидев его, не мог не увлечься желанием последовать примеру Прянишникова. Однако молодому Павлу Михайловичу в этот период было не по силам собирать произведения старейших русских мастеров, поэтому он начинает собирать своих современников.

В своем завещательном письме, написанном в Варшаве в мае 1860 года, Павел Михайлович высказывает мысль о создании национальной или народной галереи. В нем он, например, описывает стоимость входа в галерею, «<...> Вход для публики без различия открыт с платою от 10 до 15 копеек серебром<...>» [2, с. 250]. Это свидетельствует о сильном и продуманном желании Третьякова создать народную художественную галерею уже при жизни.

Очень любопытен случай, описанный в книге Н. Мудрогеля, который хорошо показывает отношение Павла Михайловича к посетителям и объясняет, почему он подарил картину народу.

«Однажды мы заметили, что галерею стали посещать странные женщины: очень разговорчивые, развязные, пестро одетые. Придут — и ну расспрашивать:

— А всем можно ходить суда? И семейно можно? И, к примеру, сразу человек двадцать? И говорить между собой можно? <...>

Оказалось, что это московская сваха! У нас, в галерее, она устраивала смотрины. Скоро об этом провели и другие свахи и тоже начали устраивать смотрины у нас. Я сказал об этом Павлу Михайловичу.

— Ну, что же, — говорит, — пускай, это их дело. Пусть хоть таким путем заглядываются в культуру <...>

Само собой, и о них я говорил Павлу Михайловичу, а у того глаза становились веселые:

— Все-таки на картины смотрят женихи и невесты?

— Смотреть-то смотрят... но ничего не видят.

— Ну, пусть. Авось, что-нибудь в их памяти останется. На первый раз и этого достаточно, что узнали дорогу в галерею» [5, с. 34–36].

Второй причиной можно назвать искреннее желание Павла Михайловича показать миру русскую школу живописи.



Первой покупкой Павла Михайловича было собрание картин старых голландцев. Были ли все эти картины оригиналами — сказать трудно. Впоследствии Павел Михайлович говорил, что, купив их, он сразу понял, что слишком мало имеет знаний и опыта, чтобы рисковать покупать безошибочно работы старых западных мастеров, и решил приобретать только картины русских художников с выставок или от самих авторов.

В 1894 году на Первом съезде русских художников и любителей художеств, созванном по поводу дарования галереи братьев Третьяковых городу Москве, Н. Н. Ге, произнося речь «Об искусстве и любителях», сказал: «Я хочу сказать <...>, П. М. Третьяков не есть только коллекционер, это есть человек, любящий искусство, высоко просвещенный, любящий художника, любящий человека и умеющий отказаться от своих личных вкусов. Он мне сам заявил, что не только приобретает вещи, которые ему нравятся, но даже и те, которые ему лично не нравятся, но он считает обязанностью не исключать их из школы, к которой они принадлежат» [2, с. 264].

Третья причина — стремление Третьякова помочь в развитии русским художникам. В то время государство очень мало интересовалось делами данной сферы — художников поддерживали главным образом меценаты, но их помощь не была большой. Единственным заработком художников являлось написание картин, но и для этого нужны были средства, а главное — заказы. Павел Михайлович всегда был готов поддержать художников как морально, так и материально.

Любя художников, Третьяков никогда не потворствовал их слабостям. Он жалел их, если они впадали в нужду или заболели.

Особенно сильно заботился Павел Михайлович о талантливой молодежи. Он помогал ей деньгами и советами. Если случалось, что ученик школы живописи нуждался или ему нечем было платить за обучение, профессора обычно направляли его к Третьякову со своими записками. Павел Михайлович немедленно давал деньги. Замечая молодого художника, Третьяков уже всю жизнь не выпускал его из вида: переписывался с ним, навещал его, старался увидеть каждую его работу и приобретал все лучшее.

Отношения между Третьяковым и художниками практически сразу становились теплыми, дружескими, глубоко человеческими. Художники становятся помощниками и советчиками коллекционера, сообщают ему о работах своих коллег, о выставках и присуждении медалей и премий.

#### *Литература:*

1. Безрукова, Д. Я. Третьяков и история создания его галереи. — М.: «Просвещение», 1970. — 104 с.
2. Боткина, А. П. П. М. Третьяков. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1993. — 376 с.
3. Государственная Третьяковская Галерея. Материалы и исследования (научный редактор И. М. Гофман) — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — 300 с.
4. Государственная Третьяковская галерея. Путеводитель/Авт.-сост. О. Аллеонова, Г. Андреева, Н. Ардашникова и др. — М.: Авангард, 2008. — 288 с.

Как видно, у всех этих причин есть общая черта — большая заинтересованность самого коллекционера. В Третьякове очень удачно сочетались два человека: первый — это купец, ищущий во всем выгоду, и второй — большой ценитель искусства. Создавая публичный музей, Третьяков выполнял свой долг перед обществом. Он хотел, чтобы каждый человек, придя в музей, мог обогатиться духовно и эстетически, стать ближе к искусству, как и он сам. Ни художники, ни власть, ни чиновники, ни сам народ не противились этому, а наоборот, наградили Павла Михайловича званием Почетного Гражданина Москвы.

После смерти П. М. Третьякова делами галереи стал ведать Совет попечителей. В его состав входили в разные годы видные московские художники и коллекционеры — В. А. Серов, И. С. Остроухов, И. Е. Цветков, И. Э. Грабарь. На протяжении почти 15 лет бессменным членом Совета была дочь Павла Михайловича — Александра Павловна Боткина.

В 1899–1900 годах опустевший дом Третьяковых был перестроен и приспособлен для нужд галереи. В 1902–1904 годах весь комплекс построек был объединен по Лаврушинскому переулку общим фасадом, построенным по проекту В. М. Васнецова и придавшим зданию Третьяковской галереи большое архитектурное своеобразие, до сих пор выделяющее его среди прочих московских достопримечательностей.

В начале XX века Третьяковская галерея становится одним из крупнейших музеев не только России, но и Европы. Она активно пополняется произведениями, как нового, так и старого русского искусства. В 1913–1918 годах по инициативе художника и историка искусства И. Э. Грабаря, бывшего в те годы попечителем галереи, реформируется ее экспозиция. Если раньше новые поступления выставлялись отдельно и не смешивались с основным собранием П. М. Третьякова, то теперь развеска всех произведений подчиняется общему историко-хронологическому и монографическому принципу, соблюдаемому и поныне [4, с. 16].

Новый период в истории Третьяковской галереи начался после национализации галереи в 1918 году, превратившей ее из муниципальной собственности в государственную, закрепив за ней ее общенациональную значимость.

За последние полвека Третьяковская галерея превратилась не только в огромный музей с мировой известностью, но и в крупный научный центр, занимающийся хранением и реставрацией, изучением и пропагандой музейных ценностей.

5. Мудрогель, Н.А. Пятьдесят восемь лет Третьяковской галерее. Воспоминания. — Ленинград: Художник РСФСР, 1962. — 208 с.
6. Сто лет Третьяковской галереи: Сб. ст. / Ред. П. И. Лебедев. — М.: Искусство, 1959. — 340 с.
7. Воспоминания о П. М. Третьякове его знакомых и деятелей искусства. И. С. Ненарокова. Павел Третьяков и его галерея — М.: Галарт, 1994. — 288 с.
8. Переписка, П. М. Третьякова с художниками и со своей семьей. А. П. Боткина П. М. Третьяков. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1993. — 376 с.

## АРХИВНОЕ ДЕЛО

**Culturology issues of comparative description of the ethnolinguistic identity of historical heritage of Azerbaijan (based on period of Safavid Empire)**

Mustafayeva Naila, PhD., scholar

Institute of Manuscripts of Azerbaijan National Academy of Sciences (Baku)

Hasanov Elnur Latif, PhD., senior specialist

Ganja Department of Azerbaijan National Academy of Sciences

*In this paper have been researched the basic principles of culturology issues of comparative description of the ethnolinguistic identity of historical heritage of Azerbaijan based on period of Safavid state.*

**Key words:** Azerbaijan, culturology, history, philology

Ethnolinguistic identity of the Azerbaijani Safavid Empire is one of the most disputable issues in Anglophone historiography. Partly under the influence of paniranism, ethnopolitical bias, partly due to weak analyses of historical sources (especially «Safvat as-safa» by Ibn Bazzaz that is the first hagiography of the Safavids), partly due to presentation of Azerbaijan as a part of «Iran» in western historiography most western researchers mistakenly present the Azerbaijani Safavids as an «Iranian dynasty». For example, according to E. Yarshater, the origins of the Safavids are clouded in obscurity. Nevertheless, he claims the Safavids to be originally an Iranian-speaking clan (perhaps of Kurdish origin), that was Turkified and adopted Turkish as their vernacular. J.R. Perry adheres the same concept. According to R. Savory, the Safavid family was of indigenous Iranian stock, and not of Turkish ancestry as is sometimes claimed. R. Savory says that «the creation of the Safavid state in 1501 marks a watershed in Iranian history in a number of ways. First, the whole of the area historically considered to be the heartlands of Iran was reunited under the rule of one Persian king (albeit he spoke the Azeri dialect of Turkish) for the first time since the Arab Conquest of Iran more than eight and a half centuries earlier. The restoration of Iranian sovereignty by the Safavids, within the traditional boundaries of Iran, naturally heightened *Iranian national consciousness* or *Iranismus...*» R. Savory supposes that the family originated in Persian Kurdistan, and later moved to Azerbaijan, where they adopted the Azari form of Turkish spoken there, and eventually settled in the small town of Ardabil some time during the XI century. In Encyclopedia Britannica, the oldest English-language encyclopedia, the Safavid dynasty is presented as an Iranian dynasty whose establishment of Shiite Islam as the State religion of Iran was a major factor in the emergence of a unified national consciousness among the various ethnic

and linguistic elements of the country. Even if R. Matthee admits that the Safavids set up the state with the assistance of Turkmen tribal forces of eastern Anatolia, he characterizes them as Persians of Kurdish origin. Even on the official site of BBC the eponymous ancestor of the Safavids Shaikh Safi-al-din described as a «Persian nationalist».

So as you can see, unfortunately, western researchers ignore or don't pay attention (maybe even purposely falsify the real history!) to the irrefutable facts given in medieval sources on the Safavids being a Turkic and Turcophone family originally from Ardabil in Azerbaijan. There are a lot of facts that the Safavids were of a Turkic ethnolinguistic origin. Some of them are the diplomatic letters written in Turkic and sent from Safavid shahs to some European emperors as well as from some European emperors to the shahs (for example, the Russian Tsar Michael I's letter to Shah Abbas I was written in Turkic), «Divan» of Shah Ismail Khatai and quatrains of Shaikh Safi-al-din, the Safavids' eponymous ancestor, both written in Turkic. H. Javadi and K. Burrill stress that the reigns of Ismail I and his son Tahmasb I are considered the most brilliant period in the history of the Azeri Turkish language and literature at this stage of its development. Moreover, the Turkic language was not only the mother tongue of the ruling dynasty, the language of the court, the military and diplomacy but a high-status vernacular and a widespread contact language in the whole Safavid Empire. Moreover, there are a lot of facts about the Turkic origin of the Safavids in «Safvat as-safa» itself, the hagiography of the Safavid dynasty. For example, during the dialog of Shaikh Safi-al-din with murids in such a Persian city as Shiraz he was referred to as «*pir-i turk*» (Turkic Saint) and the village of Ardabil where he was living was called «*deh-i turk*» (Turkic village). In most medieval sources the Safavid State is called «*Devlet-i Kizilbash*» since the Kizilbash turcomans

constituted the main core of the state and its army. Besides, according to «Tarikh-i alam-ara-yi Abbasi» by Iskandar Beg Munshi, 56 of 72 emirs known by names of 114 ones were kizilbash and 61 of them were Turks.

European travelers that visited the Safavid Empire in different periods of time such as A. Olearius, J. Chardin, P. Della Valle, J.-B. Tavernier, E. Kaempfer and others witnessed that the Safavids were a Turkic and Turcophone family, the language of court even in the XVI–XVII centuries was Turkic, even the only language that *ghulams* (non-Turkic military elements) knew was Turkic. According to Pietro Della Valle and Adam Olearius, even during welcome ceremony of foreign guests at the court shah Abbas I used such Turkic words as «*Xoş g ldin*», «*Sfa g ldin*». As Adam Olearius notes, during the feast devoted to the foreign guests shah Abbas I spoke Turkic: «*Suffre Hakine Schahe doevvotine, Kasiler kuwetine. Alla dielum*». Besides, he also states that most of the Persians learnt the Turkic and the Persian was heard seldom at the court, even the children were taught the Turkic.

Nevertheless, along with some facts of distortion there are a number of western researchers (for example, such outstanding scholars as R. Frye, M. Mazzaoui, M. Price, T. Sonn, D. Ayalon, A. Goldschmidt, L. Davidson and others) who acknowledge the Safavids as a Turkic dynasty. A famous German philologist and turkologist best known for his studies of the Turkic languages G. Doerfer talking about the long-lasting Iranian-Azeri symbiosis pointed that many Azeri words (about 1200 words!) entered Persian, since Iran was governed mostly by Azeri-speaking rulers and soldiers since the 16<sup>th</sup> century. Moreover, he stresses that the Azeri language belongs to the Oghuz branch of the Turkic language family. According to H. Stein, «a specific Turkic language was attested in Safavid Persia during the XVI and XVII centuries, a language that Europeans often called Persian Turkish («*Turk Agemi*», «*lingua turka agemica*»), which was a favourite at the court and in the army because of the

Turkish origin of the Safavid dynasty. The original name was just *türki*... That language might generally be identified as Middle Azerbaijanian».

The Safavid shahs themselves claimed to be Sayyids — descendants of the Islamic prophet Muhammad, although many scholars have cast doubt on this claim. In the oldest manuscript of «Safvat as-safa» written by Ibn Bazzaz in 1350 the origin of the Safavids is traced to Piruz Shah Zarrin Kulah, while in the later versions of the manuscripts Shaikh Safi's ancestry is traced back to the seventh imam of the Twelver Shiah, Musa al-Kazim. The Safavids after the establishment of the Safavid state fabricated evidence to prove that the Safavids were Sayyids. The main aim of the Safavids in revision of the «Safvat as-safa» and, as a result, falsification of their genealogy was to justify their political legitimacy and fight the claims of the competing Islamic empires, in particular the Ottoman Empire. According to T. Swietochowski, shah Ismail I made the Shia branch of Islam the official religion of the empire, thus setting the Azeris firmly apart from the ethnically and linguistically similar Ottoman Turks, who were Sunni Muslims. As we know the Ottoman Empire was the bitter enemy of the Safavids. But R. Savory mistakenly claims that textual changes were designed to obscure the Kurdish origins of the Safavid family.

Thus, one of the main reasons of distortion of ethnolinguistic identity of the Safavid state in Anglophone historiography is ignoring Azerbaijan by western scholars as a sovereign political entity, presenting it as a part of Iran and, as a result, ignoring the presence of strong Turkic component in ethnopolitical history of Azerbaijan until the Seljuk migration in the XI century when most of them settled here. Moreover, after the misconception of an ancestor of the Safavids Piruz Shah al-Kurdi Zarrin Kulah as a Kurd by an outgoing Iranian historian Ahmad Kasravi in 1930s most western researchers started to «iranize» the Safavids and present them as an Iranian or Kurdish dynasty that was turkified only after the settlement in Ardabil in the XI century.

#### References:

1. Brenda Sh. (2002) *Borders and Brethren: Iran and the Challenge of Azerbaijani Identity*, Cambridge: MIT Press.
2. Hasanov E. L. (2016) Innovative basis of research of technologic features of some craftsmanship traditions of Ganja (On the sample of carpets of XIX century). *International Journal of Environmental and Science Education*, 11 (14), pp. 6704–6714
3. Cenubi Azərbaycan edebiyatı antologiyası (1994) IV cild. Bakı, Elm, 1994
4. Hasanov E. L. (2016) About Comparative Research of Poems «Treasury of Mysteries» and «Iskandernama» on the Basis of Manuscript Sources as the Multiculturalism Samples. *International Journal of Environmental and Science Education*, 11 (16), pp. 9136–9143
5. Savory, Roger (2007). *Iran under the Safavids*. Cambridge University Press.
6. Əbülqasım Hüseynzadə. (2013) *Atalar sözləri və məsələlər*. Bakı, Elm və təhsil.
7. Anne-Marie Mooney Cotter. (2011) *Culture clash: an international legal perspective on ethnic discrimination*. Ashgate Publishing, Ltd. p. 13

# ОХРАНА ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

## Разнообразие архитектуры первой половины XIX века в г. Арзамасе на примере городских усадеб купца М.Д. Шкарина, Ф.И. Ханькова, дворянина С.В. Панютина

Телецкая Вероника Арамовна, аспирант

Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова

*Город Арзамас в Нижегородской области — настоящий образец провинциального города с уникальной гражданской застройкой первой половины XIX столетия. Разнообразие архитектурных форм обусловлено поиском провинциальных мастеров дабы ответить запросам местного купечества и дворянства. Многие имена архитекторов остаются доподлинно неизвестными.*

*Городские усадьбы привлекают внимание необычными решениями, в попытках архитекторов вписать особняки в общую разноликую панораму города. Основным материалом для постройки зданий оставалось преимущественно дерево, но впоследствии и эта тенденция к середине XIX века пойдет на спад в г. Арзамасе.*

**Ключевые слова:** усадьба, Арзамас, Нижегородская область, провинциальная архитектура.

*Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания.*  
Николай Васильевич Гоголь

Если рассматривать архитектуру города Арзамаса найдется достаточное количество сооружений, привлекающих внимание как любителя архитектуры, так и специалиста. Все дело в том, что к середине XVIII века к городу сходилась десять трактов. Развитие ремесел и торговли привело к появлению богатого купечества всех гильдий, которые имели дома и лавки не только в родном Арзамасе, но и в других городах нашей страны. В результате, облик города менялся достаточно быстрыми темпами. Купечество строили для себя храмы, соревнуясь в их украшении, делало огромные вклады на нужды церкви и на приобретение церковной утвари, но самым важным этапом стало строительство городских усадеб. В XIX веке в Арзамасе насчитывалось более 30 храмов и 4 монастыря. Благодаря такому обилию церквей и тесным связям города с Москвой, родилось сравнение: «Арзамас-городок — Москвы уголок», а усадеб в черте города было бесчисленное количество. Из построек первой трети XIX века выделяется дом купца М.Д. Шкарина, расположен в подгорной части исторического центра. Заказчиком усадьбы и первым владельцем стал арзамасский купец Михаил Дмитриевич Шкарин, родился он предположительно в 1790-е годы и был включен в список купцов 3-й гильдии в 1825—1828 годы. Позднее, дом будет состоять из восьми комнат и двух

палаток с «витушечным заведением»<sup>1</sup> и надворными постройками, но к этому моменту домом владел сын первого хозяина Павел Михайлович Шкарин — занимал должность товарища директора арзамасского общественного банка «Подсосова и Заяшникова», открывшегося в 1863 году. Спустя время, Шкарин сам станет директором банка. В 1916 году дом был куплен купцом А.А. Жевакиным, а в 1918 здание было национализировано. С 1920 года здесь располагались квартиры служащих отделения Московско-Казанской железной дороги. До настоящего времени используется как жилое многоквартирное здание. Уникальный образец купеческого особняка эпохи позднего классицизма с непростой историей строительства и неоконченными в отделке фасадами. Достаточно крупная постройка, неоштукатуренная, из красного кирпича, представляющая из себя дом с мезонином. Имеет трудный план здания, основная особенность — это острый угол здания, образованный двумя красными линиями квартала, в котором дом занимает угловое положение. Главный фасад здания в девять световых осей симметричен. Центральная часть фасада в пять световых осей, включая мезонин — имеет три этажа, боковые крылья — два этажа. Первый этаж центральной части выполнен в форме ризалита с пятью высокими арками. Арочные перемычки

<sup>1</sup> Витейный, витошный, витушечный, относящ. к предметам, на которые слово указывает. Витейщик м. работающий витейки, или выющий что-либо. Витушник м. -ница ж. торгующий витушками, калачами. Толковый словарь живого великорусского языка/ В.И. Даль. Т.3: П : словарь . М.: Русский язык, 1980.



украшены веерным замком, центральный блок которого выполнен из белого камня. На ризалит первого этажа по-

ставлены шесть круглых трехчетвертных колонн, украшающих простенки второго и третьего этажа.



Рис. 1. Дом купца М. Д Шкарина в г. Арзамасе

Кирпичные фусты колонн без выраженного энтазиса. На колонны опирается кирпичный антаблемент. Обломы архитрава и карниза выложены из точеного кирпича. Боковые левые и правые крылья имеют по две световых оси.

Планировка здания несет в себе черты сложной истории перестроек данного здания. Особенно пристройка из белого силикатного кирпича, выполненная в 1969 году.



Рис. 2. Дом купца М.Д. Шкарина



Следующей постройкой, привлекающей внимание можно выделить усадьбу Ф.И. Ханыкова. Находится она в северной части исторического города. Каких-либо архивных материалов по строительству дома на данный момент не обнаружено. Скорее всего, по стилистическим признакам развития архитектуры в городе Арзамасе здание может быть датировано второй четвертью XIX века. К середине XIX века дом принадлежал Федору Ираклиевичу Ханыкову. При нем с уже существующим домом имелся одноэтажный деревянный флигель, до нашего вре-

мени не дошел. Особняк еще менял владельцев, среди них был И.Ф. Соловьев, но недолго, так как в здании располагалась женская гимназия, а с 1918 года советская образцовая школа. С 1925 года дом стал использоваться как жилое здание. Усадьба Ханыковых — яркий образец эпохи позднего классицизма с весьма интересной объемно-пространственной композицией. Здание имеет один этаж, деревянное рубленое и обшито тесом на высоком фундаменте, которое может быть отнесено к типу «Дом с мезонином».



Рис. 3. Дом Ф.И. Ханыкова 1838 г

Композиция здания симметричная. Угол здания скруглен и акцентирован высоким четырехколонным портиком. В его нижней части находится крыльцо главного входа в здание, а выше на уровне второго этажа — балкон с мезонином. Мезонин крыт на два ската. Обрез кровли мезонина формирует треугольный контур полуфронтон портика. Главным элементом здания является центральный двухэтажный объем, выделенный четырехколонным портиком. Высокие деревянные круглые колонны с энтазисом в два этажа придают особую монументальность зданию. Базы колонн отсутствуют, а гладкие фусты начинаются прямо от земли и обшиты тесом.

На крыльцо здания ведет подъем одномаршевой лестницы, а само крыльцо огорожено подобием балюстрады. Выполнено ограждение из досок, вырезанных в форме балясин, тоже самое мы видим на втором этаже. Вероятнее всего, балясины из досок были выполнены в советское время и заменили подлинные точеные балясины.

В центре арочной ниши расположилось чердачное окно с арочной лучковой перемычкой. Фасадная стена разделена на три равные части проемами окон.

Недалеко от дома Ханыковых в восточной части исторического города находится главный дом усадьбы дворян

Панютиных. Сохранившееся до наших дней сооружение является некогда главным усадебным домом семьи дворянского происхождения. Деревянный дом на каменном фундаменте был окружен фруктовым садом. Во дворе находилась людская, где жила прислуга, а также бревенчатые здания для хозяйственных целей: кухня, баня, конюшня, ледник. Первым владельцем был Сергей Федорович Панютин — был представителем старинного дворянского рода. Наибольшую известность в России приобрел его сын — Федор Сергеевич Панютин, военачальник и политический деятель, участник Отечественной войны 1812 года. С 1830—1842 гг. усадьба принадлежала его вдове Надежде Федоровне Панютиной. Во второй половине XIX века хозяева поменяются, ими станет семья Хотяинцевых. Усадьба в стиле ампир, деревянная — один из блестящих образцов особняков г. Арзамаса. Прямоугольный в плане дом, на каменном фундаменте, одноэтажный с мезонином. Центральная часть имеет три световых оси, с мезонином и двухскатной крышей, боковые крылья имеют по два окна. На главном фасаде расположено четыре колонны тосканского ордера, поставленные на раскреповку кирпичного фундамента. Гладкий фриз антаблемента украшен фигурными килевидными «триглифами». Над антаблементом



Рис. 4. Фрагмент фасада усадьбы Ханюковых

находится треугольный фронтон. Крупные прямоугольные проемы окон первого этажа украшены наличниками, вероятно, позднего происхождения. Детализовка и форма характерна для периода эклектики конца XIX века.

Уникальность и неизученность архитектуры г. Арзамаса в Нижегородской области достойна внимания исследователей, но основная проблема заключается в отсутствии архивных материалов, обмеров зданий и имен архитекторов.



Рис. 5. Усадьба дворян Панютиных. 1822–1823 гг.

#### Литература:

1. Агафонов, С. Архитектурные памятники районов Горьковской области / С. Агафонов, В. Чашин // Музеи и архитектурные памятники Горьковской области / сост. А. Иорданский. — Горький, 1968.
2. Булыгин, В. Истории «глухой улицы» / В. Булыгин // Арзамасские новости — 2005, 12 февраля.
3. Казнина, Т. В. Дом на набережной: Арзамасская сторона: Альманах / Т. В. Казнина — Арзамас; АГПИ, 2009
4. Очерки истории Арзамаса / под науч. ред. Б. П. Голованов. — Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1981—141 с.

# КУЛЬТУРА ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

## Cultural aspects of research of some basic handicraft patterns in Sogdiana region (based on Early Iron Age materials)

Hasanov Elnur Latif, PhD., senior specialist  
Ganja Department of Azerbaijan National Academy of Sciences

*On the basis of historic-archaeological and ethnographic materials have been researched the basic principles of culturological issues of craftsmanship heritage of Sogdiana region in this scientific work. In article were basically investigated the main samples of traditional handicraft and monumental cultural materials of this territory for the Early Iron age period.*

**Key words:** *culturology, history, handicraft heritage, Central Asia*

In the first of the 1<sup>st</sup> millennium B. C. goods made from iron started to appear in Central Asia and gradually spread. Having learnt the technique of melting iron ore, the human being entered into new historical epoch of the Early Iron Age. The society got an opportunity to advance its technical development which in turn meant speeding up the process of class formation and governmental structure.

Written documents recording the political events in Central Asia have a legendary character till the middle of the 6<sup>th</sup> century B. C. Records become more authentic when the Central Asian states of Bactria, Sogdiana, Parthia and Khorezm became part of the Achaemenids empire, the first in history to claim supremacy over the countries of the East and the West of the region [1].

In this period craftwork reaches an advanced level. A definite standardisation can be observed in the shapes of the pottery, which was typical across a large number of Central Asian provinces, especially the cylindrical vessels. These were found in south Tajikistan in the site of Kalai Mir in Qabodiyon district, Khathion oblast. Half the construction were excavated during this time and showed houses with several rooms and walls made of red, unbaked brick.

The site of Baitudash IV, situated on the right bank of the Gurdasai River in the Pyandj district, Khathion oblast, has been excavated and investigated. The site has an oval-rhombus shape and covers an area of about 10 hectares. The remains of the town walls were preserved on the east made up of four separate buildings, connected with corridors, running from north to south. In some of the rooms there were altars, raised above the ground and in others, set deep in the floor. These levels of the floor were uncovered attesting to the long existence of the structure. It is most probably a building devoted to worship, unique in the territory of Central Asia. The ceramics, found at the time of excavations (khums, chalices, and beakers) allows the dating

of the opened complexes to be between the 6<sup>th</sup> and 4<sup>th</sup> centuries B. C. [2, 3].

Some sedentary-agricultural settlements from the 6<sup>th</sup> to 5<sup>th</sup> centuries B. C. were investigated by T. I. Zeymal in Vakhsh valley, appearing in the early cultural layers of Baldaiteppa.

The sites and settlements of this time, to the north of the Hissar ridge, in Sughd oblast, were only recently discovered in 1980. They were investigated by N. N. Mirboboev. The site of Nurteppa occupies a special place among the excavated ruins. It is situated in Khavotak, which lays in the centre of loess pebbly hills, which push from the southeast into the golodnaya steppe. As the excavations show, the ancient traces of habitation in the territory date back to the late bronze age. The layers corresponding to the 6<sup>th</sup> to 4<sup>th</sup> centuries B. C. were found throughout the site, which occupied an area of about 18 hectares.

The town, during this period had a citadel and was protected by a fortified wall laid from pakhsa and unbaked brick. The main types of abodes at that time were half-earth houses. The pottery was etched, designs sometimes made using the weave of the textile as a pattern. Together with the bronze objects there were also objects made of iron. With all its various phases, the town lasted till between the 3<sup>rd</sup> to the 1<sup>st</sup> centuries B. C. seeing during its existence the replacement of dugout houses with houses built on the ground, the quality of pottery was better and iron replaced bronze as the main raw material for metallurgy. In the 1<sup>st</sup> century A. D., the town ceased to be inhabited, most probably due to lack of water when the spring water ran low [1].

The Achaemenian period was investigated in the various layers of the site of Shirin. In Khujand the investigations pertained to the 6<sup>th</sup> to 4<sup>th</sup> centuries B. C., contained in the lower layers of the Khujand citadel (an area covering about 1 hectare) and the remnants of the castle walls, which surrounded the town and citadel (The town had a square layout, about 20 hectares in size).



In this time, in spite of sedentary-agricultural settlements continuing their customary works of agriculture and distant cattle breeding, the steppe and foot-hills regions opened up to the tribes of nomads and cattlemen. The cemetery of dashti asht, situated at the foot of a mountain karamazar in Asht region gives of this (E. D. Saltovskaya, 1966–1976).

In all, the cemetery contains more than 500 cemetery barrows pebbles and sand (0.4 to 1.5. m in height with a diameter from 4 to 12 m). More than 250 burials were excavated (including 48 cenotaphs). The burial traditions for children differ only in terms of the location of their graves.

The most ancient group (8<sup>th</sup> to 7<sup>th</sup> centuries B. C.) consists of the individual interments in stone coffins. During

the 6<sup>th</sup> to the 3<sup>rd</sup> centuries B. C., a second group: the collective burial in not so deep subsoil graves. And finally, the third group, the collective and single burials in stone tombs (kurums), dating from the frontier of B. C. till the 6<sup>th</sup> to 7<sup>th</sup> centuries B. C. (Though for some interments of these group it is has been possible to establish more exact dates) [1–4].

Accidental findings of the later Achaemenian period include the bronze, almost life-sized, sheep heads, which were found in the Isfara valley in north Sogdiana, and the bronze hollow sculptures of heads and the front of the torso of a wild mountain goat and zebra, which were recovered in Semiganj region in Hissar vallay (North Bactria).

#### References:

1. Abdullaev A. A. (1998) The site of Baitudasht IV. The history of the Tajik people. Dushanbe, T. 1: The ancient and most ancient history, p. 273
2. Hasanov E. L. (2016) Innovative basis of research of technologic features of some craftsmanship traditions of Ganja (On the sample of carpets of XIX century). International Journal of Environmental and Science Education, 11 (14), pp. 6704–6714
3. Stavitsky B. Y. (1998) Central Asia in the Achaemenian period. The history of the Tajik people. Dushanbe, T. 1: The ancient and most ancient history, pp. 250–275
4. Hasanov E. L. (2016) About Comparative Research of Poems «Treasury of Mysteries» and «Iskandername» on the Basis of Manuscript Sources as the Multiculturalism Samples. International Journal of Environmental and Science Education, 11 (16), pp. 9136–9143
5. Литвинский Б. А. (2001) Храм Окса в Бактрии. М.: 2001, Т. 2, 528 с.
6. Древняя Уструшана: города, их локализация и хронология. (2003) Храм Окса в Бактрии. Душанбе. Вып. 7, с. 267–562

## О характерных особенностях исследования устного народного творчества (на примере азербайджанских пословиц)

Гасанов Эльнур Лятиф оглу, PhD., главный специалист  
Гянджинское отделение Национальной академии наук Азербайджана

*В данной научной работе впервые были исследованы местные материалы фольклора как важные историко-этнографические источники.*

**Ключевые слова:** пословицы, Азербайджан, народное творчество, историко-этнографическое исследование

*In this scientific work, local folklore materials were studied for the first time as important historical and ethnographic sources.*

**Keywords:** proverbs, Azerbaijan, folk art, historical and ethnographic research

Пословицы включающие в себе мудрость народа, а также результаты жизненного опыта, накопленные на протяжении многих веков — это богатое духовно-эстетическое сокровище (1, с. 249).

Как в предисловии, так и в разных частях (боях) «Китаби-Деде Коргуд» а есть пословицы и поговорки:

«Долг матери не вернешь».

«Сын творение отца» и др.

В данном эпосе довольно много пословиц как в виде стихов, так и в форме прозы.

Какая же польза, от дедушкина достояния,

Если в уме нет достояния? (1, с. 250)

Для выделения глубоких мыслей, идей в разных пословицах, обычно используются отдельные значимые мысли:

«Тни дерево порка гнется, учи дитятку порка слушается». (2, с. 32)

«Близкий сосед лучше дальней родом». (2, с. 13)

Пословицы по смыслу очень богаты, они отражают жизнь, быт народа. Среди них встречаются и такие, с помощью которых возможно более углубленное исследование исторического прошлого, традиций наших предков. (1, с. 252)

Довольно много пословиц, отражающих роль и значение родителей в семейной жизни, в воспитании детей:

«Муж и жена одна сатана» (2, с. 74)

«У кто есть матушка, у того галовишка гладкая» (2, с. 138)

Место, поведение, важность участия матерей в семье ярко отражены именно в разных пословицах:

«Хорошая жена — юрт» (2, с. 143)

Также интересны пословицы, которые отражают самые разные особенности женского характера, их быт, работу и отношение к другим людям:

«Без хозяина — дом сирота» (2, с. 143)

«На немилый жениться — заживо в граб ложиться». (2, с. 76)

В отдельных пословицах можно проследить важность создания семейного очага, воспитание детей. Например,

«Встанешь рано — будешь с работой, женишься рано — будешь с семьей». (2, с. 25)

Наши предки говорили: — «Без мужа, что без голова». (1, с. 11)

В пословицах особое место занимает значение семьи, ее священность. Например, мужчины, бросающие семьи, создавая новую считаются грешными.

«Больше баб в семье — больше греха». (2, с. 15)

«Птица крыльями сильна, жена мужем красна». (2, с. 112)

«Старший брат, как второй отец».

«У бедного дети, а у богатого телята».

«Без отца — полсироты, а без матери и вся сирота». (2, с. 12)

В семье особое место занимают бабушки и дедушки. Уважение к взрослым считается важным фактором семейной жизни. Бабушки и дедушки имели особое влияние в семье и активно участвовали в воспитании детей:

«Дарку замуж выдать не пира испечь» (2, с. 44).

«Без столбов забор не стоит». (2, с. 12)

«Замолчал, как воды в рот набрал» (2, с. 52).

Нужно отметить, что в формировании пословиц и поговорок особое место занимают фразеологизмы, устойчивые словосочетания. Так например, можно отметить данную пословицу — «Губа появилась раньше зуба». Кажется, что здесь все ясно, нет ничего нового. Но все не так. Если связать данную пословицу с одним случаем, то все становится ясным. Данная пословица служит объяснению родственных связей между людьми (1, с. 259).

Важным показателем, как пословиц является сравнение. Именно благодаря сравнению мыслей в данных жанрах можно найти главный смысл их. Например, «Со-

бака лает, да караван едет», «Кому беги, кому лови твердить», «Долг платежом красит», «А вы друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь», «Апрель с водой — май с травой», «А там хоть трава не расти», «Коза с волком тягалась — одна шкура осталась», «Козел отпущения», «Косу острят на траву, а меч — на главу», «Кошка мышей ловить не устанет, вор воровать не перестанет», «Кошке — игрушки, а мышке — слезки», «Люди ссорятся, а воеводы кормятся», «Лямку три, налегай да при» и др. (1, с. 254).

Можно с уверенностью отметить, что почти все отрасли жизни и быта народа отражены в пословицах.

Пословицы отличаются тем, что сохраняют в себе основные особенности исторического развития духовных ценностей, формирования характерных черт быта и др. Важным фактором здесь особенно нужно отметить, что установить хронологическую дату данных примеров народного творчества довольно трудно. Примером может служить пословицы и поговорки о народных песнях и других видов народного искусства. Например: «Не видал и слышал песен подобных».

Важным показателем в исследовании пословиц является факт об их близости с загадками. Например: «Шубу два раза в год снимает», «Кто под шубою гуляет?», «Не прядёт, не ткёт, а людей одевает», «По горам, по долам ходит шуба да кафтан», «Заплелись густые травы, закудрявились рога, да и сам я весь кудрявый, даже завитком рога», «Явился в жёлтой шубке: — Прощайте, две скорлупки!», «Вся мохнатенька, четыре лапки, сама усатенька, два яхонта под шапкой», «Зубастых, мохнатый, как есть начнёт — песенку поёт», «Часто умывается, а полотенцем не утирается», «Глазищи, усище, хвостище, а моется чаще всех» и др.

Одним из основных источников создания Азербайджанских пословиц является ашугское творчество, стихи. Творчество Азербайджанских ашугов — представителей народного творчества сыграло особую роль в развитии пословиц. Например:

«Близкий сосед лучшее дальней родни» (2, с. 13).

«Чуж-чуженин, а стал семьянин» (2, с. 148).

В пословицах также прослеживаются корни древних традиций, моральных ценностей народа.

«По одежке протяивай и посеки».

«У любви нет глаз» (2, с. 138).

«Я его кола чем, а он меня в спину кирпичом» (2, с. 150).

Несомненно, установить точную дату возникновения пословиц довольно трудно (1, с. 253).

Такие примеры пословиц, а также поговорок как «Взгляни на Лейли глазами Меджнуна», «Меджнун от любви сума сошел, а черные языки сказали убежал отдыхать», «Кто пойдет по стопам Меджнуна, тот в конце Лейли найдет» «Короглу говорил: храбрость полнота силы, часть же его осторожность» и др. возникли от разных эпосов, басен, легенд.

Загадки как один из жанров фольклора считается важным источником пословиц.

«Яблоко от яблони далеко не падает» (2, с. 32). Наши нравственные традиции, созданные азербайджанским народом на протяжении многих веков и дошедшие до наших дней в форме пословиц без сомнения отражают наши духовные ценности.

*Литература:*

1. Абульгасим Гусейнзаде. «Пословицы и поговорки». Баку, Наука и образование, 2013 (на азерб.)
2. История Азербайджанской литературы. В 6 томах, том I. Баку: изд. Наука, 2004 (на азерб.)
3. Hasanov, E. L. (2016) About Comparative Research of Poems «Treasury of Mysteries» and «Iskandername» on the Basis of Manuscript Sources as the Multiculturalism Samples. International Journal of Environmental and Science Education, 11 (16), pp. 9136–9143
4. Пословицы и поговорки. Азернешр. Баку, 1971 (на азерб.)



# ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

## Современные тенденции иллюстрирования художественной литературы

Бакулина Наталья Анатольевна, кандидат культурологии, доцент;

Трынова Татьяна Валерьевна, студент

Тобольский педагогический институт имени Д.И. Менделеева (филиал) Тюменского государственного университета

Иллюстрирование художественной литературы, способствующее визуальному раскрытию литературного текста, представляет собой достаточно сложный процесс, требующий от художников-иллюстраторов выполнения определенных задач. Актуальность данной статьи заключается в том, что современная книжная иллюстрация, как особый вид изобразительного искусства, оказывает особое влияние на формирование чувственного восприятия мира, развивает эстетическую восприимчивость, способствует раскрытию литературного текста через художественные образы, и, что не менее важно, благоприятствует быстрому восприятию и лучшему усвоению информации, более глубокому пониманию изложенного материала.

Читателю не всегда бывает легко сориентироваться в той эпохе, события которой автор излагает на бумаге, поэтому одной из главных задач для художника является грамотное и точное отображение исторических и бытовых деталей. Такие значимые тонкости, как: подробное воспроизведение особенностей интерьера помещений, описание костюмов и внешности героев, а также других характерных черт, помогают расширить и обогатить представление читателя о жизни и быте людей той или иной эпохи. Именно такие фрагменты текста, несущие в себе новую для читателя информацию, особенно нуждаются в иллюстрировании, так как через образное изложение такой материал воспринимается и усваивается значительно быстрее.

Может сложиться мнение о том, что более достоверными иллюстрациями к произведениям классической литературы будут являться те, которые созданы художниками, наиболее близкими к тому периоду времени, в котором создавались данные художественные произведения, вследствие чего появляется склонность большинства редакторов к перепечатыванию уже ранее использованных или старых иллюстраций в новых изданиях. Такой подход к оформлению книги является спорным решением, так как в наше время многие художники-иллюстраторы доказывают обратное — они способны отобразить быт и всевозможные исторические детали той или иной эпохи на новом уровне. Их работы представляют собой иллюстрации, отличающиеся большим совершенством по ху-

дожественно-идейным качествам, несущие в себе новое понимание и видение предшествующих эпох. По утверждению В.Н. Ляхова, «сильным стимулом, толкающим художников на поиски, является желание открыть для себя новые горизонты в понимании, прежде всего, классической и современной литературы. Не довольствуясь раскрытием и усвоением событийного ряда, художники идут в глубь литературы, пытаются извлечь из произведений то, что совсем недавно ускользало от их внимания» [2, с. 218].

Современная книга — предмет, способный целиком и полностью завоевать внимание читателя, удивить, а также увлечь его в свое особое пространство посредством не только изложенного материала, но и визуального сопровождения, конкретизирующего текст данного произведения. «Писатель и художник как соавторы вместе замышляют и готовят книгу одновременно, поэтому словесный и изобразительный тексты взаимно дополняют друг друга», — утверждал М.В. Строганов [5, с. 101].

Говоря о современной иллюстрации, Т.Ю. Никитина отмечает ее отличительные особенности: «Иллюстрация давно вышла за рамки простого, буквального следования тексту. На первый план в современной книге выходит концепция издания в целом, и как часть этой концепции — иллюстрация, предлагающая зрительный ряд определённого формата, т. е. стилистически, пластически и композиционно подчинённый концепции издания» [3]. Концепция не произвольна и зависит от определенной категории читателя, она должна быть соответствующей тексту, однако возможно «ироническое, символическое, сатирическое, философское, ассоциативное, аллегорическое прочтение» [3].

В наше время иллюстрация выполняет гораздо более важную функцию, чем просто украшение книги посредством визуального отображения ее ключевых моментов. И хотя иллюстрация, прежде всего, является действенным способом узнавания и разностороннего раскрытия литературного текста, она, по представлению М.В. Строганова, «в известной мере ограничивает творческую работу читателя литературного произведения, поскольку навязывает ему конкретное визуальное прочтение словесного образа» [5, с. 102].

По нашему мнению, воспроизведение литературного текста средствами изобразительного искусства будет достаточно полным, если при создании иллюстраций учитывались ее основные функции, такие как: информативность, эмоционально-психологическая нагрузка, эстетичность.

Одна из наиболее значимых, в плане глубокого понимания и осознания текста, функций — информативность. Читатель должен без каких-либо затруднений понимать, что изображено на иллюстрации, не просто раскрывающей, но дополняющей и обогащающей текст художественного произведения. Достоверное изображение значительных деталей, более полно раскрывающих замысел автора, как говорилось ранее, так же способствует лучшему усвоению информации. Можно отметить, что современный век — это век людей-визуалов. До недавнего времени было практически данностью утверждение, что у большей части человечества доминирующий канал восприятия — зрение, при этом быстрее улавливаются и запоминаются именно зрительные образы. Это наводит на мысль о том, что иллюстрация в данный момент выступает не только, как способ раскрытия текста посредством рисунка, но и как метод быстрого усвоения информации, выражающийся в художественных образах.

Важную роль играет эмоционально-психологическое воздействие иллюстрации на человека, способного почувствовать значительный спектр эмоций, впечатлений от увиденного. Значимость иллюстраций, их идейно-образное решение, стиль нельзя недооценивать. Книга может не найти своей аудитории среди читателей в том случае, если иллюстрации к ней были подобраны неграмотно, целостное оформление книги не соответствует сюжетному развитию произведения, возрастной категории предполагаемых читателей, а так же литературному стилю автора.

Немаловажной является эстетическая функция, предполагающая, что оформление книги будет отличаться не только качеством подготовки художником подлинника, но и высококачественным ее полиграфическим исполнением. Работа иллюстратора и редактора издания является совместной, так как художник должен знать и учитывать в процессе иллюстрирования все необходимые полиграфические условия для данной книги. Иллюстрация книжного издания, сама по себе представляющая вид изобразительного искусства, в сочетании с правильно подобранными по размеру и стилю шрифтом, буквицами, маргиналиями и др. создает единую концепцию всей книги, придает ей необходимую целостность и формируют эстетику.

Именно слаженность всех элементов книжного издания, соотношение пропорций, выразительность является главной особенностью современного художественного оформления книги. Гармоничная компоновка всех элементов представляет собой архитектуру книги. Благодаря грамотно сформированной архитектонике, читатели смогут правильно истолковать текст художественной литературы, уловить главную суть произведения. По

мнению Е. Б. Адамова, «основные элементы оформления как часть книги входят в ее художественный ансамбль. Их стилевое единство обеспечивает цельность общей композиции» [1, с. 365].

Иллюстрация произведений художественной литературы, как классической, так и современной, на сегодняшний день имеет ряд особенностей в плане создания концепции художественного оформления, целостности иллюстрированного ряда, стиля, а также предполагаемой аудитории читателей. Книжная форма, говорит Ляхов, «не только направляет движение читателя по книге и этим задает ему ритм восприятия, но и формирует его весьма широкий круг образных представлений, дополняющих (или умаляющих) общий художественных эффект» [2, с. 200].

При создании художественного оформления книги первоочередным для художника-иллюстратора является формирование единой концепции издания, соединяющей в себе такие важные, гармонирующие между собой параметры, как: изобразительные элементы — буквицы, маргиналии, иллюстрации; шрифты, с верно подобранными размерами, стилями, интервалами и др. Целостная концепция способна выделить книжное издание среди множества других. Если общая композиция текста и вспомогательного изобразительного материала построена грамотно, то при первом ознакомлении с книжным изданием и его содержанием, у читателя появится общее представление о данной книге, и, возможно, желание прочесть ее. Говоря о привлечении внимания, нельзя не упомянуть и об обложке литературного издания, которая, по словам А. А. Сидорова, «дает возможность увидеть и ознакомиться с книгой издали. Это первая цель самого помещения на обложке надписи или украшения» [4, с. 50].

Немаловажной особенностью иллюстрирования книги является целостность всего визуального ряда. Объединение всех изображений одной композицией способствует более полному повествованию произведения, усиливает его значимость и подчеркивает определенные подробности. Иллюстрации должны располагаться в определенной последовательности и строго следовать сюжетной линии, а также быть согласованными друг с другом. Необходимо так же помнить, что визуальные фрагменты нужно распределять по всей книге, задавая тем самым определенный ритм. Важным также является вопрос о необходимости наличия определенной иллюстрации для раскрытия темы литературного произведения: сможет ли она передать основную мысль текста, направить читателя и помочь ему сориентироваться в происходящих действиях, или же в этом нет прямой необходимости.

Благодаря индивидуальности и неповторимому стилю каждого художника, иллюстрация имеет субъективный характер. Художественные работы к одному и тому же произведению, выполненные разными мастерами, всегда отличаются по технике исполнения, идейно-образному и композиционному решению, подбору цветовой гаммы. Совокупность всех отличительных признаков определяет неповторимый стиль художника-иллюстратора.

Одними из самых востребованных техник создания иллюстраций в наше время являются, как относительно новые техники (компьютерная/векторная графика, главным преимуществом которой является возможность масштабирования и определенная степень минимализма), так и традиционные, к которым относятся акварель и различные техники гравюры.

Во многом выбор стиля и техники зависит от предполагаемой аудитории и их подготовленности. Важно учитывать возрастную категорию читателей, для которой предназначена книга, ведь взрослые и дети значительно отличаются по восприятию литературного текста, о чем свидетельствует сильно развитое и преобладающее наглядно-образное мышление у младшей аудитории и понятийное, характеризующееся опорой на логические конструкции, у взрослых.

Для взрослой аудитории в большинстве случаев приоритетом при выборе книжного издания, является раскрытие в изложенном материале вопросов, касающихся морали, воспитания, духовного начала, психологии взаимоотношений. Вследствие чего, можно сделать вывод, что в данных книгах преобладают более сложные иллюстрации. Например, абстрактные или же лаконичные рисунки могут быть легко восприняты взрослым человеком, имеющим более обширное воображение и жизненный опыт, в отличие от детей, расценивающих изображения, выполненные в подобных упрощенных формах, как набор пятен, среди которых не часто можно различить узнаваемые предметы, вещи и др.

#### *Литература:*

1. Адамов, Е. Б. Книга как художественный предмет. Часть вторая. Формат. Цвет. Конструкция. Композиция. / Е. Б. Адамов и др. — М., 1990. — 365 с.
2. Ляхов, В. Н. Искусство книги. / В. Н. Ляхов. — М., 1978.
3. Никитина, Т. Ю. Особенности иллюстрирования различных типов изданий // Картинки и разговоры. URL: <http://www.fairyroom.ru/?p=13584> (дата обращения 23.04.2018)
4. Сидоров, А. А. Искусство книги. / Сидоров А. А. — М., 1922. — с 50.
5. Строганов, М. В. М. С. Башилов — иллюстратор Л. В. Толстого и М. Е. Салтыкова-Щедрина // cyberleninka. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/m-s-bashilov-illyustrator-l-n-tolstogo-i-m-e-saltykova-schedrina> (дата обращения 21.04.2018)

Художники, создающие визуальное сопровождение детских литературно-художественных изданий, зачастую обращаются к традиционной технике акварели, отличающейся нежностью, воздушностью и мягкостью в исполнении, что позволяет юным читателям с интересом и наслаждением рассматривать иллюстрации, не раздражающие глаз. Имеет в настоящее время определенную популярность «мультипликационная» иллюстрация, знакомая каждому ребенку, привлекающая своей яркостью, четким композиционным решением, простой техникой исполнения и определенной ясностью в отображении персонажей и окружающей среды. Она помогает детям без труда уяснить суть происходящего, а также представить предметы, которые ребенок ранее не видел. Поскольку книга играет достаточно важную роль в воспитательном процессе ребенка, иллюстрации в ней должны рассматриваться не только с художественной стороны, как оформление книжного издания, но и представлять собой особую идеологическую и педагогическую ценность.

Таким образом, используя все возможные средства художественной выразительности, современный иллюстратор создает особый вид изобразительного искусства, который оказывает влияние, как на взрослую, так и на детскую аудиторию читателей, формируя чувственное восприятие мира, развивая эстетическую восприимчивость, способствуя раскрытию литературного текста через художественные образы.

## Живописные произведения художника-любителя Владимира Каклеева

Киселева Наталья Егоровна, кандидат искусствоведения, доцент  
Алтайский государственный университет (г. Барнаул)

*Рассматривается живопись челябинца В. Ф. Каклеева как представителя самостоятельного изобразительного творчества художников-любителей Южно-Уральского региона — неотъемлемого компонента художественной деятельности живописцев Урала. Народное изобразительное творчество имеет немаловажное значение в системе изобразительных искусств наряду с творчеством профессиональных художников. В последнее время не только в крупных городах России, но и в регионах растет интерес к народному изобразительному творчеству: проходят выставки самостоятельного изобразительного творчества, на которых представляются самые разнообразные жанры и техники живописи, множество художественных направлений живописи, что делает актуальным исследование любительской живописи Владимира Федоровича Каклеева.*

**Ключевые слова:** живописные произведения, творчество, художник-любитель, региональный компонент, жанр, история.

## The paintings of amateur artist Vladimir Kakleev

Kiselyova N.Ye., Cand. of Art Criticism, senior lecturer  
Altai State University (Barnaul)

*The painting of the resident of Chelyabinsk V.F. Kakleyev, as representative of amateur graphic works of amateur artists of the Southern Ural region — the integral component of art activity of painters of the Urals is considered. Folk graphic art is important in the system of the fine arts together with works of professional artists. Recently, interest grows to folk graphic art not only in the large cities of Russia, but also in regions: there take place exhibitions of amateur graphic creativity at which different genres and technology of painting are presented; it is a lot of art directions of painting. It is makes actuality study painting of amateur artist Vladimir Fedorovich Kakleyev.*

**Key words:** paintings, art, artist, Amateur, regional component, genre, history.

*Искусство — не роскошь.  
Это великая радость жизни, её вкус, её краски, её аромат...  
Александр Бенуа*

Творчество художников-любителей Южно-Уральского региона составляет неотъемлемый компонент художественной деятельности живописцев Урала и имеет немаловажное значение в системе изобразительных искусств наряду с творчеством профессиональных художников.

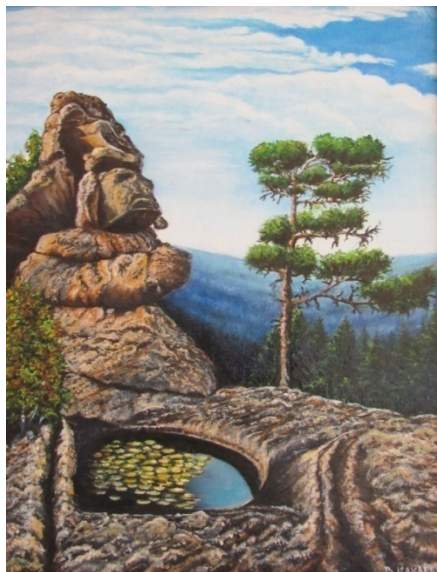
Обращение к изобразительному творчеству немалого количества любителей позволяет свободная доступность художественных материалов. В последнее время не только в крупных городах России, но и в регионах растет интерес к народному изобразительному творчеству: проходят выставки самостоятельного изобразительного творчества, на которых представляются самые разнообразные жанры и техники живописи, множество художественных направлений живописи. Особое внимание привлекают работы авторов, где стилистика близка к народным основам искусства и «наивному», иначе — инситу, направлению, что делает актуальным исследование данной работы (1).

Во второй половине XX — начале XXI века в городах Челябинске (изостудия Народного университета «Палитра» при народном университете общества «Знание», 2006 г.) (2), Златоусте, Миассе («домашняя» студия «Настроение», 2015 г.) организовываются клубы и студии, необычные школы живописи для самостоятельных художников (3). Это люди, не имеющие профессионального художественного образования: бывшие военные, инженеры, врачи и учителя, которые с детских лет увлекались рисованием, но с возрастом выбрали себе совсем другие профессии. Эта увлеченность таилась в глубине их души и только в определенное время, выйдя на пенсию, некоторые позволяют себе заняться художественным творчеством. В данном регионе существует немало таких людей — художников-любителей. К ним относится и Владимир Федорович Каклеев. Художнические наклонности и увлеченность рисованием пробудились у Владимира Федоровича рано, но реализовать в полную



силу свои способности ему удастся лишь в более позднее время, находясь на пенсии.

Живописные произведения Владимира Федоровича Каклеева представляют пример самодеятельного изобразительного творчества. Здесь пейзажи: и фольклорного Урала, и Горного Алтая,



Хребет Таганай. Шейхан – смотритель Урала. 2001. 30х40. Х., м.



Горный Алтай, 2017. 30х40. Х., м.

и городские ведуты города Черняховска (Инстербург),



Инстербург. Лютеранская церковь (разрушена в 1975 году). 2016. 30х40. Х., м.





Горбатый мостик на реке Анграпа в гор. Черняховске (Инстербург), 2016. 30x40. Х., м.

и мотивы фэнтези,



Земля. Фэнтези. 2005. 30x40. Х., м



Затерянный город, 2016. 40x60. Х., м.



Летучий Голландец, 2017. 30x40. Х., м.

и живописное изображение Лотоса — в мифах и легендах разных народов **лотос** считается символом чистоты, красоты, целомудрия, **познания своего внутреннего мира**.



Раннее утро лотоса, 2015. 30x30. Х., м.



Лотос чарующий, 2015. 30x30. Х., м.

Многие художники считают своей главной задачей отразить красоту этого мира, гармонию природы и ее умиротворенность — не лишены этого и пейзажи В. Ф. Каклеева.

К каждой теме автор относится с особым трепетом, передавая свои эмоции и зрителю. Пейзаж — один из любимых жанров В. Ф. Каклеева, будь то ландшафтный пейзаж или городской. Несмотря на то, что при первом взгляде на полотна кажется все просто: голубые небеса в облаках, сочная зелень елей и сосен, синяя гладь воды, автору удается передать величие природы, ее мощь и силу, всю красоту природы. Он тонко чувствует гармонию природы и талантливо выражает свои ощущения в картинах.



Магическая гладь воды в горах. 2010. 40x50. Х., м.

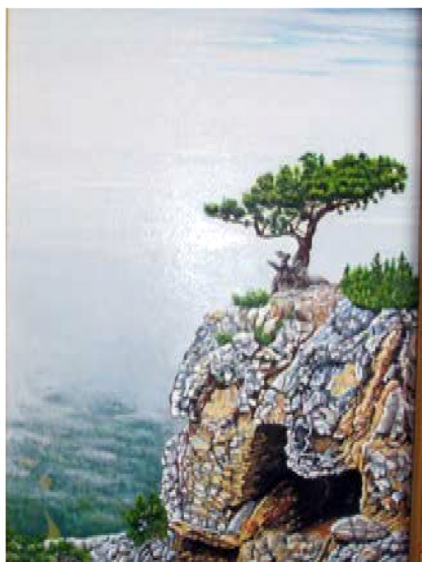
Пейзаж любителя-живописца легок для понимания, повествователен и подробен в деталях. Но его визуальная простота ни в коей мере не говорит о его примитивности и бездушности. Напротив, художник строит образ природы, дошнo вникая во все подробности, добиваясь точности в характеристике, которыми сам ее наделил. Художник становится соавтором природы в созидании красоты.



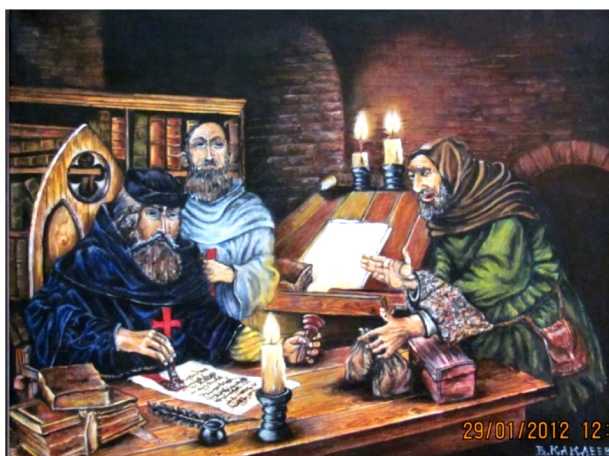
Исследования отечественных искусствоведов отмечают, что пейзажи реалистического направления в самостоятельном творчестве — явление распространенное и закономерное. Многие непрофессиональные живописцы стремятся овладеть мастерством и классическими приемами изобразительного искусства. Природный талант и приобретенный опыт в классическом искусстве дают возможность любителю изобразительного творчества вырасти в мастера, имеющего полное право на звание художника, а индивидуальность каждого придает творчеству особую неповторимость и самобытность (4), что вполне присуще изобразительному творчеству Владимира Федоровича. Несомненно, что в своих работах В.Ф. Каклеев будет постигать тот художнический опыт, который позволит ему встать в один ряд с мастерами художниками-профессионалами.

Исследование живописной коллекции В.Ф. Каклеева — представителя любительского изобразительного творчества — демонстрирует современное состояние художественного самостоятельного творчества Челябинска конца второй половины XX — начала XXI века во всей его полноте: многообразие пластическо-живописных форм, жанрово-тематического содержания, авторских индивидуальностей, эстетических представлений. Все это присуще и отражено в содержании художественного собрания Владимира Федоровича Каклеева. Его яркая, полноцветная, насыщенная событиями жизнь военного летчика, заботливого семьянина и добросовестного труженика в гражданской сфере позволит нам увидеть и оценить еще немало интересных работ, привлечет внимание региональных искусствоведов к его творчеству для изучения и популяризации любительского изобразительного творчества на Южном Урале.

#### Творческие работы Владимира Федоровича Каклеева



Одинокая сосна. 2008. 30x40. Х., м.



Тайна казны Тамплиеров, 2010. 30x40. Х., м.



Замок в горах. 2014. 30x40. Х., м.



Лотосы, 2015. 30x30. Х., м.

Графика



Зарисовки к композиции «Старая мельница», 2017. 30x40. Б., Графитный карандаш.



Старая мельница, 2017. 30x40. Б., Графитный карандаш.



Зарисовки к композиции Хребет Таганай. Шейхан – смотритель Урала





Зарисовки к композиции «Одинокая сосна» 2001 г.



Пленерные работы. 2016. Б., графитный карандаш. 30x40



Владимир Федорович Каклеев (08.10.1955 г.). Челябинск, 2018 г.

На тематической выставке, посвященной самодеятельным художникам города Челябинска, В. Ф. Каклеев представил несколько своих работ, которые были заме-

чены Санкт-Петербургскими ценителями искусства и приобретены в частную коллекцию в 2001 году.



*Литература:*

1. Киселева, Н. Е. Живопись. Владимир Каклеев: [каталог] — Барнаул, 2017.
2. <https://www.cheltv.ru>
3. <https://mediazavod.ru/articles/daily/drugie-rubriki/tendentsii/132500/>
4. Кулижникова, Н. П. Художники-любители / <http://cultinfo.ru/art/>

## МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

### Ансамблевое музицирование подростков в классе общего фортепиано как фактор развивающего обучения в ДШИ

Зимовцева Елена Николаевна, преподаватель  
МБОУ ДО «Детская школа искусств № 3 г. Курска»

Предмет «Общее фортепиано» является важным звеном обучения в детской музыкальной школе. Конечно же, уровень исполнения фортепианного и не фортепианных отделений отличаются друг от друга: имея богатые выразительные возможности, духовые и струнные инструменты не могут воспроизводить многоголосие. В данном случае неоспоримы развивающие возможности фортепианного исполнительства. Предмет «Общее фортепиано» позволяет учащимся лично, в собственной исполнительской практике познакомиться с разнообразными фактурными и выразительными возможностями фортепиано с первых шагов обучения. Знакомство с самыми разнообразными музыкальными произведениями отечественных и зарубежных композиторов способствует расширению кругозора обучающихся. [6. С. 15]

В настоящее время в музыкальной педагогике заметно вырос интерес к коллективным формам музицирования. Однако в методике обучения игре на фортепиано, как на дополнительном инструменте, в ДШИ по-прежнему преобладает сольная форма исполнения, а ансамблевое музицирование не получает должного осмысления и находится на втором плане. Весьма распространенным и ошибочным, на мой взгляд, является мнение, что игра в ансамбле — более легкий по сравнению с сольным вид инструментального исполнительства, поэтому ученик, хорошо играющий соло, автоматически должен хорошо играть в ансамбле.

Ансамблевое музицирование с давних времён известно не только как разновидность исполнительской деятельности, но и как вид и форма обучения музыке. Совместное исполнительство вызывает у обучающихся неподдельный интерес, а, как известно, мотивация является мощным стимулом в работе. Так, ансамблевое музицирование на занятиях по общему фортепиано в ДШИ значительно повышает интерес учащихся к предмету и создаёт благоприятную психологическую атмосферу на занятиях. Испытав радость успешных выступлений в ансамбле, учащийся более комфортно и уверенно чувствует себя и в качестве исполнителя — солиста.

Исследование психологических особенностей подростков позволяет говорить об особой актуальности этого вида работы именно в подростковом возрасте в связи с

определёнными изменениями в структуре психики подростка. К таковым следует отнести потребность в общении (прежде всего со сверстниками), способность к абстрактному мышлению, повышенную эмоциональность. Все эти особенности делают подростков восприимчивыми к ансамблевому музицированию как виду совместной деятельности.

Устойчивый интерес обучающихся к ансамблевому музицированию позволяет эффективно совершенствовать игровые навыки, развивать весь комплекс музыкальных способностей, способствовать активизации занятий и стабильности публичных выступлений, репертуарный план помогает решать проблемы общего и музыкального развития обучающихся.

Проблема ансамблевого музицирования, в различных ее аспектах, нашла свое отражение в работах ряда исследователей (М. В. Бутнева, И. И. Польская, Е. Г. Сорокина и др.). Анализируя данную проблему, авторы выделили ряд общих принципиальных положений: игра в ансамбле требует от музыкантов особых навыков, умения слушать не только то, что сам играешь или поешь, но одновременно и то, что играют или поют другие, слышать общее звучание всех партий.

Проведенные исследования позволили сделать вывод, что из всех жанровых разновидностей фортепианных ансамблей наиболее приемлемым для педагогической работы на занятиях по общему фортепиано является ансамбль в четыре руки для одного фортепиано, так как он максимально соответствует концепции развивающего обучения.

Как известно, сочинения для фортепианного ансамбля представлены оригинальными произведениями и переложениями. В музыкальной педагогике существуют разные мнения относительно переложений музыкальных произведений для иного состава исполнителей. Одни авторы утверждают, что переложения не являются художественной ценностью, поэтому пригодны лишь в качестве ознакомления с ними в курсе музыкальной литературы. Другие авторы утверждают, что исполнение фортепианных переложений становится эффективным средством стимулирования интереса к занятиям музыкой. Это представляется очень важным моментом, так как учеными установлено,

что музыкальные интересы, закрепленные в соответствующей деятельности, являются одной из главных побудительных сил формирования знаний, умений и навыков, музыкальных способностей и общего развития личности ребенка. Интерес является одним из центральных звеньев развивающего обучения.

Ансамблевое музицирование как вид коллективной деятельности наряду с развитием профессиональных умений и навыков способствует формированию навыков коммуникации. Значение подобных навыков для обучающихся — подростков трудно переоценить.

Практически все исследователи отмечают такую особенность подросткового возраста, как нестабильность, ситуативность самооценки, которая может изменяться от неадекватно завышенной до неадекватно низкой. Рассматриваются и такие важные психические процессы как восприятие, внимание, развитие формально-логического мышления.

Характеризуя подростковый возраст, многие отечественные психологи утверждают, что одним из центральных новообразований этого периода является чувство взрослости, которое выражается в стремлении к независимости, самостоятельности, в утверждении своего личностного достоинства. Анализируя содержание интересов подростка, многие авторы отмечают, что музыка играет не маловажное место в структуре их интересов. Следовательно, в этом возрасте существуют объективные психологические предпосылки для успешных занятий музыкой не только в плане слушания, но и практической деятельности — музицировании. И в большой степени от окружения ребенка (того, что Л. С. Выготский называл «социальной ситуацией развития») зависит, в какой области музыки сформируются его интересы.

Особое внимание исследователи уделяют специфике общения в процессе ансамблевого музицирования. Необходимо учитывать психологическую совместимость участников музыкального ансамбля как необходимого условия успешной работы.

Таким образом, исследование психологических особенностей подростков позволяет сделать вывод об особой актуальности ансамблевого музицирования именно в подростковом возрасте в связи с определенными изменениями в структуре психики подростка.

В отличие от педагогических, музыкальных колледжей и консерваторий преподавание общего фортепиано в детской музыкальной школе имеет свою особенность, которая заключена в следующем: абсолютное большинство выпускников музыкальных школ впоследствии не становятся профессиональными музыкантами. Отсюда — отличие в направлениях, средствах обучения и воспитания на занятиях по общему фортепиано в детской музыкальной школе, основанное на приоритете развивающего обучения.

По мнению исследователей, это, прежде всего, предполагает расширение репертуара, а также активное использование таких форм работы, как эскизное знаком-

ство и чтение с листа музыкальных произведений разных исторических эпох и стилей доступного уровня трудности. Ансамблевое музицирование как комплексная методическая структура позволяет максимально эффективно применять все вышеперечисленные формы работ в классе общего фортепиано.

Для этого особое внимание было уделено составлению репертуара с опорой на такие основополагающие принципы, как доступность, интерес, художественная ценность, дальняя и ближняя перспективы развития. Произведения должны быть доступными по уровню сложности, в том числе для ансамблевого исполнения. В репертуарный план каждого обучающегося необходимо включить как классические произведения, составляющие «золотой фонд» музыкальной педагогики, так и произведения современных композиторов.

С первых шагов обучения нужно систематически проводить работу по формированию важных компонентов развивающего обучения: чтение с листа, игра в ансамбле и чтение с листа в ансамбле.

Большое внимание важно уделять воспитанию умения слушать и слышать своего партнера по ансамблю, умению вести с ним музыкальный «диалог», подчинять свои исполнительские идеи общему музыкальному замыслу.

Как показывает практика, большая часть обучающихся уже на начальном этапе в процессе освоения ансамблевых произведений достаточно успешно преодолевает состояние психологического дискомфорта на занятиях, ощущение неуверенности в своих силах; достигает определенных успехов в освоении современного репертуара; овладевает начальными навыками ансамблевой игры; приобретает устойчивый интерес к занятиям.

На следующем этапе основное внимание можно сосредоточить на развитии у обучающихся комплекса музыкальных способностей и формировании адекватного уровня самоконтроля и самооценки.

Учебный материал для этого нужно выстроить на ансамблевых произведениях невысокого уровня технической сложности, но воспитывающих у обучающихся навыки совместного исполнения, умения разбираться в особенностях музыкальной речи, способствующих выразительному исполнению. На таком репертуаре учащиеся должны освоить специфику различных приемов звуковедения (*nonlegato*, *legato*, *staccato*) на фортепиано, штрихи, аппликатурные принципы, овладеть сложным навыком синхронности игровых движений (одновременное начало и окончание звучания музыкальной фразы, аккорда и т. п.).

На третьем этапе основное внимание необходимо уделять развитию навыка ансамблевого музицирования и чтения с листа.

На данном этапе возможно активное использование метода эскизного знакомства с произведениями. Эскизное изучение музыкальных произведений помогает учащимся овладеть значительным по объему и разнообразию репертуаром, достичь определенной самостоятельности и самоконтроля в освоении ансамблевых произведений, приоб-

рести устойчивые навыки чтения с листа и чтения с листа в ансамбле; освоить основные формы ансамблевой педагогики.

Исходя из вышеизложенного можно сделать вывод, что:

— ансамблевое музицирование на занятиях по общему фортепиано в ДШИ способствует эффективному развитию музыкальных способностей обучающихся, обогащает спектр педагогических приемов, повышает интерес обучающихся подросткового возраста к занятиям музыкой посредством реализации потребности в общении;

— внедрение ансамблевых форм музицирования на занятиях по общему фортепиано в ДШИ является эффективным способом развития гармонического и полифонического слуха, чувства ритма, наличия навыков чтения с листа музыкальных произведений, наличия навыков игры в ансамбле, развитию широты музыкального кругозора, уровня самоконтроля, самооценки;

— привлечение подростков к ансамблевому музицированию можно признать фактором, способствующим реализации концепции развивающего обучения на занятиях по общему фортепиано в детской музыкальной школе.

#### Литература:

1. Алиев, Ю. Б. Формирование музыкальной культуры школьников-подростков. Автореф. дисс. докт. пед. наук. М., 1987. — 32 с.
2. Возрастные и индивидуальные особенности младших подростков / Под ред. Д. Б. Эльконина, Д. В. Драгуновой. М.: Просвещение, 1967. — 360 с.
3. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер; Между-нар. акад. пед. наук. Моск. гуманит. актер, лицей. М., 1993. — 190 с.
4. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. М.: Музыка, 1972. — 383 с.
5. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. М.: Гуманит. изд. Центр ВИА-ДОС, 1997. — 384 с.
6. Хазанов, П. А. Оптимизация самостоятельных (домашних) занятий учащихся музыкантов (на материале работы классов общего фортепиано). Дисс. канд. пед. наук. -М., 1996. 156 с.
7. Якупов, А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации: Исследование / А. Н. Якупов. М.: Моск. консерватория, Магнитог. муз.-пед. ин-т, 1994. — 292 с.

## Танцевальные миниатюры в клавишных сюитах Ж.Ф. Рамо в контексте национальных особенностей его творчества

Орлова Анастасия Викторовна, концертмейстер  
Саратовский областной колледж искусств

Французское искусство XVIII века — неповторимое явление европейской культуры, поражающее своей оригинальностью, многообразием и контрастностью. В нём переплетены идеи разума и поэтической мечтательности, простота сочетается с высокой одухотворённостью, а лёгкость — с глубиной высказывания. Образно говоря, грубость простолюдина удивительным образом соприкасается с изяществом аристократических манер. Именно Франция превращается в центр культурной и духовной жизни западной Европы, в законодательницу мод и многих творческих нововведений.

Бессмертные традиции этого поистине «золотого века» французской культуры, словно заново открывшего уникальность, богатство и красоту искусства, национальное прошлое и его величие, ясную и прозрачную завершенность художественных творений, связаны с именами Дидро и Вольтера, Ватто и Буше, Куперена и Рамо. В их творчестве ощущение радости бытия соединены с тончённой и изысканной впечатлительностью,

со стремлением к идеалу, с погоней за эфемерным мгновением.

Именно в творчестве Ж.Ф. Рамо — истинно французского художника, новатора своего времени — проявляется многоликая контрастность, идущая от внутренней свободы — особого свойства, данного композитору как дар, раскрывающийся искренне и первородно. Вот почему музыкальный материал его сочинений, в частности сюит для клавирина, развёртывается естественно и органично, переливаясь разнообразными нюансами, высвечивающими особую тонкость деталей музыкального языка этих композиций. Вместе с тем неповторимый почерк Рамо выявляет своеобразие личности композитора. Так, сквозь непроизвольно разлитую мечтательность его музыки внезапно проступают темпераментные вспышки, а чувственную красоту мелодической линии нарушают ритмические перебои.

Музыковедческая литература о творчестве Рамо представлена различными жанрами, прежде всего монографи-

ческими изданиями, статьями исследовательской направленности и отдельными рецензиями. Наиболее полна и обширна библиография французских авторов.

Л. Шевалье в книге «История учений о гармонии» опираясь на теоретические изыскания Рамо, раскрывает деятельность Рамо — учёного. В популярном очерке Ж. Малиньона «Ж. Ф. Рамо» портрет композитора нарисован глазами соотечественника. О Рамо — композиторе в своих статьях упоминает и К. Дебюсси, который с неподдельным восторгом пишет о его произведениях.

Среди русских музыковедов советского периода творчество Рамо привлекает внимание В. Брянцева, которая основательно и глубоко рассматривает проблемы, переданные в самом названии её книги «Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр». Пожалуй, это наиболее фундаментальный труд в отечественном музыковедении, посвящённый творчеству композитора. К клавишной музыке Рамо обращаются также А. Алексеев, М. Друскин, К. Розеншильд. В их трудах, содержащих сравнительную характеристику клавишного творчества Рамо и Куперена, сюиты Рамо рассматриваются как заключительный этап, завершающий французскую клавишную школу.

Жан Филипп Рамо (1683–1764) — французский композитор, работавший в жанрах клавишной миниатюры и оперы, — известен, и как крупный теоретик, заложивший основы классического учения о гармонии, а также как педагог и органист.

«Музыка для Рамо — мощное вторжение мира чувств в мир звуков... Музыка исследована им с точки зрения поисков звучностей, смешения инструментальных тембров, воздействия гармонии на мелодию... Ритмы томные и гибкие, нервные перемещения акцентов, раскованность танцевальных мотивов, задержания и синкопы лютневого письма, сладострастный хроматизм «нежных мелодий», — всё это в ту пору было новым в европейской музыке», — пишет французский литератор Ж. Малиньон.

В клавишной миниатюре Рамо, со свойственной ей утончённой манерой высказывания, выражаются деликатно-нежные, изысканные чувства, что, со всей очевидностью, является отражением особой традиции галантного стиля — традиции, призванной вызывать приятные эмоции.

Рамо как истинно французский художник (с типичной экстравертностью) постоянно пребывает за пределами своей личности, объективизируя субъективность своего высказывания, подчёркивая тем самым ментальность французского характера. Согласно Ж. Малиньону, «француз — человек, для которого существует внешний мир, который воспринимает повышенно-чутким взором, поддержанным острым интеллектом, переход от области выразительности в область чувствительности». Аналогичной точки зрения придерживается и К. Дебюсси, который считает французское начало в творчестве Рамо выражением национального идеала. Ему свойственны отчётливость и ясность музыкальной речи, прекрасное чув-

ство меры, изящная утончённость и непринуждённость высказывания.

В первой половине XVIII века во французской культуре ведущее место начинает занимать рококо — определённая стилевая система с камерностью и миниатюрностью форм, с господством хрупких, грациозно-кокетливых игривых образов, с обилием мелизматики. Рококо отчасти продолжает черты, наследованные от барокко, являясь вместе с тем и продолжением исключительно светской культуры. Оно не только оставляет определённый след в искусстве, но и активно влияет на его дальнейшее развитие.

Согласно исторической закономерности сильное тоталитарное государство, каким была и Франция на протяжении XVII–XVIII столетий, всегда тяготеет к классицистским монументальным формам, воплощающим идеи порядка и рациональности. Средоточием этих явлений становится Версаль, который является не только резиденцией короля, но и архитектурным памятником; именно в нём новый стиль жизни и новое мироощущение выражены с наибольшей полнотой и ясностью. Строители Версаля стремились сделать каждый зал светлым и обзорным по своим формам, да и весь Версальский парк отличается, прежде всего, логичностью и простотой своих соотношений. Во всём этом сказывается тот математический строй мышления, который в начале XVII века отстаивает Р. Декарт и который постепенно проникает во все области французской культуры, в частности в музыку.

Личность и творчество Рамо становятся своего рода манифестом французского искусства. Упорядоченность и ясность, конструктивная чёткость, со всей очевидностью, обнаруживаясь в творчестве Рамо, наиболее рельефно проявляется в его клавишных сочинениях, прежде всего в строении сюит. Композитор, продолжая традиции Ф. Куперена, вкладывает в сюиту свои особые новации, нередко нарушая установившиеся каноны. Если у Куперена они представляют собой последовательность сменяющих друг друга картин, то у Рамо мы встречаем совершенно иной взгляд на сюиту. Являясь последователем Р. Декарта, композитор считает музыку наукой, которая родственна геометрии. Поэтому его сюиты олицетворяют архитектурное построение, где все детали важны и взаимосвязаны. При исчезновении или малейшей перестановке какого-либо из её слагаемых происходит «разрушение» органичной целостности произведения, чем и можно объяснить монолитность сюитной конструкции. Все пять сюит Рамо построены на определённых музыкально-структурных закономерностях. Каждая из них отличается своим композиционным принципом, самостоятельным и неповторимым, но в то же время стройным по форме, где все компоненты взаимосвязаны и взаимообусловлены:

**Первая сюита** (ля минор): Прелюдия, Аллеманда, 2-я Аллеманда, Куранта, Жига, 1-я Сарабанда, 2-я Сарабанда, Пьеса в венецианском роде, Гавот, Менуэт.

**Вторая сюита** (ми минор): Менуэт в форме рондо, Аллеманда, Куранта, Жига в форме рондо, 2-я Жига в форме рондо, Перекликание птиц, 1-й Ригодон, 2-й Ригодон,



Дубль второго ригодона, Мюзет в форме рондо, Тамбурин, Сельское рондо.

**Третья сюита** (ре минор): Нежные жалобы, Солонские простакки (два дубля), Вздохи, Радостная, Игривая, Беседа муз, Вихри, Циклопы, Шуточный менуэт, Хромуша.

**Четвёртая сюита** (ля минор): Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Три руки, Фанфаринетта, Ликующая, Гавот (6 вариаций).

**Пятая сюита** (соль минор): Танец вязальщиц, Равнодушная, Менуэт, 2-й менуэт, Курица, Триолеты, Дикари, Энгармоническая, Цыганка.

Если первая сюита пока ещё написана в русле французской традиции XVII–XVIII вв., но уже с привнесением новых черт (наряду с аллемандой, курантой и жигой, композитор использует в ней и новые танцы — гавот и менуэт), то во второй сюите и последующих наблюдается отход от сложившихся традиций. Общим принципом развития во второй сюите становится демонстрация зарисовок сельского быта, а центральной, структурно-объединяющей миниатюрой — старинный французский танец Ригодон. Единый замысел третьей сюиты включает разнохарактерные образы: от мечтательных, проникновенных, до бурных, напористых. Четвёртая сюита построена по принципу нарастания: крещендо, начинаясь от идиллических, грациозно-выразительных образов (Аллеманда, Куранта, Фанфаринетта), охватывая Ликующую с её торжественным размахом, достигает кульминационной точки в Гавоте с шестью вариациями, которые также образуют небольшой цикл (цикл в цикле). Пятая сюита интересна выходами за пределы камерности. Таковыми являются содержащиеся в ней миниатюры Курица, Цыганка, Энгармоническая, Дикари. В этой сюите дана иная циклическая структура: ядро цикла составляют Курица, Цыганка и Дикари, остальные же миниатюры их обрамляют.

Несмотря на самобытность каждой сюиты, у них есть общий признак — танцевальная основа. Первоосновой

французской национальной традиции является танцевальность. Танец — стихия Рамо, в него он вносит темперамент, остроту, народно-жанровые интонации, сохраняя при этом черты галантного стиля. Танцевальность в разной степени пронизывает сюиты композитора. Она либо заложена в названии миниатюр, либо проявляется на уровне формообразования, прежде всего через форму рондо. В любом случае композитор демонстрирует калейдоскоп танцевальных миниатюр или разные грани танцевальных состояний.

Таким образом, личность, как и творчество Рамо, выступают как своеобразное олицетворение национальной культуры Франции, прежде всего её версальской традиции. Именно для неё свойственны чёткость и выверенность отражаемого, лёгкая красота и строгая торжественность, а неизменными атрибутами придворного этикета являются пышные танцы. Танцевальные миниатюры Рамо в полной мере отражают национальную традицию, ведущую в будущее. Это и утончённый вкус, и отточенность фразировки, удивительное чувство меры, которые характерны как для Рамо, так и для других великих мастеров французского искусства:

Приходит час, когда, качаясь как кадила,  
Благоухание волной цветы струят.  
Смешался в сумерках со звуком аромат,  
И вальса томного кружения уныло.

Благоухание волной цветы струят.

Трепещет скрипка в лад душе без сил и пыла,  
И вальса томного кружение уныло.

Прекрасен, как алтарь, печалится закат.

Трепещет скрипка в лад душе без сил и пыла,  
Душе, где ночь и плен щемящий страх селят.

Прекрасен, как алтарь, печалится закат  
Висит над бездною, кровотока, светило...

Шарль Бодлер.

#### Литература:

1. Алексеев, А. Клавирное искусство. — М., 1952
2. Брянцева, В. Рамо и его клавесинное творчество. // Полное собрание сочинений для клавесина Ж. Ф. Рамо. — М., 1972
3. Брянцева, В. Ж. Ф. Рамо и французский музыкальный театр. — М., 1981
4. Дебюсси, К. Статьи, рецензии, беседы. — Л., 1964
5. Мальньон, Ж. Ж. Ф. Рамо. — Л., 1983
6. Шевалье, Л. История учений о гармонии. — М., 1979....

# ТАНЕЦ И ХОРЕОГРАФИЯ

## Театр танца как феномен хореографического искусства (на примере Севастопольского Академического театра танца имени Вадима Елизарова)

Илларионова Елена Сергеевна, магистрант  
Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь)}}}

*Ключевые слова: хореография, театр танца, хореографический спектакль, шоу, образ.*

**Актуальность.** Существующие на сегодняшний день исследования констатируют наличие различных театров танца, но не дают чёткого определения этому явлению.

**Цель.** Раскрыть особенности театра танца как высшей формы хореографии на примере Севастопольского Академического театра танца имени В.Елизарова.

**Выводы.** Театр танца — уникальное явление в хореографии, так как соединяет в себе все признаки театра и танца.

Во второй половине XX века в России повсеместно возникали театры танца, движения, пластики. В середине 70-х годов возник «Московский театр пластической драмы» Гедрюса Мацкявичюса. Первый же спектакль, поставленный в 1975 году, «Преодоление» (о жизни Микеланджело) принес театру известность. Затем были «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Вьюга» (по поэме А.Блока «Двенадцать»), «Блеск золотого руна», «Баллада о Земле», «Времена года», «Жёлтый звук», «И дольше века длится день» (по прозе Чингиза Айтматова). В спектаклях Гедрюса Мацкявичюса соединялись элементы народных танцев и акробатики, пантомимы и клоунады, дополненные синтезом музыки и светотехники [9].

Театр пластического танца Ольги Бавдилович, хореографа из Владивостока, возник в 80-х годах во время глубокого застоя. Вскоре он был переименован в театр камерного танца; в Новосибирске Наталья Фиксель создала Театр современного танца. Известен у нас в стране и за рубежом театр «Провинциальные танцы» (руководитель Татьяна Баганова). В своем творчестве театр синтезирует каноны различных европейских и американских танцевальных школ, сочетая хореографическое искусство, пластическое и драматическое. «Провинциальные танцы» — один из первых авангардных коллективов постперестроечной России, определивший такое понятие как современный танец. Особняком держится «Независимая труппа Аллы Сигаловой», которая в 90-е приобрела статус театра танца.

В Москве в начале 90-х возникают такие актуальные театральные проекты, как например, «Театр Сайра Бланш» Олега Сулименко и Андрея Андрианова; «Класс экспрессивной пластики», созданный Геннадием Абрамовым при Театре Анатолия Васильева, и чуть позже «Кинетический театр Саши Пепеляева». Сашей Пепеляевым было создано Московское объединение театров танца «ЦЕХ». Главная цель объединения — поддержка и развитие современного танца, театра танца — нового жанра для российского театрального искусства, жанра, который активно развивается с начала 90-х годов XX века. По мнению участников Объединения, театр начинался с танца и вновь к нему возвращается [там же]. Нужно отметить, что все вышеназванные театры танца основываются на лексике современного спортивного танца. В своих постановках используют и танец, и пантомиму, и другие средства выразительности для создания образа.

Что же такое театр танца? Ведь уже существуют некоторые нормы современных балльных танцев. А театр предполагает визуальное восприятие — не только танец, но и сюжет, образ героя, движущиеся объекты, меняющиеся декорации, костюмы [13]. И в танце должно обязательно присутствовать действие — как аналог текста в драме. В настоящее время не существует чёткого определения такого понятия как театр танца. В нашей статье мы рассмотрим суть такой формы хореографии как театр танца на примере Севастопольского Академического театра танца имени В.Елизарова.

В современном хореографическом искусстве Севастопольский Академический театр танца имени Вадима Альбертовича Елизарова занимает важное место. Этот театр является одним из немногих в мире хореографическим театром, творчество которого основано на лексике балльного танца.

История Севастопольского Академического театра танца в полной мере отражает историю становления и развития балльных танцев в Советском Союзе и России. Севастопольский театр танца был основан 17 декабря

1999 года на базе Севастопольского танцевального клуба «Виктория» [7,18]. Основателем и творческим вдохновителем Севастопольского театра танца является Вадим Альбертович Елизаров. В 2009 году Севастопольскому театру танца приказом Министра культуры и туризма Украины было присвоено звание «Академический» [14]. В 2013 году в рамках Международного турнира «Танцевальные истории» в Москве Вадим Альбертович был отмечен дипломом «Легенды бального танца». В 2014 году профессор кафедры хореографии Крымского университета культуры, искусств и туризма, лауреат государственной премии АРК, заслуженный деятель искусств АРК, заслуженный работник культуры Украины, народный артист Украины Вадим Альбертович Елизаров возглавил Крымское отделение Российского танцевального союза (РТС). Город-герой Севастополь отметил его заслуги званием «Кавалер почётного знака «За заслуги перед городом», званием лауреата конкурса «Общественное признание» [4].

В 2017 году Постановлением Правительства города Севастополя Государственному автономному учреждению культуры «Севастопольский Академический театр танца» присвоено имя Вадима Елизарова [18].

На сегодняшний день труппа Севастопольского театра танца составляет 50 артистов, в числе которых 8 заслуженных артистов Украины и 8 заслуженных артистов Автономной Республики Крым. Основу коллектива составляют танцоры, воспитанные здесь же в театре, в школе танца. Боровский А. Р. на конференции «Искусство танца в диалоге культур и традиций» в 2015 году отметил, что интерес у детей к танцам падает: «Количество детей, приходящих в танцевально-спортивные клубы уменьшилось. Из 20–30 детей через год-два остаются единицы» [2, с.60]. Но в Севастопольском театре танца мы видим другую картину. Студии театра танца востребованы. Дети занимаются по интересам в студиях бального танца, спортивного, восточного, модерна, этнического танца. После школы танца подростки поступают в танцевальный клуб «Виктория» (при театре танца). То есть Севастопольский театр танца, обеспечивая непрерывное поступательное хореографическое образование на месте, воспитывает будущих танцоров. После 2016 года в коллектив пришло немало артистов из городов России — Москвы, Поволжья, Сибири, Дальнего Востока, а также из Украины (из Луганской и Донецкой областей). Ведущая пара танцоров Александр Елизаров и Наталья Иванова — трехкратные чемпионы Украины по десяти танцам, чемпионы России среди профессионалов, обладатели «Кубка мира», заслуженные артисты Украины. Вадим Альбертович Елизаров был талантливым педагогом. Многие его ученики связали свою жизнь с танцем. Он часто говорил танцорам: «Вы можете оступиться на сцене, и зритель вас простит, но никогда не простит равнодушия...» [4].

Севастопольский Театр танца имеет свой репертуар, состоящий из хореографических спектаклей и танцевальных шоу, основанных на бальных и современных танцах.

Коллектив театра совершил переворот в бальной хореографии, сохранив высокие требования к исполнению бального танца, расширил рамки самовыражения и предложил зрителю целостный спектакль. Как и в драматическом театре, в театре танца хореографический спектакль создаётся на основе драматического или музыкального произведения в соответствии с замыслом режиссёра и под его руководством совместными усилиями хореографа, актёров, художника, костюмера. С точки зрения драматургии танца исполнительское мастерство в хореографическом искусстве аналогично исполнительскому мастерству в актерском искусстве. В актерском искусстве исполнитель — актер, а воплощаемый художественный образ — роль. «Художественный образ — это способ и форма освоения действительности в искусстве, характеризующаяся нераздельным единством чувственных и смысловых моментов. Это конкретная и вместе с тем обобщенная картина жизни, созданная при помощи творческой фантазии художника и в свете его эстетического идеала» [10].

«Образ хореографический — целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом» [1, с. 379]. Основная задача исполнителей в бальном танце — передать особенности роли посредством хореографии. Родственные особенности хореографического и театрального искусств дают возможность создавать произведения средствами театрального искусства в любом виде хореографии. В современном бальном танце таким критерием является перевоплощение.

Пластика — один из аспектов перевоплощения актера. Вместе с хореографией пластика важнейшая часть процесса воплощения роли. Наряду с пластикой существуют еще некоторые аспекты перевоплощения исполнителя. К таким аспектам относятся процесс переживания, взаимодействие с партнером, создание внешнего образа средствами выразительности, такими как грим, мимика, костюм.

На сегодняшний день в репертуаре театра имеется ряд известных широкой публике хореографических работ, в основу которых положены популярные сюжеты мировой литературы и драматургии, а также использованы лучшие образцы мировой музыки: «Кармен», «Notre Dame de Paris», «Пигмалион», «Аргентинское танго», «Избранное», «История любви», «Кабаре-экспресс», «Фантастика», «Имя ей Роза»; детские спектакли — «Снежная королева», «Щелкунчик», «Бременские музыканты», «Буратино», «Гарри Поттер», «Маша и Медведь», «Али баба и сорок разбойников».

В постановках Театра танца используются все виды хореографии — классической, современной, народной. Бальный танец, как и любой вид искусства, имеет массу своих правил, особенностей и канонов. В нем четко обозначено, что можно и нельзя. В своих хореографических спектаклях и шоу Севастопольский театр танца полностью отошёл от установленных правил. Вадим Альбер-

тович Елизаров всегда говорил: «Определяющим в хореографии является музыка, и музыка вдохновляет» [12]. Например, в хореографическом спектакле «Кармен» звучит и страстное фламенко и безудержная латина. В постановке этого хореографического спектакля 3 раза используется «болеро», как лейтмотив художественного образа Кармен.

Классика всегда была и остаётся для режиссёров и постановщиков неисчерпаемым источником вдохновения. Спектакль «Notre Dame de Paris» («Горбун из Нотр-Дама»), премьера которого состоялась в декабре 2002 года, стал бесспорным успехом Севастопольского театра танца, его визитной карточкой.

В своей постановке спектакля В. А. Елизаров не отходил от литературной канвы Виктора Гюго, а музыка Ричарда Коччианте только подчеркнула нестандартность сценических решений. В этом хореографическом спектакле артисты танцем выражают всю сложность человеческих отношений и переживаний.

Чтобы углубить драматургию спектакля, В.Елизаров ввел образ собора Нотр-Дам. Для этого была изготовлена двухуровневая декорация, которая олицетворяет Собор.

Одним из действующих героев хореографического спектакля «Notre Dame de Paris» является народ. В данной трактовке образов В.Елизаров как бы раздвинул границы бального танца. В первой сцене спектакля — «Дворе чудес» — притоне парижского дна, хореограф при помощи современных танцев разработал в мельчайших деталях яркие жанровые картины: акробаты, жонглеры, цыгане, странствующие искатели наживы, бродяги. В спектакле используются разные жанры хореографии: бальный танец, хип-хоп, пантомима. Танец Эсмеральды вносит необходимое разнообразие в хореографию спектакля. Ее танец — это живой рассказ о ее любви, о ее страданиях. Практически в каждой сцене этого спектакля виден синтез бальной, классической и современной хореографии, что значительно помогает раскрытию всех образов главных героев и участников действия.

Постановка спектакля «Notre Dame de Paris» для театра является значимой, поскольку знаменует собой новый творческий этап. Во-первых, это первый декорированный спектакль в Севастопольском театре танца; во-вторых, впервые сюда приглашён для работы профессиональный художник; в-третьих, впервые действие спектакля осуществляется одновременно на двух сценических уровнях. Исполнение на двух уровнях — интересное сценическое решение, которое усиливает драматические моменты спектакля. В спектакле мастерски использовано освещение сцены.

Классические постановки хореографических спектаклей «Notre Dame de Paris», «Кармен» и сегодня идут с большим успехом на сцене Севастопольского Академического театра танца.

С 2003 года на сцене Севастопольского театра танца с успехом идёт хореографический спектакль «Пигмалион». В основе спектакля пьеса Бернарда Шоу «Пигмалион»

(легенда о Пигмалионе и Галатее [44, II, с.312]). В.Елизаров при помощи разных стилей и направлений хореографии предлагает новое прочтение этого сюжета — действие сюжета он переносит в бальную среду. У Елизарова мистер Хиггинс — учитель бального танца, а Элиза — представительница одного из направлений современного танца — хип-хопа, стиля жизни большинства молодых людей нашего времени [11].

Действие «Пигмалиона» в постановке Севастопольского театра танца происходит в начале XXI века, сегодня, рядом с нами. Фабула спектакля очень проста. Два джентльмена — мистер Хиггинс и мистер Пикеринг заключают пари о том, что уличную танцовщицу хип-хопа можно переучить на танцовщицу бального танца. В хореографической постановке театра в чудесном превращении Элизы в образованную леди огромную роль играет музыка, которая является действующим лицом спектакля. Музыка ярко отражает противоположность двух мировоззрений: вечного противоборства классики и модерна. На одной сцене театра встречаются и танцоры бальных танцев, и танцоры хип-хопа.

Эффект присутствия и причастности зрителя к действию создает сама сцена театра танца, которая, подобно античной, не отделена от зала привычной рампой. В качестве декораций к «Пигмалиону» были использованы поворотные картины, которые по сюжету спектакля и действию изображали или светский бал, или трущобы.

Хореографический спектакль «Пигмалион» получил две номинации на конкурсе Высшей театральной Премии Крыма «Золотой грифон», который проходил в марте 2016 года: «Лучшее музыкальное решение» и «Лучшая хореография, пластика, пантомима», удостоен премии Верховного Совета Республики Крым [18].

Танцевальное шоу «Избранное» собрало лучшие номера, которые вошли в золотой фонд Севастопольского театра танца. В шоу вошёл и номер «Испания». Формейшн «Испания» состоит из трех частей. Всего в номере принимают участие 10 пар, плюс одна пара сольная. Отличительная черта «формейшн» в театре танца — это высокая скорость, быстро меняющиеся темпы исполнения. В шоу «Избранное» входит и юмористический номер «Ретро», состоящий из четырёх частей, в котором зрителю с юмором показаны картинки развития спортивных танцев 20–60-х годов прошлого столетия. Сочетание несочетаемого в этом номере, смешение стилей исполнения, игра артистов создают комический эффект и вызывают улыбку зрителей.

В 2012 году состоялась премьера шоу «Broadway». Шоу построено на основе знаменитых мировых мюзиклов, среди которых «Чикаго», «Ромео и Джульетта», «Вестсайдская история», «Красавица и чудовище», «Копкабана» и другие. Отдельная музыкальная тема театра — образы таких легендарных личностей мировой музыки, как Френк Синатра, Уитни Хьюстон, Майкл Джексон. Шоу очень яркое, с постоянной сменой музыкальных

ритмов, неожиданных танцевальных образов и ярких, эффектных костюмов.

В октябре 2016 года на суд зрителей театр предоставил новый спектакль — «Cabaret Express». Спектакль является ремейком и одновременно экскурсом в три всемирно известные музыкальные киноленты — Боба Фосси по одноименным бродвейским мюзиклам: «Кабаре» с Лайзой Минелли в главной роли, «Виктор /Виктория» режиссера Блейка Эдвардса на музыку Генри Манчини, «Мулен Руж» с Николь Кидман и Юэном Мак Грегором. Все три сценические композиции музыкально и хореографически связаны между собой. Для дополнения восприятия зрителем в спектакль вплетено литературное повествование. В центре каждой части композиции — история героини, вокруг которой кипят страсти, любовь, ревность. У каждой героини своя судьба и ведущий вводит зрителя в курс дела, рассказывая «за кадром» историю героини. В «Cabaret Express» вошли самые разные хореографические номера и стили. Это и балльные танцы, и восточные, латиноамериканские, индийские, джаз-модерн, фламенко, фьюжн. Для спектакля созданы 150 новых костюмов. Еще одной составляющей спектакля стало его вокальное оформление в исполнении артистки театра танца Валентины Рыбаковой, которое усиливает эмоциональное воздействие на зрителя. Спектакль «Cabaret Express» — яркий пример синтеза хореографии, вокала и драматургии в творческой работе Севастопольского Академического театра танца.

Все, что показывает театр танца, потрясающе ярко, профессионально, захватывающе красиво. Как отметил

Борис Эскин, член Союза писателей Израиля: «На сегодняшний день в мире профессионального танца умопомрачительная техника уже никого не может удивить. Тут, как в спорте, планка настолько высоко поднялась, что выделить из общего ряда достойных могут лишь особые качества: постоянная и магнетическая творческая заряженность, оригинальность мышления, безграничная отдача каждого члена коллектива и аура искреннего дружества внутри него... Профессиональный театр, работающий на стыке искусства и спорта, — явление особое. От спорта у Елизарова желание побеждать в каждом концерте, в каждом спектакле. От искусства — кураж и вдохновение» [15].

Таким образом, мы отмечаем, что сегодня балльный танец превратился в самодостаточное искусство, черпающее резервы из многих видов хореографии. Создаются новые формы хореографического искусства, среди которых театр танца выступает как наивысшая форма развития хореографии. Соединение формы театра и балльной хореографии — это уникальное явление. Таким ярким примером является Севастопольский Академический театр танца имени В.Елизарова. В своих спектаклях артисты театра танца виртуозно собирают и ярко демонстрируют все направления, существующие в хореографии: классическую балльную хореографию, народную, современные и этнические танцы, элементы классического балета. В репертуаре Севастопольского театра танца яркие танцевальные шоу, большие концертные программы, хореографические спектакли.

#### *Литература:*

1. Бабушкина, Н. В. Золотое шитье. /Н. В. Бабушкина — М: Олма-Пресс, 2003.
2. Ветюкова, А. П. Золотное орнаментальное шитьё: методическое пособие./ А. П. Ветюкова — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004.
3. Катасонова, Е. Ю. Золотное шитье домонгольской Руси. X—XIII вв./ Е. Ю. Катасонова // Убрус. Церковное шитье. История и современность. — СПб.: издательство: «Золотошвейная мастерская «Убрус», 2009. — № 4.
4. Катасонова, Е. Ю. Шитье канителью. / Е. Ю. Катасонова // Убрус. Церковное шитье. История и современность. — СПб.: издательство: «Золотошвейная мастерская «Убрус», 2007. — № 2.
5. Козлова, Н. В. Торговля / Н. В. Козлова, В. Р. Тарловская // Очерки русской культуры XVIIIв.: В 4 ч. М.: Изд. МГУ, 1983. — Ч. 1.



# НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

## Из истории вышивки. Вековая канитель

Кокорева Мария Алексеевна, студент магистратуры

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

*Статья рассказывает об одном из видов золотого шитья — вышивке канителью. Рассматриваются вопросы возникновения, историческое развитие, технологии изготовления и применения, ее современное состояние. Описываются технологические приемы выполнения канительной вышивки.*

**Ключевые слова:** канитель, канительная вышивка, золотое шитье, Россия, изготовление канители, вышивка.

Вышивка является одним из старинных видов декоративно-прикладного искусства, которая была известна еще в глубокой древности, и, как и многих других отраслей искусства, истоком ее считают Восток.

Вышивка канителью считается одним из видов «золотого» или, как позже его стали называть, «золотого» шитья. Канитель редко встречается на ранних памятниках шитья, она получила широкое распространение лишь ближе к концу XVI века. В XVIII—XIX вв. ее применяли для декорирования парадных одежд, мундиров и предметов церковного культа.

Слово канитель одно, а видов материала множество. Проволока, используемая для изготовления канители, подобно ювелирным цепочкам, различается по сечению и по типу плетения. Первое может быть круглым, прямоугольным и треугольным. А плетение бывает многоуровневое, его еще называют ребристым, или фигурное, напоминающее металлический ажур.

Сама канитель может быть мягкая и жесткая, разная по цвету и фактуре, иметь глянцевую или матовую поверхность. Граненая канитель, из проволоки с треугольным сечением, обычно носит название «трунцал». Жесткая канитель в растянутом виде создает эффект тонкой жемчужной нити, поэтому ее называют «жемчужной».

Для вышивки растительных орнаментов предпочтение отдается фигурной канители, трунцалу, потому что витиеватость форм близка к переплетениям трав, цветов и веточек растений.

Для орнаментов геометрического и имперского типов обычно используют мягкую гладкую канитель, которая подчеркивает строгость композиции, не лишая роскоши. Еще интересен буллион, который имеет сходную конструкцию с канителью, но большие размеры. Блестящий граненый буллион и витой граненый буллион, полые внутри, часто используются в военной вышивке.

Таким образом, можно выявить несколько основных видов канители: канитель жесткая круглая, канитель мягкая круглая, фигурная канитель, трунцал и буллион.

Само производство канители достаточно долгий, сложный и трудоемкий процесс, происходящий из глубин веков, когда основной спрос был в православных церквях и монастырях, где ее использовали для вышивки ритуальных облачений, икон и церковной утвари. В старину для изготовления канители раскаляли кусок металла (серебра, золота или меди), затем вытягивали клещами через разные диаметры отверстий в фильерной доске, а потом навивали на заготовку-стержень. Стержень вынимали, освободившаяся от основы канитель чуть пружинила, что создавало красивые переливы металла. Современная технология изготовления аналогична, но автоматизирована. Для навивания канители используются машины, с коротким стерженьком, выдающимся из плотно облегающей его трубочки, который быстро вращается наподобие шпинделя токарного станка. Сначала проволоку немного наматывают вручную, придавливают особым роликом, а затем пускают машину в ход.

Изначально золотые и серебряные нити и канитель привозились преимущественно с Востока. Только с XVII в. в России началось свое производство канители и драгоценных нитей. Серебряные и золотые нити только в древности изготавливались из чистого драгоценного металла, позднее их, как и прочие украшения, стали делать из сплавов. А затем наладили производство мишурных нитей, т. е. позолоченных или посеребренных медных.

В начале XVII века канитель исполнялась русскими мастерами, обретающими специализацию на это производство. Источники называют Ивана Баженова, Мурзу Гаврилова, Ивана Фадеева, Юрия Яковлева и др. Эти мастера исполняли «мелкое дело» для всех дворцовых мастеров. Спрос на канитель и драгоценные нити уже в 20–30-е годы XVII в. намного опережал производство,

поэтому предложение двух иностранцев, Яна Мартинова и Франциска Гловерта, организовать мастерскую канительного дела в Москве было очень актуально. Мастерская при дворцовой палате обучала канительному делу московских мастеров, но, к сожалению, просуществовала несколько лет. Одной из причин недолгого существования канительной мастерской является то, что она основывалась на исполнении частичного продукта.

Изготавливаемая в XVII в. в мастерских подмосковных сел канитель пользовалась огромным спросом не только в пределах России, но высоко ценилась в Азии и Индии. Стоимость золотой нити существенно снизилась лишь в XVIII в., когда европейскими изобретателями был найден новый способ изготовления канители с помощью машин. Но и тогда в различных количествах канительные товары вывозились за границу, преимущественно на Восток: в Китай, Индию, Турцию, Египет и др. Несмотря на то, что экспорт товаров растет, российской канительной промышленности приходится бороться с конкуренцией со стороны нюрнбергских и лионских товаров, значительно уступающим нашим по качеству и высокопробности металлов, но по цене более доступной покупателям.

В середине XVIII в. отмечается возникновение первых крупных мастерских золотого и серебряного дела в России. Характерным явлением стали волоочильные и сусальные предприятия, где золото вырабатывалось в виде тонких пленок, пластинок, шнуров и нитей. Плющильная и волоочильная фабрика Ильи Докучаева, появившаяся в 1735 году, была одним из первых крупных предприятий этого профиля, на которой, в том числе, изготавливалась и канитель.

Изначально канитель шла на сплошное покрытие тканей, а не на фрагментарные узоры. Благодаря такой вышивке атлас с Востока не мялся и не образовывал складок, но и весил метр такой ткани около 3–4 килограммов. Предметы из вышитого атласа походили на доспехи и весом, и фактурой, и блеском.

В начале своего пути канительное шитье было орнаментальным, повторяющим узоры турецких и византийских паволок. Но при этом русские мастерицы не забывали и о природных славянских оберегах, вышивая замысловатые цветочные и геометрические орнаменты. Например, канительная вышивка часто встречалась на кокошниках, на которых вышивался куст или дерево, симметрично раскинувшее ветки и цветы по обе стороны кокошника.

Канительная вышивка редко встречается как самостоятельный вид, чаще всего она сочетается с другими видами декоративной вышивки: жемчугом, бисером, шнурами, пайетками. Разнообразие эффектов, создаваемых приме-

нением сочетания нескольких видов вышивки, формирует сложную орнаментальную композицию произведений.

Многовековой опыт золотного шитья создал множество узоров и технических приемов, и с течением времени их становилось все больше. Канитель используется для окантовки бусин, жемчуга, камней, для придания большей выразительности и имитации каста. Так создавались сложные композиции из нескольких камней с использованием на подложке из драгоценного металла. Существуют канительные декоративные полоски, где канитель сначала нашивается на ткань, а затем делаются поперечные перемычки. Полученные варианты могут усложняться небольшими петельками.

Похожими приемами являются канительные цепочки и веревочки, которые могут быть дополнены бусинами и жемчугом. В «плетенках» канитель может сочетаться с бисером или жемчугом: бусины заполняют пространство между канителью. Перед вышивкой наносится рисунок решетки на ткань.

Исследование литературных источников и музейных памятников показало, что для изготовления элементов декора непосредственно на ткани из фрагментов канители, используют также следующие основные технические приемы вышивки: «петли», «насыпь», «елочка», «перышки». Для их изготовления фрагменты канители пришиваются на ткань через сквозное отверстие в спирали. Техника «петлей» напоминает шитье «на аксамитное дело», а способ шитья мелкими петельками назван «алмазным шитьем» из-за того, что блестящие петельки похожи на мелкий бриллиант. «Насыпь» используется в основном для заполнения фона основного мотива орнамента и отдельных элементов. «Елочкой» вышиваются всевозможные листья. Канителью можно вышивать крылья херувимов или птиц. Эта техника имитирует шитье в прикрепах, обычно выполняемое золотными нитями и называется «перышки».

После Октябрьской революции драгоценная вышивка канула в Лету, однако со второй половины XX века о золотом шитье все же вспомнили. В настоящее время можно говорить о второй жизни канительной вышивки. Постепенно современная мода возвращается к отделке канителью. Сейчас популярны барочные и восточные мотивы, которые предполагают большое количество золотой вышивки и не только в декоре одежды, но и в дизайне интерьера.

Это прекрасное старинное искусство обычно рассматривают в контексте золотого шитья в целом, в то время, когда оно имеет свою уникальную историю, технику производства и исполнения, заслуживает отдельно подробного рассмотрения и изучения.

#### Литература:

1. Бабушкина, Н. В. Золотое шитье. / Н. В. Бабушкина — М: Олма-Пресс, 2003.
2. Ветюкова, А. П. Золотое орнаментальное шитье: методическое пособие. / А. П. Ветюкова — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004.

3. Катасонова, Е. Ю. Золотное шитье домонгольской Руси. X—XIII вв. / Е. Ю. Катасонова // Убрус. Церковное шитье. История и современность. — СПб.: издательство: «Золотошвейная мастерская «Убрус», 2009. — № 4.
4. Катасонова, Е. Ю. Шитье канителью. / Е. Ю. Катасонова // Убрус. Церковное шитье. История и современность. — СПб.: издательство: «Золотошвейная мастерская «Убрус», 2007. — № 2.
5. Козлова, Н. В. Торговля / Н. В. Козлова, В. Р. Тарловская // Очерки русской культуры XVIIIв.: В 4 ч. М.: Изд. МГУ, 1983. — Ч. 1.

*Научное издание*

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

IV Международная научная конференция

Москва, июнь 2018 г.

Сборник статей

*Материалы печатаются в авторской редакции*

Дизайн обложки: *Е.А. Шишков*

Верстка: *П.Я. Бурьянов*

Подписано в печать 24.06.2018. Формат 60x90 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Гарнитура «Литературная». Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 6,04. Уч.-изд. л. 3,97. Тираж 300 экз.

Издательство «Молодой ученый», г. Казань

Отпечатано в типографии издательства «Молодой ученый»

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