

European Journal of Arts

Nº 2 2015



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

**Vienna
2015**

European Journal of Arts

Scientific journal

Nº 2 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. Fine and applied arts and architecture

*Bykov Alexander Vladimirovitch,
World Folk Art Museum TRADART, Ph. D*

*Ershova Yulia Arkadievna,
World Folk Art Museum TRADART,
Candidate of Philological Sciences
E-mail: dragonaddict@mail.ru*

Some pages in history of rare folk toys from Ryazan Oblast, Russia (Alexandra-Praskovyinka, Demidovo and Vyrkovo)

Abstract: The purpose of this article is to introduce old toy-making centers of Ryazan Oblast and their finest craftsmen. It presents the history of folk toys, describes their role in people's lives as a characteristic manifestation of national culture.

Keywords: clay toys, decorative arts, folklore, Russia.

Russian peasant earthenware toys have a long-time history. Toys comprise symbols and philosophical conclusions formed in earliest stages of human collective. It should be remembered usual term "peasant clay toy" itself came into usage only in the beginning of this century. At this time traditional folk toy had already lost its sacral ritual meaning [3]. Nowadays in many Asian, African and South American countries similar clay toys placed on altars during various ceremonies.

In Russia and near abroad sacral sculptures begin transforming to folk toys from the first half of XVI century. This process had finished in the beginning of XX century [8; 4]; thereafter clay toys as a real plaything turn into cheap bulk commodity.

In old times ancillary crafts (such as pottery, lace-making, wickerwork, embroidery, weaving and wood-carving), that appeared because of poorness of the soil, meant much for life of every Russian village in central Russia. In areas with the presence of plastic clay deposits people produced pottery from ancient times. In isolated by long distances pottery centers ancient traditions and techniques (in manufacturing, distinctive features of tools, ways of clay production and etc.) survived for many years [10]. Such traditions became apparent in nature of clay toys made in many pottery centers throughout Russia. Toymaking turned into specific minor handicraft.

Toys from Vyrkovo and Alexandra-Praskovyinka are well-known from different magazine articles and art exhibitions [2; 6; 10;]. Demidovo toy is not so well-known. In 1985 M. Nikitin managed to find some toys made

by A.I. Ustinkina. A little time later author got to know M. S. Koroleva — the last craftswoman of Demidovo toys — and bought a set of her works.

In 1914, dozens pottery centers of Ryazan Oblast still functioned. Since brown ware manufacturing cease in 1950-s, caused by factory made goods abundance and government prohibition on private business, lots of those centers became history. But some craftsmen still made clay toys: it was easy and cheap to produce, simple to transport, moreover, government structures have not considered it as a serious business.

After World War II and till 1970-s, rag-and-bone men played very important role in folk toy tradition preservation. They came to villages for old clothes, bones, scrap metal and etc. Most part of it was brought to them by children, who received pennywhistles for exchange. This way simple clay toys and pennywhistles were spread on vast areas. We owe to these not so respectable profession people the salvation of many pottery centers after years of revolution, war, collectivization and other troubles of century [7].

From beginning of 1960-s interest in folk art have soared. Museum curators, artisans and collectors surveyed still functioning pottery centers, stimulated old craftsmen activity and provided them with orders. But it was impossible to preserve vanishing handicrafts. With death of many older generation craftsmen clay toy production ceased. From 1990-s toymaking moved into big cities. Toys were mould in souvenir workshops, art studios and junior schools.

Till the present day in Ryazan Oblast clay toys were made in three centers: Alexandra-Praskovyinka village, Demidovo and Vyrkovo villages. Every pottery center has its own special features revealing during proper study.

Alexandra-Praskovyinka toys (Sapozhkovsky District)

Alexandra-Praskovyinka toys were made of light-coloured (yellowish grey) clay. Village women moulded toys, afterwards potters put it into furnaces together with brown ware for firing. Then part of the items was coated by green glaze and went to furnace again, while other part was returned to women and painted in bright colors.



Fig. 1

Alexandra-Praskovyinka toy extremely archaic. It had never entered wide market and never became separate handicraft. Consequently, relict folk forms could not transform under the pressure of customer preferences.



Fig. 2

Toys made by old craftswomen M. A. Sycheva (1912) and A. I. Zhutova (1912–1962) had kept sacral images of a bear, frog in labour pose, mysterious idol-looking dummies (they called it *bolwan*) and many other strange creatures. Human figurines made by them were placed on circular stands. Men were often pictured wearing hats and playing accordion, and soldiers in buttoned overcoats stood on wide coat flaps.

Image of “woman holding a bird”, so widespread in Russia, is not typical for Demidovo toy. Here woman is holding a pair of children. This motif can be considered as an aftermath of ancient twin worship, primitive representation of pagan cult (Frumkin, 1994).

Among toys made by M. I. Sycheva we can frequently see mysterious creature with flat discal head, sometimes ridden by man. Craftswomen called it “Arys” or “Rys” (lynx). In collection of Alexander Afanasyev’s “Russian Fairy Tales” there is the tale “*Arys’-pole*” (Lynx in the field) about the young girl, transformed to lynx by an angry stepmother and later saved by her beloved (werewolf motif ATU 409, AaTh 409 “Das Mädchen als Wolf”). In his study (“Tales about stepdaughter and stepmother”, 1944) A. M. Smirnov-Kutachevsky proved that this motif is more archaic in comparison to famous tale about the drowned girl, turned into water nymph. It is quite possible that further research of this motif and its existence in Ryazan Oblast can essentially amplify with Alexandra-Praskovyinka toy history (Fig. 1).

The lack of many widespread images is typical of traditional Alexandra-Praskovyinka toys. Craftsmen hardly ever made figures of moose, cow, goat and sheep, so usual for other pottery centers. Very popular form of toy was so-called “*ulyutki*” — compactly moulded small birds (head just lightly marked, short wings spread) with whistle or horsemen, soldiers and women (Fig. 2).



Fig. 3

All these toys were of really minimalistic, nearly abstract forms. For example, the body of horseman was represented by small trunk, details were never made (Fig. 3).

Only when craftsmen started to receive orders from citizens (collectors and museum curators), toy figures were provided with hands, legs, headdresses and etc (Fig. 4).



Fig. 4

Many of Alexandra-Praskovyinka toys do not have whistle. It is obligatory only for above-mentioned *ulyutki* made for selling to children.

When figurines of birds and horsemen were made, whistle part was moulded together with the trunk and attached by clay to the body of bird\animal. Sometimes whistle is attached to the skirt of peasant woman, disturbing well-balanced form of figure. This can be considered as the evidence of antiquity and holiness of this image (the Caring Godmother), but later sacred meaning was gradually lost and craftsmen started to attach whistle to the figure (Fig. 5) [9].



Fig. 5

In 1980–1990-s, many old craftsmen died of age. But folk toys were so popular that many craftsmen, who never had such technical experience before, started making it. They learned the style and plastic art of Alexandra-Praskovyinka toys, but still were not familiar with many archaic images, usual to craftsmen of previous generation. In striving for diversify the range of toys they appeal to uncharacteristic and even alien images, try to imitate other styles, which sometimes lead to reckless negligence.

But this doesn't concern works of famous potter T.A. Kondrashov (1913–2012), who managed to raise plastic art of Alexandra-Praskovyinka toys to a new level. This skilled craftsman made small figurines of tremendous expressiveness. These toys concentrated mythological concepts on family and the Original Foremother (Fig. 6).



Fig. 6

Demidovo toys (Shatsky District)

Unfortunately we do not know much about this pottery center. But it can be certainly said that local clay toys and brown ware were even exported to neighbouring Mordovia, where it successfully competed with other pottery centers' clay items from Tambov, Kasimov and etc. Old villagers told that local brown ware was sent to cities of Caucasus and Iran.

Clay toy was made not only in big village of Demidovo but in neighbouring small hamlets as well. In old times craftsmen used blue clay, which became white after firing. Surface of such toys was coated by glaze. But in the beginning of XX century cheaper yellow or light brown

clay toys entered the market. After coating by white engobe these toys could be glazed too. Potters preferred to produce toys of the second type, but little can be known about that (scarce fragments of broken toys can be found during archeological excavations).

In 1920-s, craftsmen already started to paint yellowish clay toys using bright pigments. These toys were made by women. Later, when toymaking process changed to mass production, craftsmen started to whiten fresh-made toys. White surface of these toys was coloured with bright pigments. All the lines were painted by chicken feathers. These process reflects specific features of female toy manufacturing.

To the beginning of WWII mass production of toys practically became extinct. Some craftsmen time after time made toys on demand (A. I. Ustinkina (1912–1985), M. S. Koroleva (1910), A. L. Oborina (1890–1974)). There are only 200 toys that are still remained.

The range of Demidovo toy images and motifs is very peculiar. There's no deer, bears or other wild animals, but the variety of bird images is really impressing. They can be seen sitting on horses' withers, dogs' and sheeps' backs; peasant women hold birds on hands. Local turkey species (dialect name — *pyrka*) image is the most widespread one. Demidovo toys preserved ancient image of bird with nestling on the back. This image frequently occurs among toys found during archeological excavations in Moscow XVII century city quarters (Fig. 7).



Fig. 7

In contemporary folk toys image of this type is met only in Chludnevo toys (Kaluga Oblast). It should be said the same composition is typical for ritual wheat pastry named “zhavoronki” (skylarks) made for spring celebration.

As opposed to toys of other pottery centers, Demidovo clay peasant women do not hold birds under ones' arms, but in front of the chest. Bodies of birds and animals more oblong and graceful; figures frequently decorated by plume made of chicken feathers (Fig. 8).



Fig. 8

Due to the lack of iconographic material specific character of Demidovo toy manufacturing cannot be thoroughly researched. There are some reasons to assume that in 1920–1930-s toy handicraft began separating from brown ware production and develop as an independent cultural phenomenon (same as Flimonovo toy or Khludnevo toy). Even if this process haven't complete, Demidovo toy represents the new stage in development of folk craftsmen artistic thought.

Vyrkovo toy (Kasimov district)

Before the middle of XX century big pottery center situated in 20 kilometers from Vyrkovo village. Vyrkovo clay toys and brown ware were widely spread among neighboring areas. These items were sold not only in Ryazan Oblast, but also in Tambov Oblast and Kuban. There's no evidence of Vyrkovo toy distribution by rag-and-bone men: apparently, they didn't play any role in this process.

Same type of clay was used for making Vyrkovo brown ware and toys. All the items were fired together in one kiln: toys were placed among earthenware or sometimes even put inside big bowls and vessels. After first firing, toys were covered by red-lead paint and then went to second firing.

In case firing process took its normal course, glaze became greenish-brown and transparent [10].

Vyrkovo toys can be divided in two different groups. First group contains traditional goods fitted with whistle. These toys unite all the well-known images of Russian traditional pottery centers: bear, deer, moose, horse, horseman, cow and ox, sheep, goat, chicken and hen, duck, goose and etc. Usually it stands on three supporting points and has a whistle attached to the back side of the trunk. Forms of these toys are rather poor and sometimes naïve, bodies of animals elongated, but the legs disproportionately short, protruding tail works as a whistle (Fig. 9).



Fig. 9

This type of toys “represent ancient form of folk sculpture originated from religious cult objects” [10].

Toys of second group tend to bear photographic accuracy and influenced by authors’ creative thought. These toys do not possess static folk toy character. Its complicated form depicting momentary mood, condition and movement. Among these toys appear images not typical for old traditional handicraft: figures of lamas, tigers, dinosaurs and etc. These animals depicted in dynamic postures: during running, turning head and hunting. Genre scenes also can be observed: men smoking pipes, guys playing Russian accordion, peasants fighting with bears. Sometimes craftsmen made compound multiple-figured compositions: carriage-and-three (Russian troika), carousel and scenes of everyday living (Fig. 10).

It is obvious that in 1920-s Vyrkovo toy production formed as a separate handicraft taken by men potters. Traditional figurines were replaced by realistic small sculptures that can be characterized by genre, become more ornamental, adorned by lots of attached details; images become more individual and custom-made. In first quarter of XX century special style of Vyrkovo toys came into being. New images are reconsidered, fully developed and consolidates by common efforts of local craftsmen.



Fig. 10

After World War II, Vyrkovo toy cottage industry practically died away, but in 1970-s old potter I. L. Listov (1909–1990) decided to revive toymaking tradition, and then in 1980-s his work was continued by potter V. P. Esin (1920–2010). By virtue of these two craftsmen all the diversity of old Vyrkovo toys can be appreciated now. Old potters made toys with a number of technological breaches. They were not able to dig deep mines for clay production, build huge kilns for firing and etc. For example, I. L. Listov fired his toys in small traditional bathhouse stove. Therefore his toys had not obtained transparent surface and possessed lots of unfused glaze sags.

V. P. Esin could not afford glaze coating and sometimes even firing of toys. Craftsman painted his toys as if he felt shy for simple bare surface of clay. Toys of early time are realistically painted: squirrel is red, bear is brown. Later painting became poorer and limited to a few of strokes of the paint brush. Birds' combs, animal horns, muzzles and faces of people were sometimes accentuated by red or brown paint. Many of toys made by V. P. Esin are decorated with piercings and carvings, which is not typical for Vyrkovo toys. According to his request works from our collection were fired and glazed by Kasimov ceramists Lebedevy according to his request (Fig. 11).



Fig. 11

V. P. Esin often used details from different materials. Muzzles of cats were decorated by whiskers made of hair, eyes of animals were made of small beads, horses' manes and tails made of hemp (Fig. 12).

Some toys of this type were later fired by collectors and inserted details had burned out (the burned marks can be seen on surfaces of toys).



Fig. 12

Conclusion

Above-mentioned pottery centers characterize three different stages of Russian toy manufacture developing.

In comparison with brown ware, Alexandra-Praskovyinka toy-making is a secondary craft and do not tend to stand apart. The tableware and toys were made of same clay and coated by typical green glaze. Toys were mainly made by women due to undeveloped product market. It is significant that toys made for selling to rag-and-bone men had a whistle attached to trunk. As a result, Alexandra-Praskovyinka toys retained archaic features.

Demidovo toys from the beginning of XX century were made by men. Toys were moulded from white clay and coated by glaze. In 1910–1920 toy producing separated as a sole handicraft made by women. The need of mass production caused usage of cheap red and brown clay. Craftswomen started to adorn toys: coat it with white engobe, whitewash and paint with bright colours. On the whole Demidovo toys as opposed to Alexandra-Praskovyinka toys had gained certain dynamics and turned into new stage of peasant toy manufacturing.

Vyrkovo clay toy production went it's own special way. In first quarter of XX century it started to transform into independent handicraft existing in parallel to pottery. Brown ware and toys were made by the same craftsmen from the same clay and undergo same processing. Potters spread goods throughout vast territories including big cities on their own. Vyrkovo toys gradually lost whistle part and increasingly tend to imitate complicated genre sculpture. Country pottery became specialized on producing of small form sculpture: clay figurines were intended for sale to city customers.

References:

1. Afanasyev Alexander. Russian Fairy Tale – K. Soldatenkov and N. Shchepkin. – 1957. – Vol. 2. – 588 p.
2. Blinov Gennadi. Russian folk-style figurines (a collectors notes). – Raduga publishers, 1983. – 250 p.
3. Bykov A. V. Russkaya narodnaya glinyanaya igrushka.//Glinyanaya igrushka Rossii: sb. statej po materialam regionalnoj nauchno-prakticheskoj konferencii 29 maya 2009 g. [Russian clay folk toys: regional conference digest]. – Kirov, 2009. – P. 3–10.
4. Bykov A. V. Glinyanaya igrushka iz derevni Xludnevo (Kaluzhskaya oblast) [Chludnevo clay toys from Kaluga Oblast]. – Moscow: TRADart museum, 2013. – 108 p.
5. Dain G. L. Russian toys (from the collections of the Zagorsk Museum of toys). – Moscow, 1987. – 200 p.
6. Frumkin A. N. Ryazanskaya glinyanaya igrushka [Folk clay toys from Ryazan Oblast]//Ryazanskij etnograficheskiy vestnik. – Ryazan, 1994. – P. 117–137.
7. Kolmykov V. I. Vysokij ogon': russkie gonchary-igrushechniki [Russian potters and toymakers]. – Ruzaevka, 2012. – 352 p.
8. Kuleshov A. G. Russkaya glinyanaya igrushka kak vid narodnogo tvorchestva [Russian clay toy as the folk art type]. – Moscow, 2012. – 184 p.
9. Latynin Leonid. Iskusstvo roda (Razmyshleniya pisatelya o narodnoj igrushke) [The art of generations (some reflections about folk toy)]//Dekorativnoe iskusstvo SSSR. – № 7 (272). – 1980. – P. 12–13.
10. Malinina M. D. Texnika goncharstva Meshchery. Derevni Vyrkovo i Erygino Kasimovskogo rajona [Pottery techniques from Meshchera district]. – In: Issledovaniya i materialy Ryazanskogo Sredne-Okskogo muzeya. – Vyp. U11. – Ryazan, 1931. – P. 17–21.

Section 2. Film, TV and other screen arts

Aliyev Elshad Vugar,
PhD in Art, Research scientist,
Department of esthetic and information culture,
Institute of Architecture and Art,
National Academy of Sciences of Azerbaijan
E-mail: eliqo@mail.ru

The impact of the Motion Capture technology on artistic process in film art

Abstract: The conception and development of information-communication technologies had a strong impact on the sphere of art in XX century. Art experts make attempts to analyze modern tendencies in the development of artistic process dynamic. Over the last years, we had published works in which a lot of attention was paid to the issues of mutual influence and interdependence of technological novices and art. The author considers the peculiarities of impact of *Motion Capture* technology on the dynamic of development of artistic process in film art.

Key words: film art, motion capture technology, artistic process, «Avatar».

As a result of latest achievements of scientific technical progress, there have been radical changes in art. New technologies have had strong impact on the dynamic of artistic process development. Our systematic studies have partially answered the question: what have new technologies brought to art? Due to the interaction of information and communication technologies, the level of technologisation of art and estheticization of technologies is growing [1; 2]. From the point of formation in art, these processes lead to the penetration of purely technological forms into artistic sphere, which, in turn, is an esthetic stylization [3]. Art experts analyze modern tendencies in the dynamic of artistic process development.

The history of mankind is rich in facts of widespread and multifaceted interaction of technology and art. Due to uninterrupted development of technology and art, they interact dynamically. At different stages of history, the nature of interaction of technology and art has changed qualitatively. XXI century is notable for immediate reaction of art to technological novices. For instance, such is the case for *Motion Capture* technology in film art.

Motion Capture technology allows to digitize the movements of an actor and use them to manage three-dimensional model of a character. There is a short but interesting history of *Motion Capture* technology.

The first complexes of *Motion Capture* were optical [4]. The principle of their work was as follows: light emitting diodes (LED) and ordinary reflecting

materials were attached to an actor's body in the places of articulations and joints; then, the movements of the figure were recorded on camera. To obtain a three-dimensional image, the actor was recorded on two cameras from different angles. Combining the coordinates of the same light emitting diode obtained from two cameras, one could calculate the exact location of a spot in space. Such optical systems were quite slow and inaccurate. Moreover, the recorded material required additional processing and filtration.

However, the systems of technical and software support of motion capture (for instance, creation of *Vicon MX System-2013 CaraPost-Programme* or *Gaia-Microsoft*) and an actor's mimic for further transfer to 3D model of a character improved with time.

It should be noted that the given technology was actively implemented for the purpose of visual study of kinematics of an organism and defects of muscular system in medicine [5], choreography [6], theater [2; 7] as well as performance [8].

Qollum (performed by *Andy Serkis*) from the film «*The Lord of the Rings*» by *Jackson Peter* (2002–2003) was the first outstanding imaginary character created by this technology. It was followed by «*The Polar Express*» by *Robert Zemeckis* (2004), the first movie where *Motion Capture* was used for all characters. Film critics unanimously noted that «*The Polar Express*» was the point of transition from analogue to digital film [9].

The overlook of scientific literature on art aspects of application of *Motion Capture* technology in film art shows that «Avatar» by James Cameron is the best example of a complete realization of the director's creative design. According to Cameron, he was inspired by science-fiction books read in childhood. Cameron characterized «Avatar» as «a fantastic story taking place on a different planet in two hundred years» and «old style adventure in a jungle with environmental implication opening to a mythic level of narration». It was required to create a beautiful world on Pandora and actors' facial expressions and mimic by artificial means. It was realized due to the use of many innovative technologies on creation of visual effects as well as a wide use of *Motion Capture* technology. The information about facial expressions collected with the help of cameras was transferred to a computer and converted into 3D-format.

Undoubtedly, technical and software support of the shooting enabled James Cameron to fully render the actors' performance by their digital format. According to Lisa Fitzpatrick, «Avatar» received positive reviews [10].

Conclusion. In conclusion, we would like to emphasize that we are interested not so much in the technical side of a film creation as in the impact of motion capture technology on the dynamic of artistic process development during the realization of a director's creative design. The analysis of the technological chain of *Motion Capture* allowed discovering the following important regularities of an artistic process of creation of such synthetic, hybrid works as «Avatar»:

1) «Avatar» is an art product of synthetic film art in high-tech style created by hybridization of computer technologies of *Motion Capture* and film.

2) The shooting with the use of motion capture technology continued for 31 days, i.e. one month, but the recorded material converted into digital format was processed for several months. That means that artistic process was mainly realized not at the film set, but at the virtual level during the processing in supercomputers.

3) *Motion Capture* enables the director to use captured motion in 3D-format unlimited number of times and view it from different angles.

4) *Motion Capture* allows the director choosing any costumes and make-up; changing color and location of mountains, trees, sky etc.; changing time of the day (night, morning, evening, twilight etc.) — basically, channeling the artistic process as required.

5) *Motion Capture* enables the director to create (or form) mass scenes based on the performance of several actors. This opportunity is realized in the 2014 film «Dawn of the Planet of the Apes».

Thus, summarizing all the above stated, one can note that the conception and development of motion capture technology had a strong impact on many spheres of modern art. The brightest example of the impact of *Motion Capture* technology is observed in film art. However, film art and technologies develop in the conditions of mutual influence and interdependence, as it was established by us during the dissertation research [1; 2]. The needs of the film art of avant-garde film directors largely stimulated the improvement and further development of motion capture technologies and their software.

References:

1. Aliev E. V. Internet and the dynamic of development of an artistic process. – Dissertation of a Candidate of Art History. – Baku, 2014. – 27 p.
2. [Electronic resource]. – Available from: http://www.aak.gov.az/avtoref_to_mudaf/pdf_to_mudaf/sen/sen_n_aev_05_12_14.pdf
3. Aliev E. V. New languages of culture: mutual influence of internet technologies, television and film. // Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University, 2014. – № 2. – P. 56–58.
4. [Electronic resource]. – Available from: http://vestnik.tspu.ru/archive.html?year=2014&issue=2&article_id=4393
5. Abdullaeva R. G. Problems of artistic style in information culture. Author's summary of the Dissertation of a Doctor of Art History. – Baku: State Academy of Arts of Azerbaijan, 2005. – 55 p.
6. [Electronic resource]. – Available from: http://www.aak.gov.az/avtoref_to_mudaf/pdf_to_mudaf/sen/sen_d_arh_27_05_05.pdf
7. Gross M. M. Analysis of human movement using digital video. // Journal of Educational Multimedia and Hypermedia. – 1998. – v.7, No 4. – P. 375–395. // [Electronic res.]. – Available from: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=301042>
8. Winter D. A. Biomechanics and motor control of human movement. – John Wiley & sons Inc., 4th edition, 2009. – 384 p. (ISBN: 978-0-470-39818-0). // [Electronic resource]. – Available from: <http://eu.wiley.com/WileyCDA/WileyTitle/productCd-0470398183.html>

9. Haag John. Inertial Motion Capture and Live Performance (with a Focus on Dance). In: Dance Dialogues: Conversations across cultures, art-forms and practices. – 2009. – P. 1–12.//[Electronic resource]. – Available from: <http://ausdance.org.au/publications/details/dance-dialogues-conversations-across-cultures-artforms-and-practices>
10. Thompson Marc M. A. Applications of motion capture technology for embodied music cognition. Dissertation defended in University of Jyväskylä. – Finland, 2012.//[Electronic resource]. – Available from: www.jyu.fi/en/news/archive/2012/03/
11. Whatley Sarah. Translating Motion Capture analysis into performance. – The 17th International Symposium on Electronic Art 14–21 September 2011, Workshop Proceedings.//[Electronic resource]. – Available from: <http://isea2011.sabanciuniv.edu/panel/>
12. Bychkov V. V., Mankovskaya N. B. Towards post-film and father: Dialogue of aestheticians about the latest tendencies in art movement.//Art Science. – 2007. – № 3–4. – P. 818–825.//[Electronic resource]. – Available from: <http://iph.ras.ru/page11290709.htm>
13. Fitzpatrick Lisa. The Art of Avatar: James Cameron's Epic Adventure. – Abrams Books, 2009. – 108 p. (ISBN 978-0-8109-8286-4).
14. [Electronic resource]. – Available from: <http://www.amazon.com/The-Art-Avatar-Camerons-Adventure/dp/0810982862>; https://wegeekgirls.files.wordpress.com/2014/06/dawn-of-the-planet-of-the-apes_on-the-set_on-the-screen.jpg

*Zhuravleva Tatiana Vasilievna,
Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology
n. a. M. T. Rylsky, NAS of Ukraine, leading of art
E-mail: Juravliova-T@bigmir.net*

Melodrama in Ukrainian musical films in 1930–1960-s

Abstract: The article is devoted to the analysis of the peculiarities of the usage of the elements of melodrama in musical films, shot at Ukrainian film studios in 1930s–1960s. the question of ideology, which has regulated and interpreted Ukrainian culture at that time are described.

Keywords: Ukrainian cinema, Ukrainian culture, melodrama, musical film, ideology, identification.

*Журавлёва Татьяна Васильевна,
Институт искусствоведения, фольклористики
и этнологии им. М. Т. Рильского,
НАН Украины, ведущий искусствовед
E-mail: Juravliova-T@bigmir.net*

Мелодрама в украинских музыкальных фильмах 1930–1960-х годов

Аннотация: В статье проанализированы особенности использования элементов мелодрамы в музыкальных кинофильмах, снятых на украинских студиях в 1930–1960-х годах. Затронуты вопросы идеологии, которая регламентировала и трактовала в то время украинскую культуру.

Ключевые слова: украинский кинематограф, украинская культура, мелодрама, музыкальный фильм, идеология, идентификация.

Период 1930–1960-х годов характерен для всего советского кинематографа повышенным интересом к жанровому, популярному кино. Несмотря на то, что мелодрама считалась явлением периферийным, её элементы косвенно, завуалировано использовались в структуре популярных кинофильмов, в особенности —

музыкальных картин. Цель данного исследования — изучить особенности функционирования указанной особенности в украинских музыкальных фильмах 1930–1960-х годов, а также проанализировать способы влияния идеологических доктрин СССР на воплощение эстетических принципов киномелодрамы.

Для современного украинского кинопроцесса вопрос жанрового, популярного кинематографа является насущным, требующим практического разрешения. Актуальность исследования подтверждает факт недостаточной разработки вопроса мелодраматического дискурса в отечественном киноведении.

Вопрос функционирования жанра мелодрамы в советском и зарубежном кинематографе рассматривали киноведы Н. Дымшиц («Советская кино-мелодрама вчера и сегодня», «Под чужим именем (Метаморфозы мелодрамы)»), Я. Маркулан («Кино-мелодрама. Фильм ужасов»), С. Фрейлих («Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского»), И. Шилова («О мелодраме»). Среди украинских специалистов этот жанр рассматривался локально, в контексте общей проблематики украинского кинематографа определённого периода: С. Безклубенко («Відеологія: Основи теорії екранних мистецтв»), С. Трымбач («Катастрофи дев'яностих»), В. Скуративський («Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання»), О. Мусиенко («Українське кіно: тексти і контекст»), И. Зубавина («Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті») и др. В современном отечественном киноведении, как и до этого, в советском, все ещё существует предубеждённый взгляд на мелодраму. Она преимущественно воспринимается как жанр с упрощённым взглядом на жизнь, не стоящий отдельных научных исследований. В статье предложен иной подход к проблеме влияния принципов мелодрамы на украинский кинематограф. Изучая тенденцию трансформации украинского музыкального фильма 1930–1960-х годов, данное исследование акцентирует внимание на их мелодраматической составляющей, а также проблеме отражения украинской темы в этих кинолентах.

В 1930-е годы о мелодраме советское киноведение упоминало вскользь и в сугубо негативном значении. Этот жанр не указывался в аннотациях, на афишах кинофильмов. Культурная доктрина тоталитарной эпохи делала акцент на принципах партийности и народности в искусстве. Мировосприятие мелодрамы все личностные порывы и устремления сводило не к чувству коллективизма (как одному из основополагающих факторов социалистической идеологии), а к индивидуальному опыту, личным переживаниям. Именно в виду расхождений в трактовке понятий дихотомии общественное/частное идеологами коммунизма жанр мелодрамы был фактически предан остракизму, а её яркие проявления в искусстве приравнены к проявлению «мелкобуржуазного», примитивного сознания.

На практике мелодрама продолжала существовать и даже помогала воспевать социалистический строй. «Ориентация на широкого зрителя, простота и ясность изложения, внимание к простому человеку обусловили в 1930-е годы обращение кинематографистов к мелодраме» [5, 19]. Вспомним картины И. Пырьева, снятые на студии «Украинфильм» в 1930-х годах — «Богатая невеста» и «Трактористы». Фабульная конструкция этих картин позволяет говорить об их фольклорных корнях. М. Туровская исследовала эту тему в творчестве И. Пырьева и констатировала, что из сказочной, фольклорной традиции он извлек основную структуру — развитие действия через преграды — к свадьбе [7, 119]. Мелодраматизм и сказочность здесь могут рассматриваться как синонимические понятия, так как имеют общие морфологические основы. Мелодраматические атрибуты этих картин, такие как четкое разделение на позитивных и негативных персонажей, цепь преград, которые предстоит преодолеть героям, «заочная» влюблённость, спасение будущей невесты и, наконец, свадьба, стали фактором зрелищности и увлекательности этих фильмов. Также идеологическая дидактика была тождественна и наивно-сказочному, и мелодраматическому пониманию любовных отношений как внеиндивидуальных, которые могли произойти только между идеальными героями — лучшими из лучших (в данном случае — между передовиками).

Упомянутые картины давно и безапелляционно отнесены к жанру музыкальных комедий: действительно, в них много музыки и комических перипетий. Сегодня можно предположить, что именно этому жанру отдавал предпочтение И. Сталин, и, соответственно, советский кинозритель так же должен был заряжаться позитивными эмоциями от осознания, что песня «строить и жить помогает». Но не видеть мелодраматическую составляющую в советских музыкальных лентах «Весёлые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» Г. Александрова, в комедиях И. Пырьева было бы неправильным. Слова и музыка их песен, которые стали невероятно популярными, так же, как и сами сюжеты фильмов, созданы на основе интимных переживаний, любовных волнений, романтических перипетий.

В украинском киноведении сегодня встречаются критические замечания, с которыми трудно не согласиться, именно в адрес «украинскости» фильмов И. Пырьева. Не умаляя их художественных достоинств и таланта режиссера, согласимся с тем, что его картины, как и другие, в которых использован «национальный колорит» Украины, прямо или косвенно

выполняли вполне определённый государственный заказ по нивелированию национальной самоидентификации украинского кино: «Ничего собственно украинского в этих прекрасных музыкальных комедиях не было <...> В них звучали красивые песни — но не украинские, в них играли прекрасные актёры — но не украинские, с экрана сходили в народ остроумные шутки — но не украинские» [2, 310].

Фильмы, в которых могла звучать украинская речь, украинская песня, созданные на классической литературной основе преимущественно лубочными методами, передавали украинский колорит: стеснительные влюблённые, муж-подкаблучник, сварливая жена, своевольная мать и т. д. Музыкальная комедия, созданная по произведению Н. Гоголя «Сорочинский ярмарок» (реж. Н. Экк, 1938 г.), также не обошлась без элементов мелодрамы. По сути конфликт построен по классической мелодраматической схеме — счастьем влюблённых препятствует злая мачеха девушки. Комичности фильму придают отношения мачехи и будущего зятя, а также всевозможные уловки, на которые идёт парубок, чтобы несговорчивая Хивря дала разрешение на брак. Композитор Я. Столяр создал не только отдельные музыкальные дивертисменты или арии персонажей, кажется, музыка звучит постоянно, она созвучна настроению героев, как и пейзажи, стихия природы: ветер над рекой, чёрные облака передают тоску Параски по любимому, свои боль и грусть она выражает в песне. Когда же к ней подходит Грицько, кадр наполняется светом, и звучит лирическая мажорная композиция.

Все же, несмотря на наличие в этот период фильмов с так называемым «элементом народной культуры», такая тенденция в кино «транскрибировала украинскую культуру прежде всего в декоративном или этнографическом духе», — отмечает украинский киновед С. Трымбач, — «<...> создается впечатление хорошо взвешенной государственной политики, направленной на то, чтобы национальная культура появлялась главным образом в своей “шароварной” и простоватой ипостаси» [6, 61].

Мелодрама в украинский музыкальный фильм снова пришла уже после событий 1953 года. Эпизодически можно было наблюдать вполне мелодраматическую любовную линию в картинах так называемого «бесконфликтного» искусства. К таким можно, в частности, отнести «Щедрое лето» (реж. Б. Барнет, 1950 г.). Фильмы этого направления продолжали выполнять социальный заказ по демонстрации преимуществ социалистического строя, и противоречия

могли возникать лишь на почве улучшения и без того улучшенной жизни. И всё же между соцобязательствами и соцсоревнованиями персонажи умудрялись влюбляться (например, в портрет передовички в газете), ревновать, сомневаться в чувствах. Именно эти «шекспировские страсти» придали сюжету динамику, интригу. Слова любви, выражение сомнений, сожалений и тоски передавались в фильме исключительно через песню. В песенной поэзии персонажи по-особенному искренни, трогательны, и даже раскованы, потому что позволяют себе не думать о надоях, повестке дня и т. д. (музыку к фильму написал Г. Жуковский, тексты песен — А. Малышко).

В 1950–1960-х годах в советском кино начала по-особенному освещаться тема любовных отношений. До этого времени кинематограф как будто не интересовался такими человеческими качествами, как понимание, сочувствие, прощение, в особенности, когда речь шла о судьбах покинутых мужчинами женщин. «Сердце, душа, о каких было как-то непристойно вспоминать, вдруг оказались в центре внимания <...> На экране появился принципиально новый “лирический” герой <...> Лирическим его окрестили не только за его необыкновенно чувствительную, эмоциональную натуру, а и большое количество прекрасных песен, которые он пел с экрана» [3, 81–82].

В украинском кино позднее, сравнительно с кинотенденцией центральных студий, появились фильмы, которые сегодня вполне можно отнести к жанру мелодрамы. В особенности ленты, в которых музыка была важным жанровым компонентом. Картина «Девушка с маяка» (реж. Г. Крикун, 1956 г.) ещё не была лишена нарочито морализаторской трактовки сюжета — молодой человек отвергает девушку, узнав о ее непрестижной профессии, в финале именно она спасает ему жизнь. Но мелодрама прорывается в характеристиках персонажей, трактовке их поступков. Центральный конфликт построен на любовном треугольнике, а дальнейшие события раскрывают красоту души главной героини — Марии, смотрительницы маяка, и корыстолюбие, черствость молодого капитана, у которого с Марией были любовные отношения.

Мелодрама предполагает именно такой, глубокий, но исчерпаемый конфликт. В финале девушка разочаровывается в человеке с мещанским мировоззрением. Молодой капитан, а особенно его семья, в фильме исполняли функцию мелодраматического коварного антагониста, действия которого влекут серьёзные последствия для счастливого развития событий.

Фильмы-мелодрамы с лёгкими комичными эффектами, которые логичнее было бы отнести не к комедийному, а, скорее, водевильному жанру, всё ещё продолжали именоваться музыкальными комедиями. Мелодраматический принцип «исправления любовью» использован в лирической комедии «Черноморочка» (реж. А. Коренев, 1959 г.). Трансформация происходит с образом главной героини, Софии, — девушки, которая имеет красивую внешность, волшебный голос и мечтает стать певицей в джазовом оркестре, жених же пытается отговорить её от «непристойного» занятия. Наследуя всевозможные идеологические лозунги-слоганы той эпохи, главная идея фильма выражена в поиске счастья в труде на благо общества. Разочаровавшись в легкомысленном репертуаре джазового оркестра, София возвращается домой, в рыбсовхоз, и только там, без каблуков и модных юбок-пачек, в бушлате и резиновых рукавицах, чувствует себя полностью счастливой.

Преданность настоящему искусству соединила героев фильма «Годы молодые» (реж. А. Мишурич, 1958 г.). Юным абитуриентам театрального института не хватает смелости признаться друг другу в любви. Чтобы узнать о чувствах Сергея, весёлая и эксцентричная Наталка периодически выдаёт себя за своего брата и становится другом Сергея. Водевильный приём травестирования придал этой вполне бесконфликтной истории сюжетное разнообразие, любовная линия приобрела выразительность и драматизм. И всё же наиболее сильной эмоциональной доминантой этой ленты стала песня — обращение к матери, которую проникновенно и искренне исполняет главный герой. Парень с Донетчины едет в Киев устраивать свою жизнь, но в пути он вспоминает прошлое и размышляет о будущем. «Писня про рушнык», написанная поэтом А. Малышко и композитором П. Майбородой, стала впоследствии очень популярной и явилась, пожалуй, главным мелодраматическим компонентом фильма.

В середине 1950-х годов, согласно распоряжений партийного руководства в образовании, культуре, особое внимание уделяется функционированию украинского языка. Стойкость «украинизации» обеспечивалась министерским контролем за соблюдением паритетности украинского и русского языков без эскалации их противостояния. Украинскому «материалу», украинской песне, языку на экране уделяется невиданное до этого внимание. Это дало колоссальный результат в литературной, музыкальной

жизни Украины. Количество музыкальных фильмов, мелодрам в те годы, которые так жаждал видеть украинский зритель, несравнимо с последующими периодами в истории украинского кинематографа.

Украинская тема нашла максимальное выражение в мелодраме С. Параджанова «Украинская рапсодия» (1956 г.). В этой картине, которая без опаски может быть отнесена к жанровому кинематографу, еле улавливается поэтически-символическое мышление автора «Теней забытых предков» (1964 г.). Музыкальными дивертисментами, яркими красками, неожиданными коллизиями картина скорее напоминает индийскую кинопродукцию, такую популярную в те годы: целомудренные свидания влюблённых на пленере, робкие признания в любви, война, разлука, ревнивый соперник — внеисторические сюжетные элементы, которые в разнообразных комбинациях и вариациях являются основой многочисленных мелодрам. События отечественной войны не только конкретизируют обстоятельства, но и становятся основной коллизией, которая делает невозможным счастливый финал для влюблённых.

Параджанов взялся (или вынужден был взяться) за довольно слабый сценарий А. Левады, «слабый как с точки зрения наполненности жизненными наблюдениями, хотя бы какой-то определённости характеров, так и с точки зрения элементарной связанности характеров» [4, 156]. Действительно, образы главных героев излишне идеализированы, и потому схематичны. В фильме много наивных, даже нарочито нереальных эпизодов, как, например, сцена в разбомбленном немецком замке, где главный герой, пианист, играет для измученных бойцов Красной армии Бетховена, а те слушают его с одухотворёнными и просветлёнными лицами, затем фашисты поведут на расстрел советских солдат, а они свист пульт будут заглушать пением украинской песни «Рэвэ та стогнэ...», исполненной поставленными, академическими голосами. Мелодраме действительно присуще идеализированное, несколько наивное мироощущение. Патетизированные акценты некоторых сюжетных моментов являются составляющей специфики этого жанра. Так же, как и обязательно наличие антагониста, который препятствует счастью главных героев. Таковым в фильме С. Параджанова является певец Вадим, влюблённый в главную героиню — Оксану. Но в виду того, что он — музыкант, натура тонкая, чувствительная, быть злодеем ему не позволяет совесть. Точно так же немецкий органист спасает жизнь Антону, не

выдавая советского солдата фашистам. В этой, на первый взгляд, наивной, лишённой «фирменных», параджановских художественных приёмов, картине, музыка, искусство выступают главным антиподом войны, гармонизирующим началом человеческой жизни, персонажи живут логикой этой гармонии в большей степени, чем логикой реальной жизни. Молодая оперная певица Оксана восхищена музыкой Э. Грига и хочет петь арию Сольвейг, так как тоже верит в возвращение любимого, и по закону жанра её ожидания должны оправдаться. Параджанов сопротивлялся мелодраматизму сценария, это проявляется в том, что мелодраматические элементы он делал вспомогательными, в архитектонике фильма, т. е. тех режиссерско-методических основах, с помощью которых формируется особенность фильма. Поэтому фабулярную конкретику С. Параджанов преимущественно нивелирует, отдавая предпочтение предмету изображения — музыке. Переживания героев, выраженные музыкально и визуально, являются более самоценными, чем сами надежды на реальную встречу главных героев. Долгожданное свидание в мелодраме являлось бы развязкой. В этой же картине развязкой служит иной сюжетный момент — победа Оксаны на вокальном конкурсе в Париже, где в финале она вдохновенно поёт ту самую «Украинскую рапсодию», и в её памяти проносятся эпизоды жизни от встречи и разлуки с любимым. Композиционно этот эпизод представлен в самом начале фильма, указывая на то, что свою жизнь девушка посвятила искусству, в нём сублимировала страдания, впечатления, воспоминания.

Музыкальный фильм из «заграничной» жизни «Роман и Франческа» был снят в 1960 году режиссёром В. Денисенко. В центре сюжета также девушка-певица. Её роль исполнила Л. Гурченко. События происходят во время войны, в Италии. Молодая красивая итальянка и украинский парень Роман, участник местного движения сопротивления полюбили друг друга. По законам мелодраматического жанра, их счастье было недолгим. Война их свела, но, как и в предыдущем фильме, она является основной разлучницей. Долгие годы Франческа считала, что Роман погиб. Когда же она узнаёт, что это не так, изо всех сил мчит в порт, откуда отплывает советский корабль, чтобы снова увидеть Романа. Данью идеологическим принципам и мифам тех времён можно считать финал этого фильма — роковое опоздание Франчески на причал символизировало несовместимость двух миров — социалистического и буржуазного.

Несчастливый финал не отрицается мелодрамой, хотя и является чаще исключением из правил. Предложенные для исследования в этой статье фильмы, являются мелодрамами, исходя из сюжетной конструкции, которая в первую очередь идентифицирует этот жанр. Типично мелодраматическими сюжетными элементами являются «случаи резкого нарушения обычной связи бытовых явлений, когда сам факт нарушения, а также воля зрителя к возобновлению нарушенных связей способны вызвать эмоции, которые будут волновать зрителя» [1, 31]. Музыкальный компонент в фильмах этого жанра придаёт особенную выразительность всем драматическим элементам, делая произведение зрелищным, относя его к категории массового, популярного искусства. Возможно, именно эта черта впоследствии притормозила дальнейшее развитие музыкальной мелодрамы в украинском кино. Устойчивые представления отечественных критиков о тривиальности жанра, настороженное отношение к понятиям «массовый», «популярный» способствовали перемещению музыкального фильма с большого экрана на телевизионный.

Музыкально-песенный массив украинского кинематографа 1950–1960х годов является «необыкновенно красочным в вариантах воплощения вечной темы любви, раздумий о “тропах человеческой доли”. Превалирующими в лирических мелодиях были интонации “взлётов” и “плавного полёта”, характерных для украинского мелоса, <...> воссоздавалась прежде всего позитивная гамма чувств, утверждались оптимистическое настроение, сила любви к жизни» [6, 25].

Подытожив изложенное выше, можем констатировать, что исследуемый период — 1930–1960-е годы в украинском музыкальном кинематографе логично разграничить не какой-то конкретной датой (1953 г. — год смерти И. Сталина, или 1956 г. — XX Съезд и развенчание культа личности), а условным делением на фильмы до «Оттепели» и собственно фильмы этого периода. Музыкальные мелодрамы, возможно, и не несли художественных и эстетических меседжей, характерных для «программных» фильмов этого времени, но, в частности, для украинского кино это было время больших надежд на ослабление цензуры, прекращение преследований за стойкую национальную позицию в искусстве, общество ожидало позитивных перемен в отношении к украинской культуре, верило в поддержку и развитие факторов, которые определяют её национальную идентичность.

Список литературы:

1. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы. // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. – Ленинград, 1990. – С. 30–80.
2. Безклубенко С. Д. Українська культура: погляд крізь віки: Історико-теоретичні нариси. / С. Д. Безклубенко; Київський національний ун-т культури і мистецтв, Український центр культурницьких досліджень. – Ужгород: Карпати, 2006. – 512 с.
3. Братерська-Дронь М. Т. Традиції кордоцентризму в радянському кінематографі. / Мистецькі обрії 2005–2006: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. – Київ: ВВП «Компас», 2006. – С. 291–295.
4. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. – Київ: ДІТМ, 2000. – Т. 1. Довиразне зображення. – 242 с.
5. Дымшиц Н. А. Советская киномелодрама вчера и сегодня. – Москва: Знание, 1987. – 47 с.
6. Литвинова О. У. Музыка в кінематографі України: каталог. Ч. 1. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України / О. У. Литвинова; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ: Логос, 2009. – 453 с.
7. Туровская М. И. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра. // Киноведческие записки. – 1988. – № 1. – С. 111–146.

*Turkavi Muhammad,
Postgraduate of Kharkov State Academy of Culture, Kharkov, Ukraine
E-mail: donmarkez@hotmail.com*

Cinema of revolution and revolutionary cinema as a form of new Arab documentary

Abstract: The article is devoted to the transformation of modern Arab documentary films. It is emphasized the difference between cinema of revolution and revolutionary cinema. The author concludes that revolutionary cinema of the Arab Spring became the foundation for contemporary Arab documentary and opened the discourse of the international community.

Keywords: documentary film, cinema of revolution, revolutionary cinema, Arab Spring.

*Туркави Мухаммад,
аспирант Харьковской государственной академии культуры
E-mail: donmarkez@hotmail.com*

Кино революции и революционное кино как вид нового арабского документального кинематографа

Аннотация: Данная статья посвящена трансформациям современного арабского документального кино. Подчеркнуто различие между кино революции и революционным кино. Автор приходит к выводу, что революционное кино Арабской весны стало фундаментом современного арабского документального кинематографа, открыло дискурс мирового сообщества.

Ключевые слова: документальное кино, кино революции, революционное кино, Арабская весна.

Кино — первое из искусств, моментально реагирующее на изменения, происходящие в обществе, особенно в эпоху дигитализации, не считая литературы и музыки в принципе. Объектив кинокамеры фиксирует события, которые незамедлительно можно освящать. Из различных сюжетов, разрозненных отрывков, создаётся фильм с определенной позицией автора,

который несет некую субъективность. На сегодняшний день общество знает и использует многие средства коммуникации, особенно в мировой сети интернет. Кино есть и остаётся одним из самых творческих и демократических достижений. Благодаря цифровым технологиям, доступным ценам на камеру, средства записи сейчас есть практически у каждого человека.

Они мобильны и доступны, таким образом, возникла возможность снимать желаемое в любое время.

Документальные кадры революций всегда вызывают живой интерес. Кинохроника Арабской весны — не исключение, ее резонанс был вызван и тем фактором, что в условиях современной медиакультуры, документальный материал очень быстро нашел зрителя, что в большой, иногда решающей степени, повлияло на исход событий. С того времени, как Мухаммед Буазизи из Туниса, покончил жизнь самоубийством и все люди арабского мира оплакивали его, началась волна любительских съёмок. Было большое количество видеоматериалов, тысячи камер были задействованы, чтобы снять эту трагедию.

Резонно задать следующий вопрос: можно ли назвать всё это документальным кино? Нет, только лишь материалом. Чтобы материал стал пригодным для создания фильма, он должен пройти через призму режиссёра. И прежде всего, главная задача документального кино — это объективность. Режиссер-документалист не имеет морального права перестраивать сцены и монтировать кадры, преследуя свои личные интересы. Синтезирование — это современная идеология, используемая в определённых целях и подкреплённая современной технологией. Взяв много старых кадров, различные сюжеты, отсортировав и смонтировав их в нужном ракурсе, мы можем получить синтезированный материал и назвать его «Арабской весной».

На первый взгляд просто разделить эти два понятия: кино революции и революционное кино. Здесь можно вспомнить фильмы об американском политическом восстании в 70-х годах и документальные фильмы о палестинской революции и ливанской войне. Эти перечисления можно продолжать бесконечно, но мы подчеркиваем, что есть коренная разница между кино революции и революционной кинематографией. Отличительные особенности кино революции — это сцены из жизни наживо, как например, фильм «Битва аль Джамаль» о египетской революции или нападение полиции на демонстрантов в Тунисе. Мы видим кадры — события, происходящие прямо перед нами. Зрителям преподносят состоявшиеся действия, показывают, что случилось, с точки зрения того, кто это снимает. Такое кино не всегда объективно. Случившееся преподносится в том свете, в каком видит их человек, снимающий на камеру.

Революционное кино — это кино, показывающие из всех собранных событий самую суть, оно не просто отображает реальность, в нем заложена попытка анализа того, почему происходят данные события, их

причин и следствий. То есть, революционное кино отвечает на вопросы: что, как и почему, и пытается рассмотреть перспективы на будущее. Режиссеры таких фильмов не пытаются убедить в своей правоте тех, кто убеждён во всём заранее. Их зрители — объективны, они смотрят, слушают, анализируют, делают выводы, не только настроены эмоционально [1, 45].

Говоря о революционном кино и кино революции Арабской весны, как наиболее новом документальном арабском кинематографе, стоит сказать, что многие фильмы и кадры на эту тему продолжают появляться до сих пор. Можно констатировать, что все эти тысячи часов съёмок представляют собой один гигантский архив. Нет сомнений в том, что многие художники, творческие люди, режиссеры будут обращаться к нему снова и снова, чтобы использовать эти кадры в своих работах, вне зависимости от того, будут они документальными или художественными. С помощью созданного архива, последующие фильмы будут более яркими и выразительными. Все отснятые кадры — это документальное подтверждение происходящих событий.

Режиссер может показать сегодняшние проблемы в разных аспектах и по-разному преподнести. Реакция аудитории и критиков на такие работы неоднозначна. Многие пытаются связать произошедшие когда-то события с настоящим и сделать выводы о последствиях, которые будут. Может ли режиссер быть беспристрастным? Он может привлечь внимание к проблемам в обществе, сделать собственные выводы и дать возможность сделать выводы самим зрителям. Но режиссер документального кино, прежде всего, обязан быть объективным.

Мы не можем вычеркнуть из кинематографа кино революции, оно — ее неотъемлемая часть, было, есть и будет всегда. Особенное, судьбоносное значение приобрели документальные кадры в Арабской весне. С уверенностью можно сказать, что не будь их, снятых на мобильные устройства цифровой записи, камеры и телефоны и впоследствии размещенных в сети интернет, не было бы Арабской весны. Эти реальные факты, зафиксированные на камеру, помогли революционно настроенным силам привлечь на свою сторону огромное количество последователей. Повстанцы смогли добиться изменений, установили контроль над тоталитарным правительством. Главная, решающая роль в этом, конечно, за мультимедиа. Даже если в некоторых случаях, ситуации не удалось развиваться до полной победы повстанцев, уже сама её организация является залогом будущих побед. Таким образом, можно сделать еще один вывод, в арабских странах начинает

формироваться экранное искусство с демократическими ценностями, и документальное кино в условиях мультимедиа — мощный двигатель этого процесса.

Учитывая те ситуации, которые происходят сегодня в арабском мире, режиссер может спросить себя: не настало ли время дать оценку этому большому документальному материалу, который мы видим на протяжении последних четырех лет; не настало ли время делать фильмы со смешанными жанрами? Имеем ли мы право критиковать такие работы как: «Нет молчанию после сегодняшнего дня», «Революция 25 января», «Освобождение», «После битвы» и многие другие фильмы, которым присущи черты как художественного, так и документального характера, появившиеся в результате революции.

Произошедшие революции в Тунисе, Египте, Сирии, Ливане и Йемене доказали, что на сегодняшний день недостаточно просто разрушить диктатуру или коррупционную власть, чтобы получить свободу. Нужно также понимать цену этих действий и их последствия в будущем. Не прошло ещё достаточное количество времени для осознания произошедшего, для того чтобы вынести окончательный вердикт о том, что произошло. Революционные процессы бесконечны. Всё происходящее напоминает лестницу, по которой мы идём вверх, ступень за ступенью, надеясь, в конечном счёте, достичь вершины. Это тяжёлый путь, и никто не способен предсказать конец этого пути.

Стоит сказать, что арабское революционное кино возникло еще во второй половине XX в. с изменением кинематографа из прибыльного развлекательного на более серьёзное и творческое с такими режиссерами как: Омар Амралай, Набил Малле, Мохаммад Малас, Меяр аль-Руми, Усам Мухаммад, Тауфик Салех, Радван аль Кашеф, Марван Багдади, Халид аль-Садык, Абдулла аль-Мгейсам, Мей Масри, Нури Бозид, Муфиде аль Таяли, Мишель Халифи и другими [2]. Их работы, документальные и художественные с документальными кадрами, стали примером для молодой плеяды творцов. Камеры снимали и продолжают снимать революцию в Ливане, Сирии и их последствия, гнев улиц Туниса на трагедию Мухамеда Буазизи, расправу полиции в Египте над Халидом аль Саидом, десятки сцен с убийством детей в Сирии. Эффективное использование в этих чрезвычайных событиях

мобильных камер, донесло до мира не только полную картину происходящего, но и ее звучание. Многие из таких фильмов мы продолжаем видеть в интернете до сих пор. Большинство из них плохого качества, с размытыми кадрами, потому что были сняты скрытой камерой и слишком быстро. В большинстве случаев съёмка была скрыта от полиции и правительственных войск, но именно эти кадры — правдивы и реалистичны, в социальном и правовом аспектах они заслуживают особого изучения для создания документальных фильмов. Мы вправе сказать, что все отснятые фильмы до сегодняшнего дня представляют собой в первую очередь призыв к действию. Повстанцы, прежде всего, нуждались в быстрой реакции людей на съёмки происходящих событий, однако это не уменьшает ценности отснятого материала.

На данный момент следует выделить несколько полноценных документальных картин Арабской весны, которые опираясь на хронику, отражают взгляд режиссеров на проблемы в обществе: «Ребята из Ярмука» (2012) сирийского режиссера Аксея Сальватори-Синца, который рассказывает о жизни молодых ребят в лагере для палестинских беженцев; «Завтра было лучше» (2012) тунисского режиссера Хинде Бужемаа, который отразил жизнь одинокой матери с 4 детьми во время абсолютной социальной незащищенности; «Революционер поневоле» (2012) британского журналиста Шона МакАллистера, который шаг за шагом сопровождает йеменца Кейса, беспокоящегося сначала только о своей семье, работе, но только не о революции, однако впоследствии, поменявшего свои убеждения; «Площадь» (2013) египетского режиссера Джеханы Нухайми, камера которой сопровождает молодых ребят-активистов революции. В данных документальных фильмах велика часть кадров восстаний, митингов и боев на площадях, однако в центре сюжета — не революционный пыл, а конкретные люди, их проблемы и решения, плетенные канвой революции и другие болезненные точки общества.

Таким образом, можно сделать вывод, что на временной оси пройденного пути выстроился фундамент для создания настоящего документального кинематографа, который мог бы поломать все барьеры, встречающиеся у него на пути, открыв дискурс в современном обществе.

Список литературы:

1. Salti Rashi. Insights into Syrian Cinema: Essays & Conversations with Contemporary Filmmakers. – Rattapallax Press, 2006. – 160 p.
2. Shafik Viola. Arab cinema: History and Cultural Identity. – Cairo: The American Univ. in Cairo Press, 2007. – 311 p.

Section 3. Museology, preservation and restoration of historic and cultural

*Bublik Natalia Vladimirovna,
Ural State Academy of Architecture and Arts,
postgraduate student, the Faculty of Design
E-mail: BublikNata@gmail.com*

The image of the future museum

Abstract: The article analyzes the relevance of existing museums, in accordance with this criterion author separates two types of museums: a museum of the past and modern museums. The author suggests a third type of museum as the most topical — a museum of the future. The author formulates the goal of the museum of the future, its objectives and format; also, she offers a methodology of its creation and the territory in which it can be located.

Keywords: museology, museum, the relevance of museums, the goal of museums, cultural center, cultural approach, Urals.

*Бублик Наталья Владимировна,
Уральская Государственная Архитектурно-Художественная
Академия, аспирантка, факультет дизайна
E-mail: BublikNata@gmail.com*

Образ музея будущего

Аннотация: В статье проводится анализ актуальности существующих музеев и транслируемой ими культурной информации, в соответствии с этим выделяется два типа музеев: музеи прошлого и современные музеи. В качестве возможного вектора развития музеев в сторону повышения актуальности предлагается третий тип — музеи будущего. Формулируется цель музея будущего, его задачи, формат, предлагается методология его создания, а также территория, на которой он может быть расположен.

Ключевые слова: музей, миссия музея, актуальность музея, культурный центр, культурологический подход, музееведение, Урал промышленный — Урал полярный.

Понятие «современный музей» настолько нестабильно, что уже завтра существующие музеи легко могут стать музеями прошлого. Множество специалистов трудится над тем, чтобы музеи отвечали требованиям сегодняшнего дня. А можем ли мы заглянуть дальше и увидеть, каким будет музей будущего?

Музеи прошлого

Музеи регулярно что-то меняют, чтобы быть актуальными и востребованными. На наш взгляд, есть две существенных проблемы, без решения которых, эти институты не могут быть актуальными в полной мере.

Во-первых, музеи нерентабельны с финансовой точки зрения. Даже у таких гигантов как Эрмитаж и Русский Музей, государственные субсидии составляют минимум 70 % [6]. Популярна в последнее время

смена стратегии, когда музей становится не просто музеем, а обрастает сиюминутными мероприятиями, как спектакли, тематические праздники, фестивали, но это не облегчает музею жизнь, а наоборот добавляет проблем с поиском источников финансирования.

Во-вторых, музеи не рентабельны с точки зрения сохранения культурного опыта. Свою основную миссию быть средством преобразования культурного опыта всего человечества в личный опыт конкретного пользователя музеи не выполняют.

1) Для человека в музее физически нет места. Как отмечает В. Дукельский, «музей одно из немногих мест, где можно осознать свою индивидуальность по отношению к внешнему миру и выйти из стен музея со своим открывшимся “я”» [5, 8]. Однако чтобы

человек присвоил себе культурный опыт, он как минимум должен ощущать себя «своим» в пространстве музея. В действительности, музейное пространство не понятно обычному человеку. По словам В. Дукельского, «музей никогда не говорит человеку “Здесь всё твоё!” Он не доверителен, как уютное кафе, здесь нет своего, отмеченного в билете места, как в театре, даже своего стола-стула с лампой, как в библиотеке. Человек инстинктивно начинает искать себе место в музее, пытается как-то организовать своё личное пространство. Он долго и безрезультатно мечется по залам и нигде не находит себе пристанища. Про посетителя попросту забыли или, по крайней мере, стараются не вспоминать, иначе за двести лет для него нашли хоть какой-нибудь уголок» [5, 10]. Пространство музея, таким образом, воспринимается как чужая территория, где не предусмотрено самовыражение, а значит и самоидентификация.

2) В музее отсутствует актуальная для человека информация. Многие существующие музеи работают в режиме монолога, об этом пишет Сергей Каменский, создатель проекта «Искусство путешествий», по его словам, взрослая аудитория не воспринимает музей «как место смысла, и за со-бытием чаще ходит на спектакль, в кино или на концерт» [7]. Музеи оправдывают отсутствие в них актуальной информации особенностями процесса создания экспозиций. Будто музей действует с отставанием, поскольку процесс создания экспозиции подразумевает осмысление уже устоявшейся в обществе информации, которую передовые ученые склонны считать устаревшей. Некоторые исследователи делают совершенно удручающий вывод, будто конкретному человеку искать новые сведения в музее бессмысленно [1; 3], и экспозиции имеют значение только для такой размытой категории потребителей как «социум в целом».

Современные музеи

Попытки каким-то образом сделать музеи современными приобретают различную форму. Однако наиболее яркая и общая тенденция — внедрение интерактивных аудиовизуальных технологий.

Во все века смена «языка» музея, то есть его экспозиции, воспринималась как панацея. В конце XX века на смену литературе, господствующей в экспозиционной деятельности до этого, пришли аудиовизуальные искусства, позволяющие вовлечь в музей более широкую аудиторию [9, 7–9]. Вообще современные музеи, пожалуй, опережают любые другие культурные институты по количеству внедрённых технологических инноваций. В погоне за

привлечением посетителей музеи превращаются в кинотеатры, компьютерные клубы, залы с игровыми автоматами, и теряют свою суть. Появившаяся в середине двадцатого века функция музеев быть центром развлечения для всей семьи порой захватывает музеи целиком. Гонка музеев за доминирующими видами передачи информации вынуждает их тратить колоссальные усилия для того, чтобы найти «как сделать», зачастую жертвуя вопросом о том «что делать».

Концентрация музеев на экспозиции порой доходит до абсурда. В последнее время популярной стала позиция, будто современным музеям нет необходимости ясно формулировать свою миссию, интересоваться историей, формировать коллекции, а «современность» на самом деле инсценируется на уровне образа: «современное — это новое, “крутое”, фотогеничное, с отличным дизайном, экономически успешное» [2, 16].

Даже если считать, что посещаемость и экономический фактор — основные критерии успешности музеев, то путь внедрения технологических инноваций ошибочен. Экспозиции, созданные лишь для развлечения, никогда не привлекают посетителя в музей повторно. Знакомство с экспозицией приравнивается в таком случае к просмотру фильма в кинотеатре. Однако заменить фильм в прокате для кинотеатра значительно проще, чем музею менять свою экспозицию.

Канал коммуникации музея, его экспозиция, на наш взгляд, — это лишь инструмент, его не стоит ставить в разряд целей. Технологические инновации имеют смысл, только если чётко сформулирована цель музея. Как говорит Ольга Карпова о современных музеях: «При всех технологических инновациях тот посыл, который музей выносит в общество, остаётся непонятным. И эта проблема большой музейной концепции и основной идеи, которую музей транслирует во вне, остаётся животрепещущей» [8].

Таким образом, вопрос о современности музея лежит на уровне его целеполагания, а не на уровне используемых средств в экспозиционном дизайне.

Музеи будущего

Существующие музеи не ориентированы на будущее — ни на своё собственное, ни на будущее культуры, как раз из-за некорректно обозначенной миссии. Распространённое мнение, сформулированное всемирно известным музееведом З. Странским, будто суть музея заключается в отборе и хранении объектов, как раз и привело к тому, что в музее нет места для человека. Это музей-хранилище. Музеи-хранилища утопают в прошлом, исследователи противопоставляют

им музеи-культурные центры, однако это понятие трактуется всеми по-разному.

В музеологии принято считать, что культура фиксируется в артефактах. Поэтому основной целью музея, как культурного центра, музеология ставит сохранение артефактов, «вещественных документов» [13, 7]. На наш взгляд, при таком подходе музей не может быть культурным центром, потому что культура — это понятие динамическое, а для хранения вещей достаточно иметь архив или склад.

Согласно мнениям Ю. Н. Солонина и М. С. Кагана, культура отражается в ритуалах, то есть важнейший аспект культуры — деятельностный. Деятельность человека в культурологическом смысле отличается от активности животного тем, что животное не преобразует природу, а человек в процессе своей деятельности преобразует природу и себя, что в результате приводит к разрушению природных связей и построению связей социокультурных [10, 21]. Соответственно этому культурологическому подходу музей может стать культурным центром только через творческую деятельность, фундаментом для которой как раз и служит предшествующий культурный опыт. Именно сам музей должен осуществлять эту деятельность в соответствии со своим профилем. Любая деятельность может быть истолкована как освоение пространства, с точки зрения П. А. Флоренского [11, 93]. Человек, посещающий музей, осваивает пространство, и присваивает его себе, то есть находит своё место в нём:

- освоение культурного пространства в глубину (музеи искусства — искусство даёт нам те переживания, с которыми мы не сталкиваемся в обыденной жизни);
- освоение культурного пространства в длину (исторические музеи — представляя события прошлых лет, мы словно их проживаем, и поэтому присваиваем, они становятся частью нашей жизни, помогая нам в будущем);
- освоение культурного пространства в ширину (краеведческий музей — человек начинает ассоциировать себя с территорией, на которой живёт, понимает свою роль в развитии этой территории, и что она может ему дать).

Музей лучше других организаций способен решать задачи на проектирование новых объектов. Опыт дизайн-проектирования свидетельствует, что если мы хотим спроектировать нечто новое, ориентированное на будущее, — не имея представления о предшествующем социокультурном опыте, мы

получим результат значительно менее успешный и жизнестойкий, нежели если будем отталкиваться от опыта, особенностей региона, культуры, в контексте которой будет функционировать объект, и проч.

Сейчас многие говорят о необходимости возвращения в музей его творческой природы [8], обычно под этим подразумевается сотворчество по заранее заданным шаблонам, к которому причастны посетители исключительно в момент посещения музея. Творчества в чистом виде в музее сейчас нет, и это удивительно, потому что целевая аудитория музея — умные, любопытные люди, которых действительно интересует сфера, которой посвящён музей. Им есть что сказать.

Для чего современный человек идёт в музей? Очевидно, что «человек идёт в музей, чтобы через искусство воссозданное прошлое увидеть будущее» [3]. В этом свете музей предстаёт перед нами создателем будущего; центром актуальной информации и активной коммуникации [12, 3]. Таким образом, для того, чтобы быть культурным центром, музей должен не просто фиксировать и транслировать существующий культурный опыт, а генерировать будущее культуры. Для этого, и только для этого музею необходимо владеть информацией обо всём предшествующем опыте. Удивительно, что до настоящего момента музей не являлся центром проектирования.

Таким образом, миссия музея будущего, на наш взгляд, состоит в том, чтобы позволить человеку увидеть своё будущее в контексте культуры, создать это будущее. Мы предлагаем переход от модели «музей-артефакт» к модели «человек-музей-культура». Музей будущего — это своего рода Сколково, только музей обеспечивает нас не технологическими инновациями, а инновациями в области освоения территории, трансформации культуры и т. д. Музей обеспечивает человека связью с культурой, помогает ему найти своё место в ней, а с другой стороны, человек обогащает культуру своей деятельностью.

Очевидно, что провести переориентацию существующих музеев — задача практически невыполнимая. Во-первых, в музее будущего на первый план выходит человек, а не вещь, соответственно и основной язык коммуникации музея, его экспозиция, должен быть радикально переосмыслен. Экспозиция уже не в центре музея, она лишь обслуживает его. Во-вторых, чисто физически, как мы уже говорили, для человека в музее нет места. В-третьих, музеи географически расположены преимущественно не как культурные центры, а наоборот — по остаточному принципу, они не могут обрести необходимыми связями

(социальными, культурными, экономическими). Особенно ярко неудачное расположение музеев прослеживается в промышленных городах Урала. Когда эти города строились, считалось, что музеи им не нужны, под них не предполагалось особое место, а потом почему-то они стали появляться. Как города постепенно обрастали кладбищами, по такому же принципу культура городов обрастала музеями. Стихийное появление музеев в таких городах свидетельствует о существующей потребности в них. Показательно, что до настоящего момента музеи рождались «снизу», на инициативе отдельных людей, а не «сверху», на государственном уровне. Мы предполагаем, что музеи появляются там, где люди хотят сохранить память о себе, своей деятельности и жизни, и поделиться этим с другими. Это, своего рода, нить, связывающая человека и территорию.

Промышленные города на Урале строятся и по сей день. Например, в рамках проекта «Урал промышленный — Урал полярный» (ныне «Корпорация развития») в 2008 году было запланировано строительство нескольких новых городов с населением по 30–50 тыс. человек [14]. Происходит радикальное изменение модели освоения жизни на Севере: от суровой вахтовой жизни к созданию комфортных условий для постоянного проживания нескольких поколений. Это подтверждают слова уральского полномочного представителя Петра Латышева: «Мы не будем допускать прежних ошибок, когда людей, приехавших на грандиозные стройки, размещали в бараках. Поэтому в рамках реализации проекта “Урал промышленный” будет создана не только промышленная, но и социальная инфраструктура. Города с населением в 50 тыс. человек — это четыре стадиона, пять больниц, школы, детские сады и коммунальная инфраструктура» [14]. Возможно, если с самого начала в данную инфраструктуру будут включены музеи будущего, жизнь людей в новых городах станет комфортнее. Мы предполагаем, что если и возможно создать идеально комфортные условия для человека, приехавшего жить и работать в новый город, то музей будущего внесёт существенный вклад. Сложно представить, что условия жизни на Севере, а особенно за полярным кругом, могут быть «мягкими», однако у нас есть пример беззаботного существования в данных условиях — опыт коренных народов. Мы не можем просто перенять его, поскольку они ведут традиционный образ жизни кочевников.

По мнению Юрия Громыко, осваивать Север можно, только вырываясь к новому техно-производственному, а точнее социокультурно-эколого-промышленному

укладу. Он предлагает модель техноэкополиса, для которого важнейшей составляющей является постоянное исследование и изучение той территории, на которой он выстроен, и не перенос концепций и идей с Большой земли, но формирование и развитие собственного краеведческого теоретического видения. «Весь набор основных жизнеобеспечивающих инфраструктур должен не завозиться на Север, а создаваться и отлаживаться здесь» [4]. Координатором проектировочной деятельности и деятельности по освоению жизни на Севере, сочетающей промышленные инновации с опытом коренных народов Севера, может стать музей будущего. Возможно, если помимо промышленной и социальной инфраструктуры в новых городах появится «культурная» инфраструктура, жизнь на Севере станет комфортнее. Музей мог бы обеспечивать проектировщиков, работающих на Севере, информацией, касающейся опыта проживания коренных народов, а также опыта освоения Севера различными исследователями — археологами, геологами и т. д. Если музей и не сможет стать фабрикой проектов, он как минимум «сформулирует» образ жизни на данной территории.

В сфере культуры сейчас происходит глобальный пересмотр форматов. Наконец-то мы пришли к пониманию, что «культура — не «довесок к экономике», а «мотор развития», не «традиционные культурные институты», а «инструмент экономической политики в области возрождения и маркетинга городов и территорий» [6]. Задачу создания музея, который будет не «товарным вагоном», а «локомотивом» культуры, можно решить, только если путь развития культуры станет приоритетом политики государства. К выбору места создания таких музеев стоит подходить настолько же внимательно, как относились к выбору места под храм при проектировании новых городов.

Итак, музей будущего, на наш взгляд, — это институт совершенно нового формата, требующий особого подхода к его созданию. В соответствии со сформулированной нами миссией музея будущего, мы можем определить практическую методологию его создания. Поскольку основная роль в музее будущего отводится конкретному человеку, подход к проектированию музея должен быть индивидуальным, только так можно поставить на первое место человека, а не «посетителя». Нас интересует каждый конкретный человек, его особенности, его уникальность, творческий потенциал, заинтересованность в определении своего будущего с помощью музея. Музей реагирует на запрос человека, и с его участием происходит прогнозирование и

проектирование будущего культуры. Кроме того, как мы уже говорили, музею необходимо обрести определёнными связями, которые будут сходиться на нём как на культурном центре, это возможно реализовать с помощью системного подхода. И третий аспект методологии — адресный подход, мы не будем останавливаться на нём подробно, поскольку он уже используется современными музеями.

Одним из специалистов, способных к проектированию в рамках трех перечисленных подходов, является дизайнер. Роль дизайнера в музеях будущего возрастёт, поскольку музеи будут нацелены на проектирование не существовавшей до этого культуры. А дизайн, как известно, выступает в роли технологической возможности зафиксировать новые культурные

смыслы. Пожалуй, любая проекторочная деятельность нацелена на создание будущего культуры. Дизайнер же привносит от себя стремление к красоте и гармонии системного объекта. Однако, разумеется, системный объект не может быть делом рук одиночки, и в рамках музея будет трудиться команда специалистов. Мы акцентируем внимание на дизайне, так как эта проекторочная деятельность способна объединить культурный компонент с компонентом экономическим, традиции и инновации. Дизайнеры, особенно промышленные дизайнеры, обладают способностью объединять в одном проекте усилия различных специалистов для того, чтобы прийти к общему результату, благодаря умению мыслить системно и заранее предвидеть результат деятельности.

Список литературы:

1. Белолипецкая Н. Миссия музея в условиях информатизации общества. [текст]/Н. Белолипецкая//Мир музея. – 2012. – № 1. – С. 22–25.
2. Бишоп К. Радикальная музология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? [текст]/Клэр Бишоп; с рис. Дана Пержовски. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. – 96 с.: ил.
3. Гарин Н. П. Музей как машина времени [выступление]/Н. П. Гарин//Международная научная конференция «Города России в XXI веке: проблемы архитектурного формирования и пространственного развития».
4. Громько Ю. В. Стыки 2. [текст]/Ю. В. Громько//Время вышло из пазов. – Тюмень: ТОГИРРО, 2001. – Глава: Зачем России Север?
5. Дукельский В. Пространство публичного одиночества. [текст]/В. Дукельский//Музей и личность. – М.: Российский институт культурологии, 2007. – С. 6–14.
6. Интернет-портал Меценат.//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.maecenas.ru/fresh/1_2006_2/2006_1_6.html (дата обращения: 21.03.2015).
7. Искусство путешествий.//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://museum2.ucoz.ru/> (дата обращения: 16.01.2015).
8. Каким будет музей будущего?//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://postnauka.ru/video/29812> (дата обращения: 16.01.2015).
9. Майстровская М. Т. Музейная экспозиция: тенденции развития. [текст]/М. Т. Майстровская//Музейная экспозиция. Теория и практика. Сборник научных трудов./гл. ред. М. Т. Майстровская – М.: Российский институт культурологии, 1997. – С. 7–22.
10. Солонин Ю. Н. Культурология. [текст]: учебное пособие/Ю. Н. Солонин., М. С. Каган – М.: Высшее образование, 2007. – 566 с.
11. Чертов Л. Ф. К семиотике пространственных кодов [текст]/Л. Ф. Чертов//Семиотика пространства: сб. науч. тр. Междунар. ассоциации семиотики пространства/гл. ред. А. А. Барабанов. – Екатеринбург: Архитектон, 1999.
12. Шелегина О. Н. История и современные тенденции в развитии музейного мира Сибири: дис. ... д-ра историч. наук/Ольга Николаевна Шелегина – М., 2012. – 386 с.
13. Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика. Учеб. пособие/Л. М. Шляхтина. – 2-е изд. стер. – М.: Высш. шк., 2009. – 183 с.; ил. – (Образование через искусство).
14. Электронная газета «Век».[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vek.ru/v-urfo-poyavitsyaneskolko-novux-gorodov-latyshev> (дата обращения: 20.04.2015).

Section 4. Musical arts

*Valiulina Margarita Rifkatovna,
Laureate of National and International Competitions,
St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov,
professor, the Faculty of vocal studies and stage directing;
St. Petersburg State budget educational institution of secondary
education with in-depth study of subjects musical cycle «Tutti»,
lecturer, the Department of solo singing
E-mail: margovali@mail.ru*

*Tchernigovskiy Mikhail Maksimovic,
Laureate of International Competitions
E-mail: 9200216@mail.ru*

Vocal-teaching practice: violations of the vocalists' voice function at the initial stage of learning

Abstract: One of the most important periods in the skills formation of a vocalist is the initial stage of learning, when the proper knowledge of breathing and the most rational vocal technique are laid. The correct classification of the voices should happen during this period, the timbre of the voice, its range and tessitura should determine. In case of these functional bases violations there are violations in coordination of the functions of the vocal apparatus various elements and a distorted system of complex conditioned reflexes is formed in the cerebral cortex. This can develop occupational diseases of the functional nature, the symptoms of which may be similar to those of viral or bacterial origin. Activities aimed at the musical knowledge acquisition by phoniatrists and medical knowledge by vocal teachers are necessary; the joint work of vocal teachers, doctors-otolaryngologists, phoniatrists, phonopedists and physiologists will become more effective.

Keywords: vocal pedagogy, functional dysphonia, diseases of the functional nature, voice function rehabilitation, vocal-pedagogical education.

The initial stage of learning is one of the most important periods in the professional formation and development of the singing voice. This is due to the fact that during this time coordination of the functions of the vocal apparatus various elements is formed, carried out by the central excitatory system. It is the formation of the whole complex system of conditioned reflexes, which are the physiological basis of singing and speech phonation.

Singing is appropriate to engage in during the childhood. Eleven-thirteen age is the most suitable time for solo singing training. The anatomical and physiological development opportunities of the child at this age reach the appropriate level, as well as the development of children's vocal organ, so before puberty no complications might appear. During the period of mutation, at this age, continued vocal training is quite possible in a rigorous

approach to the borders of this age opportunities and special exercises for this period.

The first step in the establishment of any vocalist is the correct classification of the voice. Classification of voice — definition of voice species (the type of voice), depending on the basic acoustic qualities of voices: the tonal range, strength and timbre. Experience shows that it is necessary to use the advice of the doctor-phoniatrist as classification of the human voice is an extremely complex psychophysiological process carried out at a fairly pronounced subjective background, as well as the process of phonation. The initial tone range of the student should be also taken into account and it should be distinguished from the tessitura, changing after the beginning of the professional classes.

After determining of the voice classification, during several years of special education (at least four) a student

acquires and absorbs the knowledge of the correct singing breathing and the most rational vocal technique. Failure to comply with at least one of these training requirements can lead the student to a brief executive activity. Without a proper definition of the voice type the student will begin to overload the vocal apparatus, force and exceed his natural tessitura. Over time there is a lack of clarity and brightness of the sound, as well as possible changes of the voice timbre.

In case of the voice misclassification, from a physiological point of view, there is a loss of coordination functions of the vocal apparatus various elements and a distorted system of complex conditioned reflexes in the cerebral cortex is formed. When forcing the voice happens hyperemia of vocal cords comes due to swelling of the deep vessels located within the vocal folds and edema of the edges of the vocal folds, which makes inflammatory larynx diseases (acute laryngitis, including marginal laryngitis), and may even form nodules on the vocal cords.

As noted earlier, these diseases singers may result from the use of forced voting, but if these diseases have viral or bacterial origin, the inflammatory process may spread into the lower respiratory tract — the trachea and bronchi. This leads to an acute laryngotracheitis or tracheobronchitis.

It is worth noting that the violation of voting may last from 2–3 to 7–10 days after the disappearance of the larynx and trachea inflammation. A phoniatriest and a vocal teacher should decide strictly individually when to allow a student to start vocal lessons.

Disorders of voice functions simultaneously are collectively called “disphonia”, which is divided into functional and organic. This article will consider the nature of the functional dysphonia.

Functional disorders of the vocal tract can be divided into two main groups:

1. Functional dysphonia;
2. Phonasthenia.

One of the main causes of singers’ functional dysphonia, especially at the initial stage of training, is the misuse of the vocal apparatus. Works by J. Perello (1962) fully confirms this fact [2, 180]. Moreover, in his works J. Perello highlights the types of dysphonia which appeared on the basis of pathological mechanical factor impact in the misuse of the vocal apparatus or greater than normal human physiological capabilities. The task of the teacher is to distribute the load on the voice function of the pupil correctly and accurately as much as possible. This function shouldn’t exceed the limiting capabilities.

A. I. Rabinovich and S. K. Orlov (1953) believe that the lack of voice can be caused by incorrect phonation skills that emerged during the prolonged laryngitis. Research in this area fully confirms this view [1, 73]. Moreover, it is worth noting the fact that the symptoms of laryngitis and function dysphonias may be similar, therefore, diagnosis and treatment may be wrong, although there may be a positive vocal function trend restore for a while. At the same time the fact of recovery is false, moreover, there is aggravation of the disease, which can lead to the dysphonia of the organic nature.

Functional dysphonias can be regarded as a protective response of the body. This is due to the fact that in all cases their appearance is caused by the presence of the dominant focus of stagnant deceleration in the motor area of the cerebral cortex. It occurs during an acute inflammation of the upper respiratory tract. Upon termination of inflammation in the upper airways pain agent of the irritation disappears and, as a result, the most patients’ stagnant inhibition removes and the phonation recovers.

In the prevention of children functional dysphonia preventive activities are important. They should be conducted by parents and teachers. A constant, persistent and uncompromising struggle with loud conversation and singing at home and in educational institutions should be carried out. It is necessary to teach children to speak calmly and quietly, within the natural and normal for the age limits. Any kind of noise, loud talking, screaming, screeching should be prohibited, justifying it as a manifestation of a low cultural level. Also it is necessary to strive to speak to children in a low, calm voice, so they will be easier to understand and accept your point of view.

A teacher, or rather, teacher’s sense of hearing and professionalism play an important role in this situation. At the first symptoms of vocal function violation, the teacher assigns a student the mode of the voice calmness and consulting a doctor-phoniatriest. The doctor will determine the exact diagnosis and prescribe treatment. In case functional dysphonia of different kinds doctors prescribe a course of rehabilitation of voice function. In this course, in addition to medical treatment, they may include phonopedist classes, in some cases — physiotherapy.

Treatment of the functional dysphonia should be physiologically justified. Its main task is to improve the mobility of cortical processes, removal of pathological focus of the stagnant inhibition in the cortex of the brain, and restore the original reflex mechanisms.

After the rehabilitation, a period of professional recovery comes. This period should begin gradually, preferably during the last phonopedist sessions. Lecturers should carry out psychological education for the student in that period of time, instilling confidence that the vocal apparatus is required to recover.

Certainly during the first lessons a teacher has to pay attention only to orthophonic exercises to achieve a smooth and long exhalation, combined with the reading of the text, completely eliminating exercises of vocal voice type. The particular attention should be given to the exercises to strengthen the muscles of the palato-pharyngeal valve and activation of the soft palate. The teacher should consult with the phoniatriest who conducted a rehabilitation course with a student. Phoniatriest can choose exercises that are suitable to the child, taking into account all the individual characteristics.

It is worth noting that the activities of a preventive nature should be present in the work with vocalists, namely the periodic otolaryngologist examination. This applies not only singers who are at the initial stage of learning. In our view, this inspection should be carried out not less than once every six months. Moreover, in the event of the primary symptoms of acute respiratory infection (ARI) a student should immediately contact the ENT doctor. If necessary, the ENT doctor may consult a phoniatriest to prevent pathologies of the vocal

cords, which often happens with SARS, especially prolonged. Timely detection of vocal function violations allows to cure illness painlessly and to return to classes faster.

Fr. Lamperti, in his book "The Art of Singing" pointed out that "the student should try singing a little solfeggio and training a lot vocalizes because singing with syllables extremely tires a throat" [3, 6]. This directive is one of the most successful in preventing any violations of vocal function and pedagogical practice of V.M. Lukanin and N.A. Serval, Honored Artist of the RSFSR and the professors of the Leningrad State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, who trained a galaxy of outstanding singers and teachers, fully confirms the correctness of these instructions.

Issues of development and education of the singing voice for individual learning needs more publicity in the literature, based on the experience of teachers, singers, phoniatriests and researches of the scientists involved in the problem. Currently, the methods of young singers teaching need to be further developed in the relevant scientific research institutes of health, musical and pedagogical profile. To successfully address this question, we need activities aimed at the acquisition of musical knowledge by phoniatriests and medical knowledge by vocal teachers, as the joint work of vocal teachers, doctors-otolaryngologists, phoniatriests and physiologists will be more effective.

References:

1. Zaritskii L.A. Practical phoniatics./L.A. Zaritskii, V.A. Trinos, L.A. Trinos. – K.: Vishcha school. Head Publishing House, 1984. – 168 p.
2. Maximov I. Phoniatics: Hardcover with the Bulgarians. V.D. Sukharev – M.: Medicine, 1987. – 288 p.
3. Lukanin V. (Compiled and edited by E. Nesterenko) Teaching young singer. – M.; L.: Music, 1977. – 87 p.

*Poklad Nadezhda Sergeevna,
P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in Kiev,
postgraduate student, Department of Ukrainian
Musical History and Folklore
E-mail: avis_n@hotmail.com*

Genesis semantics of means musical expressiveness in vocal work of "Cold Morning" by Anna Kovalova

Abstract: Interpretation of genesis semantics of means musical expressiveness in a vocal work "Cold Morning" by Anna Kovalova. Holistic analysis of the musical text.

Keywords: musical symbols, musical program, semantics, Genesis, Anna Kovalova.

*Поклад Надежда Сергеевна,
Киевская Национальная Музыкальная Академия Украины,
аспирант, кафедра Истории Украинской музыки и фольклористики
E-mail: avis_n@hotmail.com*

Генезис семантики средств музыкальной выразительности в вокальном произведении Анны Ковалёвой «Холодное утро»

Аннотация: В статье рассматривается генезис семантики средств музыкальной выразительности в вокальном произведении Анны Ковалёвой «Холодное утро». Целостный анализ музыкального текста.

Ключевые слова: музыкальная символика, музыкальная программа, семантика, генезис, Анна Ковалёва.

Украинская музыка 2-й пол. XX – нач. XXI в., весьма многообразная в своих проявлениях, представляет собой наименее разработанную тему в украинском музыковедении и заслуживает особого внимания со стороны исследователей. Именно этот период был отмечен высокими достижениями в музыке и появлением уникальных, по своей сути, произведений каждого отдельного региона Украины.

Обретая новые виды, формы и жанры, получая в свое распоряжение все более совершенные технические и технологические возможности, легко преодолевая реальные и виртуальные границы, музыка украинских композиторов стала одним из атрибутов современного музыкального мира, сформировав множество направлений и стилей, сменявших друг друга и существовавших рядом.

Многие музыковеды неоднократно обращались в своих работах к музыке современных украинских композиторов. Среди авторов следует назвать Черкашина-Губаренко М. Р., Герасимова-Персидская Н. А., Щербинин Ю. А., Загайкевич М. П., Муха А. И. и др.

Поэтому становится актуальным обращение к такой жанровой сфере, в которой объединяются внешние причины музыкальной программности и специфические факторы музыкальной символики. В жанровой сфере такого рода музыка с особенной глубиной проявляет уникальность своего языка и, одновременно, её направленность основным культурным смыслом — согласие с художественным значением, что открывается в сопутствующих музыкальному звучанию выразительных средств.

Вокальные и хоровые жанры занимают центральное место в творчестве украинского современного композитора Анны Ковалёвой.

В творческом наследии композитора около 150 песен и романсов на слова А. Фета, Ф. Тютчева, Л. Лазор, и др. авторов. Более чем 1930 эстрадных песен, обработок и аранжировок русских, украинских и польских народных песен, хоровые произведения

а capello для смешанного хорового состава, кантата «Душа сохраняет» на слова М. Рубцова, хоровой концерт на слова А. Фета, детские хоры и опера-сказка «Леснянка и Апрель» на слова М. Старшинова.

Поэтому целью статьи стало отображение генезиса семантики средств музыкальной выразительности в вокальном произведении А. Ковалёвой — «Холодное утро».

Прежде всего, отметим, что генезис семантики это возникновение и развитие смысловых, образно-выразительных или изобразительных знаков в музыкальном тексте.

Вокальные сочинения А. Ковалёвой 90-х гг. демонстрируют увлеченность поэзией русских современных поэтов. Романс «Холодное утро» на слова А. Мигулина был написан в 90-е гг. Это произведение для женского голоса меццо-сопрано и фортепиано. Поэтический текст, состоящий из двух строф, катренов, рисует картину холодного и сонного сентябрьского утра. Словесный текст очень близко соотносится с мелодией, заметно их ритмическое единство.

Холодное, сонное, жёлтое утро.

Летят паутинки в сентябрьскую высь...

и с первых минут пробуждается смутно,
упругой струною звенящая мысль

Тебя вспоминать на рассвете не буду

уйди на озёра, восход торопя,

я всё переплачу, я всё позабуду,

и в сердце как будто не будет тебя.

Это — образец трагической лирики. Холодное, сонное утро рисует образ внешней картины, состояние природы, но и такой же холод и одиночество внутри человека. Боль и разочарование на сердце, желание позабыть, оставить всё в прошлом. Но образ того, от кого так одиноко и больно, постоянно в мыслях. Сердце продолжает биться и страдать.

Романс «Холодное утро» написан в сквозной форме, хотя одновременно демонстрирует вариантность, связанную с усложнением тонально-гармонической

сферы. Достаточно явственна опора на классические формы, однако расширенная тональность вносит свои коррективы как в куплетно-вариантные связи, так и в сквозной принцип, действующие совокупно.

Внутри строф наблюдается тенденция к сквозному прочтению текста с заметным обновлением мелодики. Вариантность сказывается в «продолжающем подхвате»: начала первой строфы, её развитие и подход к кульминации, в момент кульминации возникновение второй строфы, как вариантность первой, и завершение всего произведения.

С каждой строфой романса как-бы разворачивается музыкальная ткань произведения. Мелодия вокальной партии расширяется в диапазоне, поднимаясь в верхний регистр, где ноты уже звучат более взволнованно и напряжённо. А партия фортепиано, пронизанная пульсацией триолей и уплотнённая аккордовыми созвучиями, опускается в нижний регистр, что более подчёркивает общий драматизм произведения. Таким образом, весь диапазон звучания романса (вокальная партия и партия фортепиано) постепенно расширяется, а музыкально-драматическое развитие достигает в момент завершения четырех октав.

Зарождаясь в 3 такте, с первых нот звучания вокальной партии, и до последней ноты в романсе, не переставая звучать, в размере 4/4, всё произведение пронизывает триольный ритм. По словам Н. Вашкевича, «триольный ритм — это ритм утомлённого сердца» [4, 86]. В зависимости от контекста, триольные ритмы могут окрашивать образно-эмоциональный строй произведения от настроений светлой печали, грустных раздумий до тяжелых предчувствий, безутешного горя и трагедии.

Общеизвестно, что ритмы сердцебиения — это ритмы возбужденного волнения сердца. Семантика ритмов сердцебиения всегда зависит от двух основных факторов: от темпа и от лада. В небыстром, задумчивом темпе, триольный ритм восьмью длительностями, внедрённый в тематический материал данного музыкального произведения, является остигнатым ритмической основой всей фактуры романса, что также явилось ключевым образно-выразительным значением.

В истории музыкальной литературы триольный вариант ритма встречается чаще других. Внешне — элементарные триоли, но напрямую производные от *сердцебиения*. В романсе «Холодное утро» ритмы сердцебиения — это основа всей фортепианной партии.

Романс состоит из двух разделов, где второй раздел производный от первого, и возникает в зоне наибольшего душевного волнения, в момент первой

кульминации (такт 12). Триольный ритм, изначально изложенный только лишь в вокальной партии, в ходе своего развития, проникает в партию фортепиано, где не перестаёт звучать в обеих партиях до финального такта в романсе.

Ритмы сердцебиения, как средство музыкальной выразительности, — явление интонационное. Это — продолжение данного ряда важнейших семантических единиц музыкального словаря. Внешне элементарные ритмы (временные соотношения сердечных тонов, записанные нотами), введенные в качестве остигнато в фактуру сопровождения, удивительным образом обнаруживают свою (по определению) конкретную семантику: знак присутствия сердца в эмоциональном строе произведения. И этот факт не может не ограничивать звучание их определенным кругом музыкальных жанров и условиями стиля. И в данном вокальном произведении А. Ковалёвой триольные ритмы играют роль психологического подтекста.

Первый раздел написан в тональности «си-минор» и состоит из 11 тактов. Первый раздел — это первая строфа поэтического текста; картина внешнего образа природы; картина холодного, сонного, жёлтого утра. На фоне пустой квинты в нижнем регистре, медленно и лениво поступенно поднимаются кварто-квинтовые созвучия (такт 1) в верхнем регистре фортепиано, создавая образ бесконечной пустоты (расстояние между басом и мелодией три октавы). На фермате замирает уменьшённая октава — соль # — соль. С третьего такта, на фоне терцово-квартовых созвучий в верхнем регистре в партии фортепиано, словно ползущих по хроматизмам, начинает своё декламационное повествование партия голоса в малой октаве.

Вокальную партию пронизывают триоли, монотонно звучащие на тонической ноте *си*. Мелодия постепенно разворачивается в диапазоне, начиная от терции (такт 3) и дойдя до чистой октавы в последнем такте первого раздела романса (такт 11), вокальная партия, в сопровождении партии фортепиано, приблизилась к моменту кульминации. В первом разделе романса партия фортепиано, с каждой строкой литературного текста, опускается в нижний регистр. На слова «Холодное, сонное, жёлтое утро» фортепианная партия звучит в первой октаве, на словах «Летят паутинки в сентябрьскую высь» звучит малая и первая октавы и на последнюю строку «Упругой струнную звенящая мысль» партия фортепиано на *f* достигает диапазон между большой и второй октавах. Между крайними регистрами фортепианной партии, помещена партия голоса.

В момент кульминации развития музыкального материала (такт 12) начинается изложение второго раздела романса. Это — картина внутреннего драматизма и душевного переживания человека. Смена тональности («ми минор»), вся скрытая трагедия и чувство разочарования вырываются наружу во втором разделе романса: «Нет больше сил терпеть боль, невозможно больше молчать». Второй раздел — крик души, это обречённость на то, что никогда невозможно забыть. Остаётся только принять эту боль, и жить дальше.

Музыкальный материал первого раздела тематически развивается во втором разделе, достигая кульминации всего произведения.

Отметим, что музыкальный материал темы вступления (1–2 тт.) в вариантном изложении завершает вокальное произведение (22–24 тт.). Отличие состоит лишь в том, что в завершении эта тема смещена в долях (вступает не с сильной доли такта, а с относительно сильной — такт 22) и звучит на фоне триольного тонического органного пункта в тональности «ми минор». Таким образом, выстраивается своеобразная тематическая арка между темой вступления и завершения.

Романс обогащён гармоническими созвучиями секундовых и терцово-квартовых структур, часто расположенных в крайних регистрах фортепиано. Помимо авторской аккордики присутствует постоянное движение ниспадающих хроматизмов четвертными длительностями (тт. 3–4, тт. 8–9, и т. д.) в фортепианной фактуре. Во втором разделе романса хроматизмы также проникают в вокальную партию, а в партии фортепиано появляется вначале квинтовый тонический органный пункт в новой тональности «ми минор» (тт. 12–17), а затем тонический органный пункт на основном тоне (тт. 18–24), который не перестаёт звучать до конца произведения.

Интересно, что поэтический текст и партия фортепиано взаимосвязаны образно и тематически. В данном романсе вокальная партия, партия фортепиано и поэтический текст как единое целое играют важную роль в создании драматического поэтического образа произведения.

В создании драматического образа страдания и боли, А. Ковалёва прибегает к различным средствам музыкальной выразительности. Свидетельствует об этом триольный ритм, который пронизывает всё произведение как образ страдающего сердца, которое продолжает биться; постоянное движение альтерированных гармонических созвучий по хроматизмам как образ разочарования и обречённости; звучащие крайние регистры в партии фортепиано как образ пустоты и одиночества.

Смена тональности — это смена двух состояний: внешний образ природы, и внутреннее состояние человека, его душевное переживание. Но хотелось бы заметить, что образы не контрастируют, а дополняют друг друга, как бы вытекая один из другого. И главное, тонический органный пункт во втором разделе романса — это символ обречённости на одиночество, обречённости на то, что невозможно забыть прошлое.

Таким образом, генезис семантики средств музыкальной выразительности в вокальном произведении А. Ковалевой «Холодное утро» представлен синтезом поэтического текста и музыкальной ткани произведения, что повлекло за собой возникновение необходимых средств музыкальной выразительности для создания определённого образа и характера произведения. Выбранные композитором знаки семантики музыкального текста, такие как ритм, фактура, высота, динамика, тембр и лад, непосредственно также основываются на художественно-образном восприятии и памяти слушателя и исполнителя.

Список литературы:

1. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений./В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
2. Ценова В. С. Теория современной композиции./В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
3. Мартынов В. Конец времени композиторов./Послесл. Т. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
4. Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи./Н. Л. Вашкевич. – Тверь, 2011. – 136 с.
5. Анисимова А. В., Марченко А. А. Система обработки текстов на естественном языке.//Искусственный интеллект. – Киев, 2002. – 236 с.

*Sedukh Grigory Vladislavovich,
St. Petersburg State Conservatory, Assistant professor,
St. Petersburg Philharmonic Orchestra,
Orchestra artist, Violinist, First violins section
E-mail: grigorysedukh@rambler.ru*

The concept of the development of music in the third millennium

Abstract: This article describes the fundamental properties of music as nature phenomena of cosmic scale. The ways of music's studying are contemplated not only as an object of knowledge, but also as an instrument of knowledge. There is revealed the necessity of a joint study of music by musicians together with scientists of different areas of the natural sciences.

Keywords: fundamental properties of music, music is instrument of knowledge.

*Седух Григорий Владиславович
Санкт-Петербургская государственная Консерватория,
старший преподаватель, Симфонический оркестр
Санкт-Петербургской государственной Филармонии,
Артист группы первых скрипок оркестра
E-mail: grigorysedukh@rambler.ru*

Концепция развития музыки в третьем тысячелетии

Аннотация: В данной статье рассмотрены фундаментальные свойства музыки, как явления природы космического масштаба. Намечены перспективные пути изучения музыки не только как предмета познания, но и как инструмента познания. Выявлена и обоснована необходимость совместного изучения музыки музыкантами и специалистами разных направлений естественных наук.

Ключевые слова: фундаментальные свойства музыки, музыка — инструмент познания.

На грани времен, когда спокойствию человечества и самой его жизни угрожают природные катаклизмы и социальные потрясения, когда новые технологии служат старым порокам; музыка, как бесценное сокровище, ниспосланное нам Творцом, может указать людям нового тысячелетия путь нового познания и соединения с природой.

Музыка в тех или иных формах сопровождает человека от сотворения мира. Ученые признают, что после первичного взрыва вселенной плотность межзвездного газа была такова, что в нем могли распространяться звуковые волны. Но, к величайшему сожалению, мы ничего не знаем о существовании в те необозримо далекие времена носителей разума, которые могли бы обмениваться музыкальными посланиями непосредственно в зарождавшемся межгалактическом пространстве...

Однако оставим заманчивые фантазии и вернемся в мир обозримого прошлого. Существовала ли музыка до появления человека на Земле? Конечно существовала! Достаточно вспомнить о вокальной школе в стаях соловьев, где опытный соловей зрелого возраста помогает молодым развить их вокальные

способности. Без виртуозного владения голосом молодой соловей вряд ли сможет привлечь внимание самки и продолжить свой род. Может быть кто-то скажет: "Это — не музыка, это — красивое щебетание безмозглой пташки, только и всего". Какое глубокое заблуждение! Но все-таки нас больше интересует осознанное музыкальное творчество человека.

Что же такое — музыка и чем она отличается от "красивого щебетания"? Что возвышает музыку до произведения искусства?

Окружающая нас природа генерирует множество звуков. Таких, как, например, завывания вьюги, шум морского прибоя, треск деревьев в лесу. Деятельность человека и большинства представителей животного мира постоянно сопровождается широчайшим спектром звуковых колебаний. Прежде всего, это — человеческая речь и звуки, издаваемые голосовыми связками животных и птиц. Конечно, всё это необозримое многообразие звуков мы не причисляем к звукам музыки; хотя выразительная, эмоционально окрашенная человеческая речь, или даже шум морских волн говорят нашей душе и нашему уму гораздо больше, чем произведения многих современных композиторов.

Иногда поэты отождествляют человеческий голос с музыкальными звуками: они пишут о музыке речи, о мелодии голоса. Поэт, конечно, вправе отражать действительность такой, какой он ее себе представляет, но... Строго говоря, голос начинает издавать музыкальные звуки только тогда, когда человек запел. И таким способом сделал свой голос способным отразить некую идею, которую другие люди могут воспринять и оценить, как музыкальную идею. То же самое относится и к исполнению на музыкальных инструментах: звуки скрипки или тромбона превращаются в музыкальные произведения только тогда, когда исполнитель воплощает обобщенный художественный образ, то есть некие типичные свойства каких-либо явлений действительности или человеческих характеров. Художественные образы могут быть созданы задолго до их воплощения, как это принято в классической музыке; или же они возникают непосредственно в процессе концертного исполнения, пример тому — джазовая импровизация.

Подавляющее большинство людей воспринимают и оценивают музыку на уровне «нравится — не нравится». Если каждый слушатель может услышать в произведении композитора или импровизатора что-то своё, и еще может додумать что-то новое, личное, — такое произведение многозначно. Таким образом музыкальное произведение, воплощающее великие музыкальные идеи, становится значительным явлением искусства, если оно имеет свойство многозначности, — тогда оно «нравится» многим и эти «многие» воспринимают великие музыкальные идеи по-разному, каждый — по-своему.

За последние столетия человечество являло миру великих композиторов и исполнителей на различных музыкальных инструментах, веками кристаллизовались музыкальные жанры и формы музыкальных произведений. Но много ли мы знаем о сущности музыки? Всё, сказанное выше, отражает только «внешние» свойства музыки.

Нет числа попыткам анализировать музыкальные произведения с точки зрения соответствия их идеалам прекрасного. Но любая попытка аналитика рассыпается в прах из-за субъективности критериев прекрасного и, как следствие, изменчивости идеалов с течением времени. Но, в то же время, ни у кого не возникает сомнения, что простой напев матери убаюкивающей свое дитя прекрасен. Он понятен и грудному ребенку, и седовласому мудрецу, хотя создан не натренированным сознанием профессионала, а, подсознательным слоем человеческой психики. Как же возник

в душе матери этот незатейливый, но заключающий в себе весь мир мотив? А лучше спросить кто вложил этот мотив в ее уста, сделал ее голос послушным, способным передать прекрасное? Ответ очевиден...

Каждый из гениев музыки знал, что такое — вдохновение. Все они описывали это чувство по-разному, но в общем виде это — появление прекрасного в душе композитора, постепенно осознаваемое им как совокупность музыкальных звуков. Как зародилось прекрасное в душе композитора? Ответ очевиден...

Музыка — есть Божественное откровение, данное человеку как чувство прекрасного, облекаемое и воспроизводимое в форме системы звуков. Оно же — Божественное откровение — является глубинным и основным содержанием музыки. Следовательно, объективным критерием прекрасного является сам Творец. Каковы же фундаментальные свойства музыкального звука? В отношении пространства, идеальный звук рождается в бесконечности и уходит в бесконечность. В отношении времени, идеальный звук рождается в вечности и уходит в вечность.

Материальные свойства звука в современном мире нераздельно связаны с интеллектуальной деятельностью композитора, музыканта и слушателя.

Композитор материализует вдохновение ниспосланное ему Творцом своим внутренним слухом и моделирует своё произведение в виде нотных знаков. К сожалению, нотная запись, при всей ее изощренности, не способна полностью отразить замысел композитора, она отбирает у музыки нечто живое и изменчивое. Но это — «живое и изменчивое» — музыкант на сцене и слушатель в зале могут додумать, вообразить и услышать своим внутренним слухом в течении концерта или после него. Следовательно, каждый музыкант и слушатель материализуют произведение композитора по-своему, — ведь музыка имеет свойство многозначности!

Каждый конкретный музыкальный инструмент имеет свои возможности и особенности воспроизведения звука. Следовательно, инструмент исполнителя тоже не идеально отражает замысел композитора. Впрочем, часто можно слышать, что звук скрипки, созданной рукой великого итальянского мастера, рождает куда более благородный звук, чем то, что было придумано бездарным композитором. Но это — лишь частный случай музыкальной жизни, ничего не меняющий в теории музыки.

Как уже было сказано, каждый слушатель материализует произведение композитора по-своему. Да еще с течением времени одно и то же исполнение или

его запись слушатель воспринимает иначе. Более того, разные исполнения одного и того же произведения слушатель волен воспринимать по-разному, вплоть до противоположного... Возникает вопрос: много ли доходит до слушателя от Божественного послания композитору после длинной цепочки упрощений? К сожалению, немного... Но какова же мощь Творца, если даже крупница Его послания, дошедшая до нас, способна проинформировать нас неизгладимое впечатление!

Композиторы и исполнители их музыки, в меру данного им таланта, приближаются в своем творчестве к высшему из идеалов.

Наслаждение прекрасным, рождаемое в единстве замысла композитора, воли исполнителя и восприятия слушателя, отражает смысл и цель жизни человека. Но только ли наслаждение заключено в музыке?

С незапамятных времен музыка помогала установить контакт между больным и врачом, властелином и рабом, невестой и гадалкой, помогала воинам перед битвой, крестьянам в тяжелом труде, была посредником между оракулом и грядущим (или далеким прошлым).

Более того, музыка способна замедлить или ускорить субъективное восприятие времени у слушателя (мы часто говорим после выдающегося концерта: “Время как будто бы замерло”, или “Концерт пролетел как одна секунда”). И это — не только метафора...

Совершенно очевидно, что бесконечное множество ритмов, тембров, бесконечное мелодическое и гармоническое многообразие, такие мощные средства выразительности как вибрация, динамические нюансы, изменения темпа, бесконечное множество возможностей сочетания всех этих элементов созданы Вдохновителем музыкантов для того, чтобы раскрыть человеку в музыке — на универсальном языке, понятном каждому — Его предназначения, Его назначения человечеству, свод Его законов, всю информацию от сотворения мира и до его заката.

Музыка и заключенный в ней промысел Божий сопровождают человека от рождения праотца людей и до кончины последнего члена человеческого общества. От дней творения музыка так или иначе следовала за устремлениями Вдохновителя музыкантов, существовала рядом с церковью или даже непосредственно служила отражению догматов веры. Великими композиторами были созданы бессмертные произведения, воспитавшие многие поколения людей. Но безбожный 20-й век отлучил музыку от веры. Многими композиторами забыт величайший постулат музыки: “Даже безобразное необходимо

отображать средствами прекрасного”. Музыка зашла в тупик, потеряв высший из идеалов. И только гениальность музыкантов прошлого столетия спасла музыку от падения. Задача музыкантов будущего состоит в том, чтобы восстановить животворную связь между музыкой и верой.

Но самое поразительное — весь вселенский поток информации заключен как в целостном музыкальном произведении, так и в одной единственной его ноте. Многие из великих исполнителей знали об этом удивительном свойстве музыки. Такие, воплощающие всю мудрость мира отдельные ноты можно услышать в творчестве титанов 20-го века: Пабло Казальса, Франко Корелли, Иегуди Менухина, Майлса Девиса.

Из сказанного следует, что **музыка должна изучаться не только как предмет познания, но и как инструмент познания**. Попробуем предположить, что может дать изучение свойств музыки, как одного из фундаментальных явлений мироздания. Мы говорим не о том, что может быть достигнуто сегодня, но, скорее, о том, что могло бы быть достигнуто в будущем, может быть и очень отдаленном.

Человек уже несколько тысячелетий пытается “поверить алгеброй гармонию”. Что такое гармония? Это идеальное сочетание «частей» «целого». Человек испытывает наслаждение, воспринимая это идеальное сочетание «частей» «целого» вне прямой связи с содержанием этого «целого». Такое толкование гармонии имеет один очень существенный недостаток: само существование только одного идеального сочетания «частей» «целого» обедняет формулировку. Искусство — многозначно. Поэтому правильнее было бы сказать следующим образом: Что такое гармония? Это идеальное, с точки зрения воспринимающего (зрителя или слушателя) в данный момент времени сочетание «частей» «целого». Математическим выражением такого многозначного восприятия гармонии, как одного из свойств материи, может считаться “золотое сечение” — ряд чисел с кратностью 1,618, бесконечно расширяющийся как в сторону увеличения, так и в сторону уменьшения. Каждое число из этого ряда идеально сочетается с любым другим числом из этого ряда. Числа из ряда “золотого сечения” могут символизировать не только линейные размеры, но и отрезки времени. Таким образом можно найти и рассчитать не только идеальные сочетания размеров храма, но и количество длительностей для каждого из голосов оперного или полифонического произведения, а также идеальное сочетание отрезков времени звучания частей симфонии. Признанный

законом красоты, этот ряд чисел стал математическим инструментом, которому Парфенон обязан гармонией своих пропорций, композиция картин Леонардо да Винчи рассчитана при помощи этого закона, пользовался “Золотым сечением” и И. С. Бах. В будущем возможно открытие и других законов красоты, которые можно будет описать языком математики.

Выше уже говорилось о возможности изменения субъективного восприятия времени в сознании слушателя (или исполнителя) в течение концерта. Научившись пользоваться этим свойством музыки сознательно, исполнитель может достичь таких творческих результатов, которые сегодня могут показаться фантастическими. А в будущем этот эффект интересно было бы изучать и использовать как проявление в музыке “Эйнштейновского парадокса времени”.

Анализируя музыкальное произведение, как свод вселенского потока информации, в будущем возможна тренировка интуиции человека до степени ясновидения.

Уже сегодня нет никаких препятствий для создания системы тренинга ясновидения с помощью музыкальных образов, обостряющих работу интуиции.

Используя все перечисленные выше свойства музыки, в будущем теоретически возможен переход сознания человека из мира материальной реальности в мир художественной реальности с идеальной степенью достоверности.

Так же теоретически возможен скачкообразный переход сознания человека из одной временной реальности в другую с помощью системы музыкальных образов.

Вероятно, самое поразительное свойство музыки — это её способность открыть дверь в индивидуальное сознание человека и сделать его доступным для других людей. Этот эффект знаком многим слушателям присутствовавшим при гениальном исполнении великой музыки. В таких случаях слушатели говорят, что музыка соединила всю публику в одно существо. Сегодня это — только метафора. Но завтра... кто знает?! Слушатели в зале испытывают одинаково сильный эмоциональный порыв. Возникает резонанс эмоций и, как следствие, огромный выброс энергии, которая возвращается к музыканту. Эта энергия умножается энергией Творца, которой Он награждает музыканта за самозабвенное раскрытие двери в его индивидуальное сознание. Мощный энергообмен в зале заставляет слушателей, осознающих волну общности, также приоткрыть двери в их индивидуальные сознания. Так что, когда мы говорим, что

«музыка соединила всю публику в одно существо», это — не только удачная метафора. Это путь на котором в будущем возможно преодоление индивидуальности сознания с помощью мощных музыкальных энергопотоков. Нужно ли приоткрывать дверь в индивидуальное сознание человека, как биологического вида? Вопрос может быть и несвоевременный. Но он станет актуальным, когда человек овладеет мощными, управляемыми потоками энергии нашего сознания. В этом случае мощные музыкальные образы сослужат очень важную службу, значение которой трудно оценить сегодня. Чем отличаются музыкальные образы, модулирующие поток энергии сознания музыкантов от хилых родничков энергии мысли множества людей других профессий, деятельность которых не связана с высочайшей концентрацией мыслительной энергии на протяжении короткого отрезка времени?

1. Главное, выходящее за рамки концентрации мыслительной энергии и ее трансляции: подавляющее большинство музыкальных образов содержат гуманистические идеи, исходящие от Творца. Эти идеи не только не повредят людям, но и возвысят их над обыденностью.

2. Композиторы обозримого прошлого научились воспринимать послания Верховного Вдохновителя, как некое неделимое целое. А бесконечное разнообразие музыкальных звуков из которых состоят музыкальные произведения, — это только форма, заключающая единое и неделимое послание Творца. Только немногие — гениальные — исполнители способны исполнить масштабное (проще говоря, длинное) произведение, как неделимое «послание». Это — самое трудное в исполнительской практике. Именно для воплощения великого «целого» музыканты годами и десятилетиями оттачивают свое мастерство. Сознание композиторов и исполнителей натренировано многочасовыми ежедневными занятиями для воплощения великих идей, или другими словами для генерации мощных, остронаправленных потоков энергии сознания. Эта энергия лучше, чем какая-либо другая, подходит для приоткрытия двери в индивидуальные сознания людей и консолидации человеческого общества в целом.

3. Желание и умение распахнуть дверь в своё индивидуальное сознание для публики является совершенно необходимым профессиональным качеством истинного музыканта. Именно это профессиональное качество музыкантов станет неоценимым кладом для ученых будущего, которые посвятят свою деятельность раскрытию двери в индивидуальные сознания всех людей.

4. Хочет ли современный человек сделать свое сознание доступным другим людям? Если задумается, то отвергнет даже мысль об этом с негодованием! Ведь тогда любая «черная» мысль, будучи реально воспринятой кем-то будет тут же «осуждена» и даже может быть заблокирована некой «полицией безопасности мыслительной деятельности». А в будущем система выявления и блокирования «черных мыслей» может решить проблему преступности или даже коренным образом изменить всю систему отношений между людьми.

Как же музыкантам сегодняшнего дня готовить себя к решению задачи раскрытия индивидуального

сознания человека, как биологического вида? Вероятно, развивать свой талант, как чувствительность к идеям, посылаемым Творцом. Его и только Его идеи укажут верный путь развития музыки.

В заключение хотелось бы напомнить композиторам, что музыка создана Творцом вселенной не как зеркальная копия действительности, а как система художественных образов, отражающих явления доступной нам действительности. А слушателям и критикам необходимо вспоминать фразу А. С. Пушкина: “Художника надобно судить по законам, которые он сам себе определил”.

Section 5. Theatre arts

*Kornienko Alina Vladimirovna,
PhD student at Université Paris-VIII (France),
specializing in French contemporary drama
E-mail: a.v.kornienko@icloud.com*

Ordinary but complicated word of Jean-Luc Lagarce

Abstract: This article is dedicated to the literary heritage of one of the most significant French drama authors of the end of the XXth century Jean-Luc Lagarce (1957–1995). This very article pays an extremely close attention to his poetic manner as far as to its timelessness by working on contemporary performances directed by Ivan Morane and Serge Lipszyk.

Keywords: French contemporary drama, “word drama”, Jean-Luc Lagarce, contemporary poetic manner, Jean-Charles Mouveaux, Serge Lipszyk.

*Корниенко Алина Владимировна,
докторант университета Париж-VIII (Франция),
специалист в области современной французской драматургии
E-mail: a.v.kornienko@icloud.com*

Простое сложное слово Жан-Люка Лагарса

Аннотация: Данная статья посвящена изучению наследия одного из величайших французских драматургов конца XX века Жан-Люка Лагарса (1957–1995). Особое внимание в представленной статье уделяется поэтике драматурга, а также актуальности его произведений сегодня на примере новых постановок его пьес такими режиссерами, как Иван Моран и Серж Липсжик.

Ключевые слова: современная французская драматургия, «театр слова», Жан-Люк Лагарс, поэтика эпохи, Жан-Шарль Муво, Серж Липсжик.

Нестерпимая боль умолкнувших

Две тысячи пятнадцатый год ознаменуется в европейской культуре двадцатилетием со дня смерти Жан-Люка Лагарса, одного из ярчайших драматургов конца XX века. За эти два десятилетия не только Франция, но и весь мир увидели не мало постановок этого преданного служителя слова, посвятившего всю свою недолгую жизнь театру и, как ни парадоксально, получившего максимальную востребованность и известность уже посмертно.

Драматург, актер, режиссер, Жан-Люк Лагарс (1957–1995) был представителем целой плеяды «восьмидесятников» вместе с Б.-М. Кольтесом, Д.-Ж. Габилы и О. Пи, открывшим французскому зрителю совсем иной театр, в котором основное внимание уделяется открытому обсуждению общественных нарывов и табу, театр, который ищет новые формы самовыражения, привлекая к самовоспроизведению

все смежные виды литературы и искусства, театр одновременно максимально приближенный к реальности и переносящий зрителя в альтернативные экзистенциальные плоскости.

Особенностью драматургии Жан-Люка Лагарса является, прежде всего, ее направленность на слово как наиважнейший фактор человеческой жизни и общественного функционирования. «Театр слова», созданный Лагарсом растворяется в своей текстuality, такие категории, как действие, конфликт, интрига, фабула, место и время действия сливаются, теряя свою самостоятельную обоснованность или преобретая абсолютно новые значения и характеристики, делая нарративную форму самовыражения основным полем для авторских экспериментов и инноваций. Подчинив все слову и возведя его в ранг вернейшего союзника и соавтора, Жан-Люк Лагарс явился литературным глашатаем поэтики современной

ему эпохи. Так в чем же заключается эта поэтика и насколько актуально она звучит с национальных французских подмошков два десятилетия спустя?

Способность говорить как важнейшее право

Драматургия Жан-Люка Лагарса пестрит схематично прорисованными, практически всегда лишенными психологизации персонажами с переходящими из одного произведения в другое самыми распространенными французскими именами, которые на протяжении всего сценического действия проживают основную для автора экзистенциальную драму, связанную с неспособностью сказать что-либо и быть понятым. Все персонажи Лагарса находятся в непрерывном мучительном поиске правильного слова или выражения, они все будто заражены своеобразным лингвистическим перфекционизмом, доходящим до абсурда. В этих поисках автору удалось отразить не только типичную повседневную речь французского обывателя той поры, но и посредством этого воспроизведения дать слово едкой сатире всего общества. Так, например, персонаж пьесы «Последние угрызения совести перед забвением» (*Derniers remords avant l'oubli*. пер. — А. К.), который безуспешно пытается в ходе диалога определиться в употреблении активного залога или условного наклонения, есть не что иное, как карикатура на выходцев из малообразованных слоев населения, выпячивающих свое равноправие и принадлежность к интеллигентной социальной прослойке.

Для воспроизведения повседневного французского языка и языковой неуверенности, Лагарс ввел в пунктуационный оборот абсолютно уникальный знак препинания, понятный и легитимный только в рамках его литературного наследия — «(...)». Это не только новая графическая форма многоточия, но и уникальное в своем роде графическое выражение той самой активной тишины, с которой работал Морис Метерлинк, чьи драматургические и литературные изыскания нашли прямой отклик и переосмысление в произведениях Жан-Люка Лагарса. Данный знак препинания также является смысловым разделением между попытками диалогов, так как у Лагарса практически нет разделения текста на сцены, а порой и на акты. При этом, «(...)» еще и ни что иное как ярчайшая авторская ремарка, указывающая на интонационные изменения внутри реплики, которыми при прочтении, а тем более произнесении пренебречь не возможно.

Особый языковой ритм произведений Жан-Люка Лагарса, также участвующий в литературном воссоздании поэтики эпохи, основывается, прежде всего, на спиралевидной, порой даже близкой к рапсодии

структуре текста. Язык, на котором говорят его персонажи, полон сомнений в себе самом, он будто находится в перманентном самовоспроизведении и самораскрытии. Цельность реплик воссоздается с помощью звукового ассоциативного ряда повторов, добавлений и эхо, благодаря которым при произнесении зрителю открывается «второй» смысл каждого слова, содержащийся «между строк». Это приводит к образованию уникального аллюзивного и образного рядов, действительных только в рамках созданных Лагарсом произведений.

Театральность и живость языка заключается в его влиянии на зрителя — прямого адресата любого драматического литературного высказывания. Первичное и важнейшее ощущение зрителя — это распознавание и проецирование на себя каждого произносимого со сцены слова. Данное ощущение создается благодаря так называемой «банальности языка» («*banalité du langage*») [5, 436] (перевод — А. К.), которой безупречно пользовался Лагарс, чьи фразы сотканы одновременно из банальности повторов и повтора банальностей, что, в свою очередь, приводит к опустошению привычных смысловых нагрузок во имя рождения доселе неведомых. Это опустошение, ведущее к возрождению, придает тексту характер закрытости и эгоцентризма. Слово Лагарса зафиксировано на самом себе, на своей наивысшей значимости, доходящей до абсурда и даже сумасшествия, так как это его слово зачастую становится ни чем иным как пародией на себя самого.

Таким образом, каждый персонаж Лагарса — это в первую очередь исследователь тонкостей французского языка, выражающийся омофонными формами, что приводит не только к путанице со стороны потенциального собеседника, но и к некоторому смятению самого адресанта высказывания. Потенциального, так как ни в одной пьесе Лагарса настоящего диалога так и не происходит, а все попытки начать продуктивную двустороннюю коммуникацию остаются на уровне приветственного слова. Пьесы Жан-Люка Лагарса — это какофония бесчисленного множества реплик, которые так никогда и не пересекутся. Именно такой и видел поэтику конца XX века Лагарс: «[...] *la parole si fragile, et mal assurée les jours de la destruction* [...]» («слово, такое хрупкое и ничем не подкрепленное в дни распада и разрушения») [1, 47] (пер. — А. К.).

Человек, потерянный в бесконечности вселенной

Вот уже без малого двадцать лет коллега, близкий друг и обладатель авторских прав Лагарса Франсуа

Берёр делает все возможное, чтобы наследие этого драматурга не было забыто, посредством переиздания и публикаций неизданного материала, которого Лагарс оставил предостаточно. Вместе с Берёром сценическую жизнь его текстов продлевают и многочисленные французские режиссеры, которые, порой, не ограничиваются непосредственно пьесами, но используют и другие литературные тексты Лагарса (статьи, письма, заметки), в которых еще сильнее видна рассмотренная выше филигранная работа со словом.

Именно таким стал «О могуществе и бессилии» в постановке Ивана Морана с Жан-Шарлем Муво в главной роли: спектакль-открытие, не имеющий аналогов в мире. Этот моноспектакль, построенный на сборнике коротких прозаических текстов, написанных Жан-Люком Лагарсом для театра «Théâtre Ouvert».

Этот первый актерский опыт Жан-Шарля Муво был изначально тяжелой задачей, так как прозаический язык Лагарса еще более метапоэтичен и метафоричен, чем драматургический. Однако в постановке Морана он звучит как будто изначально созданный для произнесения со сцены, что лишний раз подтверждает жанровую и стилистическую гибридность любого текста, вышедшего из-под пера Жан-Люка Лагарса. Благодаря таким аудиовизуальным сценическим решениям, как воображаемый диалог с читателем на пустом стуле, видеоряд, ассоциирующий слово «ненависть» с хрониками мировых войн, «варварство» с изображением заснеженных горных вершин, а «забвение» с кадрами атомного взрыва, изначально разрозненные тексты-заметки, каждый из которых абсолютно герметичен и самодостаточно, сплетаются в единую антологию французского общества на пороге XXI века. При этом нельзя не отметить универсальность аллюзорного ряда, выстроенного Лагарсом: чувства, наблюдения, добродетели и пороки, перечисленные в «О могуществе и бессилии», понятны и органичны сегодня для носителя любой культуры. Жан-Шарль Муво подчеркнул, что эта универсальность сочетается с удивительной персонализацией текста, ввиду которой первое время у него создавалось стойкое ощущение, что он играет самого Жан-Люка Лагарса.

История, рассказанная Жан-Шарлем Муво и Иваном Мораном — это внутренний мир поэта со всеми его радостями и переживаниями, диалог с самим собой, побуждающий зрителя к глубокой рефлексии над не так давно произошедшим и все еще происходящим. В устах Муво «О могуществе и бессилии» становится

также исповедью очень усталого и измученного человека, обращающегося к себе подобным в особой инфинитивной форме, создающий некую инструкцию по применению жизни и современного социума.

Жан-Шарль Муво считает, что тексты Жан-Люка Лагарса актуальнее сегодня, чем они были десять и двадцать лет назад. Это дает нам право утверждать, что не только уход, но и все творчество Лагарса было слишком ранним, а все его произведения — образно-языковым предвосхищением развития всего западно-европейского общества.

Бессилие сожалений перед могуществом забвения

Современные постановки произведений Лагарса на родине — это еще и переосмысление не только литературно-драматического национального богатства, которым французы так гордятся, но и попытка осознания нынешней социально-культурной ситуации в своей стране. Для этой цели как нельзя лучше подходят пьесы Лагарса именно благодаря рассмотренной выше имитации повседневного французского дискурса. Эта диалогальная особенность драматических текстов Лагарса наиболее акцентирована в постановке Сержа Липсжика «Последние угрызения совести перед забвением».

Шесть актеров труппы «La Compagnie du Matamore» представляют на суд зрителей свое особое понимание этой хрестоматийной пьесы Лагарса, ознаменовывая каждым сыгранным спектаклем рождение нового театрального искусства, в полной мере отвечающего стилю Лагарса. Этот авторский стиль, выражающийся в схематичности персонажей, фактически полном отсутствии декора и авторских ремарок, находит у Липсжика прямое сценическое воплощение. Как рассказал автору статьи сам режиссер, по совместительству исполняющий роль Пьера, его спектакль универсален: нет ни костюмов, ни декораций, из реквизита лишь две бутылки и шесть стаканов, что позволяет не только легко адаптироваться к площадке, но и играть пьесу в любых пространствах, включая тюрьмы и школьные классы, каждый раз сохраняя прямой контакт со зрителем.

Действительно, данная сценическая интерпретация «Последних угрызений совести перед забвением» более чем интерактивна: актеры по мере своего появления в сюжетной линии встают из зрительного зала, давая, тем самым, понять, что их персонажи — это карикатуры на всех сидящих в аудитории. Серж Липсжик пересмотрел словесный функционал Лагарса: все языковые и грамматические сомнения,

которыми мучаются персонажи, обращены не в пустоту, но к конкретному (каждый раз новому) зрителю, выстраивая хоть один прямой диалог, ведь между персонажами он так и не получается. Наблюдая за смеющимися зрителями в момент нелепых и полных языкового сомнения реплик нельзя не отметить грусть в их глазах, ведь французы прекрасно понимают, что смеются над собой и всей своей нацией, так как все персонажи «Последних угрызений совести перед забвением», кроме юной Лис — это портретная галерея изрядно повзрослевшего и предавшего свои революционные идеалы поколения студентов 1968 года, которое сегодня весьма костенело заправляет французской общественной мыслью в области культуры.

Постановка «Последних угрызений совести перед забвением» Сержа Липсжика в особенности ценна благодаря сценическому воплощению лагарсовской поэтики эпохи, которая, как мы видим, при этом понятна и близка современному зрителю. Липсжик подчеркнул, что именно язык Лагарса привлек его внимание. По его мнению, основная интрига пьесы кроется именно в антонимичном сочетании простоты и витиеватости слога Лагарса. При этом, согласно опыту Липсжика и его команды, данный слог лишь на первый взгляд кажется чересчур разговорным: он не только идеально продуман, но и именно поэтому невероятно сложен для правдоподобного произнесения.

Хрупкость слова в дни распада и разрушения

Драматургия Лагарса, ее восприятие и работа над ней сродни любви с первого взгляда. Это в один голос подчеркивают все те, кто тем или иным способом продолжают интересоваться его произведениями. Сам Лагарс считал свои пьесы изображением людей, которые не эволюционируют в своей коммуникативной деятельности. Однако, для режиссера, актера, а главное, для зрителя и читателя они являются поводом задуматься над тем, кем стал каждый из нас и весь окружающий мир. Ведь слово Лагарса, подобно зеркалу отражающее общественный и обыденный французский диалог, одновременно такое хрупкое, неуверенное в себе и эгоцентрично всемогущее доходит до самых глубин зрительской души, приводя к полному отождествлению с персонажем.

Давно известно, что значимость того или иного служителя Мельпомены, Талии, Эвтерпы или Эрато определяется продолжительностью и силой резонанса его творческого наследия в пространственно-временном континууме. И пусть прошло еще не так много времени, ясно одно: пьесы Жан-Люка Лагарса по-прежнему не оставляют равнодушным не только национального, но и зарубежного режиссера, зрителя и исследователя, чем навсегда вписали этого автора в историю западноевропейского литературного и театрального искусств.

Список литературы:

1. Lagarce J.-L. Théâtre complet (I). – Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2011. – 285 p.
2. Lagarce J.-L. Théâtre complet (II). – Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2000. – 268 p.
3. Lagarce J.-L. Théâtre complet (III). – Besançon: Les Solitaires intempestifs, 1999. – 319 p.
4. Lagarce J.-L. Théâtre complet (IV). – Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2002. – 419 p.
5. Larthomas P. Le Langage dramatique. – Paris: Armand Colin, 1972. – 478 p.

Section 6. Theory and history of art

*Bogdanovicha Tatjana,
University of Latvia, master degree student,
Faculty of History and Philosophy
E-mail: tb13011@lu.lv*

The sacred art of the Jesuits in the epoch of the Counter-Reformation: the ideological dimension

Abstract: An author of the article talks about the sacral art of the Jesuits in the epoch of the Counter-Reformation. Special attention is given to the ideological aspect of sacral art. The article presents art as a way of strengthening and spreading the tenets of the Catholic faith.

Keywords: sacred art, Jesuits, Counter-Reformation, The Council of Trent, icon.

*Богдановича Татьяна,
Латвийский Университет,
студент магистратуры,
Факультет истории и философии
E-mail: tb13011@lu.lv*

Сакральное искусство иезуитов в эпоху Контрреформации: идеологический аспект

Аннотация: автор статьи рассказывает об особенностях сакрального искусства ордена иезуитов в эпоху Контрреформации. Особое внимание уделяется идеологическому аспекту сакральной живописи. В статье искусство представлено как один из способов укрепления и распространения догматов католической веры.

Ключевые слова: сакральное искусство, иезуиты, Контрреформация, Тридентский собор, икона.

Уже со времен средних веков Римско-Католическая церковь по достоинству оценила значение искусства в жизни общества. Папа Григорий Великий отмечал, что иконы подобно Святому Писанию помогают прочувствовать атмосферу священных событий, тем самым, приближая человека к Царствию Божьему [6, 23]. Таким образом иконы воспринимались как своего рода мост соединяющий два мира — дольний и горний. Уже в эпоху средневековья Церковь использовала сакральное искусство в целях укрепления своего авторитета и распространения католического вероучения. Цель данной статьи — выявить особенности сакрального искусства ордена иезуитов — рассмотреть идеологический аспект художественного наследия ордена, в сложный для Католической церкви период Контрреформации.

В эпоху Ренессанса, когда популярность набирали идеи гуманизма, иконы начали терять свое прямое назначение и постепенно становились предметами

искусства. Исследователь сакрального искусства Х. Белтинг утверждает, что взгляд живописцев эпохи Ренессанса на сакральное искусство привел к изменениям в понимании образа святых — он начал терять свое сакральное значение [6, 25]. По мнению Х. Белтинга именно это привело к тому, что иконы приверженцами Реформации стали восприниматься как проявление идолопоклонничества [6, 25].

Критика протестантов дала понять руководству Римско-Католической церкви, что в области сакрального искусства необходимы реформы. Данный вопрос был вынесен на обсуждение Тридентского собора, созыв которого положил начало движению Контрреформации. Необходимость иконографии обсуждалось на пятой сессии. В результате сакральное искусство было признано законным, однако были установлены строгие правила в изображениях святых и сюжетов священной истории. Запрещалось изображать оголенные тела и безнравственную

жизнь, ибо подобные изображения ассоциировались с язычеством, а также могли вызвать у верующих непристойные и греховные мысли [2, 87].

Триденский собор постановил, что основная задача сакрального искусства — религиозное воспитание общества [2, 87]. Поэтому Церковь требовало от художников точное отображение библейских сюжетов. Была запрещена свободная интерпретация [1, 75].

Под влиянием постановлений Триденского собора Католической церковью были изданы трактаты об искусстве: Джованни Андреа Джильо “Диалог об ошибках художников”, Габриэле Палеотти “Трактат об искусстве”, Федерико Борромео “Трактат о живописи” и др. Авторы данных трактатов жаловались на то, что сакральное искусство сильно пострадало от своеволия и свободомыслия художников, и призывали ввести строгие иконографические каноны [1, 76]. В трактатах подчеркивалось, что цель искусства — приблизить человека к Богу, и каждый художник есть по своей сути теолог [1, 76]. Габриэле Палеотти писал: “Живопись становится благородным искусством, только в том случаи если им движет концепция христианского мировоззрения” [1, 76].

Таким образом в эпоху Контрреформации происходила борьба двух аспектов живописи — идейного и эстетического и в этой борьбе предпочтение было отдано первому.

Реформы коснулись не только живописи, но и архитектуры. Римская курия призывала архитекторов к созданию проектов, которые помогли бы подчеркнуть величие Церкви и одновременно создали бы незримую связь между паствой и священником. Поэтому в архитектуре появились тенденции к монументализму, из интерьеров церквей исчезли перегородки, разделяющие внутреннее пространство церкви на две части — алтарную и залу для верующих [1, 77]. В интерьере церквей стали использовать колоннады. Колонны располагались вдоль главного нефа, создавая ритм и отделяя центральную часть храма от боковых нефов. Таким образом все внимание верующих направлялось к алтарной части, где хранилась главная святыня Римско-Католической церкви, которую отвергал протестантизм — св. Евхаристия [1, 77].

Такое архитектурно-пространственное решение подчеркивало основное учение Римско-Католической церкви о таинствах как сакральном действии. Триденский собор постановил, что для спасения души и вечной жизни необходимо принятие святых таинств: крещения, исповеди, евхаристии, миропамазования и соборования [2, 89].

Постановления Триденского собора в области искусства было поддержано духовенством Римско-Католической церкви, особенно духовными орденами. Наиболее активен в этой области был орден иезуитов, который стал главным исполнителем идей Контрреформации.

Контрреформация положила основы для нового архитектурного стиля — барокко, который в научной литературе часто ассоциируется с орденом иезуитов, как главным распространителем данного стиля в сакральном искусстве [3, 46]. Часто в научной литературе, можно встретить понятие “стиль иезуитов” [3, 46]. Однако некоторые современные историки искусств — К. Огле, Дж. О Малей, изучая, художественное наследие ордена в Латвии, Речи Посполитой и Италии, пришли к выводу, что иезуиты не создали свой отличный от других стиль в искусстве. Они лишь следовали общим тенденциям времени [3, 46]. На сакральное искусство иезуитов влияние оказали модные тенденции определенной эпохи, а также локальные особенности того региона, где возводились орденские храмы.

Искусствовед К. Огле утверждает, что особенность сакрального искусства иезуитов и его отличительной чертой является смысловое содержание изображаемого [3, 46]. В этой связи Дж. О. Малей пишет, что искусство иезуитов эпохи Контрреформации основывалось на трех принципах: дидактический, агитационный, антипротестантский [2, 56].

Иезуиты как последователи Триденского собора и активные деятели Контрреформации считали, что главная функция искусства — воспитание верного христианским идеалам общества. Дидактический характер сакрального искусства иезуитов ярче всего проявился в изображениях святых. В эпоху средневековья святой был провозглашен идеалом. В связи с этим целью каждого человека было стремление к святости. Святые стали примерами для подражания. Они были простые смертные, но благодаря своей вере и любви к Богу, они уже в земной жизни смогли прикоснуться к божественному миру.

До начала 17 века в храмах иезуитов наиболее популярными были изображения св. Франциска [1, 83]. Игнатий Лойола — основатель ордена и его идеолог из свех святых наиболее чтит св. Франциска за его простоту, милосердие и самоотречение [1, 20]. Св. Франциска традиционно изображали как нищего, одетого в хабит из грубой ткани, молящегося в одиночестве [1, 83]. Изображение святого призывало зрителя к скромности и смирению — важным христианским добродетелям.

В связи с канонизацией святых ордена в 17 веке, их изображения начинают появляться в интерьерах храмов иезуитов. Во всей Европе, а также в Новом свете наиболее популярными были изображения св. Игнатия и Франциска Ксавьера. Игнатия Лойолу традиционно изображали в одежде священника — сутане с книгой в руке, на страницах которой написаны следующие слова: “Ad maiorem Dei gloriam” — к вящей славе Бога [1, 83]. Это был призыв к благочестию.

Св. Франциск Ксавьер свою жизнь посветил проповедованию Слова Божьего язычникам. В 17–18 веке существовали две традиции изображения святого. Первая изображала святого среди язычников во время проповеди, вторая — с крестом в руке. Крест имеет несколько значений. Во-первых это символ жертвы Иисуса Христа, т. е. символ спасения. Во-вторых орден иезуитов трактовал крест как символ победы Римско-Католической церкви над врагами. По словам Игнатия Лойолы крест это духовное оружие иезуита — война Христа [7, 99].

Св. Франциска Ксавьера изображали как священника — в сутане и stole вокруг шеи. Stole имела свое символическое значение. Этот элемент одежды священники одевали во время раздачи сакраментов. Св. Франциска Ксавьера изображали со stola сиреневого цвета. Такого цвета stola священники одевали для свершения исповеди. Таким образом изображение данного святого напоминало христианам о необходимости исповедования грехов для приобретения жизни вечной [1, 84].

Кроме Игнатия Лойолы и Франциска Ксавьера почитались и другие святые ордена. Их почитание было связано с местными традициями. Так, например, на территории Речи Посполитой особой популярностью пользовалось изображение св. Станислава Костки, а в Неаполе св. Франциска Херонимо [1: 83, 87]. Святые служили примером для подражания, их изображения взывали к размышлениям о смысле жизни христианина, а также вызывали желание следовать их примеру — покорно и смиренно и с чистым сердцем служить Богу.

В дидактических целях также использовалось изображение св. Сердца Иисуса. Изображение св. Сердца использовали в качестве декоративного элемента, чаще для оформления алтарной части храма [1, 87]. Также были популярны иконы с изображением Иисуса Христа, держащего свое сердце или указывающего на него. Изображение самого сердца было каноничным — его обвивал терновый венок, а в верхней части изображалось пламя [1, 87].

Культ св. Сердца Иисуса появился во второй половине 17 века благодаря мистическим видениям св. Марии Маргариты Алакок. Святая утверждала, что Иисус выразил желание, чтобы Его сердце почиталось [8, 26]. Распространителем культа стал орден иезуитов. Его руководство оценило значение культа в укреплении и распространении католической веры, ведь почитание св. Сердца Иисуса требовало регулярное исповедование грехов и принятие причастия, а также призывало к смирению и послушанию [1, 56].

На изображениях св. Сердца Иисуса терновый венок ранит сердце. Эти раны трактовались как страдание Иисуса Христа за грехи человечества [1, 89]. С помощью данных изображений иезуиты пытались наглядно показать верующим на сколько разрушителен грех — он причиняет страдание Богу. Языки пламени символизировали нескончаемую любовь Бога к человечеству. В специальном песнопении — литании, посвященном св. Сердцу Иисуса есть следующие слова: “Сердце Иисуса, очаг любви пылающей” [1, 89]. Данная интерпретация образа должна была вызвать раскаяние в сердцах верующих.

Агитационный принцип был направлен на укрепление авторитета Римско-Католической церкви и распространение ее учения. Данный принцип отразился в монументальных постройках храмов, в декоре, который был направлен на прославление Церкви. Одним из ярких примеров являются фрески Андреа Поццо в храме Иль Джезу в Риме.

В живописи и скульптуре использовались образы, указывающие на могущество Римской Церкви, например изображение св. Архангела Михаила, побеждающего змея, в образе которого видели врагов Церкви, в том числе еретиков протестантов. Значимым было также изображение св. Иосифа. Именно иезуиты были главными распространителями культа святого. В образе св. Иосифа иезуиты видели защитника св. Марии и Иисуса, таким образом защитника всей Церкви Христовой [1, 82]. Эта концепция совпадала с воинственным духом ордена иезуитов и ее военной идеологией. Св. Иосифа стали интерпретировать как рыцаря, защищающего Римско-Католическую церковь от все врагов [1, 82].

В агитационных целях использовалось изображение Девы Марии в качестве владычицы мира. По традиции Мария изображалась с короной на голове. По средствам данного образа, иезуиты показывали величие, торжество и могущество Римско-Католической Церкви. Для иезуитов было характерным украшать интерьеры церквей большим количеством

изображений Девы Марии. Об этом свидетельствуют интерьеры храмов западной Европы — Испании, Италии, Франции, а также Речи Посполитой. Изображения Девы Марии использовались для опровержения учения протестантских движений. Наиболее популярны в храмах иезуитов были изображения Марии-Богородицы, а также сцена Благовещения [1, 80]. Данными изображения встречаются и в храмах других орденов, но иезуиты все же превзошли остальных в количественном аспекте.

Традиционно Богородицу изображали с младенцем на руках. Главная задача художника была показать чувства между Марией и Иисусом. Эти чувства символизировали любовь Богородицы к человечеству. Данное изображение было распространено не только в храмах иезуитов, но и в других католических церквях. С помощью образа Богородицы Римско-Католическая церковь пыталась укрепить культ св. Марии, значение которой в спасении человечества отрицал протестантизм [1, 81].

В сцене Благовещения согласно канону, изображалась Дева Мария и ангел. В евангелии от Луки написано: “Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между жёнами. Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнёшь во чреве, и родишь Сына, и наречёшь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречётся Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова во веки, и Царству Его не будет конца” (Лк. 1:28–33).

Цель данного изображения была напомнить верующим о Божественном чуде, а также об акте спасения, в котором одну из центральных ролей играла Дева Мария. Было важным подчеркнуть, что Мария в момент зачатия была непорочной, поэтому в композицию было включено изображение лилии — символа непорочности. Постулат о непорочности был принят во время Тридентского собора и стал частью *Credo* Римско-Католической церкви [1, 81]. Данное учение отвергалось всеми протестантскими конфессиями. Таким образом изображение данного сюжета Нового завета проводила черту между католицизмом и протестантами, и способствовало утверждению догмата Римско-Католической церкви.

Сюжеты и образы используемые в декоре храмов иезуитов указывают на то, что орден следовал призыву Тридентского собора — использовать искусство в целях укрепления католической веры и особое внимание уделить идеологическому аспекту. Таким образом сакральное искусство иезуитов служило целям Контрреформации. Главными задачами было достучаться до сердец верующих — заставить их задуматься о своей грешной жизни, раскаяться, а также приобщить общество к учению Римско-Католической церкви. Для достижения этой цели было необходимо опровергнуть учение протестантов и показать ее несостоятельность, что пытались сделать иезуиты, используя в постройке храмов и декоре принципы монументализма, а также образы католических святых. Некоторые из них — св. Иосиф, св. Сердце Иисуса были специфической особенностью декора иезуитских храмов.

Список литературы:

1. Bogdanoviča T. Dinaburgas rezidences jezuītu darbība Infantijas rekatolizācija jomā. Maģistra darbs, 2015.
2. O'Malley J.W. Trent and All That: Renaming Catholicism in the Early Modern Era, 2000.
3. Ogle K. Societas Jesu Ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslas mantojumā, 2007.
4. Smith J. Sensuous Worship: Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany, 2002
5. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства, 2002.
6. Гринингер Т. Иезуиты Полная история их явных и тайных деяний от основания ордена до настоящего времени, 1999.
7. Raymond J. France and the Cult of the Sacred Heart: An Epic Tale for Modern Times, 2000.

*Ignatova Anna Mikhailovna,
Perm National Research polytechnical university,
Senior researcher, Ph.D*

*Chernih Mikhail Mikhailovich,
Izhevskiy state technical university by M. T. Kalachnikov,
Head of department, Ph. D, Prof.
E-mail: iampstu@gmail.com*

The brief review of semiotics, semantics and pragmatics of Perm animal style in Russian and foreign publications

Abstract: Perm animal style is a kind of biomorphism in the art of Kama region's peoples. The phenomenon of Perm animal style is connected with other kinds of animal style and has an influence on contemporary art, and therefore attracts the interest of Russian and foreign experts. The objective of this research is to make a review of some historical, archeological, cultural and artistic publications of Russian and foreign authors, adverting to the analysis of semiotic system, common outlook and the role of animal style in the formation of Kama region biomorphism's identity.

Keywords: biomorphism, Perm animal style, Finno-Ugric culture, ethno-futurism.

The preservation of local and national figurative systems is the essential condition of their oblivion prevention, especially in the modern conditions of world culture development, which has globalization and urbanistic character. Such ethnic figurative systems are connected with nature in a more balanced way, as compared to the modern trends, grown out of cultural symbols convergence. It means that they are national and authentic patterns which can contribute to the creation of video-ecological cultural environment in the modern world and provide ideal conditions for our country identity in the framework of multipolar cultural world. Except for the global self-identity, the issue of inner identity is one of the most acute in the modern Russian society.

The modern Russian state includes dozens of areas, each having the unique history. Despite the growing tempo of globalization, the "Mental borders" of these territories are vividly seen both, in people's perception and in the administrative state division. Strange as it may seem, near-the-folk data about the territory of settlement cause more interest among all the layers of the society, than medieval and new age history. For example, in Perm Krai, Komi Republic, Republic of Udmurtiya and in other neighbouring Ural areas the issue of initial national identity and the awareness of connection with other native peoples sounds more than acute. Various youth and cultural projects and associations prove that point. For instance, KAMWA, the association of Finno-Ugric youth etc, the growth of interest to native language learning.

Speaking about material culture, folk and applied arts in connection with the Perm Krai area, the creation of decorative articles – "decorative metal works" – is the

closest and the most comprehensible form of the environment's aesthetic vision. Decorative metal works have always been present in the routine and spiritual life of the Ural man [4]. The beginnings of Ural's artistic metal works essentially correspond to such phenomenon as "Perm animal style". The vast collections of Perm animal style articles are assembled in Perm Krai and Komi Republic museums. Besides, the archeological findings, corresponding to this flow, are presented in the collections of the Hermitage and the number of Moscow and Scandinavian museums.

Certainly, Perm animal style is not the only example of early biomorphic syncretism in the world culture. It also existed as the element of development in Scythian, Finnish and ancient Greek cultures [5]. However, it is exactly Perm animal style which has the number of unique traits with the meanings still difficult for interpretation, as it was developed in the conditions of partial ethnicism. The interest to its articles semantics' study has both philosophic-cultural and purely historic-archeological grounds. Therefore the study of Perm animal style as a simultaneous illustration of history and material culture is always placed at the turn of several scientific spheres. This style's semiotics, semantics and pragmatics are equally important for its understanding. The study of perm animal style from such point of view undoubtedly contributes to the enrichment of contemporary local and world culture.

The objective of this research is to make a review of some historical, archeological, cultural and artistic publications of Russian and foreign authors, adverting to the analysis of semiotic system, common outlook and

the role of animal style in the formation of Kama region biomorphism's identity.

The first most significant foreign works on Perm animal style belong to the pen of Finnish researchers Aspelin J. R. and Tallgren A. M. These studies were published in the nearly same time at the end of the 18th century together with the works of the Russian archeologist Spitsyn A. A. [7]. For some time the researchers' points of view on the general things coincided, for example on the age of findings, the most ancient of which they mark with the period of 600–200 B. C. and point out that many other findings relate to the later period of about I–IV A. C. However, the scientists' viewpoints on the interpretation of the finding's origins and functions differed. The basis for disagreement was not only in the opposition of Russian and Finnish interpretations, but also the definite opposition in the views between Aspelin J. R. and Tallgren A. M. This conflict is precisely described in the work of the contemporary author Timo Salmenin (Timo Salmenin — The ural-altaic bronze age as seen by J. R. Aspelin and A. M. Tallgren) [8]. He pays attention to the fact that Aspelin J. R. had been looking for the answer to the question about the background of the Finnish and their historical migration, but Tallgren A. M. was more interested particularly in the finding's archeological estimation, he hadn't been initially seeking for their connection with the Finnish historical background.

The major works, trying to pioneer fully presenting the Perm animal style artistic analysis are the ones by Syropyatov A. "The reflection of the monstrous style in the architecture of Perm Krai peasant buildings" [9] and by Edding D. N. "The carved sculpture of the Urals. From the history of Perm animal style" [10]. Their studies are still quoted by modern researchers.

For example, the English author Dagny Carter (Olsen) adverts to the abovementioned and other key researches in his work "The symbol of the beast: the animal-style art of Eurasia" [11]. Perm animal style is viewed there rather as a part of universal historical development, and takes a separate chapter in the monograph. At the beginning of the chapter the author follows the commonness of Perm and Scythian animal styles and points out that the perm one has less "ornamentality". Still, he interprets this trait not from the point of view of technological peculiarities, but from the point of view of the difference between ancient peoples' outlooks. We can most vividly observe the stylistic difference between Perm and Scythian animal styles in the works of Kantorovytsch A. R. [12–13]. The terms "zoomorphic

transformation" and "zoomorphic rebus" appear in this work for the first time. The author distinguishes the techniques of "overlay" and "transformation" in the formation of the metal works subjects, belonging to different trends of animal style. Particularly the technique of "overlay" corresponds to Perm animal style both: in zoomorphic and anthropomorphic subjects.

This stylistic peculiarity, disclosed in the works of Kantorovytsch, gives us the opportunity to learn about the origins of some archeological findings accomplished in Perm animal style. It is known that many subjects evolved to some extent. For instance, the later works had a more complicated semiotics and polysemy as compared to earlier works. Nevertheless the most articles look like flat plates with one "show" surface. However, there are some artifacts explicitly presenting the Scythian symbolism and artistic traits among them. This feature is mentioned in the works of Dominyak A. V. (14–16), where he points to the obviously Eastern motives in the form "Bird-dog" (to be more exact in its tubular three-dimensional decorative elements) and the particular imitation of them in Perm style ornaments. This discovery would have helped to determine, whether the findings were exchanged or created by local craftsmen. However, a more scaling comparative analysis (which is the most common way in such situations) should be carried out to give the exact answer.

Certainly, the abovementioned scientists used such an established method as semantically-hermeneutic analysis.

The most common semantic interpretation of Perm animal style is the one of "cultic casting".

It goes without saying that the items of such kind have a religious meaning, but not the practical one in the first place. But the exact detail of such semiotic interpretation causes debates between the researchers.

From the point of view of the author, the position taken by Rayevsky D. S. [17] is the most attractive one. He singles out that the system of tropes shown within the frame of Perm animal style is 'the visual equivalent' of a verbal text.

According to the author's opinion, biomorphism, being the initial element of esthetics [18], can be the first means of preservation and perception of the world from the point of view of syncretism, which is the characteristic trait of this social development level. It can be the first attempt to systemize the chaotic knowledge about the world. Perm animal style is supposed to be the aggregation of written language, sculpture and art, from the point of view of Rayevsky D. S., although it may sound paradoxical. Perhaps, Perm animal style is the clear proof

of chaos theory, with the reference to culturology. A man, ignorant from the point of view of art, copied the voluminous image into the pseudo- voluminous, neglecting the perspective and building up the composition, following the principle of image dissection, at the same time describing and depicting the world.

As for the meaning and the function of the artifacts, they are interpreted from the point of view of shaman culture and totemic religious outlook. The findings with repeated elements (fig. 1) are supposed to be used in sacral ceremonies. Karter D. treats such elements as a special ornament, molding. However, Kantorovyth A. R. points

out, that the findings' semiotics is not the consequence of gradual ornamentalization and stylization. The methods of multiple overlay, repetition or transformation are presented on the initial stage of the aesthetic development.

At the same time the researchers are convinced, that the peoples, who created the artifacts, were the part of the developed Northern civilization with commodity-exchange relationships, and some of the findings might play the role of the elements of such kind of relationships.

Karter D. [11] also resorts to the fact that the articles with uniaxial compositional symmetry existed too, along with the decorative and relatively voluminous items (fig. 2).



Fig. 1. Ornamented findings



Fig. 2. Findings with symmetrical composition

As it is seen by the author of this work, the role of symmetry in compositional construction is not fully disclosed by the scientists. The presence or the absence of symmetry, the number of its axes, rhythm and other plot's constructional peculiarities may have not only different sacral meanings, but also serve as the indication of the findings' function, in other words if they were used as money. The articles which were more symmetrical, might be the prototype of cash means, and the ones with the advanced plot and the vivid animal-like semantic core might have a cultic nature.

The interpretation of animal style as the cultic casting in shaman ceremonies acquired strong basis in the works of Russian researchers as well [3–14]. The grounds of such interpretation lay in the place of items' finding—mainly the burial sites, and the presence of inlets, which are supposed to be used for attaching to the clothes. Though, Oborin V.A. [13] mentions that initially the findings had a chance character, and sometimes the place of their discovery was unknown, since they were transferred to researchers' hands from private collections.

Besides, the semantic definition of Perm animal style through mythological interpretation exists. For example, this approach is described in the works of Anuchin D.N. [19]. The linking of Perm animal style and the mythological people “Chud” became one of the main theses in all the further interpretations of animal style by Russian and especially Ural scientists. The etymology of the word ‘chud’ was chiefly based on the materials of the Russian language, while Chesnokova N.N. [20] tried to define the origins of this word following the peculiarities of the Komi language and their mythology. The juxtaposition of Perm animal style and Finno-Ugric mythology is represented in the works of Charnolusky V.V., Gribova L.S., Sidorov A.S. and others [23–25]. The fact of their interconnection is proved by the presence of the similar images of Moose, Bear and Bird (sometimes Duck or something alike).

However, such mythological interpretation hasn't brought the clarity to the understanding of Perm animal style semantics and semiotics, but only heated the debates between the researchers supporting different viewpoints.

The magic interpretation occurs to be more pragmatic and logical than the mythological one. Baulo A.V. [26] resorts to the bronze casting of Khanty and Mansi peoples and carries out the extensive studies, which result in his discovery of cultic casting items being family mascots. They are kept in sacred barns and chests, they are wrapped into tiny tissue “jackets” and “shirts”, and many articles of ancient artifacts are still present in rites, since

they were handed down through generations to their present owners.

The magic application of the findings seems to be logical because it explains their miniature form, the presence of inlets used for attaching to clothes and the use of the material. There are no golden, but only bronze items among Perm findings, after all. Their composition corresponds to the Swedish bronzes, according to other studies [27–28].

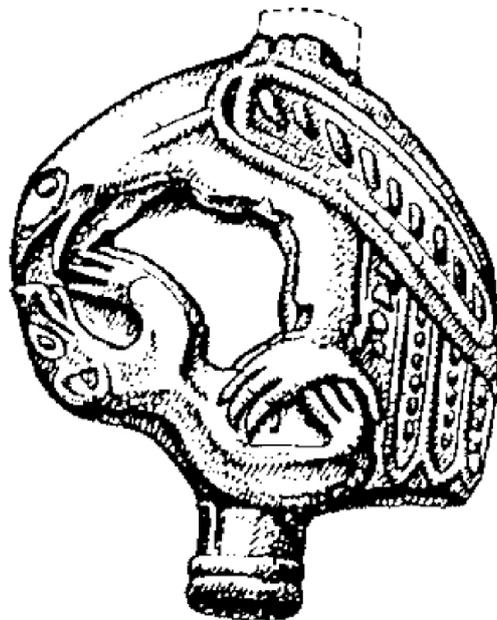


Fig. 3. V A. C. finding, causing the debates in the subject interpretation

The Finnish researcher Eero Autio [29] brought the particular impact on the semantics and semiotics of Perm animal style. He claimed that the reference to shamanism is not completely reliable and gives the main arguments to support the idea that Perm animal style articles have a rather totemic nature. Many scientists adhere to this point of view. Moreover, Eero Autio expresses his relatively critical opinion on the early soviet period in the study of Perm animal style. He points to the fact that Russian soviet researchers didn't place enough emphasis neither on the version of the developed northern civilization to which the native peoples belonged, nor to the role of Finnish peoples migration in the formation of the style. Besides, according to Autio's opinion, soviet scientists often adverted to the contiguity of peoples' faces and the first images of wooden Christian Ural sculpture to criticize the religion on the whole, and the shamanism was the best opportunity to reach this goal [30].

Besides, the works of this author are also valuable in their revealed conflict between the male and the female perception of Perm animal style findings. In particular, he resorts to the discussion between Charnolusky V.V. [24]

and Gribova L. S. [23]. The first scientist suggests that the subject of the finding in fig.3 follows the intertribal struggle and in this way shows the “aggressiveness” of Scythian style. But Gribova objects to such a vision and tells that this plot is closer to a woman, since the items were found having the function of a female costume molding, therefore the plot narrates about love, maternity and matrimony.

However, the only point on which practically all the scientists unanimously agree interpreting the plots of findings is the tracing of the image of the “World Tree”, in such items as shown in fig. 4.



Fig. 4. Archeological finding VI–VII A. C.

The most original approach to its interpretation, in our opinion, is the one which was discovered by the Finnish researcher after the correlation of his data with the works of Frolov V. [31]. It is based on the numbers, which mark the quantity of repeated compositional elements. The analysis of plenty of articles shows that the most typical rhythm in the repetition is connected with the numbers 4, 7 and 10, which are associated with the feminine and the machismo. This idea was further developed by Shutova N. and suggested interpreting such items as depicted in fig. 5 through the numbers associated with biological periods in a woman’s life (period of pregnancy etc). Such feministic trend in interpretation is quite common for Finnish research works. Many of them draw up a supposition about matriarchy in those societies. This point of view is based on the archeological data, which tell us that Sarmatian tribes worshipped to high female priestess. The distinguishing feature of such worship was the concentration of burials around progenitress, which speaks about her significant role in the family. The data about some Sarmatian women being warriors, in particular, archers, are also verified. The research of Grakov B. N. [32] adduces as a proof the fact that there were burial mounds in which some sarmatian women were found buried armed, sometimes with their

horses and even human tolls. Their bodies were also accompanied with beads, bracelets and other dressings along with the swords, arrow heads, spears, stone plates — altars with the legs in the form of animal heads (one of such plates is kept in Novocherkassk museum).



Fig. 5. Archeological finding VI–VII A. C.

In our opinion, in opinion of some Russian researchers, the number of compositional elements is a prototype of a calendar [25]. The number of elements and numerical symbolism can be further evolved in heraldry and numismatics, in our viewpoint, since the contemporary heraldry actively resorts to folklore images (fig. 6). Moreover, the favourite subject of the many-headed bird has something in common with the double eagle.

Animal images and biomorphism haven’t disappeared from the culture, but were rather transformed. For example, Rozhdestvenskaya S. B. [33] summarizes the experience of folk art in home decoration, including the usage of decorative casting, and comes to the conclusion that art reflects the patriarchal structure of peasant life. Russian craftsmen engaged into decorative metal works creation (as a rule, metal notching) produce peaceful images of carnivores, which is not characteristic of other ethnos, and stylistic peculiarities convey the state of rest. They are such as follow: the proportions of the animal and mythological bodies are prolonged, the outlining is smooth, the conversion of a tail into twining plants and flowers (“blooming tails”) is often met. The image of the sun takes the most significant position: it is placed in the pediment of a house or a porch, in the clypeus, windows and doors, functioning as protection from evil spirits.

The images and motives of Perm animal style were transferred into the original and new flow in the contemporary fine art — “ethnofuturism” at the end of the XX century. The most notable representatives of this trend are: Yuri Lesovsky, Pavel Mikushev, Vasiliy Ignatov, Natalya Golovkina [34]. The distinguishing feature of this style is the method of the voluminous image dissection onto the flat surface.



Fig. 6. Usage of animal style in heraldry: a) — coat of arms of Komi Republic; b) — coat of arms of Altai Republic; c) — coat of arms of Dagestan Republic; d) — coat of arms of Severnaya Osetiya Republic; e) — coat of arms of Tyva Republic; f) — coat of arms of Udmurtiya Republic

The influence of Shamanism and totemism on the modern art is reviewed in the work by Peg Weiss “Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman” [35] and in the Russian review of this monograph by the artist Valery Shablin [36].

Along with many aspects of Kandinsky’s life, his experience in the sphere of ethnography is also reviewed. From his memories: “... I had a double objective: to study the peasant usual rights and gather the data on the remains of pagan culture among fishermen and hunters of the slowly disappearing Zyryan people”. Kandinsky was fond of ethnographic studies on the traditions of Voguls and Komi-Zyryans, who are the closest to the native Ural peoples. He visited the sacral places of these peoples many times.



Fig. 7. Finding depicting the many-headed bird VII–IX A. C.

The pagan perception of the universe was the object and the source of inspiration, and the stylistics and image system was influenced by the impressions from “shaman travelling”. Following the steps of archaic and aboriginal syncretic artists, Kandinsky creates original hieroglyphic signs to depict the most significant archetypical symbols and characters — the sun, a flash of lightning, water, a boat, a horse and a rider, a snake a bird, a bee etc.

Shablin says: “... the founder of abstract art, which seemed to be «the trendy invention» of the XX century, turns to be the messenger and the guide existentially inevitable return to the authentic beginnings of human culture at a closer look”.

Nilolay Rerikh also took an interest in Perm animal style and he correlated it with Tibetan art [37].

Modern artists, not only the Kandinsky’s genre followers, but also ethnofutuists, who, evidently, were raised on this ground, adopt the images of Perm animal

style and embody them in their works rather extensively. Zomorphic subjects required the most popularity. The graphical works of Pavel Mikushev can be a good example of it (fig. 8, 9). Sometimes the artists try to tell the story of the past in their modern language, but sometimes their modern stories — in the language of the past, as it is made in the painting “Sorry, Father Bear”. The respect to this animal, as to the forefather, is still preserved in the circles of modern Komi hunters. Such attitude is visible in their naming a bear as solely “the Master of the forest” or “Father”; when they kill a bear they ask for forgiveness pronouncing the proverb, which word for word means: “I’m sorry, father Bear, it’s not me, who killed you, it’s Russian gun”.



Fig. 8. Pavel Mikushev “Sky race”



Fig. 9. Pavel Mikushev “Sorry, Father Bear”

Such totemic animals as horses, bears and deer are portrayed with a small artistic change in the jewelry of Perm masters (fig. 10). Visual images are beautifully intervened with the ornaments of designers’ clothes collections (fig. 11).

The plots of ethnofuturistic works have multiple meanings, that is why we can encounter contemporary works based on the number of images; for example the ones by Kutergin A. A., which unite three basic images of the Finno-Ugric culture: a bird, a bear and a pangolin, creating the composition of the candlestick (fig. 12, 13) [38–43].



Fig. 10. Perm animal style in the works of modern jewelers



Fig. 11. Items of collection by the designer Elena Karpova for the ethnofuturistic festival "KAMWA"



Fig. 12. Stone casting work "Perm Phoenix"



Fig. 13. Stone casting work "Fight and search"

Thus, the phenomenon of Perm animal style has a complicated semiotics and semantics, based on syncretism difficult for interpretation. The interest of Russian and foreign researchers and their hypothesis and arguments contribute to this difficulty and mark the significance of Perm animal style as the phenomenon of world culture. This research contributed to the revelation of magical semantics and compound semiotics, reverting both: to verbal and numerical meanings. The style's pragmatics is observed through the analysis of its presence in the contemporary academic and folk culture.

The practical significance of this work is disclosed in the aggregation of interpretational works from different spheres of knowledge about Perm animal style. This research can be used as a literary review and as a basis of Perm animal style artistic analysis within the frames of contemporary and ancient art.

The present review illustrates the issue of the extent, Perm animal style is examined to on the basic points. The perspective of the present research, as it is viewed by the author, is the disclosure of each mentioned research guidelines in individual works.

References:

1. Байкова Е. В. Биоморфные структуры в пространстве города. // Вестник Саратовского государственного технического университета. – № 1, том 2. – 2011. – С. 227–232.
2. Коротаева Н. Ф. Традиции этнических культур в художественной обработке металлов. // Вестник удмуртского университета. – № 12. – 2006. – С. 67–70.
3. Семенов Д. Ю. Некоторые тенденции развития декоративно-прикладного искусства Удмуртии на современном этапе (на материале творчества З. М. Лебедевой). // Вестник Удмуртского университета. – № 12. – 2006. – С. 105–112.
4. Чагина Е. В. Диссер. «Художественный металл в архитектуре Пермского Прикамья конца XVIII – начала XX века». – 2008. – 654 с.
5. Трофимова Н. В. Методы изучения памятников и традиций иконописи уральских старообрядцев в отечественной историографии. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – № 28 (204). – 2010. – С. 109–113.
6. Salminen Timo. THE Ural-altaic bronze age as seen by j. r. aspelin and a. m. tallgren. // Fennoscandia archaeologica XXIV. – 2007. – P. 39–51.
7. Спицин А. А. Древности Камской Чуды по коллекции Теплоуховых. – СПб., 1902.
8. Аспелинъ И. Р. О потребности изучения формъ предметовъ и постепенномъ развитіи этихъ формъ въ до-историческихъ временахъ. Труды IVого Археологического Съезда въ Казане I: 5–18. – Казань, 1884.
9. Сыропятов А. Отражение чудовищного стиля в архитектуре крестьянских построек Пермского края. – Пермь, 1924. – С. 30–36.
10. Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля. Труды Г. Исторического Музея. – вып. 10. – 1940.
11. Carter Dagny. The symbol of the beast: The animal-style art of Eurasia. – 1957. – 204 p.
12. Канторович А. Р., Шишлов А. В. Зооморфная бутероль из курганной группы «семигорье» и базовая тенденция в реализации сюжета свернувшегося в кольцо хищника в восточноевропейском скифском зверином стиле. // Вестник южного научного центра. – Том 10. – № 4. – 2014. – С. 85–95.
13. Канторович А. Р. Проблема классификации изображений скифо-сибирского звериного стиля (историографический очерк). // РА. – 2014. – № 3. – С. 156–164.
14. Доминьяк А. В. Свидетельства утраченных времён. Человек и мир в пермском зверином стиле. – Книжный мир: Пермь, 2011. – 187 с.
15. Грибовой «Пермский звериный стиль». // СЭ. – 1978. – № 6.
16. Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. – Пермь, 1988.
17. Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. – М.: Наука, 1985. – 256 с.
18. Старинкова Е. В. Спроявление биоморфизма в эстетике человеческого бытия. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – № 3. – 2012. – С. 90–94.
19. Анучин Д. Н. К истории искусства и верований Прикамской чуды. Чудские изображения летящих птиц и мифических крылатых существ. // МАВГР. – вып. III. – 1899.

20. Чеснокова Н. Н. Классификации и типологии в изучении археологических источников (на материале финно-угорского изобразительного искусства)/Учебное пособие по спецкурсу. – Сыктывкар, 1988. – 67 с.
21. Сидоров А. С. Идеология древнего населения коми края.//Этнография и фольклор коми. – Сыктывкар, 1972.
22. Грибова Л. С. Пермский звериный стиль (проблемы семантики). – М.: Наука, 1975.
23. Грибова Л. С. Культовая бронза пластики Хэйбидя Пэдара.//Археолого-этнографические аспекты изучения Северного Приуралья. – Сыктывкар, 1984.
24. Бауло А. В. Древний металл из святилищ обских угров (новые находки).//Археология, этнография и антропология Евразии. – 2002 б. – № 2. – С. 144–155.
25. Чернецов В. Н., Мошинская В. И. «В поисках древней родины угорских народов». – Пермь, 2006. – 45 с.
26. Эренбург Б. А. «Звериный стиль: история, мифология, альбом». – Пермь, 2012. – 189 с.
27. Белавин А. М. «Об этнической принадлежности Пермского средневекового Звериного Стиля». – Пермь, 2004. – 43 с.
28. Eero Autio Eero autio. Kotkat, hirvet, karhut: permiläistä pronssitaidetta. (Eagles, deer, bears: Permian bronze casts). – Jyväskylä, 2000. – 228 p.
29. Ignatova A. M. The role and principles for the use of the material in ethnofuturism by the example of art object in the spirit of perm animal style made of stone casting.//Pr. XXVI International research and practice conference “moral and aesthetic development vector of modern culture”. – 2012. – P. 20–24.
30. Фролов Б. А. Числа в графике палеолита. – 1974. Твердый переплет. – 240 с.
31. Граков Б. Н. Скифы. Научно-популярный очерк.//М.: МГУ, 1971. – 200 с.
32. Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе архитектурный декор и художественные промыслы. – Москва: Наука, 1981. – 205 с.
33. Игнатова А. М., Черных М. М., Игнатов М. Н. «Этнофутуризм» – новое направление совриска, или как передать архаичный дух с помощью современного материала – каменного литья.//Дизайн. Материалы. Технологии. – 2012. – № 3. – С. 73–82.
34. Weiss Peg. Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman. – Yale University Press, New Haven and London, 1995.
35. Шалабин В. Василий Кандинский – художник, этнограф и шаман – Эл. Публикация для textonly.// [Electronic resource]. – Available from: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue6/shalabin.htm>
36. Маточкин Е. П. Лекция «Каменный век в творчестве Н. К. Рериха. Пермский звериный стиль в творчестве Н. К. Рериха» из цикла «Художественное творчество Рерихов и мировая художественная культура». – 2001.
37. Игнатова А. М. Исследование археологических находок-фигурок пермского звериного стиля и их возрождение в каменном литье. – Материалы XLVII МНСК «Студент и научно-технический прогресс», секция: «Археология Евразии» – Новосибирск: НГУ, 2009. – С. 49.
38. Игнатова А. М., Кутергин А. А. Эстетика камнелитых интерьерных изделий с этническими мотивами и технология их изготовления./А. М. Игнатова, А. А. Кутергин, М. М. Черных, М. М. Каминский//Мат. XII Всерос. науч.-практ. конф. по специальности «Технология художественной обработки материалов». – Ростов-на-Дону: РГСУ, 2009 – С. 37–42.
39. Игнатова А. М., Черных М. М., Игнатов М. Н. Каменное литье как заменитель природных материалов художественных и архитектурно-декоративных изделий.//Стекло и керамика. – № 6. – 2011. – С. 31–36.
40. Ignatova A. M., Chernykh M. M., Ignatov M. N. Fabrication of cast stone art and architectural-decorative articles.//Glass and ceramic. – 2011. –Volume 68, Numbers 5–6. – P. 198–202.
41. Игнатова А. М., Черных М. М., Игнатов М. Н. Дизайн сувенирных изделий из каменного литья и природных материалов.//Дизайн. Материалы. Технологии. – № 2. – 2011. – С. 40–44.

Section 7. Theory and history of culture

*Antonova Aleksandra Andreevna,
postgraduate, Far Eastern Federal University, Vladivostok
E-mail: antonova-sasha@yandex.ru*

The formation of public space-transformer

Abstract: The article describes the cause of contemporary urban public space of the new format.

Keywords: public space-transformers, friendly environment, third place, identity.

*Антонова Александра Андреевна,
аспирант 1 курса, кафедра культурологи и искусствоведения
Дальневосточного федерального Университета, РФ, г. Владивосток
E-mail: antonova-sasha@yandex.ru*

Формирование публичного пространства-трансформера

Аннотация: В статье описываются причины возникновения в современных городах публичных пространств нового формата.

Ключевые слова: публичные пространства-трансформеры, дружелюбная среда, третье место, идентичность.

Эта статья посвящена процессам, происходящим в современных городах, в частности такому явлению, как публичное пространство. Существуют различные концепции его понимания, но если рассматривать публичное пространство в рамках «социологического подхода», самого приемлемого для изучения городской жизни, то можно выделить взгляды Р. Сеннета, отмечающего что «смысл публичных пространств заключается во встречах незнакомцев» [8, 215], а так же теорию Р. Ольденбурга о «замечательном публичном месте» [6], как о некоем промежуточном пространстве между работой и домом для любого горожанина.

Взгляды этих ученых схожи и дают нам возможность, анализируя существующие формы городских публичных пространств, отталкиваясь от единого понимания публичного (или общественного) места, как «собрания незнакомцев, которое делает возможным определенные виды активности, которые нельзя себе представить или нельзя реализовать в сфере личной жизни человека» [8, 234].

Публичные пространства, обретают в современных городах различные формы. Это могут быть как парки, набережные, городские площади, так культурные многофункциональные пространства. Именно последние и вызывают наш интерес, как пространства нового типа, которые возникают в городах с высоким

культурным потенциалом и становятся не только местами для досуга, но и площадками для культурных мероприятий.

Актуальным на наш взгляд здесь является вопрос о том, как влияет возникновение таких пространств на культурную и социально-благополучную атмосферу в городе. Город и, созданные в нем условия, должны соответствовать потребностям и ценностям проживающего в нем человека. Если в городской среде человек находит возможности для удовлетворения актуальных для него потребностей и воплощения в жизнь собственных ценностей, то городские условия оцениваются им как благоприятные [5, 810].

Мы постараемся проанализировать современные публичные многофункциональные пространства, используя методы анализа и наблюдения в своем исследовании. Предметом анализа в частности, будут пространства-трансформеры, которые, по мнению социолога О. Паченкова, являются формой выражения тенденций развития современного общества. Вероятно, нужно исследовать эти новые способы реализации публичной жизни в городах, для понимания того какие возможности для города в целом они предлагают. В данной статье речь пойдет о характеристиках конкретного пространства, влияющих на изменение социальной жизни в городе Владивостоке.

Итак, одним из новых признаков публичных пространств, является их способность к трансформации: «эти пространства выражают одну важную черту — отказ от закрепления за ними одной функции. Скорость, интенсивность, многообразие современной урбанистической жизни предъявляют к городским пространствам другие требования. Спросом пользуются пространства-трансформеры. Они могут не иметь собственной стабильной идентичности “места” — они определяются через ту активность, которую вмещают, превращаясь в “места-процессы”» [7, 438].

Такие места, как правило, не несут определенной функциональной нагрузки, так как они не создаются ради какой-то одной цели. Примером таких пространств являются территории в современных арт-кластерах, а так же свободные для использования для любого вида деятельности площадки в выставочных центрах.

Можно говорить о том, что культурные пространства-трансформеры олицетворяют собой образ публичного пространства, привлекательного для горожан. Примерами могут быть: площадки под открытым небом на «Дизайн-заводе “Флакон”» [3], открытая студия в центре современного искусства «Винзавод», где можно наблюдать за работой художников в свободном доступе на той же территории [2].

«Пространство-трансформер» объединяет не только места для проведения каких-либо культурных мероприятий, лекций и «ворк-шопов», но и места для работы или отдыха. Такие пространства оборудованы мебелью для работы (зачастую и профессиональной мебелью для художников), компьютерами или техническими средствами для их подключения, доступом в интернет и принадлежностями для творчества.

В целом, если данное пространство не используется для проведения специальных мероприятий, то оно вполне может быть оккупировано любой городской публикой для ее личных целей. Эти места, очень часто выполняют функции читальных залов. Их пространственная и функциональная организация — это комплекс условий созданных для реализации человеком любых своих социальных потребностей, начиная просто с возможности посидеть в компании знакомых или незнакомых людей и пообщаться, и заканчивая возможностью полноценно реализовывать свой творческий потенциал.

Люди связывают с публичным пространством такие свойства как доступность, комфорт, удобство, полезность и наполненность деятельностью. По мнению ученых эти характеристики можно дополнить:

связанностью с другими пространствами, равенством участников, свободным доступ к пространству, безопасностью, возможностью разнообразных действий и встреч с незнакомыми людьми [8, 315].

Выделяя подобные пространства в г. Владивостоке, можно точно отнести к ним места для творческой активности в ЦСИ «ЗАРЯ» и пространство для отдыха и культурного досуга кампуса ДВФУ «АЯКС». Оценим основные характеристики публичных мест на примере нового центра на кампусе ДВФУ.

Открытость и доступность

Прежде всего, отметим специфичность, «пространства-трансформера» АЯКС, как места проведения досуга непосредственно жителей кампуса, которые в большинстве своем являются студентами и сотрудниками ВУЗа. Однако организаторы пространства заявляют, что оно будет иметь открытый доступ [1].

Поэтому вопрос доступности можно рассмотреть в двух ракурсах. Первое — доступность для жителей кампуса: пространство располагается в центральном корпусе, расположенном в удобном и доступном месте. Для жителей кампуса это место имеет перспективы стать как раз «третьим»: между их местом жительства (гостиничными корпусами) и местом работы или учебы.

Вторая группа посетителей — жители города. Если учесть тот факт, что горожане активно используют инфраструктуру кампуса (парковую зону, набережную) для проведения досуга, то и данное пространство может попасть в поле их интересов. Кампус «ДВФУ» имеет автобусное сообщение с городом и предоставляет бесплатные парковочные места для личного автотранспорта любого посетителя.

Возможность разнообразных действий и полезность

АЯКС сравнительно новое пространство, но его физическая организация позволяют осуществлять на его территории любые арт-мероприятия. Любая инициативная группа может предложить свое наполнение пространства «АЯКС» [1]. «Обживая» данное пространство жители кампуса (и города) могут совершать там любые виды деятельности.

Дружелюбная среда

Пространство оснащено книжными полками, оборудованы места для чтения, рабочие столы, есть технические возможности для подключения компьютеров и свободный доступ в интернет, имеются площадки для лекций, которые легко трансформируются под любое мероприятие. Зона для настольных игр, чтения книг и встречи с друзьями. Помещение оборудовано

кафе. Можно говорить о том, что место привлекает любителей провести время в творческой обстановке. «Пространства-трансформеры» становятся важным публичным местом для жителей города, если они используют то, что специалисты по социологии называют — сложением вместе нескольких факторов, чтобы создать дружелюбную среду (комфортный дизайн помещения, удобные места для работы, зоны для отдыха).

Можно отметить, что пространства-трансформеры способствуют созданию сообщества горожан. Отсутствие таких сообществ, это острая проблема крупных городов, где жизнь индивидуализирована. Но человеку недостаточно общения с семьей и с трудовым коллективом. И считается, что необходимо стимулировать процессы коммуникации между незнакомыми людьми, которые могут возникать в подобных пространствах.

Использование горожанами этих пространств приводит к возникновению идентичности места и людей. Люди должны идентифицировать себя с территорией, на которой они проводят время, отличать ее от другой, у них должно возникать чувство сопричастности. Общественное пространство формирует точки идентичности, которые выделяют это место, как не похожее на все остальные в городе и оно ощущается человеком как свое.

Публичные пространства-трансформеры обладают спектром возможностей, и при создании пространства — включающего как можно больше функций, возможно, сделать его очагом развития культуры и социальных отношений на близлежащей территории, а так же выявить часть проблем городской среды, которые это пространство может решить.

Список литературы:

1. Белова Е. Новые возможности в кампусе ДВФУ: Культурно-досуговое пространство «Аякс».[//Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vladivostok3000.ru/city/11066-novye-vozmozhnosti-v-kampuse-dvfu-kulturno-dosugovoe-prostranstvo-ayaks/>
2. «Винзавод».[//Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.winzavod.ru/>
3. Дизайн-завод «Флакон».[//Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://flacon.ru/>
4. Желнина А. Публичное пространство в социологии города.//Портал “Социологические прогулки”: электрон.журн.[//Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.urban-club.ru/?p=89>
5. Мартынова М. Субъективное оценивание реализуемости базисных ценностей в городской среде и его взаимосвязь с личностным потенциалом вузовской молодежи.//Молодой ученый. – 2013. – № 12. – С. 809–814.
6. Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества/Р. Ольденбург. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 456 с.
7. Паченков О. Публичное пространство города перед лицом вызовов современности: мобильность и «злоупотребление публичностью».[//Новое литературное обозрение. – 2012. – № 117. – С. 419–439.
8. Сеннет Р. Падение публичного человека./Р. Сеннет. – М.: Логос, 2002. – 424 с.

*Chernyakova Natalia Stepanovna,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
Professor, Northern People Institute
E-mail: Cherns2011@yandex.ru*

“Mass” and “elite” as the definitions of art and culture

Abstract: In the article the differences between art-study's and culturelogical understanding of the definitions “mass” and “elite” are analyzed. It's asserted that in culturology the definition “mass” marks not the degree of intelligibility of the art-works but the stage of losing identity by culture as a real way of existence of some subject.

Keywords: culture, art, mass/elite culture, mass/elite art.

The purpose of this article is to argue that using the terms “mass/elite art” and “mass/elite culture” as synonymies is inappropriate for the true understanding of culture and art as one of its phenomenon.

In art-studies alternative “mass-elite” is generally used for marking art-works intended for significantly different groups of viewers, listeners, readers, i. e. the public who consume the products of the authors, creators.

In this sense, the term “mass” is quite precise, since it names the target audience of art-works — the most part of society, practically — everyone who has common sense and ability to perceive the world. This audience determines the accessibility, simplicity of language, form and content, clarity of “mass-art” in contrast to the complexity and incomprehensibility of the “elite-art” requiring from an audience special training, knowledge, and experience in communication with art-works.

However, the alternative “elite/mass” in this sense doesn’t have anything in common with the alternative “mass/elite” that exists in modern sociology and journalism, where under “elite” is meant “the wealthy” and under “mass” — “the poor”. Since the naming of classes by their own names isn’t accepted in the postmodern ideology, “the wealthy” is renamed as “successful” and “the poor” — as “the losers”. The purpose of this renaming and of such using of the terms “mass” and “elite” in general is quite obvious — justification of social inequality through the introduction in consciousness of members of society the idea of an “innate superiority” or a “supernatural diligence” of those who appropriates the fruits of the labor of others.

Meanwhile, the “elite” in the art-studies’ sense is the social group of connoisseurs and refined judges of art. If the circle of these connoisseurs is narrow, it’s not because of their wealth and power, but because of, thanks to the intelligence, talent and intuition, they have managed to elevate themselves to the attainment of the great works of art.

Those who belong to the elite of connoisseurs and art lovers, who have a developed sense of beauty and excellent artistic taste, are a model and an inspiration to others. They are always open for dialogue and full of enthusiasm in bringing the heights of arts within the reach of everyone. Connoisseurs of art could be easily recognized from the burning of their eyes and impassioned speeches, from the transformation that happens to them whenever they share with us their delight and admiration. Speaking to representatives of this “elite”, we become smarter and more subtle; develop our feelings and the capacity to understand the world of art. We can even say that without such “elite” arts would be impossible as the social phenomenon, because these people understand not only the explicit content of art-work, but even the implicit content that the author himself sometimes doesn’t understand.

But aren’t such are the experts and connoisseurs in any sphere of human activity? In order no one has any doubt about what kind of “elite” is meant, it would be

useful to remember that the original meaning of the word “elite” is the “best”, but not the “powerful” or “privileged”. A significant proportion of those who chose the profession of a teacher, a doctor, an engineer, a military or a cook have made their choice under the influence of the inspirational example just of the best representatives of these professions.

We should pay a special attention to the fact that in art-studies the definition “elite art” is not identical in meaning to the definition “accessible to a narrow circle of connoisseurs”. An “intelligibility to a narrow circle of connoisseurs” isn’t in itself the evidence of the highest level of art-work, but allows untalented persons and imitators to speculate on the apparent similarity of the situation in which as mediocre work reasonably rejected by public, as the masterpiece that requires from public attentive, thoughtful, deep insight turns out to be only too often. Anyhow difficult and even tragic the destiny of art-work would be, none of the masterpieces in the history of world art was addressed by his creator to a narrow circle of connoisseurs only. Neither Shakespeare nor Pushkin wrote in the expectation of a few people. They did for Humanity, even if within their own lives mankind heeding them was represented by a fairly narrow range of real admirers of their genius. Such is, in fact, all the great classical art, which is so called precisely because it is close to and understandable by millions of people of all nations and cultures for centuries and millennia.

To identify the meaning of the definitions “mass/elite art” with the definitions “mass/elite culture” is possible only in that case when someone identifies culture with art. And it would be difficult not to see that just this identification was one of the main trends of culturelogical studies in 20th century. But now it’s more than obvious, that the term “culture” isn’t the pseudonym of art.

In an effort to answer the question: What kind of additional information about people and human existence the term “culture” carries? — we gradually come to the conclusion that in any context “culture” remains the term differentiating people and social groups according to the specific characteristics of their way of existence. Ultimately, it’s just sensually perceived differences between people are reflected in the meaning of the word “culture” that exists at the level of ordinary consciousness and common sense, and is implicate to all definitions of “culture” that cultural anthropologists and culturologists give. This means that, whatever linguistic forms our definitions of culture may have taken, reality, which is reflected in the concept of culture and is named by the term “culture”, represents in itself the totality of

differentiating, distinguishing, specific features of human way of existence. If people differed from each other neither by thoughts, nor by deeds or created things, the concept “society” would be enough to describe human life. However, social activity really exists in various forms maintaining by different subjects which have different ways of obtaining the world in different natural and social conditions. To display the totality of these differences the notion “culture” is introduced in humanitarian studies.

We can examine culture of such particular subject as a stable social group of connoisseurs and art lovers, on whose artistic taste and aesthetic needs a true artist is oriented. However, the task of culturelogical study in this case isn't to explore art-works with the purpose of determination their qualities as “elite” or “mass”, but to study all elements of culture of this social group with the purpose to show that the level of aesthetic and artistic exploration of the world, which is the main quality of this subject of culture, is the product of a special way of existence as a whole.

Speaking about “mass-culture”, culturologists has in mind losing of cultural identity, erasing of specific differences in the ways of existence, and in the end — transformation of once unique and different cultures in a global mess of infinitely cloned stereotypes. Every person and social groups can become the subjects of “mass culture” whenever they: satisfy not their own needs by their own means, but requirements that are imposed on them and are satisfied by commercially available and widely advertised goods; substitute for thinking about the World, Man, God, or Values gossips and talking about someone else's life; are guided by the rules and regulations contained in the “soap operas” and dime novels; find the Sense of life only in that which is approved by “fashionable crowd”, and something of the kind.

However, it would be mistaken to equate “mass culture” with “mass production”. Mass production as the way of satisfying material needs of all members of society is, undoubtedly, a social good. But an industry and social institutions of any kind aren't by themselves elements of culture. The education system, media, advertising, fashion, sports, show business, etc. are just parts and spheres of social production, creating the objective conditions of development for all types of culture that exist in modern society. Any of these conditions affects elements of culture of any type solely in the process of real way of existence of some subject of culture: a person, a social group, or communities.

It's true, that mass production as the result of scientific and technological progress and capitalism requires,

creates, educates and clones the mass consumer, who has no specific cultural and historical differences, except those necessary for profitable consumption of manufactured goods.

But in culture as a real way of existence of a particular subject there are no “producers” and “consumers” in that specific sense which is put in these terms by economists or sociologists. As subjects of culture people aren't exclusively the agents of social production, participants in the social division of labor and performers of certain social roles. Culture of any subject is a way and a product of his own life. The subject of culture is always the creator, the producer of own way of mastering the world, or there is no just subject of culture before us. In this approach the fundamental difference of culturology from any other cultural analysis of social life consists.

Thus, the definition “mass” is introduced in a culturelogical study to indicate only and exclusively negative traits in the development of the subject of culture. And the most negative thing that can happen with culture is the loss of identity, equal to the disappearance of this culture.

As to the definition “elite”, there would be two options for culturologists.

The first one — don't use this term at all, arguing that every culture is the special way of existence of some subject, and that no one of cultures can be “elite” in comparison with any other.

Certain types of culture can be compared with each other on various grounds: the level of development of material or technological base, the content and the level of development of each of the elements of culture, etc. A comparative analysis of different types of culture may reveal contradictions between ultimate objectives of culture and means of their achievement or specific historical forms of their embodiment in different cultures, between different cultural phenomena, each of which develops by its own laws, has an internal logic of development, etc.

However, if a comparison of the levels of development of different types of culture as whole systems is really possible, the basis of this comparison could be only universal.

It follows, that the second option in using the term “elite” is to use this term in the sense of “higher level of development of human culture as such”, arguing that the only “heights” in human culture are values, and that just because the values are not only universal elements of culture, but have some universal content and functions, we can try to compare different types of culture on the value criteria, i. e. on the degree of embodiment in each type of culture the ultimate objectives of human life.

In this case the definition “elite” means that:

– The degree of embodiment of Good in “elite” culture is higher than in any other, since there is the deeper moral regulation in all spheres of life of the subject of this culture, and since this subject includes the wider circle of individuals in the number of similar to himself, i. e. in the number of people on which the same moral standards that govern himself do extend;

– The degree of embodiment of Truth in “elite” culture is higher than in any other, because there are the more extensive field of researching the World in this culture and the higher degree of the willingness

of its subject to discuss any hypotheses that claimed to be true;

– The degree of embodiment of Beauty in “elite” culture is higher than in any other, for the higher degree of aesthetic attitude permeates all spheres of life of the subject of this culture, and the more products of this culture are evaluated on aesthetic grounds.

So, if there is “elite” culture in social reality, its subject differs from the others not because he/she had been reading Kant or Dostoevsky, but because she/he is never using people as the means of obtaining her/his purposes and self-realization.

Chuyko Vitaly,

*a graduate student, Kharkiv State Academy of Culture,
Teacher of the Dnepropetrovsk College of Culture and Arts
E-mail: Svetchuiko@yandex.ru*

Correlation of Pagan and Christian cultural traditions of folk holidays: axiological dimension (on materials rites of Pridneprovya)

Abstract: Author, guided by cultural approach, explores the transformation processes that have taken place in the field of national holidays after the Christianization of the Southern Slavs of Russia.

Keywords: folk holiday, axiological aspect, holiday traditions, the correlation of cultural traditions.

*Чуйко Виталий Александрович,
аспирант Харьковской государственной
академии культуры,
Преподаватель Днепропетровского
колледжа культуры и искусств
E-mail: Svetchuiko@yandex.ru*

Корреляция языческой и христианской культурных традиций народного праздника: аксиологическое измерение (на материалах обрядности Приднепровья)

Аннотация: Автор, руководствуясь культурологическим подходом, исследует трансформационные процессы, которые произошли в сфере народных праздников южных славян после христианизации Руси.

Ключевые слова: народный праздник, аксиологический аспект, праздничная традиция, корреляция культурных традиций.

В постмодерный период актуальной проблемой гуманитарных исследований продолжает оставаться социокультурная динамика, а внимание культурологов привлекает один из её аспектов — эволюция народных праздников и обрядов.

Цель данной статьи заключается в выявлении механизма эволюционирования народного праздника в период утверждения христианства на Руси, а также в определении детерминант этого процесса.

Данное исследование основывается на культурологическом подходе, который, выявляет себя в структурном и аксиологическом анализе народного праздника.

Одними из первых научных исследований народного праздника были этнографические труды И. Снегирёва, А. Терещенко, Н. Костомарова и др.

В XX в. народная праздничная культура стала объектом научной рефлексии известных культурологов, фольклористов, искусствоведов, таких как: М. Бахтин,

А. Некрылова, В. Пропп, И. Хренов, В. Скуративский, Г. Лозко, А. Курочкин и т. д.

Практически все исследователи отмечают многоаспектность, сложность феномена праздника, изучение которого ещё далеко от своего завершения.

Самыми главными в языческом календаре древних жителей Поднепровья были праздники солнцестояния и равноденствия, а также промежуточные между ними (всего восемь): Рождество Божича-Коляды, Колодий, Великий день Дажбожий, Русалии, Купало (Купала), Боги-Спасы, Световид Осенний и Калита.

Язычники праздновали рождение нового солнца в день зимнего равноденствия (конец декабря). Этот великий праздник назывался «Рождество Коляды» или «Коляда». Солнце, как известно, имеет форму круга — по-украински круг — это «коло», отсюда и название праздника — Коляда.

В праздничный вечер «Рождества Коляды» разыгрывалась народная драма «Коза». Её главная героиня Коза (воплощение самой природы, которая циклично «умирает» зимой и «воскресает» весной) то падала «бездыханная», то «оживала», когда её «величали».

На почётное место в доме, к Рождеству Коляды, ставили Дидух (дух дедов) — своеобразный символ почитания предков, который представлял собой сноп пшеницы или жита, перевитый лентой и украшенный рушником.

Масленица на Среднем Поднепровье имеет древнее название Колодий. Доминирующими мотивами на празднике были репродуцирующая магия и парование (парни выбирают невест). Тем, кто до этого времени не вступил в брак, привязывали «колодку» (фаллический символ) — небольшое полено.

Основным персонажем весенних обрядовых празднеств у язычников была Весна, на роль которой выбиралась красивая девушка. В этих празднествах персонифицировалось само время года, от которого ожидали определённых благ.

Интересен своими персонажами и древний праздник «Купало» («Купала»), приуроченный к летнему солнцестоянию. В народной традиции это день Солнца и Воды, соответственно его главными героями были Купало (воплощение огня небесного — Солнца и огня земного) и Марена (воплощение стихии воды).

Выделим некоторые структурные компоненты языческих праздников. Наиболее выразительными есть древние культы: Земли-Матери, Отца-Неба (Сварога), Живой Воды, Огня-Сварожича, Предков, Деревьев, Леса, Хлеба и др., которые мы можем отследить в народных праздниках.

В качестве следующих компонентов структуры языческих праздников мы выделим предметные символы и атрибуты. Опираясь на интерпретацию символов языческих праздничных ритуалов сделанных Н. Велецкой [1], приведём существенные ценности, отраженные в символах языческих праздников:

1) добро, божественная щедрость — символизировало Солнце;

2) Род, почитание предков — сноп-Дидух;

3) бесконечность жизни (рождение-смерть-рождение), животворящее начало — Земля-Матушка;

4) щедрость, плодородие, богатство, благосостояние — символизировал Хлеб (Каравай);

5) как ценность воспринималась сама Природа, что нашло свое выражение в использовании растительной символики в праздничных обрядах, почитании воды и других стихий и т. п.;

6) здоровье также воспринималось как ценность, о чем свидетельствуют культовые купания, очищения огнем, которые имели целью укрепить здоровье человека.

Опираясь на наработки учёных [3], установим иерархию указанных ценностей. Часть их, а именно: семья, здоровье, благосостояние — мы относим к общечеловеческим ценностям. Их можно ещё классифицировать как онтологические ценности. Что касается поклонения Природе, Предкам, Матери-Земле, Огню и т. д., то их почитание является признаком мифологического мировоззрения, присущего древним народам. Поэтому данные ценности мы понимаем как мировоззренческие ценности языческой эпохи. Относительно онтологических, мировоззренческие ценности занимают более высокую ступень в иерархии.

Благодаря трансляционной функции обрядовых праздников в народе сформировался определенный архетип, содержащий праздничные аксиомативы, поведенческие модели, мифологические образы, которые передавались от поколения к поколению и переходили на уровень «коллективного бессознательного».

Архаические праздники отражали этническую картину мира, так как данный «образ мира» был создан самим народом в течение определенного периода его исторического развития.

С утверждением христианства состоялась переоценка многих ценностей, присущих языческим празднествам. Следует отметить, что как описывали это иностранные путешественники и христианские священники [2], дохристианским обрядам была свойственна оргастичность, избыточная

раскованность, бытовая магия. Именно это было подано сокрушительной критике со стороны церкви.

Празднично обрядовая сфера русичей постепенно трансформировалась. Состоялось наложение христианского праздничного календаря на древние праздники. В дни языческих праздников христиане стали чествовать своих святых, заменяя персоналии древних божеств. Так, например, на древний праздник солнца и воды — «Купала» (7 июля) было наложено празднование Дня Иоанна Крестителя (Предтечи), языческие вечерницы (7 декабря) стали Днём святой Екатерины, древний праздник «Калита» превратился в День святого Андрея Первозванного, рождение нового солнца («Рождество Коляды») церковь трансформировала в празднование рождения Иисуса Христа («Рождество»), языческий «Великий день Дажбога» был преобразован в христианскую «Пасху» и т. д..

Проанализировав языческие праздники, мы можем сделать вывод о том, что у их главных персонажей (Купалы, Коляды, Марены и т. д.) отсутствует антропологическая ценностная составляющая, то есть они не имеют таких черт, как милосердие, правдивость, благодарность, гостеприимность и т. п. Например, Купало, воплощает только стихию огня и является солнечным божеством; Коляда — символизирует собой солнце-ребенка; Марена — водную стихию и так далее.

В христианских праздниках стали прослеживаться новые гуманистические мотивы, которые служили ценностными ориентирами для людей. Так святой Иоанн является ревнителем веры, преданности христианскому учению. Святой Андрей — символ мужества и непоколебимости. Святая Екатерина привлекает глубокими религиозными переживаниями и т. п. Антропологические черты христианских святых делали их понятнее людям, вызывали желание подражать им.

Таким образом, аксиосфера народных обрядовых праздников обогатилась такими христианскими ценностями как милосердие, терпимость, стремление к духовному самоусовершенствованию, идеалами

веры. Изменилась и сама «картина мира» русичей, что тоже нашло своё отображение в праздниках. Она стала «богоцентричной». Данные религиозно-мировоззренческие ценности можно отнести к трансцендентным или к высшим ценностям человечества.

Проследив основные моменты процесса утверждения христианской праздничной традиции на Руси, мы приходим к следующим выводам:

- трансформация народной праздничной обрядности сопровождалась наложением на даты старых языческих праздников, дней чествования христианских святых;
- происходило постепенное вытеснение языческой мифологии, символики и культов;
- отодвинув языческую, господствующее место заняла христианская символика (иконы, крест, Вифлеемская звезда, Плащаница и т. п.);
- в период христианизации «аксиоядро» народного праздника обогащается трансцендентными ценностями (понятие Бога, мировой гармонии, самопожертвования во имя человечества и т. д.), которые занимают высшую ступень в ценностной иерархии. Фундаментом вышеупомянутых ценностей продолжает выступать этническая аксиосонова, которая была присуща народной праздничной обрядности ещё с древнейших времён;
- с утверждением новых христианских ценностей заменялись и персоналии, и общая мифологическая концепция праздника (миф о Купале уступил рождеству Иоанна Крестителя, рождество Коляды — рождеству Иисуса Христа и т. д.).

Таким образом, ценности можно считать детерминантами трансформаций народного праздника — как результат процесса христианизации происходит эволюционирование народного праздника, на основе корреляции языческой и христианской культурных традиций.

Список литературы:

1. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. / Н. Н. Велецкая. – М., 1978. – 240 с.
2. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – К.: Обереги, 1992. – 424 с.
3. Schwartz S. H. Universals in the content and structure of values. // Advances in experimental social psychology. – 1992. – 25, 1–65.

Shulika Maria Vladimirovna,
Belgorod State Institute of Arts and Culture,
assistant of the Department
E-mail: mashylka80asp@bk.ru

Yakovleva Lyudmila Viktorovna,
Belgorod State Institute of Arts and Culture, Senior lecturer
E-mail: Lyudmilayko@yandex.ru

Eigenschaften Trauung Gebiet Belgorod

Abstrakt: Der Artikel befasst sich mit den regionalen Besonderheiten der traditionellen Hochzeitszeremonie. Als Ergebnis der Assimilation der drei slawischen Völker (Russian, Ukrainer und Weißrussen), einige Stufen der Hochzeit Spiele sind ethnographische Wert.

Stichwörter: Ritual, Hochzeit, Hochzeit Spiel, Matchmaking.

Im aktuellen Kontext der Globalisierung und der Verlust ihrer Traditionen, stehen wir vor der Notwendigkeit, die traditionellen Bräuche und Rituale bewahren. Das vorhandene Wissen sollte auf die Wiederbelebung beitragen und zu den Wurzeln der populären Kultur der jüngeren Generation befestigt.

Eine der wichtigsten Zeremonien im Leben jedes Einzelnen kann wirklich in Betracht gezogen werden ein Hochzeitszeremonie, mit Magie-rituelle Handlung gefüllt. Traditional Wedding Belgorod, die meisten voll und tief gibt eine Vorstellung der Perspektiven unserer Vorfahren, ihre Überzeugungen und geistigen Werte und sozialen und nationalen Strukturen.

Hochzeitszeremonie im Vergleich mit anderen Familien- und Stammesriten Zyklus komplexer gewesen. In der Regel traditionelle Hochzeit Belgorod Region besteht aus zwei Teilen: der erste und länger (2–4 Monate) enthält die grundlegenden Elemente vor der Hochzeit Zeitraum — Balz (“Matchmaking”, “zaruchiny”), Propyl, Devishnik (“metelytsa”), die Braut, mestoglyadie. Der zweite Teil der Hochzeit Spiel dauerte 2–3 Tage und manchmal in der Woche. Es sei darauf hingewiesen, dass in den verschiedenen Gebieten der Region Belgorod, und sogar in einigen Dörfern, und heute finden Sie “ihre” Zollvorschriften, die Verwendung von “ihrer” Hochzeit Attribute warden [1, 65].

Im Laufe der Zeit viele der Elemente der Hochzeit Spiele wurden geändert, mit neuen Inhalten und immer neuen Farben gefüllt. Bei der Betrachtung der Eigenschaften der Hochzeitszeremonie ist darauf hinzuweisen, dass das Gebiet der heutigen Region Belgorod zu unterschiedlichen Zeitpunkten bewegt Ukrainer und Weißrussen werden (XVII–XVIII Jahrhundert). Als Folge der ethnischen Assimilation Trauung (und der Rest der Familie und Stammesriten und Kalender-Zyklen) sind einzigartig und in seiner Art einzigartig.

Der Ausgangspunkt bei der Entwicklung eines mehrstufigen Hochzeitsritual ist eine Brautwerbung (“Matchmaking” — die Ukrainer, “zaruchiny” — Weißrussen), die als eine ausgewogene und umsichtige Schritt vor allem von Seiten der Bräutigam seine Eltern angesehen werden kann. Allerdings könnte es immer mit einer Reihe von Überraschungen verbunden sein — die Weigerung der Braut (wahrscheinlich nicht, aber es war zu sein), ihre Familie.

Bei der Balz in Dörfer mit russischen und ukrainischen Bevölkerung als Ehestifter fungierte Patin des Bräutigams oder der speziell eingeladenen Frauen aus angesehenen Leute im Dorf. In den Dörfern, durch die Weißrussen bewohnt — die Rolle der Heiratsvermittler ist seit jeher der Pate des Bräutigams.

Matchmaking an bestimmten Tagen der Woche, die als “light” durchgeführt: Sonntag, Dienstag, Samstag (in Dörfern mit russischen und ukrainischen Bevölkerung); am Donnerstag (in den Dörfern von Weißrussen bewohnt) und wurde von verschiedenen Arten von magischen Handlungen, die zu einem günstigen Ausgang des Verfahrens sicherzustellen, waren begleitet.

Für die russischen und Ukrainer — vor Verlassen des Hauses Heiratsvermittler mussten wir ein Fischer-netz zu nehmen, binden die Beine des Tisches, nehmen Sie den Stick, der in dem Haus der Braut auf die Eltern der Braut verlassen wurde gedacht; für die belarussische Tradition charakteristisch war vor einer Ikone der Mutter Gottes stehen, ein Handtuch, um es mit einem neuen, drei flüsterte wischen: “*Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes, werde ich der Knecht Gottes (name) zu werden, tragen weiße Morgenlicht, Knopf weißen Sternen, und waschen Sie mit dem Tau, utrus Crimson dawn. Dass man schüttelte den Kopf, nein, nicht schob Heiratsvermittler. Amen*” [2, 92].

Für alle slawischen Völker leben auf dem Territorium der Region Belgorod, auf das Haus der Braut

gehen mit leeren Händen nicht so glauben, wie ein "Geschenk" nahm einen Laib (Russisch, Ukrainisch), Brot und eine Flasche Met (Weißbrussen). Matchmaking ist erfolgreich, wenn nach dem Dialog Heiratsvermittler (Heiratsvermittler) mit den Eltern der Braut auf den Tisch legen ein Brot, Pfannkuchen, Rührei (Russisch, Ukrainisch); in ein Handtuch in die Flasche Heiratsvermittler Brautmutter breitete Grütze gebracht, eingewickelt und kehrte sein Gast.

In einigen Dörfern Graivoronsky Bezirk, konnte eine Mutter für die Zeit, um "Anerkennung", wenn die beiden Männer aus den umliegenden Dörfern zu fragen. Den Charakter, die Sitten, seine Farm Lebensfähigkeit — Diese Periode dauerte bis zu einer Woche, konnten die Eltern der Braut einige Samen für den Bräutigam zu lernen. Während dieser ganzen Zeit gab es einen Stock in der Halle, gefolgt von einem Heiratsvermittler kam bei Ablauf der festgesetzten Zeit.

Es gibt viele Beschreibungen von Hochzeiten XIX – und. XX Jahrhunderts. aus verschiedenen Gebieten der Region Belgorod, später aufgezeichneten Erinnerungen an alte Menschen über ihre Jugend, Geschichten über Senioren zu diesem Thema. Die Bildungszeit des Hochzeitszeremonie wird als XIII–XIV Jahrhundert. In der Tradition von einigen der Regionalstruktur und einige Details des Rituals vorchristlichen Ursprünge sind Filz, gibt es Elemente der Magie.

Alle bestehenden Spielen Trauungen ursprünglich symbolisiert den Übergang von Mädchen von Generation zu Generation, den Vater ihres Mannes. Dies bringt den Übergang unter der Schirmherrschaft von Spirituosen ein verheirateter Familien. Dieser Übergang war in seiner Geburt und in einer anderen Zeit verwandt mit dem Tod.

Das künftige Wohlergehen, so die Bauern hing von den Jugendlichen selbst: "Es ist nicht eine Fülle von, wohin du gehst, und dass er zu erwerben"; Auswählen Heiratsvermittler als verantwortliche Sache, "um nicht die Braut und den Heiratsvermittler zu wählen" — sagte das russische Volk. Von der Möglichkeit, Heiratsvermittler zu sprechen, um die Mädchen zu Verwandten zu gewinnen, gute family guy vorstellen abhängig Ergebnis: die Eltern des Mädchens würde akzeptieren oder nicht, um das Angebot anzunehmen. In der Regel wurde Heiratsvermittler Paten Mann oder einer seiner Angehörigen. In einigen Fällen, wenn die Eltern Mann in das positive Ergebnis des Matchmaking in Frage gestellt, Schwiegereltern eingeladen, ein angesehenen Mann, der das Vertrauen der Dorfbewohner genossen. Bevorzugt wurde auch auf jene, die Beredsamkeit unterschieden gegeben, die Fähigkeit, die Ehe Geschäft, Fähigkeit, treffend

Bauern zu organisieren "Spiel und Tanz, und nähren Sie von einem kleinen torbochki großen Sack". In großen Handwerk Dörfer, Einkaufs Dörfern, Städten, und auf die Dienste eines professionellen Heiratsvermittler gegriffen. Allerdings hat diese Praxis ziemlich spät nur in den Städten verbreitet und zunächst.

In der Mitte des XIX Jahrhunderts. wird auch werdend in Städten als "unwirklich", und nach der Zustimmung der Eltern wurden zu den Matchmaking "echten" Heiratsvermittler geschickt. Swat nicht erfüllen diese Regeln, die nach Ansicht der Bauern ruinieren sogar die zuverlässigste matchmaking.

Im Hause der Braut Ehestifter fungierte als gefordert rustikale kunden: Überschreiten der Schwelle, zogen ihre Hüte, wurden auf das Symbol getauft, verbeugte Eigentümer, nicht über Matica gehen — Deckenbalken, nicht an den Tisch vorbeigehen, ohne eine Einladung, nicht auf der Bank, die sich entlang der Bodenplatten läuft sitzen. Das Gespräch zwischen den Eltern des Mädchens und Heiratsvermittler im Rahmen der Regelung nach der lokalen Tradition genehmigt gebaut. Swat sprach allen Anwesenden die bekannte Formel: "Sie haben die Waren, wir haben eine Händler"; "Du huhn, hahn wir nicht da sein, um sie zu einem hlevushok fahren?"; "Wir brauchen nicht Roggen und Weizen, und red girl"; "Du hast jemanden Test und testen wir jemanden, können sie nicht an einem Ort mattiert werden?"; "Haben Sie nicht korrupten Schweine? — Nein! — Und die Mädchen? — Es gibt einen, aber ich selbst «Manchmal sind die beiden Männer sprachen direkt über den Zweck seines Kommens» sluhay, teure Heimat in unserem e Kaufmann in Ihnen schöne Jungfrau! Viel davon wir ponaslyhali mit dem Gesicht prigozhenka selbst umneshenka, Stränge lavoshenko beleshenka meine tsisteshenko Aufhellung. Frühe wollen, um Ihr Haus zu verletzen". Oder einfach nur berichtet, dass sie kamen "nicht auf dem Boden mit Füßen zu treten, nicht die Sprache Kratzen kam um Geschäfte zu machen – Um eine Braut zu suchen".

Die Eltern des Mädchens dankte die Heiratsvermittler für ihre in Bezug auf ihre Familie, wurde aufgefordert, an die Front zu gehen Winkel — der vordere Teil des Hauses — oder in der Kammer, auf den Tisch legen Mahlzeit. Nun nehmen Heiratsvermittler als eine Ehrensache, auch wenn die Eltern der Braut Bräutigam unangebracht erschien. Russischen Bauern sagen: "ein guter Weg zu dünn die Braut erzählt". Haftungsausschluss Heiratsvermittler Lassen Sie uns immer in einer empfindlichen Weise: "Wir haben ein Produkt unbribable nicht reif", "noch jung, wir müssen warten". Wenn der Anzug war willkommen, und der Kerl bekannten

Familie, sofort zugestimmt die Eltern des Mädchens, die Verhandlungen über die Hochzeit zu fördern. Wenn umworben Kerl aus den entlegensten Dörfern, fragte nicht vertraut, Heiratsvermittler für Zeit zum Nachdenken und sagte: — “Nicht eines Tages des Wachstums auf einmal zu zahlen”, “Tochter geben verheiratet nicht, den Kuchen zu backen”, Akzeptierte Matchmaking bedeute nicht, eine endgültige Einigung für die Hochzeit. Es war nur ein Vorwand für eine Diskussion des Vorschlags. Nach dem Matchmaking angeordnet Schauen Sie, die Braut. Der Zyklus der Balzrituale gehörten auch Gespräche über die Mitgift, auf Kupplungsgröße (die Menge des Geldes, das der Bräutigam seine Eltern Hochzeit Kosten gegeben wurde), auf die Kosten der Hochzeit, die Zahl der Besucher von beiden Seiten der Gaben zwischen Verwandten in der Hochzeitsritual ausgetauscht. Der Handel oder Handwerk Dörfer, wo die Bevölkerung verschiedenen Wohlstands, Eheverträge, auch rechtlich zertifiziert werden, schreibt sie alles, auch die kleinsten Details der Hochzeit und zukünftige Leben einer jungen Familie. Wenn Sie alle Verhandlungen, die Familie seiner Zeit und Absprachen, t. E. Der Tag, an dem sie eine endgültige Entscheidung in Bezug auf die Hochzeitsfeier beendet haben.

Der Höhepunkt der Hochzeitszeremonie kann zu Recht als eine Bachelorette Party werden. In verschiedenen

Gebieten der Region Belgorod wurde es auf verschiedene Weise genannt: in den Dörfern der ukrainischen Bevölkerung “metelytsa”; in den Dörfern der russischen Bevölkerung “Devishnik”, “devchachnik”. Nach ethnographischen Aufzeichnungen — Bachelorette Party berief eine Versammlung der Braut und ihre Freundinnen vor der Hochzeit in ihrem Haus. Auf bachelorette Partei kam zweite Schlüsselpunkt der ganzen Hochzeitszeremonie (nach “zaveshivaniya”) — Abwickeln girlish Zöpfen. Spucken unravel Brautjungfern. Entwirren Zopf symbolisiert das Ende des alten Mädchen das Leben. In vielen Traditionen, die von der Auflösung von Zöpfen begleitet “Abschied von der Schönheit der roten”. “Red Beauty” — eine Band oder Band, zu einem Zopf Mädchen gewebt.

Somit ist die traditionelle Hochzeit Belgorod meisten voll und tief gibt eine Vorstellung der Perspektiven unserer Vorfahren, ihre Überzeugungen und geistigen Werte, soziale und nationale Strukturen. Seit Jahrhunderten geformt und von Generation zu Generation als Beispiel für Volkskunst, hohe moralische Reinheit und Keuschheit dieses schöne und poetische Ritus und bilden eine spirituelle Verbindung Zeiten. Es war Berührung des Content hat große Bildungskraft und emotionale Aufladung, wo fröhlich und traurig, tragisch und komisch, real und künstlerischen zusammen verflochten.

Referenz:

1. Fats M. S. Volkskunst Kultur von Belgorod. Proc. Nutzen/M. S. Schirow. – Belgorod, 2000. – 266 p.
2. Kotovich O. Die goldenen Regeln der Volkskultur./O. Kotovich. – 8. Aufl. – Minsk, 2013. – 592 p.

*Yakovets Inna Aleksandrovna,
Cherkasy State Technological University,
Candidate of Art Study, Associate Professor of Design
E-mail: innayakovets@ukr.net*

Interdisciplinary research of museum forms end of XX–XXI century

Abstract: In the article is reviewed the interdisciplinary of approaches to the analysis of modern museum form as an object of culture subsystem that is important and relevant not only from the standpoint of museology and art history, but culture in general. It is shown that in the second half of the XX century – at the beginning of XXI century museum becomes a new type of institution — it has new functions, new areas of influence.

Keywords: museum, culture, interdisciplinary, art, ecomuseum, visual culture.

The phenomenon museum was studying by different sciences: anthropology, philosophy, mathematics, psychology, pedagogy, cultural and many other studies, as the term «museum» is multidimensional and can be considered as interdisciplinary. At the turn of the century, particularly for the art criticism, fundamentally

important and relevant is the understanding of the museum as cultural phenomenon in interconnection with the development of contemporary art and taking into account the diversity of modern museum forms activity.

Among the most prominent foreign scientists who at the end of the XX – at the beginning of XXI century

actively participated in the development of ideas about museology as a scientific discipline, the following names should be recollected: J. Benes, J. Neustupnyy, A. Gregorova (CSSR), Z. Stransky (Czechoslovakia). Let us consider the most common statements and assumptions some of them.

So, for example, J. Neustupnyy considers museum mainly as a scientific research institution. And such traditional museums functions as collection, storage and promotion of collections, in his opinion, are secondary and should therefore be subordinated to the requirements of research, designed to make full use of scientific knowledge in the field, but not to be limited by the available collections, assemblage.

J. Benes puts to the fore the social significance of the museum. The scientist believes that the main task of museums is to develop and educate visitors, to combine aesthetic and scientific approaches in the design exposition, to use modern audiovisual media. The value of works of the scientist determined, not only by the fact that they are all written on the basis of own professional experience but also by factual material obtained through Benes' administration in Czechoslovakia museums management. Benes has not developed his own scientific theory of museology, but development and confirmation of empirical material colleagues' ideas, summarizing existing experience let him to be considered one of the most important figures of theoretical museology of the second half of the XX century [1].

Special kinds of museum communication theory are considered the concepts of Slovak museum scientists Z. Stransky [2] and A. Gregorova [3]. The first of the above-mentioned researchers names the primary function of the museum, as social and cultural institute, the museum specific process of implementing special «museum» attitude to the reality that surrounds man, manifested in the intention to acquire, preserve and increase to transfer the future generations those values which shape the cultural form (accounting) of person. Contemporary museum, according to Stransky, is a historically created pattern of implementation of this intention, a form that at some point got its specific institutional expression.

A. Gregorova as Z. Stransky, highlights the museum specificity in implementation of special relation of man to reality. This specific attitude was gradually born from the human need to collect, store and use in their activities accumulated with the help of items socio-cultural information, including information of human development.

Thus, the two defined concepts, which have right to be called philosophical understanding of information-communicative approach to the museum, consider the

phenomenon of the museum as a need of society realization to obtain information about a person through the objects, ways of human historical development and surroundings from the origin of the world to these days. Both above mentioned Slovak researchers called the described specific relation of man to reality «museum» because at this historical stage this ratio is realized by social institution «museum».

Let us have some of the modern scientific works, which, in our opinion, are to some extent determinant as for the various aspects of the object of our study.

Special attention, in particular, in the organization of modern museums, galleries, exhibition centers and art exhibition space as a whole, in recent years need visual researches (Visual Studies), which as an independent research line was formed about twenty five years ago. One of the leading theorists of visual researches was John B. T. Mitchell, who said that these years in the humanities are characterized by the appearance of numerous works devoted to visual culture [4].

Thus, under the auspices of visual studies work representatives of different branches of scientific knowledge — art historians, designers, philosophers, cultural studies scientists, anthropologists, psychologists, political scientists, psychologists and others. As a supplement, you can say that about the same time begins to be developed such a direction as computer scientific visualization, dealing mainly in designing interactive visual environments for solving applied research problems using the computer, so the interest to visibility topics goes beyond just humanitarian research.

The appearance in recent years a huge number of interdisciplinary fields of study, an example of which are visual researches, prompts scientists to comprehension this situation, which in the sphere of institutional science structuring can be considered the third stage from the emergence of science in its modern sense.

Note that on the first, classical stage, there were quite clear boundaries that divide scientific disciplines (like biology, physics, philosophy, and later they added psychology and social sciences, etc.), number of which was insignificant. In the XX century (the second stage of the science organization) institutional structure of science has undergone significant changes which were in fragmentation great classical branches of knowledge in numerous small, with narrow specialists in their field who had typically only a general idea of their colleagues' work in related with them areas.

Interdisciplinary is a specific feature of the third stage (the end of the XX century – beginning of XXI century).

Representatives of some research areas, without losing their membership of a particular scientific community gather in interdisciplinary local communities on the basis of the need to unite to solve certain tasks or studies of individual domains, formed as a result of certain social changes on the demand of time and need to concentrate the efforts of specialists of various branches of scientific knowledge. A striking example of such object researches can be considered the study of globalization processes. It is quite natural that the community of professionals involved in visual studies can also be attributed to this kind of association due to the fact that the interest to visuality called by certain socio-cultural changes that brought on the agenda the question of a special study of visual culture, visual perception, imagination and thinking.

Demonstration of interest in visuality by representatives of different sciences prompted its more radical researchers announce a paradigm shift in the field of social and humanity study — visual turn. Thus, in the traditional disciplines dealing with visual images — art criticism — held a turning point in relationship to art as an autonomous sphere of art. Work of art was not perceived as an independent invention of genius already, as forms of its vision largely are dictated by day and context. Moreover, art was faced with the “crisis of paradigm” within the meaning of the term by T. S. Kuhn [5] and found itself unable using traditional methods to describe art, new practices that have emerged recently and operate visual images, as well as video art, media art, TV etc.

So, summing up, we can state that visual culture or visual studies, where in focus are the processes by which value is created in a cultural context, is a new interdisciplinary direction, which appeared at the intersection of theory of culture, design, philosophy, sociology, museology and art history, the main problem of which is the study of cultural logic of “postmodern”, “mass media” and “visual” turn. Visual culture is becoming the dominant and decisive.

The development of the idea of the museum renewal towards more active its social mission happens in the second half of the XX century and is due to the change of cultural paradigm in post-war Europe and post-colonial world. Substantial revision of the system of values that occurred after World War II led to the rapid development of culture of everyday life.

Appeal to the average person as a person, his interests and needs in the field of museum embodied in the origin of the movement for «new museology». It emerged in the late 60's – early 70's. of the XX century and manifested in the creation of fundamentally new museum — anthropological museum or ecomuseum, which had a

profound resonance in theory, technique and methodology of museum study. Anthropology process of this field of knowledge moved museum science to new frontiers of knowledge of interdisciplinary direction. Herewith in the definition of science the term museology is used oftener than former museum study.

Ecomuseum concept was born and was firstly implemented in France by *Georges Henri Rivière* [6]. By the author was firstly given a general definition of ecomuseum as a new type of institution and emphasized four characteristics that define its essence as a socio-cultural institution: it's a mirror where people can see themselves and the world of nature and culture; it's a laboratory study of the past and present, of the region; it's reserve, that promotes the preservation and evaluation of local natural and cultural heritage; finally, a school that involves local residents to work on the study and protection of heritage, promotes better awareness of their future. Thus, the museum as a channel of cultural communication is the most important institution in the cultural identity of man and begins to be considered as the most important factor in the development of the individuality, and hence the society as a whole.

It should be noted that ecomuseums significantly changed the idea of a museum object, museum space and the museum's heritage. First of all, it is an environmental museum that gives a holistic system (multidimensional) image of history and culture. Unlike traditional specialized museums it is so versatile and based on an interdisciplinary approach. Canadian museologist Pierre Meyran notes that new museology operates with such concepts as communal museology, interdisciplinarity, human development. Its philosophical principles are the socialization of museology and changing approach [7].

The need of problems solution related to the environmental crisis in next years has made another contribution to changing the status and structure of museum science. In these circumstances, museums assume another social mission — laying the foundations of ecological culture, in practical implementation of which appears the new system of museum-type institutions, which implemented other significant knowledge of the legacy, ways of preserving, museumification and use in environmental education. The functioning of these institutions is the interdisciplinary approach, implemented in the integration of instruments humanitarian and natural sciences.

A significant contribution to interdisciplinary research in various aspects of relations between society and the environment, introduced, as was already noted, the outstanding Russian and Ukrainian scientist

V.I. Vernadsky [8], whose works formed the basis for the formation of systemic ideas about man and nature, which became well known as biosphere type of mindset.

Today the museum becomes a new type of institution — it has to perform new functions affect new areas. In the second half of the XX century – at the beginning of XXI century world researchers' efforts were again directed to the socio-cultural understanding of museum phenomenon and its role in the life already postindustrial society (U. V. Zinovieva, D. Cameron, I. V. Panteleichuk, Van Pratt, Z. Stransky, A. V. Chugunova, L. M. Shlyahtina, T. U. Yuryenyeva,) growing interest in theoretical aspects of the museum as a social institution in teaching (T. U. Byelofastova, O. A. Botyakova, L. M. Voronova, F. Yyevayn, B. B. Kaminska, N. S. Martem'yanova, S. V. Murawska, Ch. M. Medzhydova, B. A. Stolyarov, A. Hausen, L. M. Shlyahtina), historical (U. A. Omelchenko, K. E. Ribak, G. Y. Skripnik, L. D. Fedorova), art (O. G. Barshynova, A. A. Bilyk, O. D. Gladun, O. A. Kotova, S. V. Marinova, O. M. Petrova, Z. Stransky, I. A. Yakovets) philosophical, cultural (L. M. Bagata, A. G. Bakanursky, L. I. Zayeva, T. P. Kalugina, O. Y. Kalnitska, B. A. Lychkovah, O. G. Myeschyerina, S. V. Ovcharenko, A. P. Ovchinnikova, O. A. Pushonkova, O. S. Sapanzha, O. P. Shchokina) aspects.

Analyzing the cultural approach to the object of study, it should be noted that any of museological

approach is problematic and inefficient to cultural studies. The problem is that when the main object of scientific study revealed the museum itself as a cultural institution, isolated institutional and phenomenological analysis doesn't allow to understand why the museum is necessary to the culture, what functions it performs, why at some stage this cultural and historical phenomenon was formed, if it has more prospects and development potential, or whether it is merely a product of a particular historical period, and should go into the past. According to the philosopher T. P. Kalugina, it's impossible to understand and solve this problem, analyzing only the museum as an institution, as a channel of cultural communication or as a system of «self-organizing» [9]. Much more productive, says the author, is the study of the museum, including art, as one of cultural forms, that is the combination of elements that make up this cultural form, in their genesis and modern development.

Thus, one could confirm that interdisciplinary researches of the museum forms as an object of culture subsystem is important and relevant not only from the standpoint of museology and art history, but also culture in general, as cultural establishments and institutions represent a form of life and can give invaluable material for analysis of existence methods and algorithms of cultural development in the future.

References:

1. Beneš J. Muzeum a sbírky. – Praha, 1977.; Бенеш Й. Восприятие в музеях как особое средство общения. // Доклад на конференции Комитета по воспитательной и просветительной работе музеев Международного совета музеев, 14–21 мая 1968 г., Ленинград – Москва (Рукопись, хранящаяся в фонде Библиотеки РАН, шифр 1968 г. /115)
2. Странский З. Понимание музееведения. // Музеи мира: Сб. науч. тр. – М., 1991. – С. 8–26.
3. Грегорова А. К основным проблемам музееведения. // Музеи мира: Сб. науч. тр. – М., 1991. – С. 27–38.
4. Mitchell W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. // W. J. T. Mitchell // Art Bulletin. – 1995 (December). – Vol. 76. – 4. – P. 540–544.
5. Kuhn T. S. The Structure of Scientific Revolutions. – Chicago, 1962; – М., 1975
6. Ривьер Ж. А. Эволюционное определение экомuzeя. // Museum. – 1985. – № 148. – С. 2–3.
7. Мейран П. Новая музеология. // Museum. – 1985. – № 148. – С. 20.
8. Вернадский Владимир Иванович. // Новая российская энциклопедия. – М.: Энциклопедия, 2007. – Т. 3. – С. 375.

Contents

Section 1. Fine and applied arts and architecture	3
<i>Bykov Alexander Vladimirovitch, Ershova Yulia Arkadievna</i> Some pages in history of rare folk toys from Ryazan Oblast, Russia (Alexandra-Praskovyinka, Demidovo and Vyrkovo)	3
Section 2. Film, TV and other screen arts	10
<i>Aliyev Elshad Vugar</i> The impact of the Motion Capture technology on artistic process in film art	10
<i>Zhuravleva Tatiana Vasilievna</i> Melodrama in Ukrainian musical films in 1930–1960-s	12
<i>Turkavi Muhammad</i> Cinema of revolution and revolutionary cinema as a form of new Arab documentary	17
Section 3. Museology, preservation and restoration of historic and cultural.	20
<i>Bublik Natalia Vladimirovna</i> The image of the future museum	20
Section 4. Musical arts.	25
<i>Valiulina Margarita Rifkatovna, Tchernigovskiy Mikhail Maksimovic</i> Vocal-teaching practice: violations of the vocalists' voice function at the initial stage of learning	25
<i>Poklad Nadezhda Sergeevna</i> Genesis semantics of means musical expressiveness in vocal work of "Cold Morning" by Anna Kovalova	27
<i>Sedukh Grigory Vladislavovich</i> The concept of the development of music in the third millennium	31
Section 5. Theatre arts	36
<i>Kornienko Alina Vladimirovna</i> Ordinary but complicated word of Jean-Luc Lagarce	36
Section 6. Theory and history of art.	40
<i>Bogdanovicha Tatjana</i> The sacred art of the Jesuits in the epoch of the Counter-Reformation: the ideological dimension	40
<i>Ignatova Anna Mikhailovna, Chernih Mikhail Mikhailovich</i> The brief review of semiotics, semantics and pragmatics of Perm animal style in Russian and foreign publications	44
Section 7. Theory and history of culture	54
<i>Antonova Aleksandra Andreevna</i> The formation of public space-transformer	54
<i>Chernyakova Natalia Stepanovna</i> "Mass" and "elite" as the definitions of art and culture	56
<i>Chuyko Vitaly</i> Correlation of Pagan and Christian cultural traditions of folk holidays: axiological dimension (on materials rites of Pridneprovya)	59
<i>Shulika Maria Vladimirovna, Yakovleva Lyudmila Viktorovna</i> Eigenschaften Trauung Gebiet Belgorod	62
<i>Yakovets Inna Aleksandrovna</i> Interdisciplinary research of museum forms end of XX–XXI century	64