

Божко Ирина Павловна

**[СИМВОЛИКА СЕВЕРНЫХ СВОБОДНЫХ КИСТЕВЫХ РОСПИСЕЙ](#)**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2010/1-2/7.html](http://www.gramota.net/materials/1/2010/1-2/7.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**[Альманах современной науки и образования](#)**

Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (32): в 2-х ч. Ч. II. С. 25-27. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2010/1-2/](http://www.gramota.net/materials/1/2010/1-2/)

**[© Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

УДК 745.5

*Ирина Павловна Божко**Череповецкий государственный университет*СИМВОЛИКА СЕВЕРНЫХ СВОБОДНЫХ КИСТЕВЫХ РОСПИСЕЙ<sup>©</sup>

В русском народном декоративном искусстве свободные кистевые росписи выделяются в самостоятельный творческий жанр, обладающий своей исторически сложившейся изобразительной структурой, свойственной еще растительному орнаменту Древней Руси.

Традиционные крестьянские свободные кистевые росписи Русского Севера XIX – первой четверти XX веков являлись предметом исследования многих искусствоведов, этнографов, историков. В публикациях известных исследователей Ю. А. Арбат, В. М. Вишневской, О. В. Кругловой, С. К. Жегаловой, В. М. Шмаковой, М. И. Мильчик рассматривались особенности северных росписей, их распространение и бытование.

Северные росписи привлекали внимание на рубеже XIX-XX вв. К памятникам старины и народного творчества обращались крупнейшие художники того времени. В начале XX века в различные районы Севера выезжали видные специалисты по народному искусству: В. С. Воронов, К. А. Большева, С. К. Просвиркина, Н. Р. Левинсон и др. Были получены первые сведения о распространении северных свободных кистевых росписей. Следующий этап в изучении северных росписей пришелся на середину XX века. В то время удалось собрать материалы о развитии этого вида искусства на широкой территории северных русских земель и сопоставить произведения, созданные в различных художественных центрах. В 1995-2005 годах были организованы новые экспедиции по изучению вологодских и архангельских росписей. Участниками их являлись М. И. Мильчик, В. Г. Кондратьева, З. К. Бакулина, В. А. Кормилицин, А. В. Кукушкин, Л. В. Быкова и другие. В современных изданиях, посвященных северным свободным кистевым росписям, исследуются региональные особенности росписей, приводится «азбука элементов» конкретного письма, но мало внимания отводится символическому решению цветового и орнаментального строя росписей.

Искусство северных свободных кистевых росписей представляет собой одну из наиболее ярких разновидностей русского живописного цветочного орнамента, связанного в основном с районами Европейского Севера – Карелией, Архангельской и Вологодской областями. На территории Карелии основными районами его бытования были Заонежье, Поморье и Пудожский берег, заселенные потомками древних новгородцев. В Вологодской области такими районами являлись: Кирилловский, Бабаевский, Вожегодский, Кубенский, Сокольский, Харовский, Грязовецкий. В Архангельской области яркими представителями свободной кистевой росписи были Вельский и Шенкурский районы. Изучение географии распространения северных кистевых росписей, их семантику орнаментов, цветовых решений письма на сегодняшний момент нельзя считать законченным.

О кистевой северной росписи можно говорить как о своеобразной разновидности народного декоративного письма, имеющего свой образный строй, свою систему художественных приемов и характерный круг изделий. Чаще всего северные кистевые росписи украшали прялки, свесы кровли, фасады жилища, перегородки, двери в интерьере избы, мебель, сундуки, дуги, сани. Растительный орнамент, как правило, исполнялся на плоскости.

По композиции он обычно напоминал небольшое декоративное панно, отличающееся своеобразной монументальностью. Особенности символического образного строя этого орнамента основаны на отношении к миру природы как источнику человеческого счастья. В. М. Вишневская отмечает: «Народный идеал счастливой, привольной жизни раскрывался в образе не небесного, а реального, земного рая, поэтическим олицетворением которого является изображение бутонов и цветов, цветущих ветвей, букетов, вазонов, винограда и птиц на ветвях. Композиции с цветущими деревьями и цветами воспринимались как символ прекрасной земли, дарованной людям для жизни привольной и счастливой» [1, с. 62]. Народное искусство сохранило эти образы на века. Цветовое решение также несет определенное смысловое значение. Сплошное покрытие краской поверхности изделия вызвано не только необходимостью защитить волокна дерева от влаги, но, и является олицетворением Матери – Земли. Цветовая гамма разнообразна, но превалирует красный цвет (киноварь, красный сурик). Дополнением является синий цвет (кобальт), охра и их сочетание, также белый цвет (белила) и черный (сажа газовая).

Художественные особенности кистевых росписей в значительной степени обусловлены приемом выполнения орнамента кистью от руки без предварительного рисунка. Этот, на первый взгляд, чисто технический момент, во многом определил ее стилистический характер. От него шли приемы живописной раскладки по «чувству» красочных пятен, свобода и непринужденность композиции, разнообразие трактовки мотивов. В северных кистевых росписях цвет, цветовое пятно играют большую роль. Мастер работает крупными сочными мазками с применением белильных оживок [2, с. 9].

В колорите росписи художники находят удивительную гармонию. Смешение масляных красок происходит на самой поверхности работы, благодаря этому создаются мягкие переходы от одного цвета к другому, что дает великолепие целого, где удивительное смелое сочетание светотонных и цветовых контрастных приемов, тонкая моделировка пятен искусны и очень выразительны. Розаны и их бутоны являются главными в азбуке элементов росписи. В основном они ярко-красного, алого цвета – символа любви, тепла, красоты, солнца. Образ распустившегося цветка – розы, свежего и нежного, ассоциировался с образом девушки, цветок розы красного цвета – с образом невесты. Красные колокольцы – тюльпаны являются символом жениха, а синие, голубые – символом молодого юноши. Букет с цветами или вазон с цветами символизирует «дерево жизни», «семейное дерево». Цветы на дереве символизировали также взрослое поколение, а бутоны – детей. Ветвь с цветами и плодами – символ изобилия, достатка; лучистый цветок – символ солнца, оберегающий символ (соллярный знак). В Кирилловской росписи Вологодской области помимо крупных красных розанов в окружении изумрудно-зеленых листьев, встречается любопытный элемент «розетка-солнышко», состоящий из голубого кружка в обрамлении охристых мазков. Этот декоративный элемент является также соллярным знаком [5, с. 250].

Образ птицы, прочно связанный с символикой солнца, небесной и водной стихиями, получил со временем толкование – образ девушки-невесты («птица белая – девичья волюшка»). Эта параллель звучала в обрядовых песнях, исполняющихся при расплетении девичьей косы, и широко проникала как в народный репертуар, так и в область символики орнаментального творчества [1, с. 62]. Птица, клюющая ягоды с опущенной головой – выражение любви парня к девушке. Симметричная композиция дерева с парными птицами – благополучие и семейное счастье. В основном птиц изображали в красном или голубом цвете (голубой цвет – символ неба, чистоты, веры). В кистевых росписях Поморья можно встретить птицу Сирина с женским лицом и с распростертыми крыльями, в отличие от графических северных росписей, здесь птица Сирин – грозная и коварная («сладко поет, но ее берегись»). Несмотря на грозность и коварство, она является особым оберегом дома. Изображение ее помещали на дверцы шкафов и над главными дверями [1, с. 68]. В Архангельской кистевой росписи часто встречаются поющие птицы с открытым клювом, что олицетворяло радостную привольную жизнь. Л. Ю. Галицина отмечает: «Образ птицы всегда стилизован, но в живописных изображениях птиц можно угадать и скромную утку, и быстрого сокола, и голубков, и птицу паву, и даже сказочную жар-птицу. Птица в росписи служила образом-символом, она олицетворяла вольную, счастливую жизнь. Изображения двух птиц могли служить символами мужа и жены, а голубки обозначали взаимную любовь» [3, с. 6].

В северных кистевых росписях встречается царь зверей – лев с поднятыми вверх лапами – символ мужского начала, хранителя жилища. Что характерно, льва писали охрой с различными оттенками: от светлого оттенка до более темного тона. Цвет охры был символом земли, земного бытия, достатка. Льва располагали вместе с ветвью цветов на дверях избы и стенах, а также его изображение наносили на сундуки. Этот образ пришел на Русь в глубокой древности из стран Ближнего Востока, с которыми были налажены тесные торговые связи. В странах Древнего Востока лев считался символом силы и власти. На Руси образ зверя приобрел декоративные черты, утратил свирепость, стал оберегом и просто «борцом со злом» [Там же]. Г. А. Петрова считает, что влияние на трактовку образов оказали несколько факторов. Во-первых, иконопись и фресковые росписи, где встречается образ льва. Например, лев-символ изображен на иконе неопалимая купина. В росписи свода Спасо-Преображенской церкви написан евангелист Марк, у его ног лежит лев, который в христианской традиции является символом данного евангелиста. Во-вторых – лубочные картинки, широко распространенные в крестьянской среде [7, с. 6].

Роспись внутреннего помещения избы встречалась в Заонежье, Архангельской и Вологодской областях. В Заонежье расписывали не только филенки в парадных избы, но даже пол. Роспись велась масляными красками по грунтовому охристому фону. Возникновение традиции росписи в интерьере крестьянского жилища районов Русского Севера, по мнению исследователей, относится к середине XIX века. В интерьере избы появились плоскости, логически требовавшие декоративного оформления [4, с. 32]. Огромная роль в росписи христианского дома отводилась окнам и дверям.

Помимо общения с внешним миром, они выполняли функцию охранителей. В Картине мира, которую воплощает в себе дом, элементы среднего яруса интерьера – это стены, двери, окна, простенки – промежуточное звено между миром небесного и миром подземного. Основу росписи среднего яруса составлял растительный орнамент с включением птиц. Главным мотивом является дерево, куст, букет – райский сад на земле. Дополнительными элементами были мотивы со львом и единорогом. Изображения льва и единорога встречаются в украшении фасадов жилых домов в архангельской и вологодской областях. М. И. Мильчик пишет: «В углах фронтонов или на подбалконной подшивке часто изображали льва, имевшего охранительный смысл, и единорога – один из символов Христа» [6, с. 13].

При насыщенном колорите цветочный растительный орнамент с включением мотивов с птицами, львами и единорогом трактован в росписи весьма условно с поразительной свободой рисунка, что позволяет зрителю самому дополнить то, что он видит и становиться соучастником автора. Даже небольшое усилие конкретизации мотивов нарушило бы целостность сказочного, поэтического мира орнамента росписи, ослабило бы его духовную силу, сделало бы его более прозаичным.

Таким образом, в северных кистевых росписях в создании общего эмоционального настроения огромную роль играет как символика орнаментов, так и символика цветового решения.

#### Список литературы

1. Вишневская В. М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. Петрозаводск: Карелия, 1981. С. 104.
2. Вишневская В. М. Свободные кистевые росписи // Русское народное искусство Севера: сб. статей. Л.: Советский художник, 1968. С. 7-18.
3. Галицина Л. Ю. Вологодские свободно-кистевые росписи: экспедиционные материалы. Вологда: Изд. дом «Череповец», 2006. Ч. I. 170 с.
4. Кондратьева В. Г. Расписная мебель и детали интерьера // Крестьянская живопись Поважья: каталог. М.: Северный Паломник, 2003. С. 32–56.
5. Лужинская И. В. Об атрибуции расписных прялок из коллекций Кирилло-Белозерского музея и Череповецкого музейного объединения // Кириллов: краеведческий альманах. Вологда: ВГПУ, 2009. Вып. 7. С. 248–256.
6. Мильчик М. И. Монументальная живопись Поважья // Крестьянская живопись Поважья: каталог. М.: Северный Паломник, 2003. С. 11–31.
7. Петрова Г. А. Львы в росписи Харовского района. Харовск: Веко, 2009. 28 с.

УДК 789.983

*Ирина Александровна Большакова  
Нижегородский хоровой колледж*

#### ЭЛЕКТРОННАЯ И КОМПЬЮТЕРНАЯ МУЗЫКА<sup>©</sup>

Предпосылкой возникновения электронной музыки считают возникновение в начале XX в. серийной техники новой венской школы (трактует музыкальный материал как дискретный, состоящий из нот-точек, пунктов) и «тембровой мелодии» (оперирует звуковыми объектами как «сонорами», которые являются не дискретными множествами, а слитными). Во второй половине XX в., с появлением электронной музыки, они начинают использоваться вместе. Электронной музыкой называют музыку, которая создается и исполняется с помощью электронно-акустической и звуковоспроизводящей аппаратуры. Различный акустический материал, который представляется синусоидным чистым тоном, щелчками и импульсами, белым и цветным шумом, а также любым записанным заранее звучанием обрабатывается и комбинируется, превращаясь в тембровые смеси, при помощи которых композитор реализует свое сочинение [3].

Некоторые исследователи говорят о связи между электронной музыкой и выпуском в 1650 г. книги Афанасия Кирхера «Универсальное музотворение», в которой был изложен первый проект машины для сочинения музыки – музаритмического ковчега, который являлся предком электронных вычислительных машин, реализующих музыку Барбо, и пневматической машины для синтеза музыки. Несмотря на то, что этот инструмент был механическим, он являлся прообразом синтезатора, на котором не только можно было получать различные заранее заданные тембры духовых, струнных, ударных инструментов, но и набирать любые мелодии выбранным тембром в пределах фиксированного звукоряда [2]. Впоследствии (в конце XIX в. – начале XX в.) появляются различные электромузыкальные инструменты (телармониум, терменвокс, синтезатор АНС и др.), служащие аппаратурой электронной музыки. Таким образом, исторически в профессиональном искусстве электронная музыка подготавливалась более двухсот лет. А если вспомнить фольклор с его примерами шумовой музыки, звукоподражание природе с ее удивительными тембрами, то можно утверждать, что электронная музыка возникла закономерно и является логическим продолжением развития мировой музыкальной культуры.

В 1951 г. немецкий акустик Вернер Майер-Эпплер вводит термин «электронная музыка». На Летних курсах современной музыки в Дармштадте он демонстрирует первый образец монтажа «электрозвук». Появляются Центр электронной музыки при Институте фонетики Боннского университета и Студия электронной музыки при Кельском радио. Группа, состоящая из Херберта Эймерта, Карлхайнца Штокхаузена, Оскара Зала и Фрица Энкеля, начинает плодотворно работать и уже осенью 1954 г. в Кельне на концерте звучат семь электронных произведений: Этюд I и II Штокхаузена, «Этюд на звуковые смеси» и «Глокеншпиль» Эймерта, «Сейсмограмма» Пуссера, «Форманты I и II» Гредингера и «Композиция № 5» Гейвартса. После этого концерта количество электронных композиций начинает быстро увеличиваться, хотя первоначально отзывы специалистов об электронных композициях были большей частью отрицательными [1]. Главной целью и принципом электронной музыки служит создание тонов и звуков только при помощи электричества, а также их техническое преобразование и механическая реализация, при которой возможно исключение исполнителя. Аппаратурой электронной музыки являются генераторы, фильтры, модулирующие устройства, магнитофоны, усилители, динамики и т.д.