

European Journal of Arts

Nº 1 2015



«East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH

**Vienna
2015**

European Journal of Arts

Scientific journal

Nº 1 2015

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief

Antonina Kubiak, Poland

Consulting editors

Mária Beranová, Czech Republic

Nadezhda Karnitskaya, Russia

International editorial board

Arina Izvekova, Ukraine

Helge Schreiber, Germany

Stancho Nedyalkov, Bulgaria

Dinu Cebotari, Romania

Victoria Ojeda, Spain

Margareta Novaković, Croatia

Jurij Tarasov, Russia

Proofreading

Kristin Theissen

Cover design

Andreas Vogel

Additional design

Stephan Friedman

Editorial office

European Science Review

“East West” Association for Advanced Studies
and Higher Education GmbH, Am Gestade 1

1010 Vienna, Austria

Email:

info@ew-a.org

Homepage:

www.ew-a.org

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the “East West” Association GmbH home page at: <http://www.ew-a.org>.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

© «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna, Austria on acid-free paper.

Section 1. Museology, preservation and restoration of historic and cultural

*Gasanova Sevinch Sultanovna
State Historical-Architectural and
Art Museum-Reserve, Derbent
Deputy Director for Educational-Methodical Work
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
E-mail: sevinch05@inbox.ru*

Ancient fortifications of Derbent

Abstract: In the scientific article discusses the ancient fortifications of Derbent as monuments of world cultural heritage. The uniqueness of Derbent that few cities have such a rare and holistic cluster historical and architectural monuments of antiquity, have come down to us intact.

Keywords: Derbent, architecture, castle, citadel, walls, gates, fortifications.

*Гасанова Севинч Султановна
Государственный историко-архитектурный и
художественный музей-заповедник, г. Дербент
зам. директора по научно- методической работе
канд. пед. наук, доцент
E-mail: sevinch05@inbox.ru*

Фортификационные сооружения древнего Дербента

Аннотация: В научной статье рассматриваются древние фортификационные сооружения Дербента как памятники мирового культурного наследия. Уникальность Дербента в том, что немного городов обладают таким редким и целостным скоплением памятников истории и архитектуры древности, дошедших до нас в сохранности.

Ключевые слова: Дербент, архитектура, замок, цитадель, крепость, стены, ворота, укрепления.



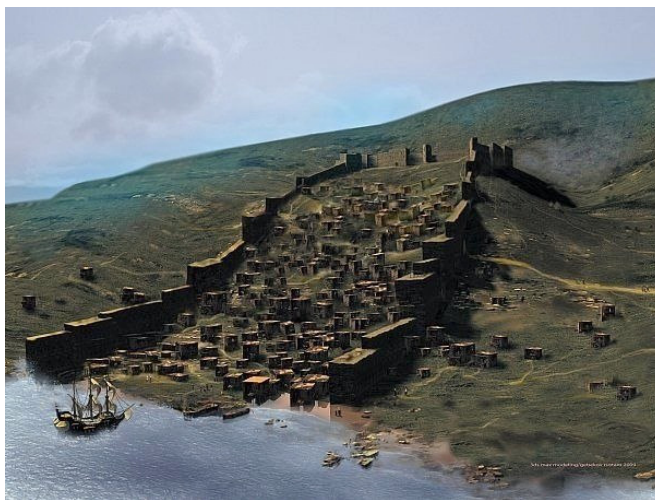
Фортификационные сооружения и памятники Дербента по своей монументальности, поразительной грандиозности и архитектурно-художественным достоинствам относятся к памятникам

мирового значения, дошедшие до наших дней. Неизменный интерес у туристов и гостей города вызывают древние дербентские укрепления: Дербентская цитадель «Нарын-кала» VI–XVIII вв.;

северная и южная городские стены с бастиянами и воротами, датируемые V–XIX веками, а также система горной оборонительной стены «Даг-бары».

Архитектура древнего Дербента была подчинена, прежде всего, оборонительным функциям пограничной крепости. Окончательно дербентский оборонительный комплекс оформляется при самом могущественном царе династии Сасанидов Хосрове I Ануширване (531–579 гг.). В 567 году

возводятся каменные оборонительные стены. Сасанидская кладка хорошо прослеживается как в городских стенах, так и в цитадели. Стены сложены из крупных хорошо обработанных блоков, образующих «облицовку», пространство которой заполнено рваным камнем и залито известковым раствором. Подобная конструкция стен помимо исключительной прочности отображала монументальную незыблемость и парадность.



Историко-архитектурный комплекс «Цитадель Нарын-Кала»

Мощные стены крепости, толщиной в 2–4 м, протяжённостью 800 м, достигающие на отдельных участках высоты 20–25 м, делают её неприступной крепостью, способной выдержать тяжёлую и длительную осаду. Венецианский посол А. Контарини в 1475 г. писал: «... В Дербенте

великолепные каменные стены, очень толстые и хорошо сложенные». В своих описаниях немецкий путешественник Адам Олеарий с восторгом отмечал о стенах древнего города, «... которые столь широки, что на них можно было ездить в телеге» [4].



Северная городская стена

Время словно возвращает нас в прошлое, заставляя задуматься и удивляться, восхищаться и волноваться при виде историко-архитектурного комплекса «Цитадель Нарын-Кала». Вос-

точные ворота цитадели «Нарын-кала капы» — главные ее ворота, устроены в подпорной стене и перекрыты стрельчатыми арками и плитами основания ханской канцелярии Фатх-Али-хана.

Вход в цитадель сделан в подпорной стене, так как перепад уровня земли внутри и снаружи восточной стены цитадели достигает 5 м. За воротами в толще земли устроен наклонный проход шириной более 3 м., ограниченный по бокам подпорными стенами. В XII веке над воротами и проходом было сооружено двухэтажное здание, стены которого опирались на две мощные перекинутые через проход стрельчатые арки. Ведет к цитадели лестница из 211 ступеней.

Северная городская стена построена в VI в. Она тянется от цитадели «Нарын-кала» до Каспийского моря с запада к востоку на расстоянии 3,5 километров.

Возведение этого уникального оборонительного сооружения было связано с необходимостью обеспечения безопасности северных границ Сасанидской империи, для защиты населения от набегов северных кочевых племен. Северная городская стена, в отличие от южной стены, принимала на себя основную тяжесть удара противника. Поэтому она была снабжена

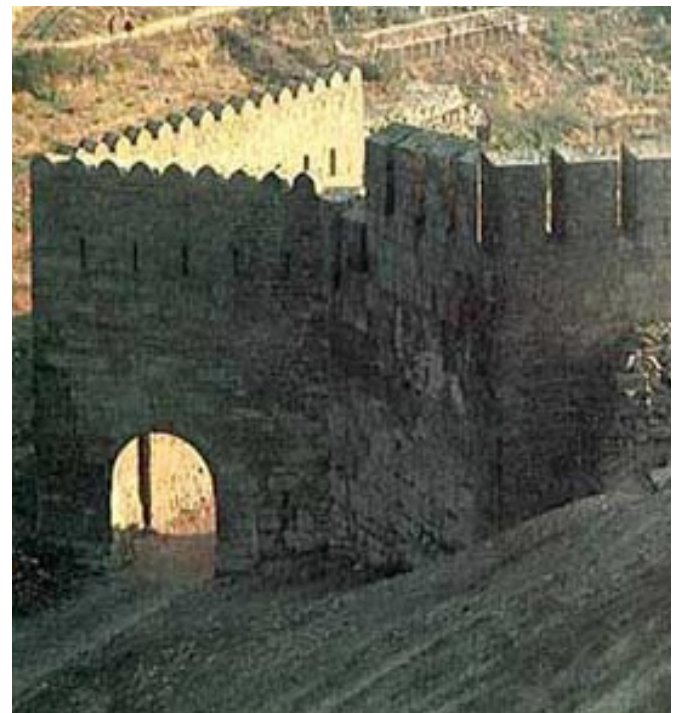


Ворота северной городской стены. Джарчи-капы

Верхняя часть ворот Джарчи-капы сложена из грубо обработанных камней и увенчана бойницами и декоративными зубцами стрельчатой формы, типичных для Востока. Ворота были основательно перестроены в 1812 г. по проекту русского

46 полукруглыми, прямоугольными и трапециевидными башнями, расположенными друг от друга на расстоянии 60–70 м. Высота стен в местах расположения башен 12–15 м. Для строительства дербентских крепостных стен использовался местный ракушечник, отличающийся стойкостью к выветриванию. Северная городская стена имеет трое ворот: «Джарчи-капы», «Кырхляр-капы», «Таш-капы».

Первые от цитадели ворота северной стены называются «Джарчи-капы», т.е. «Ворота вестника», у которых ханский глашатай (джарчи) оглашал приказания и распоряжения правителей города. В арабских письменных источниках IX–X вв. данные ворота называются «Баб-эль — Мухаджир» («Ворота беглецов»). Легенда гласит, что хазары, владевшие городом, не выдержав осаду арабского войска под предводительством Масламы (716 г.), тайно покинули город через эти ворота. Русские солдаты называли ворота «Водяными», так как они вели к родникам, питавшим город водой.



военного инженера Карпова. Проем ворот был сделан в виде правильной полуциркульной арки, сохранивший свой вид по ныне.

Вторые ворота северной городской стены Кырхляр-капы (в пер. с тюрк. «Ворота сорока

воинов») расположены недалеко от кладбища «Кырхляр». Арабы называли их «Баб-аль-Кабир» («Большие ворота») или «Баб-аль-Джихад» («Ворота священной войны»), чем подчеркивали особое военно-политическое значение этих ворот. Русские авторы называют эти ворота «Кизлярскими», ведущими в сторону русской крепости «Кизляр». В прошлом Кырхляр-капы являлись главными северными воротами города, поэтому их архитектурному облику придавалось большое значение. Через Кырхляр-Капы уходили в походы мусульманские войска, проходили караваны, здесь встречали Петра I. Это одни из самых древних ворот Дербента. Их строительство датируется VI веком, когда была построена сама северная стена. Кладка нижней части ворот относится к древнейшему типу. Арабский ав-

тор X в. Ибн-ал-Факих пишет, что «... на стене над воротами имеются две колонны, на каждой из которых изображение льва из белого камня. А ниже, расположены два камня с изображением львиц. Близ ворот — изображение человека из камня; между его ногами статуя лисицы, а в ее пасти кисть винограда» [3]. На северном фасаде Кырхляр-капы по сторонам проема сохранились скульптуры двух львов высотой 70 см, под правым львом — остатки завершения колонны. Со стороны города ниша, в которой устроен проем ворот, имеет стрельчатое очертание. Справа от входа располагается огромная башня-бастион диаметром около 24 м, предназначенная для контроля в месте изгиба стены и подхода к воротам. Сейчас возле ворот по базарным дням устраивается ковровый рынок.



Ворота северной городской стены. Кырхляр-капы. Вид с фасада

Следующие ворота северной стены Таш-капы, также являлись одними из древнейших. П. Спасский писал в 1929 году, что они «размером меньше всех ворот, почти без всяких украшений, вход имеют в виде арки». В 1960 годы ворота Таш-капы полностью разобрали. На их месте сейчас пролом в стене, здесь проходит транзитная автомагистраль.

Южная городская стена тянется от цитадели «Нарын-кала» до Каспийского моря параллель-

но северной стене, протяженностью 3 км. Расстояние между стенами у цитадели составляет около 300–350 метров, в нижней части города — 450 метров. Строительство южной городской стены относится к VI веку. Когда-то она насчитывала 17 башен прямоугольной формы, расположенных на расстоянии 180 м друг от друга. Это объясняется тем, что южная стена не несла серьезную оборонительную функцию. В город можно было попасть только через ворота южной

стены, которых было четыре: «Кала-капы», «Баят-капы», «Орта-капы», «Дубары-капы».

Ворота южной стены Кала-капы (XVI–XVIII в.) — самые верхние ворота в городских стенах. В переводе с тюркского языка они означают «ворота в крепость, цитадель». Это первые ворота от цитадели на южной городской стене. На северном фасаде к востоку от ворот в стене устроена каменная лестница,

которая ведет в боевое помещение, размещенное на высоте 3 м от земли. Проем ворот, вероятно, датируется временем строительства стены. С востока ворота фланкированы полукруглой башней X–XI вв., появившейся в период обострения борьбы Дербента с Ширваном. В 1920 г. ворота обрушились, и на их месте долгое время существовал проем в стене. В 1960 г. они были восстановлены.



Ворота южной крепостной стены. Кала-капы

Внешний фасад Кала-капы предельно прост — это прямоугольный проем с клинчатой перемычкой в крепостной стене. Более интересен внутренний фасад ворот, при восстановлении которого по аналогии с более ранними воротами сводчатому перекрытию прохода была придана стрельчатая форма.

Несмотря на некоторую схожесть ворот «Кала-капы» с более древними воротами, они более позднего происхождения. Сооружение ворот специалисты относят к XVIII веку, периоду вхождения Дербента в состав Кубинского ханства, и приписывают Фет-Али-хану.



Ворота южной городской стены. Баят-капы

Вторые ворота южной стены Баят-капы (VI в.), называвшиеся арабами Баб-эль-Мактуб,

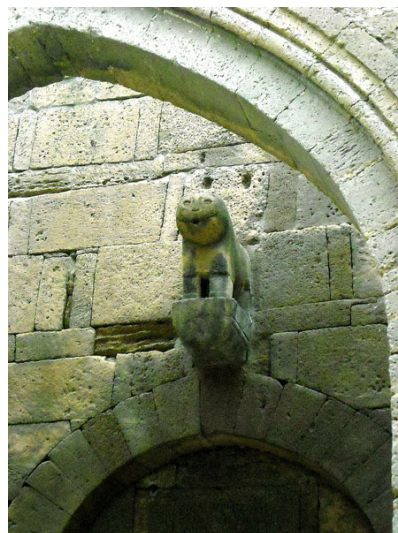
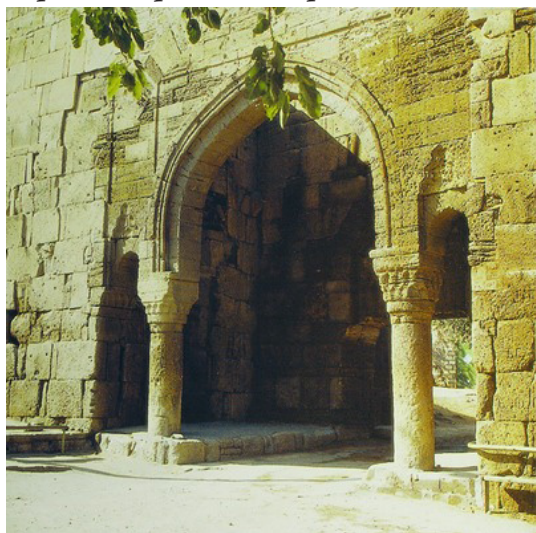
по чертежам 1720 г. имели стрельчатый проем. Согласно преданию название ворот связано

с тюркским племенем «баят», 500 семейств которых персидский шах Исмаил I (1501–1524 гг.) переселил с Ирана в Дербент и поселил в район этих ворот. В отличие от других ворот города здесь было два арочных проема — наружный и внутренний, между которыми в толще крепостной стены был устроен проход, перекрытый стрельчатым сводом.

Однотипные обрамления обоих арочных проемов выложены из тесаных камней и состоят из полуциркульных архивольтов и пилястр с капителями в виде выкружки с полочкой. Над замковым камнем южного фасада высечена русская надпись: «время меня разрушило, послушание меня построило, 1811 г.». Общая композиция ворот создает образ сдержанного по форме, но все же парадного входа в город. В 1811 г. Баят-капы были капитально перестроены по проекту инженера Карпова. При этом старая схема была сохранена.

Однако проемы получили полуциркульное очертание. С наружной стороны они фланкированы двумя полукруглыми башнями, кладка которых состоит из строго геометрических по форме камней и имеет ряды камней, положенных плашмя. Это свидетельствует о том, что она более поздняя, чем первоначальная кладка.

Самыми интересными и нарядно оформленными являются третьи ворота южной городской стены — Орта-капы («Средние ворота»). Ворота Орта-капы относятся к числу древнейших в городе и датируются VI веком. Красота, торжественность и изящество ворот говорят о том, что они были главным парадным въездом в город с юга. Александр Дюма-отец писал: «... Перед нами лишь массивные ворота, принадлежащие, судя по контурам, к восточной могущественной архитектуре, предназначенной презирать века» [2].



Ворота южной стены. Орта-капы. Круглая колонна Орта-капы.
Водомет в кон. XX в виде скульптуры льва

Возможно, они перестраивались в XI в., так как на одном из камней имеется дата — 435 г. мусульманского летоисчисления (1043–1044 гг.) с именами мастеров Ахмада бен Абу и Али бен Иунуса. Ворота Орта-капы фланкированы прямоугольными глухими башенными выступами. Наружные пространства между башнями оформлены декоративной стенкой с одной большой и двумя маленькими стрельчатыми арками, опирающимися на две круглые колонны со сталактитовыми капителями. Над разгрузочной аркой на южном фасаде ворот Орта-капы расположен

каменный водомет в виде скульптуры льва. Эта декоративная арка датируется концом XIV в. Ворота укреплены двумя квадратными башнями. Их главный древний проем перекрыт плоской клинчатой перемычкой с зубчатым замковым камнем. Верхняя часть ворот с бойницами была сооружена в начале в 1811 г. по проекту военного инженера Карпова.

Четвертые сохранившиеся ворота на южной крепостной стене Дубары-капы (X–XI вв.) вели в нижнюю (вторую) часть города — Дубары (между двух стен). Они так же, как и Орта-капы,

фланкированы прямоугольными выступами. Однако кладка этих выступов более позднего происхождения. Об этом говорят изображения ворот на планах начала XVIII в. Поэтому специалисты датируют их XVI–XVII веками. Одновременно с выступами была сооружена и ниша со стрельчатой аркой. Что касается самого перекрытия ворот, то сейчас оно не сохранилось. Со второй половины VIII века происходило активное развитие приморского района межстенного пространства Дербента, что было связано с превращением города в крупнейший центр морской торговли

и самый значительный порт на Каспийское море. Новая нижняя часть города получила название «Дубары» и стала главным торговым центром Дербента. Так же стали называться ворота, которые вели в эту часть города.

Западные ворота цитадели назывались «Горскими». Они фланкированы с внешней стороны двумя прямоугольными выступами, укрепленными в начале XIX века наклонными подпорными стенками, которые образуют при подходе к воротам узкий коридор шириной около трёх метров.



Западные ворота цитадели «Нарын-Кала». Вид снаружи

Проём ворот перекрыт плоской клинчатой перемычкой, а проход с внутренней стороны стрельчатым сводом.

Даг-бары (Горная стена) начиналась от юго-западного угла цитадели «Нарын-кала» и уходила от Дербента в горы на 42 км, предотвращая, таким образом, обход крепости по горным долинам и перевалам. Даг-бары некогда защищала народы Передней Азии и Закавказья от нашествия северных кочевников. Адам Олеарий, однако, приводит и другую цифру: «Повыше города через горы, лесистые здесь, построена была стена толщиной в три фута, которая, как говорят, тянулась на 60 миль в сторону Понта» (60 миль — это почти 100 километров!..) [4].

К, сожаленью, к середине X века десять ворот Дербента не сохранились. Они исчезли

в XVIII–XX вв. при сносе поперечных стен города, приморских участков стен и значительной части южной стены. Не сохранились и Ермоловские ворота. Эти ворота находились на пересечении улиц Ермоловской (М. Рзаева) и Базарной (Н. К. Крупской). Перекинутая через Ермоловскую улицу триумфальная арка со стрельчатыми проёмами, обрамлённая полуциркулярной нишей, имела парадный вид. В 1937 г. Ермоловские ворота были снесены.

В 2003 году объекты культурного наследия, расположенные на территории города Дербента, включены ЮНЕСКО в список Всемирного наследия в номинацию «Цитадель, старый город и крепостные сооружения Дербента».

Список литературы:

1. Гаджиев М. С. Древний город Дагестана. М., 2002.
2. Дюма А. Кавказ. Тбилиси: Издательство «Мерани», 1988.
3. Ибн ал-Факих. Книга стран/Пер. Н. А. Караулова//СМОМПК. Вып. XXI. Тифлис, 1902.
4. Олсарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб.: Изд. А. С. Суворова, 1906.

Section 2. Musical arts

*Elena Alekseyevna Bugaeva,
musical director Municipal preschool educational institution
«Kindergarten» Thumbelina « village Ivanteevka
Ivanteyevsky District Saratov region
E-mail: albugaeva@yandex.ru*

Research educational project for students of preparatory group. L. A. Litsova is the face of the choral art in Saratov region

Russian people are the singer, makers of beautiful songs.

Abstract: For an introduction to Litsova LA I visited the city of Saratov, where she met and talked with a man who made in my opinion a great contribution to the glorification of the Saratov region and Russia.

Pupils of the preparatory group of our kindergarten was listening to the story of the choirmaster, about her work with great pleasure and listening to the wonderful choral music.

Keywords: Saratov Region Chorus Music Theatre, choirmaster Lyudmila Litsova

*Елена Алексеевна Бугаева,
Музыкальный руководитель Муниципального Дошкольного
Образовательного Учреждения “Детский сад” Дюймовочка “ село Ивантеевка
Ивантеевского района Саратовской области
E-mail: albugaeva@yandex.ru*

Научно-образовательный проект для воспитанников подготовительной группы. Л.А. Лицова — лицо хорового искусства Саратовской области

Русские люди — певцы, песнотворцы.

Аннотация: Для подготовки данного проекта я посетила город Саратов, где встретила и разговаривала с человеком, который сделал на мой взгляд большой вклад в прославление Саратовской области и России — Людмилой Алексеевной Лицовой.

Воспитанники подготовительной группы нашего детского сада слушали рассказ о хормейстере, о её работе. Также с большим удовольствием слушали замечательную хоровую музыку.

Ключевые слова: Саратовский Губернский театр хоровой музыки, хормейстер Людмила Лицова

«Я часто вспоминаю слова Ломоносова о том, что «Россия будет прирастать Сибирью», и, перефразируя их, повторяю, что хоровая Россия будет прирастать искусством Саратовского Губернского театра хоровой музыки под талантливым управлением Людмилы Алексеевны Лицовой»

Б. Г. Тевлин

Искусство Саратовского Губернского театра хоровой музыки широко известно в России и во многих зарубежных странах. Сегодня уже невозможно представить полноценной картину культурной жизни России без Саратовского Губернского театра хоровой музыки.

Он ведет свою историю с 27 декабря 1991 года. Становление коллектива было интересным и стремительным. Первую серьезную творческую поддержку коллектив получил от подлинного знатока хорового искусства, настоящего мастера хорового дела, народного артиста РФ, лауреата международных конкурсов, лауреата Государственной премии РФ, академика, профессора Б. Г. Тевлина. Борис Григорьевич — саратовец, и ему небезразличны судьбы искусства малой родины.

За 20 лет творческой деятельности коллектив не только прочно утвердился на саратовской сцене, но и с триумфом покорил взыскательную столичную публику, достойно представил российское искусство во многих европейских странах, побывал и на американском континенте.

Творческие достижения и высочайший профессиональный уровень Саратовского Губернского театра хоровой музыки — плод талантливого художественного руководителя, несомненной одаренности певцов, колоссального труда и постоянного совершенствования.



Основателем, художественным руководителем и главным дирижером Саратовского Губернского театра хоровой музыки является заслужен-

ный деятель искусств РФ, профессор Людмила Алексеевна Лицова — яркий художник, смелый творец, талантливый дирижер, самобытный исполнитель, опытный педагог, блестящий организатор. Л. А. Лицова — одна из ярких дирижеров современной российской хормейстерской школы. Дирижер большой художественной воли и темперамента, она в своей творческой деятельности добилась виртуозности, причем не только технической: она умеет с подлинной эмоциональностью и точностью передавать самые многообразные чувства и переживания.

Л. А. Лицова родилась 16 августа 1947 года в городе Благовещенске Амурской области, Хабаровского края. Отец, Алексей Иванович, подполковник в отставке, мать, Мария Александровна, домохозяйка. В 1954 году пошла учиться в 1-й класс школы № 24 города Саратова, и с тех пор она живет и трудится на благо родного города. С отличием закончила Саратовское музыкальное училище, Саратовскую государственную консерваторию, ассистентуру в Москве. Сейчас работает профессором на кафедре хорового дирижирования в СГК им. Собинова.

За дирижерским пультом Людмила Алексеевна не только загорается сама, но и умеет зажечь других. Дирижирование для неё — всякий раз покорение новых художественных высот. Она способна управлять исполнением одного и того же сочинения несколько раз, но снова и снова «открывать» его для себя, и для хора как новое произведение, находя в нем новый оттенок мысли и чувства.

Являясь художественным руководителем Л. А. Лицова определяет жанровую направленность коллектива как театр неслучайно. Искусство, в том числе и музыка, как продукт творческой деятельности человека, имеет черты театральности как эквивалента яркости языка, рельефной выразительности образов. Жанрово — стилистические тенденции отечественной хоровой музыки последней четверти XX века связаны именно с этим направлением. Поиски новых средств выразительности, ранее не попадавших в поле зрения художника, вызвали к жизни уникальное жанрово-исполнительское образование — хоровой театр.

Очень быстро Саратовский Губернский театр хоровой музыки под управлением Л. А. Лицовой стал одним из самых популярных коллективов Саратова. Коллектив постоянно гастролирует по большим и малым городам Саратовской области, городам России.

Можно с уверенностью сказать, что искусство Саратовского Губернского театра хоровой музыки под управлением Л. А. Лицовой оказывает плодотворное влияние на хоровое творчество современных композиторов, заметно обогащая его, расширяя диапазон образно — эмоционального строя, усложняя тембровую палитру, меняя представление об исполнительских возможностях хора.

На протяжении многих лет Саратовский Губернский театр хоровой музыки сотрудничает с московскими композиторами Романом Ледневым, Владимиром Рубинным, Юрием Ефграфовым, Ефремом Подгайцем, Алексеем Лариным, петербуржцем Юрием Фаликом. Их сочинения входят в репертуар коллектива, часто звучат в концертных программах, некоторые написаны специально для Саратовского Губернского театра хоровой музыки, посвящены театру и его художественному руководителю Л. А. Лицовой.

Особая страница в репертуаре коллектива — хоровая музыка саратовских композиторов. С успехом было исполнено множество сочинений композиторов: А. Бренинга, Б. Сосновцева, Е. Бикташева, В. Мишле и других.

Саратовский Губернский театр хоровой музыки активный участник самых разнообразных и престижных форумов музыкального искусства. Почетно и ответственно представлять российское хоровое искусство на международных конкурсах и фестивалях.

Так, в 1993 году на XXVIII международном конкурсе хоровой музыки в городе Медзиздрой (Польша) жюри присудило Саратовскому Губернскому театру хоровой музыки три лауреатских диплома: за лучшее исполнение конкурсной программы, за лучшую интерпретацию музыки С. В. Рахманинова и лично от бургомистра Медзиздроя.

Приятными и запоминающимися были слова одобрения и искреннего восхищения архие-

пископа Щецинского и Каменского Марианна Пжикуцки: «В высшей степени поражает та эмоциональность, сердечность, с которой была исполнена программа хора из России. Особенно тронуло исполнение духовной музыки, глубокое проникновение в смысл песнопений, несущих людям очищение и веру».



Заботой Л. А. Лицовой о завтрашнем дне театра хоровой музыки, о будущих его певцах продиктовано создание в 1994 году детского концертного хора, а в 2000 году мужского хора «Victoria». Эти хоры не только обрели самостоятельную жизнь, но и яркими творческими достижениями подтвердили свое право на художественную привлекательность. Ни с чем не сравнимо по красоте и богатству звучания пение мужского хора «Victoria»!

Подобно ангельскому пению, возносились ввысь их голоса в духовных песнопениях; в русской музыке восхищает их умение выразительно пропеть поэтическое слово, удивляет филигранность, нюансировки, рельефность фраз; в народных песнях «берет за душу» сердечность, ошеломляет молодецкая удаль и мощь звучания.

Искусство хора по достоинству было отмечено победами в конкурсах. Первая и самая памятная награда — Гран при Всероссийского конкурса «Поющее мужское братство» (Калуга, 2000 г.). В 2005 году — новый успех! I место и два специальных диплома на международном конкурсе камерных хоров «Ялта — Виктория — 2005». В 2006 году — Гран при и специальный диплом в международном конкурсе «Поющий мир» в Петербурге.

С большим успехом проходят зарубежные гастроли Саратовского Губернского театра хоровой музыки в США, Франции, Германии, Испании, Польше, Украине, Казахстане — везде коллектив принимают тепло и восторженно. По единодушному мнению зарубежной прессы, «исполнительское искусство Саратовского Губернского театра хоровой музыки — это высокая духовность, глубокая осмысленность создаваемых образов, тонкое вокальное мастерство, единство творческих устремлений, убедительно создает хоровую культуру XXI века».

Саратовский Губернский театр хоровой музыки не забывает и родную Саратовскую губернию. Он с гордостью носит название «Губернский», сознавая в этом свое особое предназначение. С театром хорошо знакомы жители городов Губернии — Энгельс, Вольск, Маркс, Балаково и многих других — везде, где есть любители хорового искусства. И мы с большим удовольствием посетили концерт, который проходил у нас в Ивантеевке весной 2008 года.



И все это заслуга художественного руководителя театра хоровой музыки Людмилы Алексеевны Лицовой.

Людмила Алексеевна является членом президиума Всероссийского музыкального общества.

В течение многих лет она участвует в работе Всероссийской мастерской «Русское хоровое пение», является одним из дирижеров этой мастерской, ежегодно выступая на сцене Московской консерватории.

30 января 2006 года Министерством культуры Саратовской области награждена дипломом лауреата премией имени М. В. Ломоносова в области науки, образования, культуры и искусства и золотой медалью.

«Идите в хоры и обретете гармонию»

Роберт Шоу.

В последние годы обоснованно возрос интерес к хоровому искусству. И я считаю, что это очень хорошо. Когда у нас проходил концерт в ЦДК, было отрадно видеть среди присутствующих много молодых людей, наших «подготовишек», младших школьников, которые внимательно слушали великолепное исполнение музыкальных произведений Губернским театром хоровой музыки под руководством Людмилы Алексеевны Лицовой.

В ноябре 2014 года младший хор «Колокольчики» под моим руководством принял участие в I туре Всероссийского фестиваля-конкурса хоровых коллективов. Как сказала Анэта Викторовна Николаева — председатель жюри, что всю осень поет Саратовская губерния. Хоровое искусство возрождается!

Список литературы.

1. Владимирцева Н. Н. Саратовский Губернский театр хоровой музыки. Научно — художественное издание. 2007.
2. Личный архив Л. А. Лицовой.

*Наран Елена Юрьевна,
Teacher and accompanier in Lutsk Children's Music School № 2,
accompanier at Ivan Stravinsky Volyn State College
of Culture and Arts (Ukraine)
E-mail: 90387lena@gmail.com*

The representation of the paraphrase genre in the creative activity of pianist-composer A. Melikyan (on the example of works on the operas themes by Avet Terteryan and Armen Tigranyan)

Abstract: “The representation of the paraphrase genre in the creative activity of pianist-composer Hayk Melikyan (on the example of works on the operas themes by Avet Terteryan and Armen Tigranyan)”. In this paper the pianistic and composer activity of pianist-composer Hayk Melikyan is considered through the representation of piano paraphrase genre. The paraphrases on the themes of “Anoush” and “Fire Ring” operas by Hayk Melikyan are analysed, their characteristics and features are emphasized.

Keywords: Paraphrase, opera, pianist-composer, interpretation, performance.

*Гаран Елена Юрьевна,
аспирантка кафедры истории музыки
Львовской национальной музыкальной академии
имени Н. В. Лысенко (Украина, Львов),
E-mail: 90387lena@gmail.com*

Репрезентация жанра парафразы в творчестве пианиста-композитора А. Меликяна (на примере произведений на темы опер А. Тертеряна и А. Тиграняна)

Аннотация: В статье рассматриваются две грани творчества пианиста-композитора Айка Меликяна — пианистическая и композиторская. Показывается их сущность сквозь призму репрезентации жанра фортепианной парафразы. Анализируются парафразы Айка Меликяна на темы опер “Ануш” и “Огненное кольцо”, выделяются их особенности и главные черты.

Ключевые слова: парафраза, опера, пианист-композитор, интерпретация, исполнительство.

Айк Меликян — художник многогранной одаренности, который красноречиво представляет армянское музыкальное искусство в современном европейском континууме.

Первая грань — пианистическая. После дебюта на международном фестивале музыки XX века “Concerto Di Concerti” и победы на конкурсе современной музыки “Premio Valentino Vucchi” в Риме в 2000-м А. Меликян концертирует во многих странах Европы, Азии, Америки

и, конечно, на родине — в Армении. Исполнительские достижения мастера, о которых можем узнать в ряде справочных и презентационных источников, составляют список из многочисленных побед — это специальный приз на конкурсе пианистов “Ibla Grand Prize” (Рагуза, Италия, 1999), первая премия на конкурсе композиторов имени Лазаря Сарьяна (Ереван, Армения, 2008), премии имени Самсона Франсуа и Андре Букурешлиева на международном конкурсе пи-

анистов в Орлеане (Франция, 2008, 2012), “Yvar Mikhashoff Trust for New Music” (Буффало, США, 2012) и другие. В концертной деятельности пианист представляет разнообразные по историко-стилевому содержанию программы и уделяет при этом наиболее значительное внимание музыке XX–XXI столетий. Именно поэтому благодаря А. Меликяну произошли премьеры ряда произведений современных композиторов, часть из которых написана специально для этого исполнителя. Айк Меликян — постоянный участник многих фестивалей современной музыки. В результате собранного репертуара маэстро была проведена серия концертов мировой фортепианной музыки XX–XXI столетий “1900+” и записано несколько сольных альбомов [4]. Дом композиторов Москвы в 2012 году наградил пианиста-композитора золотой медалью за пропаганду современной музыки, а в 2013 году А. Меликяну присвоено звание Заслуженного артиста Армении.

Вторая грань — композиторская. Это симфонические, хоровые, камерно-инструментальные произведения, а также значительное фортепианное наследие. Пианист-композитор, тонко чувствующий природу инструмента, “душу рояля”, смог создать концертные парафразы, транскрипции, аранжировки, обработки классических и современных произведений, вошедших в репертуары многих пианистов, и стать одним из самых креативных композиторов-исполнителей в этом жанре.

Итак, рассмотрев указанные две грани творчества А. Меликяна, поставили цель показать их сущность сквозь призму репрезентации жанра фортепианной парафразы. Для этого обратимся к анализу произведений на темы армянских композиторов: Концертная парафраза по опере А. Тиграняна “Ануш” (2004) и Концертная парафраза на темы оперы А. Тертеряна “Огненное кольцо” (2006). Эти произведения вошли в ту часть наследия мастера, которая сквозь призму видения автора-пианиста представляет яркую специфику армянской культуры в мировом контексте.

Пытаясь глубже познать авторское видение А. Меликяна, провели личное интервью, за что отдельная благодарность маэстро. Представляем основные позиции понимания мастером жанра парафразы и подхода к его сочинению.

А. Меликян в осознании жанра парафразы исходит из того, что искусство транскрипции является в первую очередь фортепианным, а потом уже композиторским, что доказано многовековой практикой. Творцу фортепианных парафраз или транскрипций в XXI столетии необходимо не только безупречное владение инструментом, но и, что самое важное, — исполнительское владение стилистическими особенностями тех композиторов, к произведениям которых современный автор собирается обращаться. Поэтому возникает необходимость выхода на авансцену пианиста-импровизатора. Умение импровизировать в разных индивидуальных стилях классических композиторов А. Меликян называет первым и важнейшим для него фактором в создании парафраз, транскрипций или аранжировок. А тематический, пианистический или формотворческий факторы — это “право вкуса” каждого.

На вопрос, насколько мастер при создании транскрипций, парафраз и аранжировок приближается к авторскому тексту или, все-таки, доминирует свободное видение произведения, на что автор ориентируется в стилистике, А. Меликян ответил следующее. Создание произведений указанных жанров — это уже в какой-то мере отход от авторского текста. Для нашего собеседника самое главное — это первичное видение и построение музыкальной формы уже готового фортепианного произведения, а также чувство стилистики используемого пианизма. Например, парафразируя на темы оперы “Алеко” С. В. Рахманинова, маэстро обратился к пианизму самого С. В. Рахманинова, “Хованщины” М. П. Мусоргского — к пианизму С. В. Рахманинова, Ф. Листа, а также композиторского мышления М. Мусоргского. Парафразируя на темы оперы “Аршак II” Т. Чухаджяна, которая является по жанру итальянской оперой, использовал пианизм Ф. Шопена,

а в армянских оперных транскрипциях, таких, как “Ануш” А. Т. Тиграняна или “Алмаст” А. А. Спендиарова — черты пианизма А. А. Бабаджаняна. Кроме того, есть ряд композиторов, произведения которых возможно парафразировать только в оригинальных авторских стилях, как, например, “Весна священная” И. Ф. Стравинского, или “Огненное кольцо” А. Р. Тертеряна, в которых, наравне с решением заданий пианистического характера, выдвигаются и задания с обнаружения оркестровых красок и звучности средствами фортепиано.

Следующие вопросы, которые интересовали нас в этом контексте, были о том, какие сюжеты привлекают мастера для создания указанных жанров, и как соотносимы между собой содержательная сторона парафразы (транскрипции, аранжировки) с внешне-пианистической? Маэстро ответил, что для него самым главным критерием является музыкальный материал, с которым предстоит работать, варьировать разные тематические фрагменты. Сюжеты сами автоматически соединяются и отображаются в музыкальном материале разными выразительными пианистическими, а также стилистическими чертами.

И наконец — как пианист-композитор А. Меликян решает дилемму семантики и внешнего выражения? Стремится ли максимально способствовать раскрытию темы оперы, или на первом месте — пианистическая виртуозность, или придерживается “золотой середины” в этом смысле? Автор рассуждал о том, что, скорее всего, является сторонником “золотой середины”. Как пианист, естественно, имеет пианистическую виртуозность на первом месте, но стремится сохранять также замысел тематико-сюжетных сторон оригинального произведения, в парафразах тематическая сторона является тесно связанной с музыкальным построением. В этом маэстро считает себя в какой-то мере последователем классических традиций Ф. Листа.

Осмыслив основные позиции автора относительно трактовки жанра парафразы, обратимся к задекларированным произведениям.

“Ануш” — один из шедевров армянской национальной оперы (1912), которая стала

первым примером реализации жанра в творчестве Армена Тиграняна (в поздний период творчества композитора также реализованного в опере “Давид-Бек” по роману Раффи (1950)). Написана по сюжету поэмы Ованеса Туманяна, опера воплотила идею любви и верности, которые становятся жертвой неумолимости судьбы и традиций. Вспоминая про поэму, композитор-либреттист вскоре рассказывал: *“В 1908 году в Александрополе... я впервые познакомился с поэмой величайшего поэта... и в этот же год начал работать над оперой... После первого же чтения я экспромтом сочинил первую мелодию оперы “Амбарцум яйла”, которая звучит, как один из лейтмотивов... Тема “Ануш” Ованеса Туманяна меня целиком захватила. Не говоря о высокой художественности поэмы, её структура, её великолепный пролог, скорбь фэй о несчастной любви влюблённых, серенада Саро на рассвете и др. — всё это требовало соответствующих музыкальных форм для того, чтобы эту прекрасную поэму переложить на оперу”* [2, 7–8]. Так возникли бессмертные картины музыкально-театрального действия (представления), которые показали миру красоту армянской национальной музыки. Это такие жемчужины любовной лирики и драмы как серенада Саро, песня Ануш про девушку Иву с первого действия, дуэт Ануш и Саро с четвертого действия, ария Саро и прощание, заключительная ария героини с пятого действия и др. Отдельный пласт составляют впечатляющие национальным колоритом армянские хоры и танцы, которые являются носителями неумолимой традиции и, одновременно, той среды, в которой между гор, в кристальной чистоте природы, возникла любовь Саро и Ануш, которая растворилась в вечности. Эти смыслы поэмы передает А. Т. Тигранян романтической стилистикой музыкального высказывания в оперном воплощении. Их же переносит А. Меликян в фортепианное звучание, которое своей яркой театральностью позволяет увидеть и почувствовать главные нюансы характеристик героев и трагизма их судеб.

Парафраза начинается экспонированием двух тем с оперной увертюры. Первая тема парафразы — вторая тема увертюры — выражает

сферу женской лирики, которая имеет истоки в песне Ануш и развивается на протяжении оперы (и парафразы) то в четырехдольном, то в трехдольном вариантах постепенного восходящего мотива, появляясь в патетическом звучании в оркестровой партии серенады Саро “Горы мои” и др. Вторая тема парафразы — третья тема увертюры — это показ мужской сферы, которая, в свою очередь, вырастает с танца старосты со второго действия, из его интонационной и ритмичной национальной характеристики (синкопированность, мелодическая “упругость” и т. д.). Пианист-композитор подает указанные темы в их первичном оперном виде, оставляя “пространство” для дальнейшей трансформации в процессе развития парафразы.

Следующие темы из танца старосты, сольно-го танца со второго действия создают армянский национально-ментальный дух, который проявляется в танцевальной стихии — гордой и победоносной мужской и нежной, тонкой женской. Именно на этом фоне появляется сигнал о будущей драме — тема выхода Моси с четвертого действия, которая в процессе развития обретает патетическое звучание благодаря насыщенному аккордовому изложению, крещендирующей динамике, расширению диапазона. В основе этой темы лежит мотив, который назовем “мотивом смерти Саро”. На кульминации она переходит в патетическое и проникновенное женско-лирическое звучание второй темы увертюры. Связка к коде, которая напоминает о виртуозном начале парафразы, насыщенная быстрыми октавными последовательностями, аккордами, *martellato*, приводит собственно к коде, выдержанной в аккордовом изложении и высокой степени динамики. Особенным приемом произведения станут и частые смены метро-ритма, знаменующие характерные черты большого разнообразия использованных тем.

А. Меликян акцентирует драму героев, и, наверное, именно поэтому в кульминационном эпизоде *Allegro* воплощает величие драмы героев, которая из любовной перерастает в национальную, в драму столкновения победоносной, гордой силы традиции и трансцендентной вечнос-

ти любви — от нисходящих синкопированных тритоновых реплик в виолончельном диапазоне до напряженного эмоционального нарастания на *con fuoco* с восходящим мотивом (с увеличенной секундой) и декларированием музыкального выражения Любви, которая “просветляется” мажорным звучанием E-dur в контексте повторяющейся уменьшенной терции вокруг тоники и гармонической субдоминанты.

Таким образом, пианист-композитор создает интерпретацию романтического содержания поэмы и оперы, следуя за основными драматургическими моментами первоисточника и внося тонкие эмоциональные нюансы собственного взгляда в семантическое пространство “Ануш”. Парафраза звучит как гимн любви — вечная тема в современном музыкальном континууме, в множественности и оригинальности ее фортепианного воплощения, в неоромантических тонкостях сопереживания пианиста-композитора.

Совсем другая семантико-стилистическая грань композиторского творчества А. Меликяна раскрылась в парафразе на темы оперы Авета Тертеряна, основоположника нового симфонического стиля в армянской музыке, который трансформировал национальную музыкальную специфику в контексте симфонического жанра. Опера “Огненное кольцо” (1967) на либретто В. Шахназаряна написана по мотивам повести Б. А. Лавренева “Сорок первый”, сюжет которой был “перенесен” в условия жизни Армении 1920-го года, и стихов Е. Чаренца. В музыкально-театральном произведении опять воплощена идея любви, но ее драматическим контекстом стала трагедия революционно-военных событий. Это любовь девушки-бойца с революционного лагеря и поручика-белогвардейца, которая развивается в “огненном кольце” исторической трагедии, а в музыкальном плане — на фоне философских ораториальной, поэтической и балетной драматургических линий. Эти герои формируют всю событийность оперы, кроме них в опере используют только Голос за сценой, Поэт, женский и мужской хоры, балет. В результате возникает “сложная жанровая природа спектакля, который объединил в себе черты оперы и оратории рядом

с достижениями литературной эстрады и программного симфонизма” [3].

В семантической палитре оперы, которая начинается набатным вступлением и словами Поэта, посвященными товарищам “далеких стран и близких”, космическим “солнцам и мирам”, и в этой патетике — “подобным огню всем сердцам”, — эти пламенные высказывания подхватываются хором — “мы в бой несем наши сердца” и развиваются на протяжении всей оперы, усиливая эффект выразительными средствами балета — например, погибшие товарищи в воображении девушки в первом действии, “живое кольцо” из балета, которое окружает героев — Девушку и Поручика.

Итак, если в “Ануш” национальная среда отобразилась через лирическо-песенную и танцевальную стихию, то в “Огненном кольце” на первый план выходит хор, который придает произведению черты ораториальности, а общая масштабность, симфонизированная обобщенность выражения и насыщенность развития — черты мистериальности. С каких позиций подошел к этому произведению пианист-композитор А. Меликян? В аннотации композитора и издателей, размещенной перед нотным текстом, читаем следующее: *“В парафразе... мы стремились отразить мощь современного тертеряновского симфонизма, объединяя основные выразительные темы, раскрывая основное смысловое содержание оперы. Лиричность и бурная юношеская страстность романсов, написанных композитором в студенческие годы, дают возможность виртуозными фортепианными средствами отразить всю искреннюю непосредственность образов. Не найдя фортепианных произведений в богатом музыкальном наследии А. Тертеряна, автор этих строк попытался преподнести общественности небольшую часть музыки композитора средствами фортепиано”* [5]. От себя добавим, что А. Меликян отразил трагические коллизии музыкально-театрального произведения, решенного средствами модернизма, сквозь призму постмодерной фортепианной стилистики с доминированием токкатности, “надломленной” интонационности, кластерности и в целом интервальной (секундовость, септимовость) и аккордовой диссонантности. Автору произведения удастся осуществить тонкое проникнове-

ние в сущность личностных переживаний героев, и привнести “тертеряновский дух” в современную фортепианную концертную сферу.

Парафраза начинается той же набатной темой, что и опера. Набатность становится ключевым семантическим признаком произведения; это связывается в фортепианном звучании с токкатностью. Ее характеризуют напряженная диссонантность секунд, тритонов, септим в вертикальном изложении, сопоставление хроматических полутонов в мелодико-интонационном. Развитие начальной набатной темы приводит к теме хора (ц. 8), основанной на “мучительном” интонационном расширении чистой кварты в увеличенную. А. Меликян иллюстрирует хор аккордовым изложением, а между его произведениями включает фрагменты “авторского комментария” в фортепианной стилистике. Это, собственно, начало разработки в парафразе, сюда же проникает токкатный тематизм с оперы (завершение ц. 9) и другие ключевые мотивы музыкально-театрального произведения, которые предоставляются к развитию.

Уникальность парафразы в том, что А. Меликян, очевидно, стремясь показать философскую обобщенность оперного выражения в “Огненном кольце”, которая тут достигается благодаря хору, чтецу, симфоничности, вводит в концертно-фортепианное произведение полифонический раздел — это фугато на теме хора “Тут бой идет”, которое опять переходит в набатно-токкатный эпизод. Таким образом, существенно переосмысливается сам структурно-семантический инвариант парафразы, одной из главных черт которой является виртуозность как показ исполнительских возможностей пианиста.

Следующий этап развития в парафразе связан с лирической сферой чувств героев. Это *Lento tranquillo*, в котором развивается тема флейты с третьей картины первого действия. По сюжету, ночь приближается к рассвету... Девушка склонилась над пораненным Поручиком, который бредит... Ей страшно, странно, и одновременно она полна сожаления... А. Меликян чрезвычайно ярко иллюстрирует разные исполнительские составы оперы, сопоставляя “сольное” лирическое высказывание с “хоровой” и “симфонической”

набатностью. Следующий эпизод *Lento pochissimo*, построенный на музыке сцены Девушки и Поручика с третьей картины первого действия, трактуется пианистом-композитором чрезвычайно тонко-проникновенно, это весомая лирическая кульминация парафразы. Идиллия нарушается фанфарными восклицаниями, опять чередуется с флейтовой темой, развитие усиливается — и в душах, и в сознании героев, в музыкальном изложении смешались разные чувства, мысли, высказывания...

В лирически-чувственной сфере опять происходит вторжение жестокой историко-военной действительности в эпизоде *Allegro molto ritmico*, который иллюстрирует сцену с восьмой картины второго действия. В этой сцене девушка, вырываясь из объятий любимого, по приказу “своих” в олицетворении хора убивает Поручика. Музыкальное высказывание в парафразе, построенной на тритоновой интонационности, метро-ритмической переменности (5/8, 8/8), характеризуется внутренней жестокостью, свойственной для эпизодов подобной семантики у Д. Д. Шостаковича.

Опять звучит набат, а также вторая тема вступления и трансформированный вариант

темы солирующей флейты. Развитие этой темы составляет кульминацию, которую А. Меликян трактует лирично, создавая лирическо-патетическую взволнованность мелодическим развитием и последовательностью квартовых аккордов, которые содержат увеличенные и чистые кварты. Невзирая на ужасы войны, на разные воюющие лагеря, невзирая на смерть, остается то, что не умирает — любовь. Гимн любви как вечности в условиях жестокой реальности — смысла парафразы. Иллюстрацией хорового эпизода на распеве на звук “а...”, во время которого хор отходит в глубь сцены, завершается парафраза, заключительным аккордом произведения является наслаивание трезвучий В, Н, А с нюансом *grandioso*.

Таким образом, главные черты, присущие музыке пианиста-композитора А. Меликяна — масштабность мышления и чувство радости творения, мастер является продолжателем листовских традиций и в пианистическом смысле (частое использование крупной аккордовой техники, *martellato* и др.), и в смысле архетипном — как универсальная личность композитора-исполнителя-импровизатора.

Список литературы:

1. Зурабян Ж. П. Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет: дисс... канд. искусств., 17.00.02 – музыкальное искусство/Зурабян Жанна Петросовна. – Ереван, 1983. – 210 с.; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/natsionalnoe-svoeobrazie-tematizma-v-armyanskoj-simfonicheskoi-muzyke-pervykh-poslevoennykh>
2. Татевосян А. Предисловие/Тигранян А. Ануш: Клавир, 2-е изд. – Ереван: Советакан Грох, 1981. – С. 7–9.
3. Черная Г. И. Смешанные жанры в советском музыкальном театре 60–70-х годов: дисс... канд. искусств., 17.00.01 – театральное искусство/Черная Галина Иосифовна. – М., 1982. – 206 с.; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/smehannye-zhanry-v-sovetskom-muzykalnom-teatre-60-70-kh-godov>
4. Hayk Melikyan – Pianist//<http://www.haykmelikyan.com>
5. Melikyan H. Concert Paraphrase on the themes of A. Terteryan's opera “Fire Ring”. – Yerevan: YSC Publishing House, 2007. – 44 s.
6. Melikyan H. Concert Paraphrase on the themes of A. Tigranian's opera “Anoush”: Manuscript.

*Karmazin Anton Alexanrovich
applicant National Academy of Music
name P.I. Tchaikovsky,
a teacher of R. M. Glier Kyiv Institute of Music,
Kyiv, Ukraine*

Ukrainian national historical subjects as a priority creativity M. I. Verikovskogo: cultural differences (illustrated by tradition Volyn and Kremenetz)

Abstract: This article deals with the historical, cultural and educational traditions of Volyn as a multicultural region of central Europe. Particular attention is paid to the impact of these traditions on the life and work of M. I. Verikovsky (1896–1962), a famous Ukrainian composer. Such influence is considered to be one of the main premises of the fact that national and historical themes in his work.

Keywords: multiculturalism, national and historical theme, creativity, cultural and historical traditions, the music art.

*Кармазин Антон Александрович,
соискатель Национальной музыкальной академии
Украины имени П. И. Чайковского,
преподаватель Киевского института музыки
имени Р. М. Глиэра
E-mail: karmazinanton@mail.ua*

Украинская национально-историческая тематика как приоритетное направление творчества М. И. Вериковского: культурологический аспект (на примере традиций Волыни и Кременца)

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению исторических и культурно-образовательных традиций Волыни как центрально-европейского поликультурного региона. Особое внимание уделено влиянию этих традиций на жизнь и творчество выдающегося украинского композитора М. И. Вериковского (1896–1962). Такое влияние рассматривается как одна из основных предпосылок ведущего значения национально-исторической тематики в его творчестве.

Ключевые слова: поликультурность, национально-историческая тематика, творчество, культурно-исторические традиции, музыкальное искусство.

При обращении к исследованию творчества выдающегося украинского композитора М. И. Вериковского необходимо отметить следующий факт, что он относится к числу авторов музыкальных произведений, творческое наследие которых в значительной мере формируется на основе культурообразующего влияния богатейших исторических традиций Волыни как региона, и особенно

традиций древнего родного города — Кременца. Поэтому без внимательного рассмотрения данного аспекта, способствовавшего формированию художественно-эстетического кредо композитора, невозможно получить полное представление о его творческом наследии.

Как историко-географический край, Волынь расположена в северо-западной части Украины,

охватывая площадь около 70 тысяч квадратных километров — нынешние Волинскую, Ровенскую, западную часть Житомирской, северную часть Тернопольской и Хмельницкой областей. На протяжении многих веков Волинь пережила несколько исторических периодов, находясь в орбите влияния различных европейских государственных образований — союзов восточнославянских племён, Киевской Руси, Галицко-Волинского государства, созданного Даниилом Галицким, Великого княжества Литовского, Речи Посполитой, Австро-Венгерской империи, Российской империи. При этом этнически Волинь всегда оставалась украинской. Как справедливо отмечает Н. Никитюк, «... музыкальная культура Волини формировалась на основе древнейших украинских традиций, исполняя функцию «форпоста» между западной и восточной культурами... В основе определяющих процессов и явлений музыкальной культуры Волини находится объединяющая идея «соборности», которая в различные исторические эпохи находила определённые формы воплощения» [3, 84–85].

Следствием подобного исторического развития северо-западного региона Украины является поликультурность историко-культурных традиций, рассматривать которую следует не только в общеукраинском, но и в общеевропейском контексте. Изучение столь неординарного культурного пространства приобретает актуальность на фоне развернувшихся в Европе интеграционных процессов, к которым присоединяется и Украина. Особенно остро эта потребность проявляется в области культуры и образования, то есть фактически для формирования новых взаимоотношений на европейском континенте в последующие десятилетия: «... в условиях обострения межнациональных противоречий интеркультурное воспитание становится необходимой составляющей общей педагогики. Востребованность интеркультурной компетентности учеников и студентов обуславливается необходимостью воспитания современной молодёжи в духе уважения к иным культурам, расширения её потенциальных когнитивных возможностей, формирования у неё

готовности к межкультурному диалогу, к урегулированию межнациональных и этнических конфликтов с помощью переговоров и поиска консенсуса. Полилог различных культур в сфере эстетического воспитания молодёжи определяется как необходимая составляющая единого образовательного пространства Западной и Восточной Европы» [4, 135].

Не претендуя на всеобъемлющее рассмотрение всего культурно-исторического спектра Волини, ограничимся, прежде всего, городом Кременцем, так как именно его история имела наибольшее значение для творческого становления М. И. Вериковского как композитора.

Н. А. Герасимова-Персидская — автор прижизненной биографии композитора так характеризует его родину: «... этот старинный живописный городок был свидетелем многих исторических событий в жизни украинского народа. О его стены разбилась в XIII столетии волна татарского нашествия... Особенной силы достигали здесь народные восстания. С Волинью связаны имена Северина Наливайка, Богдана Хмельницкого, Семёна Палия. Воспоминания о них сохранились в народных пересказах и песнях, на которые настолько богата Волинь» [2, 3–4].

Войти в историю Кременцу предстояло почти сразу же после первых письменных упоминаний в исторических документах. В 1241 году Кременецкая крепость стала первым укреплением в Европе, которое не смогли взять штурмом монгольские завоеватели. Не сдался гарнизон замка монголам и в 1254 году. В дальнейшем город принадлежал Галицко-Волинскому государству, а позднее — Великому княжеству Литовскому. 9 мая 1438 года Кременец первым среди городов Волини получил от литовского князя Свидригайла Магдебургское право, которое в средних веках было одним из значительных факторов сближения Украины с европейскими странами.

Объединение польского и литовского государств в Речь Посполитую после Люблинской унии 1569 года привело к установлению на волинских землях господства польских магнатов, которое с перерывами продолжалось до третьего раздела Польши между Российской и Австрий-

ской империями. В результате этих событий город становится административным центром Кременецкого уезда Волынской губернии России. При этом польское культурное влияние сохранялось и позднее. Следует отметить очень высокий уровень концертной жизни Кременца того периода — в числе гастролёров были столь известные европейские исполнители, как Кароль Липинский, Анджелика Каталани, Мария Шимановская [3, 81].

В 1805 году в Кременце была открыта Волынская гимназия, реорганизованная в 1819 году в одноимённый лицей, ставший авторитетнейшим образовательным центром Правобережной Украины. По замыслу Т. Чацкого, лицей в Кременце должен был стать учебным заведением университетского уровня [5, 179]. Гордостью лицея были его громадная библиотека, её основу составили книги польского короля Станислава Августа, астрономическая обсерватория, метеорологическая станция, минералогический и нумизматический кабинеты. Именно благодаря лицейному министру просвещения России графу Пётру Завадовскому дал городу его знаменитое образное название — «Волыньские Афины». Лицей был закрыт решением русского правительства после польского восстания 1830–1831 годов из-за участия в нём многих студентов. Позднее учреждение было переведено в Киев, где его незаурядный научный потенциал 1834 году был использован при создании Киевского университета имени святого Владимира.

Во второй половине XIX века значение Кременца как культурно-образовательного центра снизилось. Но при этом необходимо отметить одну особенность — чрезвычайно большое распространение получила культура хорового пения. В начале XX века в городе существовало три капеллы высокого профессионального уровня. Благодаря этому у М. И. Вериковского, по его собственному признанию, имелась возможность дирижировать хором, начиная с девятилетнего возраста. В этом — один из истоков его выдающегося мастерства в области хорового письма. Находясь в родном городе до 1914 года, М. И. Вериковский написал здесь свои первые произведе-

ния, с которыми позднее выехал в Киев для продолжения музыкального образования в Киевской консерватории.

В 1921 году после окончания Первой мировой и гражданской войн Кременец вместе с другими территориями Западной Украины был присоединён к Польше, в составе которой находился до начала Второй мировой войны. С 1944 года окончательно вошёл в состав Украины. В последние годы жизни М. И. Вериковский, бывая у себя на Родине, передал Кременецкому краеведческому музею редкие издания некоторых своих произведений с дарственными надписями.

Богатейшее историческое прошлое Волыни и Кременца стало одной из фундаментальных опор творчества М. И. Вериковского. Во многом именно поэтому украинская национально-историческая тематика стала для композитора приоритетной. Часть его произведений тематически непосредственно связана с волынской историей. Например, «26 обработок волыньских народных песен» для голоса и фортепиано, «Три песни Луцкого воеводства» для хора. А особенно характерным в данном понимании является фортепианный цикл «Волыньские акварели».

Отдельным примером интересного пересечения украинской и польской культур является обращение композитора к поэзии Юлиуша Словацкого. Выдающийся польский поэт родился в Кременце 4 сентября 1809 года в семье профессора Волынской гимназии. Для обоих художников Кременец был городом детства и юности, источником важнейших творческих впечатлений. Сейчас в городе открыты литературно-мемориальный музей писателя, а также установлен ему памятник. На текст Ю. Словацкого М. И. Вериковским были написаны романсы «Если ты будешь в моей стране» («Якщо ти будеш у моїй країні») и «В альбом Софии Бобровой» («В альбом Софії Бобровій»).

Отдельной страницей деятельности М. И. Вериковского в 1920-е годы была его работа в Музыкальном обществе имени Н. Д. Леонтовича. Она носила разносторонний характер, и одним из направлений этой работы было издание журнала «Музыка», охватывавшего широкий спектр

самых разных вопросов: «... география представленных материалов охватывала всю страну, в том числе и волынские земли. Журнал распространялся не только в СССР, но и в Австрии, Италии, Канаде, США, Франции, Чехии, Швейцарии, Шотландии» [6, 34].

Таким образом, можно сделать вывод: приоритетное значение национально-исторической тематики в творческом наследии М. И. Вериковского в большой мере обусловлено тем, что одним из основных факторов, сформировавших его мировоззрение, была органическая связь с историко-культурными традициями прошлого Волыни,

что доказывает факт, когда музыкант свои материалы подписывал псевдонимом «Кременецкий» («Крем'янецький»).

Как сказано в национальной образовательной программе «Освіта», важнейшей задачей школы является «... формирование национального сознания, любви к родной земле, своему народу, его культуре и истории, обеспечение духовного единства поколений» [2, 15–16]. Это ещё раз подчёркивает актуальность изучения творчества М. И. Вериковского, для которого украинская национальная история была основой его творческого художественного мировоззрения.

Список литературы:

1. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський/Н. Герасимова-Персидська. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 96 с.
2. Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI століття»). – К.: 1994. – 61 с.
3. Никитюк Н. Музичні традиції Волині в історико-культурологічному контексті/Н. Никитюк//Київське музикознавство. – К.: 2006. – Випуск 19.– С. 76–86.
4. Ніколаї Г. Тенденції розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції: інтеркультурний вимір/Г. Ніколаї//Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: інтеркультурний вимір. – Суми.: 2013. – С. 135–138.
5. Фицик І. Мистецька підготовка в системі шляхетської освіти Кременецького ліцею на початку XIX століття/І. Фицик//Мистецтво у контексті освітньої парадигми: вітчизняний та зарубіжний досвід. – Умань.: ПП Жовтий О. О. 2013. – С. 179–181.
6. Шевченко О. Музичне життя Волині на сторінках журналу «Музика» (20-ті роки XX століття)/О. Шевченко//Музичне мистецтво Волині XIX – С. 33–50.

*Martynova Natalya Ivanivna
Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music
Senior Lecturer, Department of Special Piano
E-mail: Iyka07@rambler.ru*

Sound Machine image in the piano works of European composers of the first half of the twentieth century

Abstract: determines socio-cultural background updating industrial theme in European artistic continuum of the first half of the twentieth century. Typologisation means musical embodiment of the image of the machine as a symbol of urban aesthetics. Reproduced process semantization acoustic «signs» of the industrial age in the piano works of European composers, defines the scope of their influence on the evolution of sound image of the instrument. Traced the genesis and specificity defined musical urbanism.

Keywords: urbanism, industrialization, the sound image of the machine, mounting thinking, constructivism, acoustic «sign».

*Мартынова Наталья Ивановна
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко
Старший преподаватель кафедры специального фортепиано
E-mail: Iyka07@rambler.ru*

Звуковой образ машины в фортепианном творчестве европейских композиторов первой половины XX века

Аннотация: определяются социокультурные предпосылки актуализации индустриальной тематики в европейском художественном континууме первой половины XX века. Предложено типологию средств музыкального воплощения образа машины как символа урбанистической эстетики. Воспроизведен процесс семантизации акустических «знаков» индустриальной эпохи в фортепианном творчестве европейских композиторов, определена сфера их влияния на эволюцию тембров звукового образа данного инструмента. Прослежен генезис и определена специфика музыкального урбанизма.

Ключевые слова: урбанизм, индустриализация, звуковой образ машины, монтажное мышление, конструктивизм, акустический «знак».

В начале XX века европейская цивилизация экстраполирует в художественное пространство динамические импульсы стремительной индустриализации бытовой жизни. Результатом взаимопроникновения эмоционально-чувственных и прагматично-рациональных инспираций стало формирование феномена «технической культуры», сосредоточенной на воплощении образов, так или иначе связанных с урбанистической тематикой.

Цель данной статьи — исследовать специфику и типологию воплощения механистической идиоматики в фортепианной музыке европейских композиторов первой половины XX века. Предметом избран жанр фортепианной миниатюры с акцентом на последовательном обращении к индустриальной тематике.

Задача — проследить векторы непосредственного воздействия эстетики урбанизма на эволюцию композиторского мышления и, как

следствие, процесс кардинального обновления тембровозвучного образа фортепиано.

Искусство как наиболее чувствительный индикатор трансформаций в системе духовных ценностей и человеческого мировоззрения в целом, реагирует на веяния современности самым непосредственным образом. На смену сакральности, духу романтической идеализации приходит потребность в воспроизведении материальных основ реального повседневного бытия. В область искусства проникают символы машинерии и урбанизованного нашествия. Специфика художественного воплощения образа машины ведет не только к расширению образно-тематической сферы. Система выразительных средств, принципы формообразования и структурирование художественных объектов претерпевают существенные изменения.

Первые попытки отображения звуковой эстетики города демонстрируют итальянские футуристы, декларируя свои скандальные идеи в виде манифестов: Б. Прателла — «Манифест футуристов-музыкантов» (1910), Л. Руссо — «Искусство шума» (1913). Интенсивные поиски в этой области параллельно происходят и в среде русских футуристов — брютитистов: Михаил Кульбин, Артур Лурье, Михаил Матюшин. Авторы едины в стремлении подчеркнуть огромные возможности создания совершенно новых, сложных и вместе с тем утонченных тембровозвучных комплексов. Их совместное творчество в этой сфере привело к появлению более 30 разнородных шумовых инструментов.

Как отмечает немецкий писатель, один из основателей и теоретиков дадаизма Рихард Хюльзенбек, брютитизм — это своего рода возвращение к природе, к ее архаичной сущности, поскольку музыка является гармоничным и осмысленным творением человеческого разума, тогда как шум — это непосредственный призыв к действию, к жизни. «Брютитизм невозможно воспринимать как вещь в себе, как какую-нибудь книгу. Брютитизм — скорее часть нашей личности, часть, которая нападает на нас, преследует, разрывает на части,.. это способ восприятия действительности, призывающий к радикальным

и абсолютным поступкам и решениям ...Та же идея, что привела Америку к регтаймам, привела современную Европу к судорогам брютитизма», — считает Рихард Хюльзенбек [5].

Индустриально-техническая тематика вызывает большой интерес и у композиторов академического направления. Процесс обновления картины мира, тематики и системы выразительных средств действует в художественной среде начала XX века и побуждает к интенсивному поиску константной эстетической символики новой индустриальной эпохи. Именно образ Машины во всем разнообразии его модификаций (заводской конвейер, автомобиль, поезд, самолет и т. п.) становится ярким символом урбанистической эстетики, метафорическим воплощением реальности в мире непрерывного наступления научно-технического прогресса.

Воплощение механистической звуковой идиоматики побуждает к поиску соответствующих изобразительных, темброво-ритмических или звукоподражательных эффектов, которые наиболее точно коррелируются с соответствующим акустическим или визуальным знаком. Кроме того, четкая акцентуация на предметном смысле изображаемого объекта довольно часто обуславливает не только конструктивные основы или структурную организацию произведения, но и характерный метроритмический или фактурный стереотип. Однако, неоднозначность трактовки и семантического наполнения образа машины как символа урбанизма в философско-этическом аспекте становится весомым фактором разнообразия, а часто и антиномичности его воплощения. Композиторы по-разному трактуют образные ресурсы механистической тематики, акцентируя противоположные семантические сферы.

Машина как источник эстетического наслаждения, как акустический знак новой эры, символ оптимистического восприятия научно-технического прогресса предстает в образе главного героя фортепианных миниатюр «Рельсы» Владимира Дешевова, «Железной дороги» Артюра Онеггера из цикла «Парк аттракционов», «В автомобиле», «По железной дороге», «В самолете», «В автобусе» Франсиса Пуленка из цикла «Прогулки»,

«Авто» Владимира Задерацкого из цикла «Тетрадь миниатюр», «Электрофиката» Леонида Половинкина из цикла «Три пьесы» (1925).

В то же время в творчестве Белы Бартока, Пауля Хиндемита, Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Александра Мосолова, Сергея Рахманинова механистическая идиоматика воплощается кардинально противоположными образно-семантическими комплексами. Вместо жизнеутверждающего оптимизма и веры в будущее технического прогресса, поиска красоты в динамике механического движения, образ машины становится опосредованным воплощением агрессии, зла, нигилизма, метафорической маской антикультуры. Оперирование большими звуковыми массами, вплоть до «трехручного» изложения, применение различных ударно-сонористических эффектов, усиливающихся внезапными динамическими, фактурными и регистровыми сопоставлениями, гиперболизированная диссонантность и жесткость музыкального языка становятся акустическими знаками урбанизма, даже при отсутствии ассоциативно однозначных программных названий. Среди ярких образцов воплощения экспрессии стремительного движения, безудержного в своей целенаправленно — уничтожающей силы, следует отметить «Allegro Barbaro» Б. Бартока, «Токкату» С. Прокофьева, «Piano Rag-music» и «Танго» И. Стравинского, «Сюиту 1922» П. Хиндемита.

Несмотря на то, что отношение к механистической тематике не всегда сопровождается соответствующей программной составляющей, попробуем сформулировать комплекс типологических признаков и очертить арсенал выразительных средств, которыми оперируют композиторы. Воплощение урбанистической тематики, прежде всего, предполагает наличие двух факторов — конструктивного мышления и яркой ассоциативности. Однако, на всех уровнях музыкального языка наблюдается доминирование принципа *остинато*. Каким образом этот принцип воплощается в жизнь?

1. В сфере ритма — метро-ритмическая ости-натность как воплощение идеи механического, непрерывного движения.

2. В области мелодики — интонационная ости-натность и экстенсивный тип интонационного развертывания, базирующийся на многократной повторности мотивов с минимальными качественными изменениями.

3. На уровне фактуры ости-натность проявляется в четком соблюдении доминирующего фактурного модуса на протяжении всей композиции или в пределах отдельного структурного раздела. Отсюда и характерный тип тематизма — фактурно-ритмический или фактурно-фигуративный. Таким образом происходит моделирование звукового пространства путем поиска его фактурного эквивалента.

4. Ости-натность проникает и в сферу драматургии. Типичным способом организации и изложения музыкального материала выступает метод конструирования звукового пространства в виде последовательности ости-натных эпизодов без каких-либо связующих или переходных разделов. Их соотношение базируется на различных градациях эмоционально-энергетического накала: напряжение — разрядка, подъем — спад, движение — статика.

Последовательная модернизация постро-мантического типа образности привела к кардинальному переосмыслению звукового образа фортепиано. Происходит сознательное разрушение романтической установки на мелодизацию пианизма и обертоновый принцип организации фактуры. Композиторов привлекает коротковзвучность, прерывистость звучания на основе «молоточковой» пальцевой техники эпохи классицизма (Ф. Пуленк «По железной дороге» из цикла «Прогулки», А. Онеггер «Scenic — Railway» из цикла «Парк аттракционов», «Авто» В. Задерацкого из цикла «Тетрадь миниатюр»). Трактовка фортепиано как ударного инструмента побуждает к поиску различных методов фактурного обогащения звукового образа фортепиано, связанных с комплексом сонорно-кolorистических эффектов во всей многогранности их семантических значений. Ассоциации с образами дикой силы и машинной энергии воспроизводятся композиторами в концертно-виртуозном, репрезентативном изложении, с широ-

ким применением техники *martellato*, аккордовых массивов, репетиционности, подчеркнутой акцентуации остродиссонирующих звучностей («*Allegro Barbaro*» Б. Бартока, Токката С. Прокофьева, «Рельсы» В. Дешевова, Токката Л. Пोलовинкина)

В свою очередь ударная трактовка фортепиано приводит к частичному нивелированию ощущения высотности. Превалирование тембровой выразительности над звуковысотностью значительно обогащает акустические возможности фортепиано. Расширение звукового пространства происходит различными путями. Это и активное привлечение крайних регистров, и подчеркивание пуантилистической изолированности отдельных звукокомплексов, и высокая концентрация звуковых «событий» в фактуре. Кроме того, нивелирование звуковысотной составляющей происходит путем применения необычных приемов игры — препарированного фортепиано (Э. Сати, В. Дешевов), аккордов и созвучий кластерного типа (Г. Коуэлл «Рекламное объявление» (1914), «Динамическое движение» (1914–1916), С. Прокофьев «Сарказм» № 4). Таким образом, эмансипация ритма, усиленная динамическими, тембровыми и артикуляционными акцентами, доводится до абсолютизации, до уровня чисто ритмической абстракции.

Настоятельное нивелирование высотной определенности вследствие ударной трактовки фортепиано приводит к резкому ослаблению функциональных связей и ладовых соотношений в области гармонии, демонстрируя таким образом стремление к модальному типу гармонического мышления и атональному типу письма, что в данном случае точно отвечает ассоциациям с урбанистической шумовой фоникой.

Механистическая риторика диктует и целый комплекс действенных средств динамизации музыкальной ткани. Темпометрическая остринатность вызывает интенсивный поиск механизмов воплощения идеи прогрессирующего движения, поиск средств передачи многогранности его различных состояний. Процессуальность, которая, казалось бы, полностью нивелирована законами монтажно-конструктивного мышления, во-

площается через призму внутреннего импульса движения. Средства, которыми оперируют композиторы, в большей степени касаются метроритмической вариантности: поликомплексы, метрическая и внеметрическая акцентуация, разнообразные приемы ритмического варьирования (дробление, варьированная акцентность и т. д.). Эпизодическое применение полифонических приемов в кульминационных разделах формы становится действенным фактором концентрации событий в музыкальном пространстве, тем самым обогащая динамический спектр.

Кроме того, в формообразующий процесс динамика вовлекается как одно из действенных средств интенсификации музыкальной экспрессии: волнообразная динамическая шкала с эффектом нарастания — спада в пределах структурной единицы (А. Онеггер «*Scenic — Railway*»); террасообразная динамика применяется для четкого размежевания разделов формы и ее сквозного развития (Токката Прокофьева); контрастная — для внезапного противопоставления различных динамических состояний или для отображения многоликости состояний объекта («Рельсы» В. Дешевова). Постепенное вертикальное уплотнение фактуры, расширение диапазона звучности путем активного применения крайних регистров, ступенчатое сопоставление разнородных фонических звучностей — эти средства становятся не только важными факторами динамизации музыкального развития, но и принимают активное участие в формообразующем процессе. Обобщая вышесказанное, констатируем: вторжение образа машины в мир искусства — это лишь одно из звеньев поступательного хода цивилизационного процесса. Противопоставление «человек — машина» синонимично вечной философской проблеме соотношения культуры и цивилизации как философско-эстетических категорий. По сути, машина становится аллегорией нового динамизма, нового понимания и восприятия времени, а музыка как наиболее абстрактный из видов искусства инспирирует слушателя к определенным психоэмоциональным рефлексиям и побуждает к размышлению.

Список литературы:

1. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные представители/Зарубежная музыка. Материалы и документы//Ред. И Нестьева. – М.: Музыка. – 1975. – С. 112–126.
2. Меликсетян С. Русский конструктивизм? Да, еще один классик.../София Меликсетян//Музыкальная академия [научно-теоретический и критико-публицистический журнал]. – М.: «Композитор». – 2009. – № 3. – С. 168–173.
3. Онеггер А. О музыкальном искусстве/Артур Онеггер; [пер. с фр. и коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова]. – Л.: Музыка, 1979. – 264 с.
4. Пакконен Ю. С. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века/Юлия Пакконен//Музыковедение. – 2005. – № 1. – С. 26–36.
5. Хюльзенбек Р. En Avant Dada/В. Садельник. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010, С. 460–461.
6. Sitsky L. Vladimir M. Deshevov: The Man of Theater//Idem. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900–1929. Westport: Greenwood Press, 1994, P.171–182.

Nurmatova Charos Ilkhomovna,
State Conservatory of Uzbekistan,
Postgraduate, "Academic vocal music" department,
E-mail: Kiras91@mail.ru

“Norma” Vincenzo Bellini

Abstract: This article is devoted to the libretto of the Opera “Norma” by Vincenzo Bellini. It contains a detailed analysis of each part of the Opera. Thoroughly describes the nature of each to be easily performed. The most important thing is the coloring of the Opera which contributes to the libretto by Felice Romani. This is a list of the major Arias in all of Opera for the images of young performers.

Keywords: Vincenzo Bellini, oprera libretto.

Нурматова Чарос Илхомовна,
Государственная Консерватория Узбекистана,
Магистрант кафедры академический вокал и оперная подготовка,
E-mail: Kiras91@mail.ru

«Норма» Винченцо Беллини

Аннотация: Данная статья посвящена либретто оперы «Норма» итальянского композитора Винченцо Беллини. Она содержит развернутый анализ каждой части оперы. Тщательно описывается характер каждого образа, чтобы было легко в исполнении. Самое главное описан колорит оперы, которое способствует к плодотворному изучению либретто Феличе Романи. Приведен список главных арий всех образов данной оперы, для исполнения молодых исполнителей.

Ключевые слова: Винченцо Беллини, оперера, либретто.

Винченцо Сальваторе Кармело Франческо Беллини является одним из самых ярких и талантливых композиторов своего времени. Ему принадлежат такие оперы как «Адельсон и Сальвини» («*Adelson e Salvini*»), «Бьянка и Джернандо» («*Bianca e Gernando*»), «Пират» («*Il pirata*»), «Чужестранка» («*La straniera*»), «Заира» («*Zaira*»), «Эрнани», «Капулетти и Монтекки» («*I Capuleti e i Montecchi*»), «Сомнамбула» («*La sonnambula*»), «Норма» («*Norma*»), «Беатриче ди Тенда» («*Beatrice di Tenda*»), «Пуритане» («*I puritani*»). Данные оперы и по сей день являются самыми востребованными, арии из этих опер обогащают репертуары оперных певцов с мировым именем, а также начинающих исполнителей. Моя статья посвящается опере «Норма» этого грандиозного композитора. Лирическая трагедия в двух актах была создана

в 1831 году. Автором итальянского либретто является Феличе Романи по трагедии Александра Суме «Норма, или Детоубийство». «Норма» является превосходным образцом традиции бельканто. Заглавная партия — одна из самых трудных в репертуаре сопрано. Признанной исполнительницей партии Нормы является Зинка Миланова. Самой знаменитой Нормой XX века была Мария Каллас. Самая знаменитая из существующих видеозаписей — Античный театр Оранж исполненной 20 июля 1974 года, в партии Нормы — Монтсеррат Кабалье.

Действие первое.

Картина первая. Священная роща друидов в завоеванной Римом Галлии. Темная ночь. Между деревьев, то вспыхивая, то исчезая, блуждают огни. Они приближаются, и вот под торжественные звуки марша движется шествие: впереди ко-

лонна воинов, за ней — в белых одеждах и мантиях — друиды.

Свет факелов озаряет стены храма и священный Ирминсул — выдолбленное из целого дуба грубое подобие статуи бога Ирмина. У подножия идола — жертвенник.

Верховный жрец Оровез молит богов вдохновить прорицательницу друидов Норму и ее устами возвестить миру долгожданную и благословенную волю бессмертных, призывающую галлов к мщению, к победоносной войне против ненавистных римлян.

Скоро взойдет луна и наступит час свершения великого обряда — жатвы омелы. Обращаясь к собравшимся, Оровез повелевает всем удалиться и возвратиться назад, лишь заслышав призывный звон священного щита.

Роща опустела... Крадучись меж стволов и озираясь, появляются римский проконсул Поллион и его друг Флавий. Они проникли в запретное для чужеземцев святилище и теперь каждое

мгновение рискуют жизнью... Пользуясь уединением, Поллион признается другу, что разлюбил дочь главы друидов, могущественную жрицу Норму, которая ради него преступила законы своей веры и, нарушив обет целомудрия, подарила ему двоих сыновей. Мысль о мщении Нормы ни днем, ни ночью не покидает его, но новая страсть к юной Адальжизе, приведшая его сюда, так безумна, что ради нее он готов на все.

Заливая серебристым светом рощу и окрестные холмы, покрытые лесами, в небе восходит луна; зловещим эхом откликается вдали призывный звон. Римляне поспешно скрываются. Со всех сторон на поляну стекаются друиды. Окруженная жрицами, появляется Норма. В венце из вербены, с золотым серпом в руках, величественная и прекрасная, торжественно поднимается она на жертвенный камень и застывает в неподвижности. Полным блеском сияет луна, изливая свой свет на вдохновенное лицо вещей жрицы.



Норма. Лирический дом оперы. (Канзас. США)

То верю в счастье с любимым и страстным стремлением спасти его, отстояв мир, то угрозой ревности к охладевшему влюбленному звучат пророчества... Но надежда, вечно живущая в сердце человеческом, побеждает: именем богов

повелевает всемогущая Норма хранить мир. В знак исполнения воли богов золотым серпом срезает она ветви омелы. Обряд окончен. В опустевшей роще у подножья Ирминсула в скорбном порыве склонилась одинокая фигура женщины. Это

Адальжиза. Она просит богов спасти ее от преступной любви к римлянину, уберечь от страсти, с которой сама уже не в силах бороться. Возвратившийся Поллион застаёт молящуюся девушку в слезах. Обольстительно и нежно говорит он ей о своей любви, о том, как счастливы будут они в Риме, куда его срочно отзывают. Покоренная страстной настойчивостью и мольбами любимого, Адальжиза соглашается на побег.

Картина вторая. Как затравленная львица мечется Норма в своих покоях. Горе, страшное, беспощадное горе обрушилось на нее: Рим срочно призывает своего проконсула на родину, и Поллион спешит тайно покинуть Галлию, бро-

шая возлюбленную и детей на произвол судьбы. Гнев, страсть, отчаяние-вихрь чувств, сметая одним другим, превращает всемогущую жрицу в мучительно страдающую женщину. В отчаянии бросается она к детям и тут же, трепеща от ужаса, отталкивает их: даже малютки стали теперь для нее источником боли! Верная Клотильда, по просьбе матери, уводит детей.

В распахнувшихся настежь дверях появляется Адальжиза. Она в смятении. Не смея приблизиться, девушка в нерешительности останавливается. По искаженному страданием лицу и трепету рук вошедшей Норма убеждается, что это юное существо пришло к ней искать защиты и утешения.



Норма. Наваррский симфонический оркестр. (Бильбао. Испания)

На коленях перед старшей жрицей Адальжиза кается в смертном грехе, в страшном преступлении: она полюбила... Полюбила врага, римлянина... Одному богу известно, как боролась она с этим чувством, но силы ее иссякли. Околдованная страстью, она согласилась бежать с ним, навсегда покинув храм и родину!

Чувство и терзания девушки близки и понятны Норме: ее так ли и она, преступив клятву, изменила всему святому ради любви к чужеземцу?! Забывая о собственных страданиях, она готова помочь чужой любви, готова простить кающуюся и даже освободить ее от обета безбрачия... но кто он? Входит Поллион, и с наивной гордо-

стью Адальжиза указывает на него. Словно молнии метнул в проконсула грозный взгляд Нормы: прочь, презренный! Предатель, бросивший своих детей, не достоин ничего, кроме проклятья!

С ужасом узнает Адальжиза страшную тайну. Нет, лучше смерть, лучше вечные мучения, но никогда не отнимет она у детей их отца! Никогда не станет даже невольной причиной страданий благородной Нормы! Звон священного щита призывает жрицу в храм.

Действие второе.

Картина первая. В покоях матери, на ложе, покрытом медвежьей шкурой, спят дети. Бесшумно со светильником в руке появляется Норма.

Бледная, измученная недобрыми думами, склонилась она над спящими. Мысль о детях подает ей покоя: здесь им угрожает казнь, в Риме — рабство. Рабы у мачехи что может быть ужасней?! В отчаянии Норма решается лишить их жизни. Выхватив кинжал, безжалостно заносит она его над спящими сыновьями. Но силы изменяют ей, и, вскрикнув, она в ужасе отступает.

Проснулись испуганные малыши. Судорожно сжимая их в объятиях, Норма рыдает. Великое чувство материнской любви одерживает верх над оскорбленным самолюбием женщины. Призвав Адальжизу, Норма благословляет ее на брак с Поллионом и поручает ей своих детей: отныне Адальжиза должна заменить им мать... Не богатства, не знатности, а лишь любви и свободы просит Норма для своих сыновей. Холодом смерти повеяло на девушку от полных отреченности слов Нормы... Не смея принять страшной жертвы, Адальжиза клянется возратить Норме любовь Поллиона и детям — отца. Решительно направляется она в стан римлян, надеясь мольбами смягчить сердце Поллиона и, пробудив в нем чувство долга и угрызения совести, вновь воскресить его любовь к Норме.

Картина вторая.

Пустынное место, окруженное пропастями и пещерами. Вдали холодным блеском отликает озеро. Каменный мост, повисший над ним, чуть виден во мгле. Здесь, близ стана римлян, притаились галльские воины. Они ждут лишь сигнала, чтобы напасть на проконсула Поллиона. Появляется Оровез. Он принес недобрые вести: именем богов Норма отказалась благословить заговор. Все должны разойтись, скрыв, хотя бы на время, свои чувства и жажду мести.

Картина третья.

Храм друидов в священной роще. На фоне серых каменных глыб, из которых сложены его стены, беспомощной и одинокой выглядит хрупкая фигурка женщины, поникшая в мучительном ожидании. Это Норма. В надежде и отчаянии, томительно долго ждет она возвращения Адальжизы.

Вошедшая Клотильда говорит Норме, что девушка уже вернулась, но увы!.. мольбы ее не тронули сердце Поллиона... Наоборот, прекрасная

в своей скорби Адальжиза показалась ему еще желанней, и он поклялся похитить ее, хотя бы из самого храма!

Гнев словно воскресил Норму. Суровая и грозная жрица, трижды ударяет она священным мечом в бронзовый щит, призывая к мщению. Со всех сторон сбегаются к ней воины и друиды. С высоты жертвенника Норма призывает их к битве — Риму объявлена война!

Воодушевленные долгожданной вестью, отважные барды запевают песню, ликующий хор воинов подхватывает ее. Издали доносятся шум борьбы и крики. Вбежавшая Клотильда в ужасе: священный храм поруган. Латинский воин ворвался туда и пытался похитить Адальжизу! Его схватили... Влекут сюда... Вот он!

Вооруженная стража вводит связанного проконсула. Осквернителю храма, по законам друидов, полагается смерть.

Упиваясь сладостью мести, Норма торжествует.. Откинув с лица покрывало, неожиданно является она перед взором Поллиона и требует принести пленника в жертву богам. «Вот жертва наша! Я убью его!» — восклицает она. Сверкнул клинок. В восторге замерла кровожадная толпа...

Но скованная страхом и жалостью Норма не в силах вонзить кинжал. Она приказывает оставить их вдвоем — так надо!

Наедине с Поллионом, вновь охваченная страстью, Норма сулит ему жизнь и свободу взамен любви. Презрительно молчит Поллион в ответ. Доведенная до исступления женщина грозит лишить жизни детей, послать на костер Адальжизу!

Стоически непоколебим гордый римлянин: мужественно и непреклонно готов он принять смерть...

Вновь созвав народ, Норма повелевает развести костер... Решение принято: в жертву богам на него взойдет истинная виновница всех бед!

Ропот недоумения всколыхнул толпу: кто она?

Никакие чувства не властны уже, в этот грозный час, над вновь окрепшей душой: «Это — Норма!» — с истинным величием провозглашает жрица.

Все ярче разгорается кроваво-красное пламя костра. Во всеулышание каюсь, пред искуплени-

ем смертью, Норма поручает Оровезу своих сыновей; невинные, они не должны страдать за грех матери.

Яростно бушует огонь! С головы до ног закутанная в черное покрывало Норма торжественно всходит на костер. Вновь вспыхивает страсть в гордом сердце римлянина; потрясенный благородством и силой души Нормы, Поллион следует за ней... В жизни и смерти, в любви и страдании навсегда соединяет их всепоглощающее пламя.

Список известных арий и фрагментов из оперы «Норма».

1. «*Casta diva*», каватина Нормы (акт I)
2. «*Sola, furtiva al tempio*», дуэт Нормы и Адальжизы (акт I)
3. «*Ah! di qual sei tu vittima*», трио Нормы, Адальжизы и Поллиона (акт I)

4. «*Teneri figli*», ариозо Нормы (акт II)

5. «*Deh, con te, con te li prendi*», дуэт Нормы и Адальжизы (акт II)

6. «*Guerra, guerra! le galliche selve*», хор (акт II)

7. «*In mia man alfin tu sei*», дуэт Нормы и Поллиона (акт II)

8. «*Deh! non volerli vittime*», финал (акт II)

Норма – дочь Оровезо, верховная жрица кельтов- (сопрано)

Адальджиза – жрица при идоле Ирминсула – (меццо-сопрано)

Поллион – римский проконсул (тенор)

Оровезо – верховный друид – (бас)

Клотильда – наперсница Нормы – (меццо-сопрано)

Флавий – центурион, друг Поллиона – (тенор)

Список литературы:

1. Берشناк А. «Избранные образы» – 1953.
2. Романи Ф. «Норма» либретто./Падение Нормы и казнь/– 1831.
3. www.wikipedia.uz.
4. www.scienceofart.ru

Section 3. Theory and history of culture

*Galaktionova Nelly Anatolyevna,
Tyumen Academy of culture and arts,
Candidate of philological Sciences,
Associate professor
E-mail: nelli.galaktionova@yandex.ru*

Institutional function of the holiday

Abstract: In the article holiday is treated as a social institute, obvious and latent functions of a holiday as social institute on the example of the Russian festive tradition are described.

Keywords: neo-institutionalism, the institutionalization of the holiday, latent and manifest functions of the holiday.

*Галактионова Нелли Анатольевна
Кандидат филологических наук, Доцент
Тюменская академия культуры и искусств
E-mail: nelli.galaktionova@yandex.ru*

Институциональные функции праздника

Аннотация: В статье праздник рассматривается как социальный институт, описанных явных и скрытых функций праздника как социального института на примере Российской праздничной традиции.

Ключевые слова: нео-институционализм, институционализация праздника, скрытые и явные функции праздника.

Представители неoinституционализма в политологии Дж. Марч и Й. Ольсен указывали, что социальные действия часто базируются на нормативно одобренном обществом поведении: «Люди выполняют решения не только потому, что они заинтересованы в них, но потому, что от них ожидают этого или что они должны это делать. Люди действуют в соответствии с правилами» [7; P. 734–750].

Поэтому в сфере моделирования социального взаимодействия важно обратить внимание на возможности институтов в конструировании социально одобряемых поведенческих правил.

Классическое определение институтов было подвергнуто корректировке. Д. Норт предло-

жил рассматривать институты как правила поведения. «Институты являются набором правил, процедур подчинения — моральных и этических норм поведения, созданных с целью сдерживать поведение индивидов...» [7]. Поэтому поведенческие установки и само поведение субъектов, и коллективных в том числе, обусловлены внешними ограничениями, влияющими также и на сознание. Поэтому именно институты играют ключевую роль в поддержании стабильности любой из сфер социальных взаимодействий. В российской науке отмечается интерес к неoinституциональному порядку: В. В. Радаев [8], Л. Е. Бляхер [1], Н. А. Шматко [12], Е. А. Рыбалка [10] рассматривают различные аспекты формирования

новых институциональных форм различных явлений общественной жизни.

Деятельность институтов — конструктивистская по своей сути и по выполняемым функциям, позволяет предсказывать, прогнозировать поведение социума, ибо рамки поведения, установки, правила определяет сам институт. Институты конструируют социальную реальность, тиражируя, навязывая и укореняя в обществе представления о мире, идентичности, системе ценностей, нравственных ориентирах. Относительность этих представлений может подпитываться разностью культур, и поэтому иметь региональные особенности.

Научное изучение праздника как явления культуры не будет полным без исследования его категориальной определенности. В настоящее время нет работ, в которых праздник характеризуется как социальный институт. Наиболее приближенное к этому понимание встречается в работе Б. Ерасова «Социальная культурология», в которой указывается, что «Во всяком обществе праздники существуют как непреходящий институт, как общественное событие торжественного характера, изъятые из повседневности и проводимые в свободное от работы время» [4, 305]. В этой работе Б. Ерасов приближается к пониманию праздника как социального института, поскольку отмечает, что он — «часть организованной и предустановленной жизни общества, классов, слоев и групп, форма регуляции их деятельности». Для оформления представлений о празднике как социальном институте важным является понимание его функциональной общественной роли.

Латентные функции праздника во многих национальных традициях — небытовое времяпровождение, гастрономические удовольствия и т. д. **Явные функции праздника** — отдых, развлечение, релаксация, инициация (свадьба), но и одновременно — консолидация общества. Роль общегосударственных праздников в формировании общегосударственной российской идентичности — важная проблема, рассматриваемая в ряде авторских статей [2; 3].

В общем виде прямой функцией института праздника является ритуальное торжественное

действие, выходящее за рамки повседневности. Праздничная дата — циклическая веха в годовом цикле, соответствующая, в российских условиях, годовому календарному кругу жизни. Большинство религиозных праздников имеет опору в народном земледельческом календаре, основанном на многолетних наблюдениях за природой, сопровождаются мифологически обусловленными ритуалами. Праздник обладает способностью встраивания человека в годовой цикл жизни, имеет потенциал преодоления повседневной разобщенности, способен обеспечить совместную деятельность, освященную духом общего дела, совместного торжества, коллективной радости.

Праздник выполняет **регулятивную функцию**, стандартизирует поведенческие реакции, является этапным моментом в жизни. Регулятивная функция праздников проявляется во многих типах праздников — оформляет рождение, включая нового человека в жизнь рода; атрибутируют смерть и ритуальное прощание; религиозные праздники, имеющие опору в народной традиции, регулируют повседневную-бытовую жизнь общества, вырабатывая шаблоны поведения (устанавливают пост, разрешают или запрещают употреблять в пищу определенные продукты (яблочный и медовый спас); обозначают этапные вехи государственной жизни.

Признавая возможность рассмотрения праздника как социального института, необходимо обозначить присущую ему **интегративную функцию**, в основе которой лежат процессы взаимодействия, сплочения общества. Интегративная функция праздника объединяет ряд элементов: консолидацию и сплочение членов общества, так как праздник — непременно коллективное совместное действие; мобилизацию, в основе которой лежат совместные усилия, автономный ресурсный вклад в общее дело (карнавал, общий облик которого создается массой усилий отдельных людей; демонстрация и парад; массовые гуляния и т. д.); конформность, непременным условием которой является сочетание личных и общественных целей и усилий. Интеграция — функциональное условие существования любого института, в празднике же проявляется наиболее наглядно.

Транслирующая функция — неперенное условие существования института праздника. Повторяющийся, циклический характер, закреплённость в праздничном календаре и в массовом сознании позволяет празднику стать частью общенародной памяти, ячейкой личной автобиографии, имеет консолидирующий межпоколенный характер. Повторяющийся характер праздников на социальном уровне вовлекает в него новые поколения, расширение территориальных границ способствует включению новых общностей — европейско-американская традиция празднования Дня Святого Валентина укоренилась в российском праздничном пространстве, стала частью ежегодного праздничного календаря, вошла в личную историю многих молодых россиян, оказалась поддержанной торговыми сетями, предприятиями общественного питания и т. д. Активно распространяется традиция празднования Хеллоуина. С транслирующей функцией тесно связана другая — **функция воспроизводства социальных отношений**, направленная на обеспечение социальной сплочённости и консолидации общества вокруг общих ценностей. Последняя активно проявляется в отношении праздника 9 мая — Дня Победы в Великой Отечественной войне. В этом празднике сошлись торжественные и сакрально-трагедийные формы: парад, минута молчания, процедура возложения венков к монументам в честь павших бойцов, салют и т. д.

Институт праздника выполняет **социализирующую, образовательную и воспитательную функции**, поскольку приобщает новые поколения к культуре, способствует формированию личности в системе ценностей, исповедуемых обществом. Из социализирующей и образовательной функции праздника вытекает — **охранительная функция**, поскольку праздник аккумулирует культурно-историческое наследие народа, сохраняет и передаёт следующим поколениям знания о культуре и истории народа. Массовый праздник является формой культуры, актуализируя культурные различия, аккумулируя константы этнического мировосприятия, национальное мировоззрение. Таким образом, праздник выполняет **культуроформирующую функцию**.

Явной функцией института праздника является **коммуникативная функция**, в основе которой лежит трансляция и передача информации, когнитивных установок. При этом возвышенный эмоциональный праздничный пафос позволяет усваивать нормы и правила непринуждённо и естественно. Коммуникативная функция праздника проявляется разнопланово. Участие в праздничных ритуалах в качестве наблюдателя или участника позволяет усваивать ролевые модели поведения. Трансляция через СМИ правил, особенностей, истории праздников даёт возможность усвоения и внешней и внутренней семантики и т. д. Сопутствующая празднику атрибутика в виде сувенирной продукции позволяет сделать элементы праздничной атрибутики символами данного праздника. Сопровождающие праздник литературно-музыкальное, кино-фото-творчество и т. д. укореняют его в сознании общества. Институту праздника свойственна явная **социокультурная функция**, которая способствует культурной, этнической идентификации.

Игровая функция праздника является одной из важнейших. В исследовании К. Жигульского отмечается, что устойчивая общность, функционирующая в рамках упорядоченного календаря, вносит определённый порядок в игровую сферу праздника. Такой порядок основан на фиксации отрезков годового цикла, «ритм и праздник в качестве узловых моментов времени создают основу календаря», а праздник способствует созданию и поддержанию ритмичности и цикличности в жизни общества [5].

Важной функцией праздника является **организация досуга и отдыха** граждан, поскольку празднику свойствен небытовой характер действий, весёлый и торжественный характер, связанный с рекреацией, релаксацией, сменой деятельности. **Адаптивно-компенсаторная функция** праздника связана с удовлетворением социально-психологических потребностей, разрешая запретные в другое время удовольствия. Он психологически важен для эмоционально-физиологической нагрузки будней. Адаптивно-компенсаторная функция тесно связана с функцией **снятия этических регламентаций**. Ещё Й. Хейзинга

указывал, что праздник позитивно раскрепощает человека [11], смягчает жесткие этические нормы, раскрепощает человека, не позволяя напряжению выливаться в криминальные и негативные формы.

Реальные функции социальных институтов направлены на прямой результат, наряду с ними существуют неявные, латентные функции, не планируемые заранее. По мнению автора настоящей

статьи косвенным результатом функциональной деятельности праздника является его влияние на формирование социальной идентичности. Выявление особенностей институционального влияния праздника на формирование национально-государственной и гражданской идентичности — актуальный предмет специального социологического исследования социальных структур.

References:

1. Бляхер А. Е. Властные игры в кризисном социуме: преобразование российской
2. Галактионова Н. А. Роль праздничной культуры в формировании российской идентичности // Вестник МГУКИ. – № 2 (34). – 2010. С. 52–57.
3. Галактионова Н. А. Истоки и традиции российской праздничной культуры // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2012. № 2 (12).
4. Ерасов Б. С. Социальная культурология. – М.: Аспект-Пресс, 2000. С. 304–331.
5. Жигульский, К. Праздник и культура. Праздники старые и новые: Размышления социолога. – М.: Прогресс, 2006.
6. March J. G., Olsen J. P. The New Institutionalism: Organizational Factors in Political Life // American Political Science Review. № 78 (3 September), 1984. P. 734–750.
7. Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. М.: Начала, 1997.
8. Радаев В. В. Новый институциональный подход: построение исследовательской схемы // Журнал социологии и социальной антропологии. 2001. Т. IV. № 3.
9. Рыбалка Е. А. Концепты институализации и пространственные структуры личности // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2009. № 1.
10. Хейзинга Й. Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Сост. и перев. Д. В. Сильвестров, – М.: Издательский дом Ивана Лимбаха, 2007.
11. Шматко Н. А. Плюрализация социального порядка и социальная типология // Социологические исследования. – 2001. – № 3.

*Zhigaltsova Tatyana Valentinovna,
associate Professor of the Department (Chair) of Culture
and Religious Studies of the M. V. Lomonosov
Northern Arctic Federal University, Arkhangelsk, Russia.
E-mail: zhitava@gmail.com*

A provincial town as viewed by children and teenagers

Abstract: This article is the preliminary result of research “The image of the provincial town”. The author presents a definition and justification of the «mental map» to the local urban studies. The author identifies the places of disquiet which allow for the survey of transformation that mental values by children and teenagers in the provincial town to the North of Russia.

Keywords: mental map, provincial town, childhood, the places of disquiet.

“The image of the city” is a topic, which has gained considerable attention lately. “The city” in historical, publicist and scientific literature of the 20th century was represented as a place where utopian dreams and ideas could be materialized. Contemporary urban studies regard “the city” as a kind of creative or interactive space, in which both an adult and a child find it comfortable to live. This article is the preliminary result of research in the sphere of the philosophical category of “an alien” in an urban setting. An immigrant, a representative of a certain subculture, an outcast, and even a city-dweller can be “an alien” in a city. The “childhood phenomenon”, as in my opinion, adults often consider children to be alien, incomprehensible, pre-logical objects. It is considered that children move along the itineraries of the adults, and their popular and unpopular places are defined by their parents’ taste; hence, children cannot be regarded as full-scale subjects of an urban environment. Therefore, on the one hand, the research exploring an urban environment of a child with its imagery and symbols, popular and unpopular spots, places of disquiet, hideouts; and on the other hand, the aggregate image of the city, constructed by a certain child or teenager. “The image” requires the use of visual research methods: analysis of children’s drawings, photography, mapping (creation of a mental map).

Kevin Lynch, an American scientist, was the first to apply the mapping method (Lynch K. *Good City Form*. Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press, 1981). The author identified the

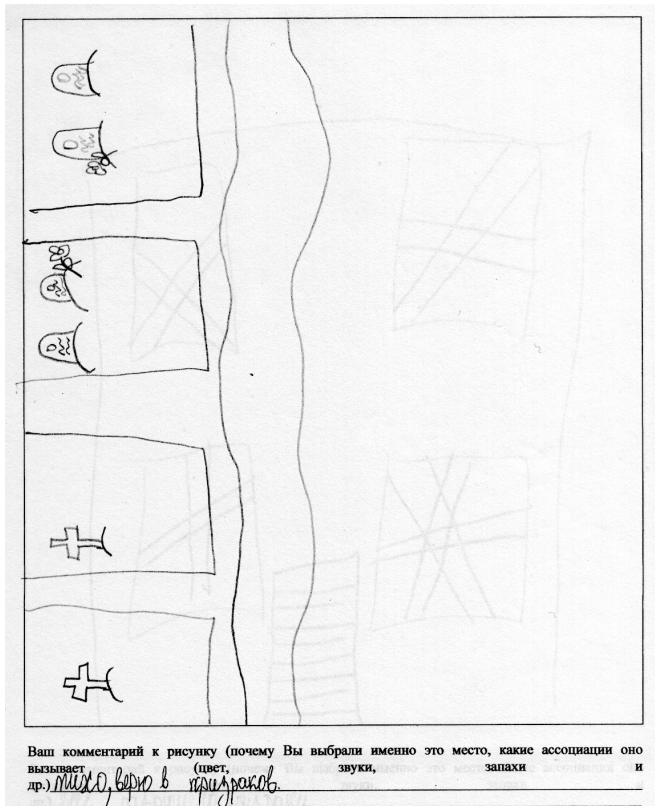
structures of an urban environment (paths, edges, districts, nodes, and landmarks), their images and significance in the eyes of a city-dweller. It was the correlation between the image and the physical city, which was termed as «mapping». Lynch discussed the problems of «identity» — an ability to differentiate city structures by social subjects, their comfortable «recognition» and creation of emotional comfort. Lynch developed Boston mental map based on the interviews with the city-dwellers. He asked his respondents to describe, sketch or make an imaginary tour around the city, pointing out their routine itineraries through the city environment. The answers of the respondents were entered on the map of the central part of Boston.

My research analyzed not only the structure of the urban environment, but also places which are important, significant, popular and unpopular with children in a provincial town. I conducted a similar study (questionnaire) among 10–16 year old schoolchildren in Velsk (a town in the Arkhangelsk Region of Russia, with the total number of the population 30,000 people). In September and October 2014, 250 drawings were collected, where schoolchildren depicted their popular/unpopular spots, places of disquiet, and hideouts of their native town. The study demonstrated a significant difference in the perception of the urban environment by these teenagers, depending on their age, duration of full-time residence, means of travelling around the town (on foot, by bicycle, by car). For example, young dwellers of Velsk, who daily move around the

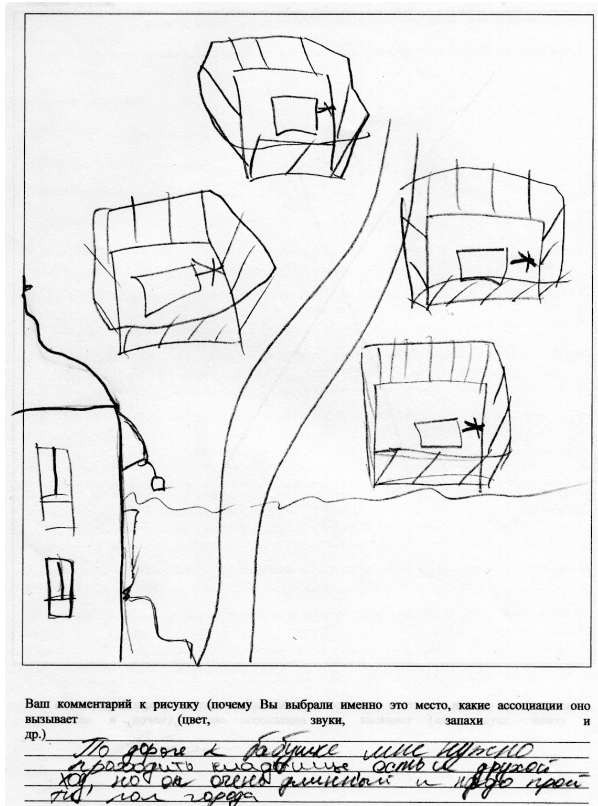
Section 3. Theory and history of culture

town on foot, have a more vivid, more lived-in, more connotative perception of their native town. Places of disquiet of the Velsk schoolchildren are essentially different from those of the schoolchildren, living in mega-cities. These are not transit places (like metro

and railway stations, bus stops, and pedestrian subways), but rather places of strong archetypal nature, like the cemetery, the morgue, the hospital, and the mental health facility. For example, the places of disquiet in form the cemetery:



The pencil drawing of boy
11 years



The pencil drawing of girls
13 years

These are the places, which anthropologists, beginning with the British scientist Mary Douglas, have been calling “polluted” and “dirty” in the primitive communities. The French philosopher and post-structuralist Michael Foucault named these places “heterotopias” — places which are simultaneously “isolated and penetrable” (M. Foucault’s “Of Other Spaces, Heterotopias”). Surprisingly, fear of such places and their evasion still remain in our culture. In the last decade heterotopias in big city have considerably changed. All these changes

bring forth a creation of a new urban sensitivity and a more active use of the urban territory as a communicative area. Urban heterotopias cease to be isolated spaces, and this creates the need for understanding the ongoing changes and studying the preparedness of the urban dwellers for them. But, what will in the small cities? The research work in studying “the image of the provincial town”, experiences of heterotopias and their role in forming Modern Urban Heterotopias it is the main aim of the study in future.

References:

1. Lynch K. Good City Form. Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press, 1981.
2. Foucault M. Of Other Spaces, Heterotopias at <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

*Kniazeva Ekaterina Dmitrievna,
National Institute for Higher Education, postgraduate student,
the Faculty of History and Cultural Heritage of Belarus
E-mail: kate.kniazeva@gmail.com*

Potential of culturological study of modern cities

Abstract: This article focuses on the role of the city in modern culture. The author carries out a brief insight into the study of the city in culturology as well as substantiates the idea of the need to analyse urban space from the perspective of the culturological approach. This problem is understudied and requires further research perhaps in a separate scientific field such as in urban cultural studies.

Keywords: Urban studies, culturology, cultural space, urban environment, urban culture.

*Князева Екатерина Дмитриевна,
Республиканский институт высшей школы
аспирант, кафедра историко-культурного наследия Беларуси
E-mail: kate.kniazeva@gmail.com*

Потенциал культурологического исследования современных городов

Аннотация: В фокусе данной статьи находится роль города в современной культуре. Автором проведен краткий экскурс по изучению города в культурологии, а также обоснована идея необходимости анализа городского пространства с позиций культурологического подхода. Данная проблема мало изучена и требует дальнейших исследований, возможно, в рамках отдельного научного направления — урбанистической культурологии.

Ключевые слова: урбанистика, региональная культурология, культурное пространство, городская среда, городская культура.

Существует множество подходов к пониманию концепта «город». Общеизвестно, что первоначально городами считались поселения людей, укрепленные искусственной оградой (чаще валом или рвом) для защиты от неприятельских нападений. Даже слово «город», а в старославянском — «градъ», означает огороженное, защищённое место (ГОРОДить, оГОРОД, оГРАДа, оГРАЖДение). Город издревле служил убежищем на время опасности и был местом совместного труда жителей с целью наиболее комфортного сосуществования. В древности, по сути, нельзя было провести однозначной черты между городским и сельским поселениями. С течением времени отношение к определению города трансформировалось и сейчас под ним понимается достаточно крупный населенный пункт с развитым

комплексом хозяйства и экономики, образования и культуры, науки и политики. Например, в Республике Беларусь статус города имеет населенный пункт с населением более 6 тысяч человек, имеющий промышленные предприятия, сеть учреждений социально-культурного и бытового назначения, с перспективами дальнейшего развития и роста численности населения.

Город как сосредоточие материальных, духовных, людских ресурсов всегда был объектом пристального изучения философов, историков, социологов, географов. Результаты исследования, главным образом, зависели от научной специализации, мировоззренческих взглядов и методологических установок конкретного ученого. Каждое новое знание о городе как о цельном сложном организме пополняло «копилку» на-

уки и привело к выделению отдельной отрасли исследований — урбанистике. Несмотря на то, что, как ее еще называют, урбанонология занимается комплексным анализом и проблематикой функционирования и развития городов, ее методы способствуют пониманию города в упрощенном, скорее экономико-географическом смысле. На недостаточность такого подхода еще в 1971 г. обратили внимание В. М. Долгий и А. Г. Левинсон в своей статье «Архаическая культура и город» и поставили вопрос о культурологическом исследовании города. Мы также считаем справедливым тезис о том, что определяющие, ключевые мотивы урбанизации выходят за рамки экономического или демографического анализа городской среды и кроются в культуре изучаемого пространства, а потому «представляется плодотворным расширение исследовательского аппарата урбанистики за счет достижений наук культурологического цикла» [3, 102].

Вообще, свой вклад в изучение городов культурология активно вносит с начала XX века. Среди зарубежных исследователей проблемы города в культуре можно выделить таких знаменитых ученых как Ж. Бодриара, М. Вебера, А. Тойнби и О. Шпенглера. В своих работах они убедительно показали роль городов в развитии и гибели человеческой цивилизации. Л. Мамфорд, американский специалист в области градостроительства и урбанизма, обратил внимание на роль субъективного фактора в размещении промышленности и наделении населенных пунктов теми или иными функциями. К. Линч опубликованной в 1960 году книгой «Образ города» подводит итог пятилетнему исследованию трех городов — Бостона, Джерси Сити и Лос Анджелеса. Так, он разработал идею ментального образа города и ментальных карт, а также ввел понятия «образоспособности» (imageability) и «четкости» (legibility) среды [7].

В российской истории изучения городской культуры выделяются петербургский ученый И. М. Гревс и его ученик Н. П. Анциферов. Они считали необходимым рассматривать город как результат связи и взаимодействия всех элементов культуры. Понимая сложность задачи, Гревс предлагает изучать город системно, комплексом раз-

личных дисциплин и Анциферов, развивая представления своего учителя о городе как о живом организме, предлагает по аналогии рассматривать анатомию, физиологию и психологию города. Именно Анциферовым в 20-е годы прошлого века впервые были обоснованы методологические принципы культурологического изучения города. Еще один знаменитый ученый — М. С. Каган — в своем труде «Град Петров в истории русской культуры» предложил концепцию системного изучения городов через четыре фактора: географический; социальный статус и характер основной деятельности горожан; архитектурный облик; уровень художественной жизни.

Становление белорусской культурологической мысли в контексте проблематики города началось сравнительно недавно. В настоящее время вопросами истории и устройства городского ландшафта занимаются З. В. Шибeko, А. Клинов, О. М. Соколова. Более ранние культурологические обзоры белорусских городов можно найти в работах З. Ю. Копысского, А. П. Грицкевича, А. П. Игнатенко, Ю. В. Чентурии, А. П. Сапунова. В последние годы современными учеными много внимания уделяется генезису и развитию семиотического пространства Минска. Действительно, в рамках семиотического подхода «пространственная среда города (дома, ансамбли, мода, газеты, реклама и т. п.) — не просто смена физического окружения, а смена источников информации, переход в новую культурную среду. “Посвященные” жители могут “прочитать” свой город» [5, 130]. При этом, несмотря на относительную «молодость» исследований городского культурного пространства в Беларуси, уже опубликован ряд фундаментальных трудов, например таких, как работы доктора исторических наук, профессора З. В. Шибeko «Города Беларуси (60-е годы XIX-начала XX веков)», «Минск сто гадоў таму» и другие.

Даже из этих немногих примеров видно, что тема изучения городов представляет особенный интерес для науки и открывает новые грани при исследовании городской среды с позиций культурологического анализа. Собственно, взгляд современного культуролога призван расширить

понимание урбанизационных процессов в обществе, а также продемонстрировать, что нельзя ограничиться рамками процессов производства, индустриализации, усложнения социальной структуры общества, растущей глобализацией. В городской среде заложен мощный культурный потенциал, создающий историческую память общества и в то же время стимулирующий возникновение значимых культурных инноваций, что делает город важным социокультурным феноменом. Культурологический подход предоставляет нам возможность взглянуть на город не только как на место производства и удовлетворения материальных и духовных потребностей человека, но и как на центр притяжения духовно-теоретической деятельности человека: искусства, философии, науки, религии, языка.

Для решения тех задач, которые встают сегодня в деле сохранения культурного наследия государств, воспитания младших поколений и разработки эффективной программы культурной политики, необходимо не только обладать достаточной информацией об объеме сельского и городского элементов в культуре, о соотношении традиционного и оригинального, статичного и динамичного. Современный культуролог должен уметь предвидеть будущие состояния того конкретного города, которым он занимается. И тут может прийти на помощь региональная культурология — «научное направление отражающее своеобразную рефлексию на культурно-исторические противоречия с духовным центром, более значимым для данного региона» [4]. Инструменты, используемые в рамках такого направления вполне применимы для исследования города современными культурологами, так как культурное пространство в обоих случаях будет очерчено некоторыми определенными территориальными и временными границами. Однако, при таком региональном принципе исследования на первый план выходит автономность и уникальность региона, противопоставление его центру; типология культур по региональному признаку и черты регионального мышления, а «одной из важнейших методологических проблем региональной культурологии является проблема соот-

ношения общего и особенного, универсального и локального» [4].

Таким образом, город как «личность» выпадает из поля исследования региональной культурологии, становится лишь ее структурной единицей. Индивидуальная и неповторимая культура города как бы растворяется в общем культурном пространстве региона, выполняет роль «строительных блоков» для фундамента региональной культурологии.

Естественно, параллельно развивалось и научное знание о специфике культурного пространства конкретных городов и, возможно, когда-нибудь оно оформится в отдельную область исследований — урбанистическую культурологию. Однако становление урбанистической культурологии также сопряжено со многими трудностями терминологического, содержательного и прикладного характера. Очевидно, что нет и не может быть одномоментного и радикального способа их решения. По нашему мнению, первоочередными задачами являются определение круга ключевых понятий, а также объекта и предмета урбанистической культурологии. К основным понятиям следует отнести следующие: «культурное пространство», «культура города», «городская среда», «культурное наследие». Ясно, что объектом урбанистической культурологии выступает город, а предмет будет выбран исследователем исходя из сферы его научных интересов и отвечающий проблемному полю культурологии.

Лучшей «методологией» изучения культурного пространства города, на наш взгляд, станет погружение субъекта (ученого) в объект (город) через прогулки и экскурсии, посещение музеев, театров и выставок, непосредственное общение с горожанами и специалистами из различных сфер городской жизни. Это позволит задействовать визуальный, моторный, когнитивный и эмоционально-ценностный виды восприятия. Подтверждение продуктивности данного способа в постижении городской культуры находим и у И. М. Гревса: «От книг к памятникам, из кабинета на реальную сцену истории и с вольного исторического воздуха опять в библиотеку и архив!» [2, 11].

Основная сложность культурного пространства города как предмета исследования заключается в том, что оно не должно быть описанием его отдельных проявлений или их суммой. Следует выявить факторы, которые являются необходимыми и достаточными для существования города как особого типа поселения людей и носителя особого типа культуры. Город приобретает свой целостный и в каждом случае специфический культурный облик благодаря превращению духовных качеств горожан в предметное бытие городской среды и творимых в ней продуктов материального, духовного и художественного производства, а затем преобразованию опредмеченного в них содержания в духовные качества растущих в городе новых поколений — все это осуществляется в процессе деятельности людей, и опредмечивающей, и распредмечивающей плоды их творчества [5, 133]. Городская среда, «несущая» на себе весь комплекс древних и современных смыслов, оказывается посредником между прошлым, настоящим и будущим, а также между морфологией, ментальностью и культурой [1, 125].

Город всегда был и остается местом концентрации всего спектра культурной жизни и представляется, что и в дальнейшем его роль будет только расти. Это подтверждают и статистические данные. В Республике Беларусь за последние 18 лет (с 1996 по 2014 гг.) доля городского населения увеличилась на 4,9%, а отток сельских жителей составил 32,36%, при том, что общее количество жителей страны сократилось с 10177,3 млн. человек в 1996 г. до 9468,2 млн. человек на начало 2014 г. Получается, город олицетворяет собой высшее выражение культуры в определенный момент времени, а это в свою очередь дает благо-

датную почву для культурологических исследований. Хотя, например, тот же Л. Мамфорд считает, что «никакое одно определение города, никакое описание города не может соответствующим образом отразить все его особенности и изменения, начиная от его зарождения до появления в зрелых формах» [8, 11]. Однако нам близка позиция Э. В. Сайко, которая говорит, что «есть нечто общее, что образует его специфику как особого социального организма во все эпохи и в разных регионах и что определяет его как город» [6, 17].

Действительно, каждый город обладает своей уникальностью, тем, что Гревс и Анциферов называли «душой города». Для Венеции это романтичность — узкие улочки с мостами, большие площади с соборами, каналы и гондолы, карнавалы с их костюмами и масками. Санкт-Петербург — театральность — весь город становится одной большой сценой величественного театра и на реальных улицах и в произведениях русских классиков. Нью-Йорк — это динамизм с его многочисленными небоскребами и торговыми центрами, скорость движения находит отражение и в бизнесе и в повседневной жизни людей. Вена — музыкальность и императорская эlegantность. Здесь, в городе дворцов австрийских королей и резиденций их подданных, жили и творили Бетховен, Моцарт, Гайдн, Шуберт, Брамс. Минск — спокойствие и размеренность жизни. Это чувствуется и благодаря главной оси города — проспекту Независимости с его стройностью и целостностью архитектурного ансамбля, чистоте и ухоженности дворов, благодаря неторопливости местных жителей, а также стремлению к рациональному использованию пространства городскими властями.

References:

1. Галушина, Н. С. Город как объект культурологического исследования: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01/Н. С. Галушина. – М., 1998. – 153 с.
2. Гревс, И. М. К теории и практике «экскурсий» как орудия научного изучения истории в университетах/И. М. Гревс. – СПб.: Сенат. тип., 1910. – 48 с.
3. Долгий, В. М., Левинсон, А. Г. Архаическая культура и город/В. М. Долгий, А. Г. Левинсон//Вопросы философии, № 7. – М., 1971. – С. 91–102.
4. Ляпкина, Т. Ф. Методология изучения культурного пространства региона/Т. Ф. Ляпкина//[Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.riku.ru/confs/vrem_cul/LyapkT.htm (дата обращения: 05.01.2015).

5. Мастеница, Е. Н. Культурное пространство города как предмет исследования и объект познания: междисциплинарный подход/Е. Н. Мастеница//Петербургские исследования: Сборник научных статей, Вып. 3. – СПб.: Изд. СПбГУ, 2011. – С. 128–147.
6. Сайко, Э. В. Древнейший город: Природа и генезис (Ближний Восток IV–II тысячелетия до н. э.)/Э. В. Сайко. – М.: Наука, 1996. – 207 с.
7. Lynch, K. The Image of the City/K. Lynch. – Cambridge: The MIT Press, 1960. – 194 p.
8. Mumford, L. The City in History: Its Origin, Its Transformations and Its Prospects/L. Mumford. – New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1961. – 657 p.

Section 4. Industrial art and design

*Lagoda Oksana Nikolaevna,
The Cherkassy State Technological
University (Ukraine), Ph.D. in art history, associate professor
Lagoda_oxana@mail.ru*

Fashion-costume visualization phenomenon

Abstract: An author analyses fashionable illustration and her evolution in history. Development and changing of methods of visualization of fashionable costume are closely related to the art. Illustration of fashion created the specific channel of communication by means of fashion-papers.

Keywords: illustration of fashion, visualization as communication, costume.

The fashion-industry includes not only the designing processes but also the distribution of fashion-products. The results of such processes (complexly integrated into sociocultural, artistically-designed and advertised communication) are shown in various forms of fashion-costume products. The creation and distribution of the information by means of its visualization in illustration has specific peculiarities which come to light the measure of objectivity of a fashion-information contents.

The evolution of Fashion-illustration took place in the context of the costume-art and the formation of fashion-industry, the changes of printing-technology and the development of advertised graphic design. According to up-to-date conditions it gravitates towards the unique and self-sufficiency as an object of art. The interpretations of fashion models represented by journals demonstrate the stages of the development of fashion-illustration, changes of the artistically-graphic language from the first engravings to modern digital images.

The interest to figuratively-stylistic technological specific character of the images of fashion advertisement stipulates the necessity of the analysis of complicated processes of the transformation of fashion-illustration on the basis of which there is consistent change of the function of “fixation” into the function of “designing” of a fashion-costume image. Models of fashion-visualization in

specialized publications are the elitist highly-artistic advertisement of fashionable clothes from the point of view of the advertisement as an art. The designer, including in the process of visualization, works out the style of the interpretations of fashion-costume images as the totality of specific means of expressiveness, the traditions of iconography and rich in contents characteristics of fashion-messages. All above-stated facts need systematic research and scientific understanding.

Chronological limits of this investigation include the period from the 18th century till the 21st century. At that time the formation of informatively-figurative and structurally-compositional means of the presentation of a fashion-costume in specialized publications takes place and the development of art of haute couture costume as the basis of up-to-date clothes-design and the presentation of its creations in fashion-illustration is also used.

Mastering spacious visual material it is necessary to use the complex scientific method of approach to the analysis of iconographical material, visually-comparative, structurally-analytic and figuratively-stylistic analysis. The basis of the investigation is the purposeful selection of visual images, so specialized fashion publications became the main sources of these images. We know such journals as the Harper’s Bazar, M. C. Calls Magazine, the Cosmopolitan, the Vogue, the Vanity Fair and others.

Existing investigations of a costume and fashion throw the light upon the most various aspects of these phenomena and use visual material [1]. The images fix cultural and historical forms of a fashionable costume of the definite time in the history of the development of clothing forms and it permits us to speak of a fashion-costume phenomenon. Their aim is a direct fixation of socially and aesthetically meaningful models of clothes and also the dissemination of specific information and the advertising of preferable tasty and valuable priorities.

Thanks to this phenomenon the presentation of a fashion-costume by means of illustration becomes an important and inalienable part of fashion-industry and fashionable advertisement that creates various schemes, stereotypes which are the basis of the formation of social consciousness of the twentieth century. The original “mechanism” of visualizing fashion-advertisement perfects and develops itself as a specific channel of intercultural communication [2].

In scientific literature the fashion-illustration has got a special place as a peculiar artistic creative work. The books on illustration throw light upon separate periods in the history of its development, demonstrate the creation of artistic-illustrators; but they don't give us an integral idea in what way the principles of transformation of information about fashionable in the costume before fashion-illustration became universal property. For example, Kelly Blackman picks out four periods of the development of fashion-illustration: since 1900 to 1924, since 1925 to 1949, since 1950 to 1974 and since 1975 up to now [3].

He connects the differences among them with sociocultural changes of the society, with general tendencies in the art of the twentieth century and show a keen interest in individual creations of the leading experts. But the processes taking place in the sphere of visual-graphic fixation and fashion-presentation during the whole period of its evolution are remained insufficiently studied. The author offers us to consider the illustration as a complex of a unique sociocultural phenomenon, a channel of communication and the means of the advertisement, a specific kind of the designer's creativity based on the achievements of scientifically-technical progress. During

the investigation two considerable stages of the development of fashion-illustration are clearly shown and they differ by the form of presentations of a fashion-costume on principle. The First Stage begins with the origin of fashion-illustration towards the beginning of the 20th century — it's the stage of the fixation of fashionable clothes in which the image is realistic, detailed, it shows the costume in such style as it was in real life with various artistically-graphic means. The Second Stage is from the beginning of the 20th century up to now. This is the stage of creative recomprehension of really existing costumes, their stylization and interpretation in the sphere of professional artistically-designing creation. Within the limits of these indicated stages one can choose and characterize individual periods, the changes of style where the alteration of the style of the interpretation of a fashion-costume under the influence of historical, socially-cultural, economic factors, styles, trends and the directions of art as a result of the development of a costume-art and fashion-industry, specialized publications and the technology of printing, means of graphic design and advertising communication takes place.

The peculiarities of the formation of fashion-communication are characterized by the aim and size of a fashion-costume presentation. For example, the requirements to inform people about tastes and fashion before the appearance of illustrations were realized, in particular, by means of fashionable dolls and through portrait painting, which were remained actual till the 20th century. The participation of the artists during the representation of fashionable clothes formed the originality of artistic communication in the sphere of fashion. The first illustrations appeared inside specialized editions of the 17th century. The first journal “Gallant Mercury” began to publish fashion-engravings. This journal was published in 1679 in Lion. The famous masters such as Abraham Boss and Pyre Bonner worked for this journal. The engravings were the main forms of the fixation of a fashion-costume till the last decades of the 19th century. The water-colors were also used.

It was typical for illustrations that the main themes and subjects of a high society's life, realistic descriptions of images, the detalization, giving

an idea of assortment, forms and structures, details and the décor of clothes, clear in formation about the purpose of a costume, its conformity to the sexual age and status indications were used [4].

During the whole 19th century both the costume and its image were aestheticized more and more. The influence of O. Boldini's portrait painting, L. Bakst's theatrical costumes, and the science of modern style promoted considerable changes in the interpretation of fashion-images. At the end of the 19th century they were brought into the covers of editions as symbols of the epoch, the ideals, which demonstrated the fashion of new time. It is important that the quantity of specialized editions on fashion increased greatly, and the invention of the offset way of printing opened new quantitative and qualitative possibilities for illustrations. Such outstanding artists as Zh. Lepap, Zh. Barbye, L. Bakst, R. Tyrto, P. Irib promoted professionalism of fashion-illustration.

Methods of stylization and interpretation of costume visualization were actively used. The figures looked as if they have stretched themselves, the body became refined, the necks, legs, hands were lengthened. The images become more color-saturated, more decorative. The contour line tracing the silhouette of a costume and emphasizing the figure motion acquires special significance. The "objectivity" of the fixation of a fashion-costume makes way for free fantasy of an artist describing a fashionable lady. The illustration acquires the indications of artistically-designed forms of presentations. It feels its "Golden Age" under the influence of the art deco.

In the 20th century the illustration demonstrates, first of all, a high quality of the execution and the variety of technique visualizations thanks to technical progress, the development of fashion-industry, the processes of style formation of design, fashion democratization. The concord of the clothes designers and fashion-illustrators leads to the formation of main principles of fashion-advertisement in which the women's images play the determined role. The regulation remains dominating motivation of fashion-communication. Practically it becomes the dictator in the mid-20th century just at that time photography ousts drawing illustration from the covers of fashion-journals but it is still found inside editions.

The character of images changes cardinally. They are transformed from the completed works of art into high-quality sketches.

The European fashion-illustration aspires to preserve elitism and aristocratism. The brightest master of the periods of 1940–1950's is Rene Gryuo who not only illustrated Dior's creations but he also created the unique advertisement for fashion-production of Dior's Fashion House.

American illustration popularizes real images and subjects of everyday life. Women are attractive in these illustrations because of their physical beauty. In America the peculiarity of the development of fashion-illustration and advertisements is the formation of style of the pin-up images. Erotizm and sexuality of such illustrations are vividly expressed and oriented to mass taste.

The brightest representative of American fashion-illustration of 1960–1980's was Antonio Lopez, whose creation is characterized by the change of style-interpretation of fashion-costume images according to the tendencies of modern art. Post-modern of fashion-illustration added the provocation into images. The advertising images draw the spectator into a visual game using the context, irony, the grotesque style and elements of epatazh actively. The individualization of technical methods and means of expressiveness dominate in the illustrations' creations.

The growth of social role of fashion promoted the creation of various images favoring social identification of diverse consumer groups. The identification gave rise to stereotypes and models. The revival of drawing fashion-illustration took place in the second half of the 1990's thanks to creations of the British designer David Downton.

At the boundary of the twentieth — the twenty-first centuries the limits of fashion-illustrations as a phenomenon are traced by the synthesis of the commercial order and artistically-expressive means of the postmodern art. The illustration of the sphere of fashion-industry keeps the task of adaptation of the elitist costume-art for the mass consumer. The advertisement of clothes-design of separate goods and services as a style of life becomes the goods itself. The matter of fashion-illustration conceptual-

izes more and more, so it is self-sufficient as a kind of art. So it is presented both in gloss and museums expositions. Naturally that fashion-illustration doesn't choose the clothes but it picks out the person in a costume first of all.

Searching for visualizations of "fashion" is the creation of idealized conceptual images. The con-

ceptualization of fashion-illustration was shown in the formation of individual stylistic manner of the illustrators most of all and it led to the creation of the diversity of the technique of execution. Just that very aspect of fashion-costume visualization of modern fashion-illustration requires profound scientific analysis.

References:

1. Lagoda, Oksana. Visual communications in the representation of Fashion/GISAP Culturology, sport and Art history № 3. – 2014. – p. 19–23.
2. Lagoda, Oksana. Fashion-illustration as a specific communication channel/Culturology, sport and Art history № 3. – 2014. – p. 10–14.
3. Blackman, Cally. 100 years of Fashion Illustration/C. Blackman. – Laurence King Publishing, 2006. – 385 p.
4. Morris, Bethan. Fashion Illustration/B. Morris. – Laurence King Publishing Ltd, 2010. – 241 p.

Contents

Section 1. Museology, preservation and restoration of historic and cultural	3
<i>Gasanova Sevinch Sultanovna</i> Ancient fortifications of Derbent	3
Section 2. Musical arts	11
<i>Elena Alekseyevna Bugaeva</i> Research educational project for students of preparatory group. L. A. Litsova is the face of the choral art in Saratov region.....	11
<i>Hapan Elena Yurievna</i> The representation of the paraphrase genre in the creative activity of pianist-composer A. Melikyan (on the example of works on the operas themes by Avet Terteryan and Armen Tigranyan)	15
<i>Karmazin Anton Alexanrovich</i> Ukrainian national historical subjects as a priority creativity M. I. Verikovskogo: cultural differences (illustrated by tradition Volyn and Kremenz)	21
<i>Martynova Natalya Ivanivna</i> Sound Machine image in the piano works of European composers of the first half of the twentieth century	25
<i>Nurmatova Charos Ilkhomevna</i> “Norma” Vincenzo Bellini	30
Section 3. Theory and history of culture	35
<i>Galaktionova Nelly Anatolyevna</i> Institutional function of the holiday	35
<i>Zhigaltsova Tatyana Valentinovna</i> A provincial town as viewed by children and teenagers	39
<i>Kniazeva Ekaterina Dmitrievna</i> Potential of culturological study of modern cities	41
Section 4. Industrial art and design	46
<i>Lagoda Oksana Nikolaevna</i> Fashion-costume visualization phenomenon	46