

Тытык Ольга Владимировна

АМЕРИКАНСКИЙ БЛЮЗ: ПОЭТИКА ЖАНРА

В статье рассматриваются вопросы поэтики американского блюза. Основное внимание уделено ключевым характеристикам жанра, таким как содержание поэтического текста, саунд, мелодико-гармонические характеристики и структурные модели жанра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/3-3/42.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 3 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 166-170. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/3-3/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

эффективных способов пресечь контрабанду на своих юго-восточных рубежах у России не было. В этих условиях смелые предложения астраханского губернатора В. Н. Татищева по снятию запрета на экспорт вооружения и материалов, могущих послужить для их изготовления, в страны Востока выглядели вполне обоснованно и дальновидно. Однако ему не удалось переубедить правящие круги страны изменить свое отношение к данной проблеме. Правительство России по-прежнему воспринимало эмбарго на поставки вооружения в страны Востока как часть системы обеспечения национальной безопасности страны.

Список литературы

1. Алексеева Е. П. Очерки по экономике и культуре народов Черкесии в XVI-XVII в. Черкесск, 1957. 342 с.
2. Андриевский А. А. Материалы по истории Запорожья и пограничных отношений: 1743-1767 г. // Записки Императорского Одесского общества истории и древностей. 1893. Т. XVI. С. 117-266.
3. Армяно-русские отношения во втором тридцатилетии XVIII века: сб. док-тов. Ереван, 1978. Т. III. 410 с.
4. Веселовский Н. И. Прием в России и отпуск среднеазиатских послов в XVII-XVIII столетиях // Журнал министерства народного просвещения. СПб., 1884. Июль. С. 68-105.
5. Воловиков В. Г. Посланник Петра I на Востоке. М.: Наука, 1986. 160 с.
6. Из истории Казахстана XVIII в. // Красный архив. М., 1938. Т. 2 (87). С. 129-173.
7. Из истории сношения России с туркменами в XVIII в. // Там же. М., 1939. Т. 2 (93). С. 209-255.
8. Куканова Н. Г. Очерки по истории русско-иранских торговых отношений в XVII - первой половине XIX века. Саранск, 1977. 267 с.
9. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 9. Отд. 2. Ед. хр. 42.
10. Там же. Ф. 397. Оп. 1. Ед. хр. 407.
11. Русско-индийские отношения в XVII в.: сб. док-тов. М., 1958. 456 с.
12. Татищев В. Н. Записки: письма 1717-1750 гг. Серия «Научное наследие». М.: Наука, 1990. Т. 14. 440 с.
13. Терентьев М. А. Россия и Англия в борьбе за рынки. СПб., 1876. 264 с.
14. Фоккеродт И.-Г. Россия при Петре Великом / пер. А. Н. Шемякина // Неистовый реформатор. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 9-104.

**EMBARGO ON WEAPON DELIVERIES TO EASTERN COUNTRIES
AS THE PRINCIPLE OF FOREIGN-TRADE POLICY OF RUSSIA IN THE XVIIITH CENTURY**

И'ya Vasil'evich Toropitsyn, Ph. D. in History
*Department of Russian History
Astrakhan' State University
itoropitsyn@mail.ru*

The article reveals the essence of one of the aspects of foreign-trade policy of Russia which concerns the legislative limitations of the transportation of weapon and military materials for its making to eastern countries which operated in the XVIIIth century. Special attention is paid to the formation of the state policy of the prohibition of the transportation of the above mentioned items, to the examples of illegal weapon trade in eastern countries by the Russians, to Astrakhan' governor V. N. Tatischev's suggestions to reconsider the policy of weapon export prohibition.

Key words and phrases: embargo; prohibited commodities; foreign-trade policy of Russia; illegal weapon transportation; Astrakhan' governor V. N. Tatischev's suggestions.

УДК 78.085.323

В статье рассматриваются вопросы поэтики американского блюза. Основное внимание уделено ключевым характеристикам жанра, таким как содержание поэтического текста, саунд, мелодико-гармонические характеристики и структурные модели жанра.

Ключевые слова и фразы: американский блюз; содержание поэтического текста; саунд блюза; структурная модель блюза.

Ольга Владимировна Тытык
*Кафедра теории и истории музыки
Военный университет МО РФ, г. Москва
olga.tytyk@hotmail.com*

АМЕРИКАНСКИЙ БЛЮЗ: ПОЭТИКА ЖАНРА[©]

Блюз - одно из наиболее ярких и самобытных явлений, сложившихся в XX веке в области популярной музыки. Возникнув во второй половине XIX века в сельских районах южных штатов США как одна из форм американского фольклора, уже к середине XX века блюз стал одним из наиболее влиятельных музыкальных

жанров. Выйдя за пределы афроамериканской локальной традиции, он стал неотъемлемой частью мировой культуры. В. Сыров отмечает, что «из всех жанров афроамериканского фольклора блюз является наиболее открытым и динамичным. <...> Давно уже канонизированы спиричуэлс, приведены к единому классическому эталону регтаймы, несколько «музейно» и этнографично звучат мелодии кантри. И лишь блюз ... чудом избежал консервации и не превратился в памятник, сохранив удивительную свежесть и жизненную силу» [3, с. 189]. По мнению Сьюзен МакКлэри, «любое явление западной музыки XX века зиждется на блюзе в его различных проявлениях, поскольку это музыка, которая сформировала нашу эпоху» [7, р. 34].

Несмотря на такую актуальность жанра в музыке XX века, в исследовании блюза остается немало открытых вопросов, и вот лишь некоторые из первоочередных: «Каково его устройство? Каковы особенности выразительных средств, применяемых блюзовыми музыкантами? Каково содержание текстов, что составляет гармонию, мелодию, форму, тембр этих произведений?». Ответы на эти вопросы лежат в области поэтики, понимаемой как комплекс выразительных средств, «изучение способов построения ... произведения» [4, с. 22]. Целью данной статьи является рассмотрение важнейших параметров поэтики блюза, таких как содержание поэтического текста, тембровые, мелодико-гармонические и структурные характеристики жанра.

Выразительная сила блюза связана, прежде всего, с **образным миром поэтического текста**. Блюзовый исполнитель Рубин Лейси говорил: «Блюз поется не ради мелодии. Настоящий блюзмен поет ради слов» [Цит. по: 8, р. 8]. Первое, что привлекает внимание в блюзовой поэзии - это специфический модус высказывания, коренящийся в самом значении слова «blues» - подавленный, унылый, скорбный. Основные эмоции блюза сосредоточены в области негативных, пессимистических настроений. Как справедливо отмечает исследователь, «чувствовать блюзовую грусть это не просто быть печальным; это значит чувствовать совокупность эмоций, возникающих, когда рассказчик умоляет, жалуется, угрожает, молит о помощи, стойко переносит ситуацию или уходит, иронически бросив что-то на прощание» [9, р. 185].

Основная коллизия блюзового текста - это взаимоотношения мужчины и женщины. «Блюз возникает между мужчиной и женщиной, которые любят друг друга. Но один оказывается обманутым другим. И потом к нему приходит блюз», - определяет свое понимание блюза Сон Хауз [Ibidem, р. 182]. Роберт Пит Уильямс оказывается еще более категоричным: «Любовь породила блюз. Вот откуда он появился» [8, р.17].

Все тексты блюза повествуют от первого лица, поэтому окружающий мир мы видим глазами главного героя, сквозь призму его мировосприятия. Наиболее характерным героем блюза становится герой-неудачник, герой-жертва, поэтому в текстах красочно описывается спектр негативных эмоций, связанных с печалью и страданием: «Я пою блюз перед рассветом, слезы стоят в глазах, это жалкое чувство, которое я презираю» (*Muddy Waters - Blues Before the Sunrise*). Причиной его переживаний становятся неурядицы в любовных отношениях. Лирический герой брошен и предан: «Я давал ей все мои деньги и всю мою любовь, а она оставила меня ради другого мужчины» (*Muddy Waters - Nine Below Zero*), его даже пытаются убить: «Ты положила отраву в мой кофе вместо молока или сливок, затем ты присела рядом, смотрела на меня, надеялась, что я умру» (*Howlin' Wolf - Commit A Crime*). Эти события заставляют героя действовать, искать выход из сложившейся ситуации. Тексты показывают, что самый действенный способ решения проблем героя, рецепт лечения душевных ран - отправиться странствовать куда глаза глядят: «Я покину ее сегодня утром, уйду со слезами, скрестив руки на груди» (*Robert Johnson - Ramblin' On My Mind*), «Я могу оставить все, я собираюсь поймать первый попавшийся поезд и продолжать свой путь» (*Muddy Waters - Rollin' Stone*).

В результате складывается некий обобщенный «сюжет» блюзового произведения: герой, как правило, находится в пограничной ситуации - он переживает разрыв, он собирается покинуть свой дом, изменить свою жизнь, так как старая привела его к коллапсу, - и боль перемен рождает слова отчаяния и страдания. Но о чем бы ни мечтал, чего бы ни искал блюзовый герой, он находит это в самом блюзе. Негативные эмоции аккумулируются и трансформируются в абстрактные категории, которые вызывают уже опосредованное восприятие, а психологическая разрядка регулируется музыкальной упорядоченностью блюза. Другими словами, если не удается решить проблему, найти спокойствие и душевное равновесие - можно спеть об этом.

Музыка, воплощающая образность блюзовой поэзии, также оригинальна и самобытна. И первое, что поражает слушателя - это тот темброво-артикуляционный комплекс, который именуется **саундом**. С первых секунд звучания можно определить, что звучит именно блюз, разграничить исторические и географические разновидности, отличить одного исполнителя от другого. Сами носители жанра подчеркивали определяющее значение этого параметра. Исполнитель блюза Леонард Кастон говорил: «Блюз - это то, что звучит. Это ... ощущение, что звук вгоняет тебя в нужное состояние» [9, р. 16].

Характеристики блюзового звукоизвлечения наиболее ярко проявляются в блюзовом пении. В вокальной партии реализуется поэтический текст, поэтому манера подачи, разнообразные приемы интонирования увеличивают эмоциональность воспроизведения текста, дополняют образно-смысловой слой, заложенный в блюзовой поэзии. Каждый звук, интонируемый певцом, по-разному окрашен - слет с хрипотцой или фальцетом, ближе к стону или крику, громко или тихо. Блюзовая мелодика содержит большое количество мелизмов, распевов гласных и согласных звуков. Скольжение между звуками размывает темпериацию и дает возможность для микрохроматических изменений отдельного тона. Пение с закрытым ртом, предполагающее довольно свободное интонирование с плавными переходами между звуками, напоминает скольжение слайдом по струнам гитары.

Гитара - постоянная спутница человеческого голоса в блюзе. Этот инструмент представляет множество возможностей, которые были востребованы музыкантами. Она позволяет поддерживать ритмическое сопровождение пропеваемым стихам. Вместе с этим гитара мыслится и как мелодический инструмент, отвечающий и контрапунктирующий голосу. Она дает возможность исполнять одновременно и линию баса, и

аккордовые надстройки. Наиболее узнаваемым приемом блюзового интонирования на гитаре стал бенд (*bend*) - подтяжка струны вверх по ладу, изменяющая высоту звука. Возникающий с помощью этого приема специфический тембр характеризуется напряжением и особой выразительностью. Быстрое движение пальцем, зажимающим лад, вверх и вниз по грифу, позволяет делать весьма выразительное *вибрато*, приближенное к вибрато человеческого голоса. Однако «фирменным» приемом блюзового звукоизвлечения на гитаре стала техника *слайда* (*slide*). Еще в 1903 году фольклорист Ховард Одум описывал афроамериканские «песни с ножом» (*knife-songs*), в которых исполнитель водил по грифу лезвием ножа и зажимал лады [5, р. 23]. Кроме ножа могло использоваться и бутылочное горлышко, поэтому прием слайда часто называли *bottleneck technique*. Скольжение по ладам лезвием ножа, бутылочным горлышком, а в настоящее время стеклянным или металлическим цилиндром создает своеобразное звучание, тембр его характеризуется металлическим оттенком, обилием гудящих призывков, размыванием точной высоты звука, богатым глассандо. Слайд позволяет придавать звуку гитары оттенки плача, вздоха, максимально имитировать речевые интонации.

В блюзе получили распространение и акустическая, и электрическая гитары. Использование электричества изменило природу гитарного тембра и повлияло на связь тембров электрогитары и голоса. «Они уже не сливаются, как это происходит в акустическом варианте, но начинают диалогизировать друг с другом» [2, с. 31]. Корни различия акустического и электрического звучания лежат в психологии музыкального восприятия. Акустический звук более привычен и воспринимается как естественный, натуральный, тогда как электрифицированный воспринимается как искусственный. Звучание акустического инструмента ассоциируется слушателем с самим исполнителем, отсюда особый камерный настрой, присущий акустическому высказыванию. Звучание электроинструмента проходит через звукоусилительный тракт, что вызывает отчуждение звука от исполнителя в сознании слушателя. Усиление звука предполагает расширение аудиопространства, высказывание на большую аудиторию слушателей, что усиливает коллективность восприятия, обращение не к одиночному слушателю, а к массе. Таким образом, мы можем говорить об акустическом или электрическом звучании как определенной *концепции* саунда, который соответствует различным психологическим особенностям восприятия человека.

Если гитара является постоянным инструментом блюза, то губная гармоника применяется время от времени. Тем не менее звучание гармоники придает блюзу специфическую окраску. Звучание гармоники как аэрофона позволяет максимально приблизить звучание к человеческому голосу, а с помощью специфических приемов извлечения звуков (*вибрато*, *тремоло*, *трелей*) дает возможность для микротонового интонирования, насыщения звучания определенными тембровыми эффектами.

Кроме солирующих инструментов, в блюзе важную роль играет ритм-секция - бас (контрабас или бас-гитара) и ударная установка. Они обеспечивают прочный «фундамент» блюзового саунда. Функция ударных инструментов - создание метрической сетки и заполнение ее ритмическим рисунком. Бас также подчеркивает метрические опоры и заполняет их с помощью устоявшихся гармонических паттернов.

Каждый из слоев фактуры блюза несет определенную функцию - ритмический и гармонический фундамент у ритм-секции, аккордовое наполнение у гитары и гармоники, на фоне которых звучат сольные реплики инструментов и выразительный вокал. Если ритм-секция отвечает за «разметку» звукового пространства, продуцируя его *«рельеф»*, то основные характеристики солирующих инструментов и голоса способствуют созданию *«гладкого»* слоя. Такие «комплементарные» взаимоотношения тембров и слоев фактуры создают особое звуковое пространство блюзового саунда.

Если саунд блюза - наиболее индивидуализированный параметр, то **структура** предстает как наиболее стабильный параметр музыкального языка. Блюзовый исполнитель Аарон «Ти-Боун» Уолкер говорил, что «существует один-единственный блюз. Это двенадцать тактов. Только напишите новые слова и импровизируйте по-другому, и вот у вас уже готов новый блюз». Двенадцать тактов, упоминаемые исполнителем, это основа наиболее распространенной тексто-музыкальной формы блюза - так называемого *«блюзового квадрата»*.

Поэтическая строфа, реализуемая в блюзовом квадрате, представляет собой трехстишие ААВ, где в первой строке высказывается суждение, вторая строка является точным или варьированным повторением первой, а третья подводит итог. Данная структура стала своего рода «визитной карточкой» жанра еще со времени его зарождения. Но в чем же привлекательность такой формы? Простым ответом является отсылка к импровизационности текста, когда повторение второй строки позволяло сочинять третью в процессе исполнения. Структура ААВ содержит меньше единиц для запоминания, чем, например, рефренная форма - по сути, лишь две разных строки, сцепляющимися свойствами которых являются повтор между первой и второй строками и концевая рифма между первой и третьей строками. Поэтому строфа ААВ более проста для запоминания и последующего воспроизведения. Однако представляется, что механизмы кристаллизации такой формы несколько сложнее. Скорее, здесь вступают в силу психологические законы восприятия - повторение первоначальной мысли дает лучшую возможность донести ее до слушателя и время для того, чтобы осознать ее. Кроме того, такой повтор придает некий суггестивный оттенок. Третья строка содержит новую мысль, часто являющуюся выводом, смысловым итогом, который воспринимается более ярко на фоне повторения первых двух строк.

Когда ты ушла этим утром, ты забрала мое сердце с собой.

Когда ты ушла этим утром, ты забрала мое сердце с собой.

Все в порядке, однажды ты вернешься домой.

Первые две строки передают состояние героя, за счет повтора оно утверждается и даже усиливается. Но в третьей строфе надежда на будущее сразу переокрашивает первоначальный смысловой посыл. Можно

сказать, что жизнеспособность такого трехстишия обеспечивается более продуктивным донесением информации: в первом случае - за счет повтора, во втором - за счет введения по контрасту новой мысли.

Поэтической строфе соответствует музыкальный период из трех предложений, каждое из которых, как правило, длится около 4 тактов. Для «блюзового квадрата» характерна определенная гармоническая последовательность аккордов основных функций - тоники, субдоминанты и доминанты, представленных чаще всего малыми мажорными септаккордами. Общую схему «блюзового квадрата» можно представить следующим образом.

Такты	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Поэтический текст	А				А				В			
Мелодические ячейки	a	b			c	d			e	f		
Гармония	T	T (S)	T	T	S	S	T	T	D	S (D)	T	T (D)

Заметим, что повтор второй строки поэтического текста нивелируется включением субдоминантовой гармонии, что способствует восприятию ее не как точного повторения, но как вариации.

Мелодия блюза, как правило, представляется достаточно однообразной и лишенной ярких, запоминающихся мелодических оборотов. Создается впечатление, что исполнителю гораздо важнее донести содержание блюзовой поэзии, насытить свое исполнение особыми приемами звукоизвлечения, нежели создать выразительную мелодическую линию. Мелодия блюза строится по принципу «нанизывания» мелодических ячеек. Их строение зависит от местоположения в форме и гармонической поддержки. Практически все ячейки (*a, b, c, d, f*) тяготеют к первой ступени лада и звучат в сопровождении тонической или субдоминантовой гармонии. Исключение составляет лишь мелодическая ячейка *e*, интонационно зависящая от пятой ступени лада и опирающаяся на доминантовую гармонию.

Очевидно, что оригинальность структуры не является целью блюзового музицирования, напротив, можно заметить тенденцию к каноничности и унификации. Законы композиционной логики создают пространственно-временную «рамку», которая насыщается комбинаторной игрой интонационно-ладовых попевок, чередованием фактурных пластов, тембровыми красками. С другой стороны, жесткий структурный инвариант дает возможность для продуцирования бесчисленного множества интерпретаций (по совету «Ти-Боун» Уолкера: «надписываешь новые слова, импровизируешь немного иначе и получаешь новый блюз») и не исключает возникновения более индивидуализированных вариантов. Стабильность формы повышает коммуникативные способности жанра: во взаимопонимании между музыкантами во время исполнения и в восприятии слушателей.

Рассмотрев основные параметры поэтики блюза, мы можем подвести некоторые итоги.

1. Образность блюза предполагает сложный и неоднозначный комплекс эмоций, от самых негативных до весьма позитивных, зачастую окрашенных иронией; а сниженность стилистической окраски и маргинальность лирического героя придает поэтическому высказыванию «лиминальный» оттенок.

2. Превалирующее значение получает саунд как наиболее индивидуальный аспект поэтики; его общие характеристики - насыщенная вибрация звука и звукоизвлечение с напряжением, скольжение между отдельными звуками и обильное применение украшений и мелизмов. Все эти приемы ведут к размыванию границ отдельного «звука-тона». В блюзе можно говорить о тембровой «зоне», внутри которой постоянно происходит «микродвижение» звука, что приводит к насыщению звука обертонами, а следовательно, к большей «осязаемости», «плотности» звучания. Эти качества можно назвать специфическим звуковым *модусом высказывания*, характерным для блюза.

3. Несмотря на то, что блюз часто представляется как импровизационное, спонтанное музицирование, в его основе лежат стабильные, местами весьма жесткие конструктивные признаки. Мелодия и форма благодаря наличию жесткой грамматики дают возможность для продуцирования бесчисленного множества интерпретаций, что повышает коммуникативность жанра.

Таким образом, складывается некое подобие *модели* блюза, его инварианта. Но в живой музыке его составляющие всегда предстают в синтезе. Примером их взаимодействия становится ситуация спонтанного музицирования (*jam-session*), когда исполнители играют без предварительной подготовки и репетиций. Все, что им необходимо знать, прежде чем зазвучит музыка, - это тональность, характеристики темпа и некоторые особенности гармонии. Дальше дело за музыкой. Предслышание «блюзового квадрата» подскажет смежную гармонию, фактурный пласт обусловит роль конкретного инструмента в общем ансамбле, владение интонационным словарем позволит брать «правильные» ноты и комбинировать мелодические ячейки, а собственная индивидуальность исполнителя, его стиль и манера игры придадут звуку определенную тембровую окраску и нужный энергетический посыл.

Сообщение, заложенное в поэтическом тексте блюза, как было показано, в определенной степени негативно. Но сама попытка облечь свои ощущения от сложившейся ситуации в художественную форму (найти подходящие метафоры, отточить афористичность поэтического высказывания, совместить это «сообщение» с имманентными музыкальными свойствами - семантикой, заложенной в природу музыкального звука, ритмической упорядоченностью) позволяет пережить, переплавить конкретное негативное ощущение в новую позитивную художественную эмоцию. В определенном смысле можно говорить об эффекте *катарсиса*. «Действие механизма блюзовой экспрессии можно уподобить «извержению духовной магмы» или мгновенному распрямлению сжатой «пружины» эмоционального напряжения - суть в том, что некое необычайно сконцентрированное состояние актуализируется ... таким образом, что в результате достигается эффект

духовного очищения, просветления» [1, с. 172]. Художественное осмысление позволяет дать не логическое, а эмоциональное решение, подсознательный выход из сложившейся ситуации. Можно сказать, что блюз является своего рода сеансом психоанализа, возникшим внутри афроамериканского сообщества.

Эффект духовного просветления усугубляется коллективным сопереживанием, ведь музыкант исполняет блюз не только для себя, но и для слушателей. А непринужденная атмосфера, царящая на выступлениях в музыкальных клубах, позволяет слушателям не просто эмоционально сочувствовать, но полностью погрузиться в процесс переживания и участвовать в музицировании - хлопать в ладоши, подпевать, пританцовывать, выкриками поощрять исполнителей. Чарльз Кейл сравнивает фигуру блюзового исполнителя с проповедником: «Оба дают публике возможность выразить глубоко скрытые личные эмоции, оба способствуют катарсису - блюзмен через танец, проповедник через транс, оба увеличивают ощущение сплоченности» [6, р. 164].

Блюзовое сообщество объединяет исполнителей и слушателей, и благодаря своему огромному запасу почти непосредственной традицией и историей творческой энергии блюз становится носителем самых живых переживаний. Поэтому он и поныне сохраняет свою актуальность, оказывает влияние на развитие популярной музыки и вызывает душевный отклик у слушателей.

Список литературы

1. **Каратыгина М. И.** Особенности развития музыкальных жанров хкайяля, урдын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: дисс. ... канд. иск. Тбилиси, 1990. 353 с.
2. **Мякотин Е. В.** Рок-музыка: опыт структурно-антропологического подхода: дисс. ... канд. иск. Саратов, 2006. 154 с.
3. **Сыров В. Н.** Стилиевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор, 2008. 312 с.
4. **Томашевский Б. В.** Теория литературы: поэтика. М.: Аспект Пресс, 2001. 334 с.
5. **Evans D.** The Guitar in the Blues Music of the Deep South // *Guitar Cultures* / ed. by A. Bennett. Oxford - N.Y.: Berg, 2001. P. 11-26.
6. **Keil Ch.** *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press, 1966. 231 p.
7. **McClary S.** *Conventional Wisdom: the Content of Musical Form*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2000. 205 p.
8. **Taft M.** *The Blues Lyric Formula*. N.Y.: Routledge, 2006. 367 p.
9. **Titon J. T.** *Early Downhome Blues: a Musical and Cultural Analysis*. Urbana: University of Illinois Press, 1977. 318 p.

AMERICAN BLUES: GENRE POETICS

Ol'ga Vladimirovna Tytyk

Department of Music Theory and History

Military University of Ministry of Defense of the Russian Federation in Moscow

olga.tytyk@hotmail.com

In the article the questions of American blues poetics are considered. Special attention is paid to the key genre characteristics such as poetical text content, sound, melodic-harmonic characteristics and genre structural models.

Key words and phrases: American blues; poetical text content; blues sound; blues structural model.

УДК 94

В статье рассматриваются картографические представления раннего и позднего Средневековья. На примере средневековых и античных представлений об окружающем человека пространстве и его духовных приоритетах раскрываются некоторые аспекты развития географических взглядов.

Ключевые слова и фразы: средние века; античность; картография; монастырские карты; роза ветров; мифотворчество.

Татьяна Федоровна Фадеева, к. филос. н., доцент

Кафедра религиоведения

Русская христианская гуманитарная академия

testat@yandex.ru

ИЗ ИСТОРИИ КАРТОГРАФИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ РАННЕГО И ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ[©]

При рассмотрении культурологических и исторических аспектов развития и становления государств необходимо обратить внимание на связи, по которым происходил не только духовный (культурный) обмен, но также осуществлялись и товарно-денежные отношения. Успешное функционирование данных процессов невозможно без освоения путей (маршрутов) следования грузопотока и сведений о товарных приоритетах той или иной страны, т.е. картографические знания должны давать представления не только о территориальном