

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 72(571.13)

А. Н. ГУМЕНЮК

Омский государственный  
технический университет

## ИЗ КОНКУРСНОГО НАСЛЕДИЯ ОМСКА 1910-х ГОДОВ: АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОЕКТЫ ЗДАНИЯ ПЕРЕСЕЛЕНЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ

В статье анализируются конкурсные проекты столичных архитекторов для города Омска, демонстрировавшие поиски «большого стиля» в русле неоклассицизма. Отмечается, что в облике современных зданий появляются элементы исторических стилей и архитектурное проектирование движется в русле ретроспективных исканий. Таким образом, дореволюционный памятник и сохранившиеся нереализованные проекты могут стать образцами для формирования современного архитектурного языка.

**Ключевые слова:** конкурс, академическая архитектурная школа, классицизм, неоклассицизм.

Изучение архитектурного конкурсного наследия важно с точки зрения теории и истории архитектуры и пластических искусств. Именно архитектура, как правило, становится во главе создания большого стиля эпохи и влияет на пути развития монументального и декоративно-прикладного искусства, прямо или опосредованно — на живопись и графику. Даже если архитектурные проекты не реализуются и остаются только «на бумаге», идеи, заложенные в них, показывают эволюцию архитектурного творчества, пути и поиски зодчих в различные периоды истории культуры.

В русле изучения малоизвестных страниц отечественной архитектуры, и в частности последнего предреволюционного десятилетия, как наиболее активного строительного периода, заслуживают внимания конкурсные проекты для города Омска столичных зодчих — представителей архитектурной школы Императорской Санкт-Петербургской академии художеств. Их невоплощенные, оставшиеся в чертежах произведения хранят подлинную эстетическую информацию о конкретной образной форме, ее композиционной выразительности, своеобразии элементов, в итоге — о стиле предреволюционной эпохи —

неоклассицизме, явившем активные поиски «большого стиля» в отечественной архитектуре.

Начало столетия в социальной сфере ознаменовалось проведением в России Столыпинской аграрной реформы (1906 — 1911 годы). Большой размах получает переселенчество — перемещение сельского населения из центральных районов страны в Сибирь и на Дальний Восток для освоения пустующих земель, на постоянное жительство. Вопросами внутренней колонизации занималось Переселенческое управление. Свою деятельность в Омске оно оценивало как безусловное содействие стремительному росту города и накоплению богатств в нем. «Создавая массы, с одной стороны, производителя сельскохозяйственных продуктов, с другой — потребителя продуктов торговли и промышленности», своими стараниями в деле переселения оно способствовало оживлению экономической жизни края [1]. Это давало повод руководству управления обращаться в Омскую Городскую думу с просьбой об уступке земли для возведения собственного здания Переселенческого управления. По мнению фон-Штейна — председателя комитета по его постройке, здание «помимо украшения города» должно было иметь «огромное показательное значение», так как виделось сооруженным из новых материалов: цементно-бетонных пустотелых камней. Это подвигало председателя наводить справки в Европейской России о пригодности «бетонитов в отношении прочности и теплопроводности стен из них» [2].

В 1913 году Императорское Санкт-Петербургское общество архитекторов объявило конкурс на составление проекта здания для учреждений Переселенческого управления в городе Омске. Одновременно на конкурсной основе избирался и состав судей. Тридцать два архитектора предлагались для голосования. Среди них представители архитектурной школы Академии художеств — академики архитектуры Л. Н. Бенуа, Г. Д. Гримм, А. И. фон-Гоген, А. И. Дмитриев, Ф. И. Лидваль, М. С. Лялевич, В. А. Покровский, И. А. Фомин, В. А. Щуко, А. В. Щусев, видный архитектурный деятель, теоретик и критик О. Р. Мунц и другие [3]. Больше всех отклонений получил Федор Иванович Лидваль — крупнейший мастер «северного модерна». Его учитель, выдающийся зодчий и педагог, ректор Высшего художественного училища при Академии художеств Леонтий Николаевич Бенуа, работавший как архитектор в традициях поздней эклектики, прошел в «комиссию судей» самым малым числом голосов.

Авторитетное жюри конкурса в итоге составили в большинстве своем мастера академической школы: действительный член академии Л. Н. Бенуа; академик архитектуры, представитель рационального направления периода эклектики и модерна П. Ю. Сюзор; известный петербургский зодчий, последователь стиля модерн Л. А. Крыжановский; видный представитель модерна и неоклассицизма А. Л. Лишневский. В жюри был также избран крупнейший архитектор-строитель, проектировавший в духе «русско-византийского стиля», гражданский инженер Вас. А. Косяков. От Переселенческого управления вошли — его начальник, тайный советник Г. В. Глинка и архитектор Акмолинского района И. Г. Пономарев [4]. Секретарем жюри избрали активного деятеля Санкт-Петербургского общества архитекторов С. П. Галензовского.

В общероссийском конкурсе на составление проекта монументального здания учреждений Переселенческого управления участвовало семь проектов. Как следует из отзыва жюри, лишь один из них под

девизом «Весна» был «иногородним», остальные исполнялись петербургскими архитекторами. Безусловно, такой грандиозный замысел могли осуществить профессионалы высокого уровня, как правило, служившие и практиковавшие в столицах.

Присуждение премий по конкурсу проектов состоялось 30 мая 1913 года на заседании Санкт-Петербургского общества архитекторов в помещении общества по адресу: Мойка, 83. Проекты «с обозначением предполагаемого распределения премий» были выставлены для всеобщего обозрения днем раньше. Принимались также письменные замечания по поводу решения жюри.

Первой премией комиссия судей наградила проектное предложение архитекторов А. З. Гринберга и М. Х. Дубинского под девизом «4 в круге». Журнал «Зодчий» дал следующую характеристику проекту-победителю: «Прием плана прост и ясен <...> Главная центральная лестница с расположенным кругом галереями красиво и удобно связывает отдельные части учреждения <...> Фасад монументален, красив и прост по форме <...>. К недостаткам отнесено: не вполне удачные по форме (для чертежных) и по освещению, особенно, в верхнем, третьем этаже — большие круглые залы по углам здания: расположенные кругом их колонны отнимали бы значительное количество света. В лицевой части мало брандамуэрных стен» [5].

Тот же авторский коллектив под девизом «Желтый круг» получил третью премию. Второе место присудили архитектору С. С. Серафимову; девиз «Рог изобилия» [6]. Все три участника являлись представителями академической архитектурной школы:

ГРИНБЕРГ, Александр-Исаак Зиновьевич (1879 (1881?) — 1938) обучался в Санкт-Петербурге, в Императорской академии художеств с 1901 года. В 1911 году получил звание художника-архитектора за проект «Дома Русского посольства». Работал в Москве [7, 8].

ДУБИНСКИЙ, Михаил Хаймович (1877 — ?) обучался в Санкт-Петербурге, в Императорской академии художеств с 1898 года. В 1904 году получил звание художника-архитектора за проект «Дворца наместника Его Императорского Величества на Дальнем Востоке». Известный петербургский архитектор, представитель неоклассицизма. Автор проекта плавучего дворца для выставок 1908 года, значительных конкурсных проектов и ряда жилых домов в Санкт-Петербурге; предположительно, автор проекта здания Николаевской морской академии на 11-й линии Васильевского острова (1910-е годы) [9, 10, 11].

СЕРАФИМОВ, Сергей Саввич (1878 — 1839) обучался в Санкт-Петербурге, в Императорской академии художеств с 1901 года. В 1910 году получил звание художника-архитектора за проект «Государственной Думы». Представитель неоклассицизма, автор значительных проектов и построек, в том числе здания Главного казначейства на Набережной реки Фонтанки (1913 — 1915 годы, в соавторстве). В советский период был признан выдающимся советским архитектором. Профессор Академии художеств, доктор архитектуры. Один из создателей площади им. Дзержинского в Харькове [12, 13].

Общим достоинством премированных проектов являлось создание монументального здания, представлявшего собой целостный пространственный комплекс с системой внутренних дворов для четырех учреждений Переселенческого управления. Во всех проектах было выполнено условие, ставшее в 1910-е годы общим пунктом для конкурсов на здания крупных общественных построек, — стиль модерн или «Декаданс» не применять.

Характерная для конца XIX — начала XX века устремленность зодчих к формированию «большого стиля» в архитектуре базировалась на двух ключевых, изначально противостоящих друг другу, теоретических концепциях. А именно: на создании современного стиля, свободного от исторических реминисценций, что в своей зрелой фазе продемонстрировал модерн, и на воплощении идеи стиля, обладающего непреходящими ценностями классической архитектуры и получившего название ретроспективизма или неоклассицизма. Но если в начале 1900-х годов новаторство модерна еще воспринималось с оптимизмом, то в 1910-е годы главным направлением в выборе пути развития отечественной архитектуры утвердилось «прошлое», как многовековой фундамент культуры, с ее нравственным аспектом. Приоритетной определяется классическая архитектура, где господствовал культ красоты, гармонии и целесообразности. Этим и объясняется классицистическая направленность архитектурных конкурсов российского значения.

Архитектурная мысль начала XX века во главе с журналом «Мир искусства» обращала внимание современников на культуру послепетровской России, утверждая, что она не чужда национальным устоям, а напротив, является неотъемлемой частью отечественной истории. Важным для осмысления новаций этого времени обнаруживается тот факт, что русский классицизм начинает рассматриваться не только в русле понятия «европеизма» и связанного с ним представления о просвещенности, преобразовательной деятельности, но и как «целостное явление», как архитектурный стиль, который «удовлетворяет пониманию стиля как выражения духа народа» [14]. Отсюда и проистекает мысль о необходимости его воссоздания.

Формальной стороной неоклассицизма стало претворение законов классического искусства, «заветов Палладиевых», выразившихся в попытках возратить в архитектуру канонические композиционные правила: центрально-осевую симметрию в объемно-планировочных решениях, четкость форм, соподчиненность частей целому и конструктивную оправданность. Большому ордеру возвращалась приоритетность в формообразовании.

Внешним фактором, определившим еще один из основных путей развития отечественной архитектуры, становится официальный заказчик: министерства, воспринявшие неоклассицизм как стиль, санкционированный свыше и активно поддерживаемый государством при подготовке к празднованию столетия Отечественной войны 1812 года.

Своеобразие авторского замысла С. С. Серафимова, получившего на конкурсе вторую премию, заключалось, прежде всего, в попытке возродить принципы объемно-пространственной и образной сторон **отечественной классики**. Недавний воспитанник Академии художеств, он продолжил свои поиски в русле выпускной программы. Наравне с другими лучшими дипломными проектами, по определению В. Г. Лисовского, его решение здания Государственной думы являлся примером монументализированного «академического классицизма», сохранявшего достаточно очевидные связи с классическим прошлым [15].

В конкурсном проекте С. С. Серафимова центральная часть всей архитектурной композиции имеет простое и логически ясное решение стеновой поверхности. Его объем выстраивается вогнутой дугой, продолжением, которого становятся строгие фасады

симметричных крыльев боковых частей здания. В этом можно усматривать преломление пластической идеи К. И. Росси — «дугобразного» решения здания Главного штаба и министерств на Дворцовой площади. Монотонность фасадного фронта здания Переселенческого управления прерывается четырехколонными портиками в два верхних этажа, лишенных пластического преувеличения. При всей своей протяженности объем не создает впечатления «грандиоза», той гигантской декорации, в которую часто облекались монументальные фасады неоклассицизма. Стремление протянуть идею «культурной преемственности» увенчалось созданием в чертежах **русского варианта неоклассицизма**.

Тот же подход к ордерным формам как к элементам, организующим композицию в целом, выделяет проекты А. З. Гринберга и М. Х. Дубинского. Подчеркнем, что подход этот принципиально отличен от представления ордера в качестве величественной, но все же архитектурной бутафории стены. Их проектный замысел, удостоенный первой премии, в планировочном решении центрального объема также содержит идею «плавной дуги». Объединенный с торцевыми частями здания угловыми ротондами со сдвоенными попарно коринфскими колоннами, он имеет в центральной части шестиколонный портик того же ордера, увенчанный в свою очередь треугольным фронтоном и парапетом. Два основных архитектурных мотива — ротонда и портик с большой степенью приближения воспроизводят композиционные схемы, как русского, так и европейского классицизма. Но декоративная пластика фасадов своей брутальностью напоминает приемы французского классициста рубежа XVIII и XIX веков Клод-Никола Леду. Рустованные на всю высоту ротонда и стена за портиком, укрупненная каменная кладка нижнего этажа и квадрированные наличники окон второго этажа сближают здание с архитектурой **западноевропейского варианта неоклассицизма**.

Все три премированных проекта имели общее достоинство. В них был заявлен отход от принципа однофасадности, что означало развитие идеи неоклассицизма — формирование ансамблевых начал в застройке города.

Через два месяца после проведения конкурса в переписке между секретарем Санкт-Петербургского общества М. С. Свержским и архитектором Акмолинского района И. Г. Пономаревым обсуждалась кандидатура производителя работ. В Омске здание учреждений для Переселенческого управления должно было возводиться в квартале улиц Московской и Ермаковской под наблюдением гражданского инженера И. Д. Яниславского, известного своей деятельностью по строительству Коммерческого училища и женской гимназии в Слуцке, каменного театра в Пинске и других зданий. Однако средства для реализации столь значительного проекта отпущены не были. Как писал фон-Штейн омскому городскому голове: «Начавшаяся <...> война, получившая мировое значение и громадное развитие и потребовавшая напряжения всех средств государства, приостановила рассмотрение Государственной думой вопроса об отпуске средств на постройку здания» [16]. И все же собственный дом «для размещения в нем части местных учреждений Управления» возвели в 1916 году на улице Александровской в стиле модерн. В экспликацию «Плана города 1917 года» здание вошло как Омский сельскохозяйственный склад Переселенческого управления. Главная контора управления разместилась в доме М. А. Шаниной на Любинском проспекте.

Конкурсные проекты для Омска художников-архитекторов А. З. Гринберга, М. Х. Дубинского, С. С. Серафимова остались на уровне проектных идей, но продемонстрировали, что в 1910-е годы представители академической архитектурной школы активно откликнулись на поиски в русле ретроспективных исканий и становились оплотом неоклассицизма в отечественной архитектуре. Его мощная «стилевая волна» докатилась до провинции в последние предреволюционные годы и оставила в быстро развивающихся городах монументальные памятники столичного образца.

В 1990-х годах начинается углубленное изучение дореволюционной архитектуры, основанное на жизненном требовании — пересмотреть оценки в отношении исторической застройки и отдельных памятников, определить новые подходы в их реставрации. Однако сегодня, когда в облике современных зданий начинают появляться элементы исторических стилей, и архитектурное проектирование в одном из стиливых своих потоков движется в русле ретроспективных исканий, дореволюционный памятник становится творческим источником в формировании новой архитектуры. В контексте подобного использования исторического наследия, сохранившаяся архитектурная графика, нереализованные конкурные проекты могут явиться блестящими образцами для формирования современного архитектурного языка.

#### Библиографический список

1. ГАОО. Ф. 172. Оп. 1. Д. 184. Л. 4.
2. ГАОО. Ф. 172. Оп. 1. Д. 184. Л. 4 об.

3. РГИА СПб. Ф. 528. Оп. 1. Д. 372. Л. 30.
4. РГИА СПб. Ф. 528. Оп. 1. Д. 372. Л. 48.
5. Зодчий. — СПб., 1913. — № 33. — С. 351.
6. Зодчий. Указ. соч.. — С. 351. — Табл. — С. 46, 47.
7. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской академии художеств. Ч. II / С.Н. Кондаков. — Пг., 1915. — С. 321.
8. Материалы к биографическому словарю архитекторов народов СССР / под ред. А.Ф. Крашенинникова. — М., 1979. — С. 26.
9. Кондаков С.Н. Указ. соч. — С. 327.
10. Ежегодник Общества архитекторов-художников. — СПб., 1908. — Вып. 3. — С. 33.
11. Архитекторы-строители Петербурга — Петрограда начала XX века. Каталог выставки; авт.-сост. Исаченко В.Г., Кириков Б.М., Федоров С.Г. — Л., 1982. — С. 57.
12. Кондаков С.Н. Указ. соч. — С. 385.
13. Ежегодник Общества архитекторов-художников. Указ. соч. — С. 119.
14. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830 — 1910-х годов / Е.И. Кириченко. — М.: Искусство, 1978. — С. 346.
15. Лисовский В.Г. Архитектурная школа Академии художеств / В.Г. Лисовский. — Л., 1981. — С. 26.
16. ГАОО. Ф. 172. Оп. 1. Д. 184. Л. 51.

**ГУМЕНЮК Алла Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн, реклама и технология полиграфического производства», заслуженный работник культуры РФ.

Статья поступила в редакцию 20.03.2009 г.

© А. Н. Гуменюк

УДК 7.01+72.012.2

**Г. А. ЛАНЩИКОВА**

Омский государственный педагогический университет

## ВИДЫ ПЕРСПЕКТИВНЫХ ПОСТРОЕНИЙ ПРОСТРАНСТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

В статье представлены определения термина «перспектива» разных авторов, дана сравнительная характеристика видов перспективы, применяемых в изобразительном искусстве и дизайне.

**Ключевые слова:** перспектива — метод изображения пространства на плоскости; виды перспективы, геометрия картины.

Построение пространства в художественном произведении играет значительную роль, т. к. картина способна выражать коренные представления культуры народа. Задача изображения трех измерений пространства на плоской, двумерной, картине в разные эпохи решалась по-разному, при этом от художников не требовалось точного копирования особенностей строения объемных предметов.

Анализируя геометрические приемы, связанные с передачей пространственности, уточним условное понятие «геометрия картины» (геометрические построения пространства на плоскости картины).

Как отмечал академик Б. В. Раушенбах, человек имеет дело с разными геометриями предметов: «...во-первых, это истинная геометрия предмета, та, которой он обладает объективно, а во-вторых, это видимая геометрия, та, которая порождена объективной геометрической формой предмета, но преобразована при зрительном восприятии его» [1]. Объективную форму предмета мы уясняем, разглядывая и осязая его со всех сторон. Видимая же форма, всегда предполагающая чисто визуальное восприятие, требует неподвижности и самого предмета и точки зрения на него.



Помимо объективного пространства художник имеет дело и с субъективным (перцептивным) пространством. «Это непосредственно зрительно ощущаемое пространство, пространство восприятия, характеризуется геометрией, резко отличной от геометрии объективного пространства. Всем хорошо известно, что фактически параллельные рельсы мы видим сходящимися на горизонте в точку» [2].

Художественное произведение может содержать обе геометрии, все зависит от художественного замысла автора. Средств для чистой передачи объективной, или видимой, геометрии у художника нет, да она и невозможна.

В соответствии с теорией Б. В. Раушенбаха, геометрический аспект пространственных построений, включающий как методы изображения отдельных предметов, так и пространства в целом, охватывает проблему понятием «системы перспективы».

Способов видеть и передавать видимое на плоскости существует множество. Авторами книг представлены разные классификации. В конце XX века Б. В. Раушенбах, анализируя наиболее типичные системы геометрических построений до новейшего искусства, пишет, что история искусств знает всего четыре основных метода пространственных построений на плоскости. Среди них:

- чертежный метод (изображение объективного пространства, свойственное искусству Древнего Египта);

- метод локальных аксонометрий и их трансформаций, характерный для античного и средневекового искусства;

- центральная линейная перспектива в искусстве эпохи Возрождения;

- центральная криволинейная перспектива, появившаяся на рубеже XIX и XX столетий.

Другие авторы, В. Я. Береснева и Н. В. Романова, рассматривая способы геометрической реконструкции пространства, выделяют следующие: прямую и обратную перспективы; множественную, относительно, рассеянную, абстрактную точку зрения; редукцию пространства к плоскости (создание изображений с минимальной пространственной глубиной); моделирование пространства «на себя» (решение фактурных поверхностей); целостные материальные образования (например, орнаменты) [3]. Есть и другие классификации концепций пространственных форм.

Прежде чем описать приемы построения пространства, выполненные в разных перспективных системах, необходимо познакомиться с понятием «перспектива» (от лат. *perspicere* — «ясно вижу»).

В настоящее время этот термин многозначен. В специальной литературе встречаются различные общие трактовки перспективы, поэтому мы вынуждены остановиться на некоторых значениях этого слова.

Группа авторов определяет перспективу как науку об изображении предметов в соответствии с кажущимися сокращениями их размеров, изменениями очертаний формы и светотеневых отношений, которые наблюдаются в натуре (С. А. Соловьев, М. В. Федоров и др.). И. Б. Шешко называет перспективу научной вспомогательной дисциплиной; О. И. Нестеренко — искусством изображения на плоскости трехмерного пространства.

Системой изображения предметного мира на плоскости в соответствии со зрительным восприятием предметов человеком называет перспективу А. Э. Гутнов; грамматикой изобразительного искусства — В. И. Евтеев, А. Я. Зметный, И. В. Новиков.

Многие авторы при определении перспективы ставят акцент на способе получения проекции: «Перспективой называют центральную проекцию предмета» [4]. «Перспективные проекции, получающиеся путем центрального проецирования... дают возможность получать изображения предметов, близкие к их зрительному образу» [5]. «Термин «перспектива» употребляется для указания метода построения, подразумеваемая метод центральной проекции» [6]. «Перспективной проекцией... называют центральную проекцию предмета» [7].

Б. В. Раушенбах переносит акцент с метода проецирования на специфику зрительного восприятия: перспектива — «метод изображения на плоскости форм предметов, их взаимного расположения и т. п., позволяющих создать видимый образ внешнего мира» [8]. С оптическими особенностями связывают перспективу и другие авторы: «Изучением закономерностей изображения на плоскости видимого мира в соответствии с оптическими особенностями и физиологическими свойствами нашего зрения занимается специальная наука, называемая перспективой» [9]. «Теория перспективы занимается изучением оптико-геометрических и психо-физиологических законов человеческого зрения» [10]. «Перспектива дает изображения предметов в том виде, в каком они представляются нам при непосредственном их рассматривании в натуре» [11].

На кажущиеся изменения очертаний объектов, их размеров и окраски предметов на расстоянии указывают Ю. Г. Аксенов, Н. Н. Левинова, В. М. Ратнин, С. А. Соловьев, И. Б. Шешко и др. Непосредственное отношение перспективы к зрительному восприятию выделяет и А. Э. Гутнов: «Перспектива — система изображения предметного мира на плоскости в соответствии со зрительным восприятием предметов человеком; перспектива используется для построения иллюзорного пространства» [12].

Оптической иллюзией считает перспективу Р. У. Джилл: «Перспектива — т. е. оптическая иллюзия, под воздействием которой один и тот же объект, расположенный ближе к зрителю, кажется больше того же самого объекта, расположенного на некотором удалении» [13]. И. В. Новиков называет перспективу грамматикой изобразительного искусства [14].

Таким образом, художники подчеркивают качества, необходимые для процесса рисования (кажущееся изменение величины и др.), архитекторы выделяют способы изображения пространственных объектов применительно к архитектурной практике, психологи и физиологи ставят акценты на закономерностях восприятия, оптико-геометрических законах человеческого зрения (оптические иллюзии), дизайнеры — на использовании в проектировании, компьютерной графике и др. Термин «перспектива» часто употребляется в значении планирования выполнения в будущем определенных действий. Перспективой (осевой) называют и четкую систему планировки улиц и главных площадей в Петровское время [15]. В настоящей статье перспектива рассматривается как наука, показывающая связь со зрительным восприятием, методом получения изображения, а также учитывающая использование ее в теории и практике изобразительного искусства и художественного проектирования.

Ниже приведем определение видам перспективы, применяемым в изобразительном искусстве и дизайне, и дадим им сравнительную характеристику.

1. *Перцептивная* («перцепция» — восприятие) — научная система перспективы, опирающаяся на

закономерности естественного зрительного восприятия. Различают *свободную* перцептивную перспективу, позволяющую решать вопрос о неизбежных искажениях по-разному, применительно к каждому отдельному предмету, воспроизводимому на картине, и *жесткую* перцептивную перспективу, в которой вопрос о неизбежных искажениях решается заранее по отношению ко всему картинному пространству.

2. *Линейная* — рассматривает «изменение внешних очертаний и форм предметов в зависимости от увеличения расстояния между ними и рисующим, а также методы, пользуясь которыми можно изобразить на плоской картине эти предметы со всеми изменениями».

3. *Прямая центральная одноточечная* — прием рисования перспективы, при котором объективно параллельные в пространстве прямые линии изображаются сходящимися в одной точке (метод центрального проецирования).

4. *Многоточечная* — комплексные системы изображения, имеющие несколько точек схода для объективно параллельных прямых.

5. *Криволинейная центральная* — разновидность прямой перспективы, при которой уходящие вглубь параллельные линии показываются плавно искривленными и сходящимися в одной точке на линии горизонта.

6. *Обратная* — прием рисования перспективы, суть которого в том, что параллельные в пространстве линии на картине изображаются в своем продолжении не сходящимися в одной точке, а расходящимися. Является составляющей перцептивной перспективы для очень близко расположенных объектов. Точка зрения мыслится внутри картинного пространства.

7. *Параллельная (изометрическая, аксонометрия)* — изображение, полученное в процессе проецирования предмета вместе с осями прямоугольных координат, к которым предмет отнесен в пространстве, на некоторую плоскость. Является составляющей перцептивной перспективы для предметов на переднем и очень отдаленном планах.

8. *Военная (косоугольная горизонтальная изометрическая проекция)* — разновидность параллельной перспективы, при которой изображение, выполняемое на горизонтальной плоскости проекций, показано без искажений. Взгляд на изображение производится сверху.

9. *Лягушачья (косоугольная горизонтальная изометрическая проекция)* — разновидность параллельной перспективы, при которой изображение, выполняемое на горизонтальной плоскости проекций, показано без искажений. При этом взгляд на изображение производится снизу. Этим термином также называют изображение, выполненное с перспективным сокращением с очень низкой или даже нулевой линией горизонта.

10. *Ступенчатая (слоеная, вертикальная)* — изображение, при котором положение в пространстве обозначается последовательным размещением предметов от нижнего до верхнего края формата изобразительной плоскости. При этом формы, расположенные на самом верху листа, независимо от их размера рассматриваются как самые удаленные. Возможен показ событий, происходящих в различных по месту и времени участках пространства.

11. *Плафонная* — это перспектива, построенная на внутренней горизонтальной поверхности перекрытия над каким-либо помещением (от французского *plafond* — потолок).

12. *Купольная* — это изображение, построенное на внутренней поверхности сферы или эллипсоида. Ее применяют при росписях на куполах в храмах, соборах, дворцовых постройках, круглых залах метро.

13. *Рельефная* — используется для построения перспективно-пространственных изображений в скульптуре.

14. *Театральная* — основана на тех же принципах, что и рельефная, строится на нескольких взаимно параллельных плоскостях, или кулисах. Масштаб изображений различен, благодаря чему создается иллюзия большого пространства. Теоретическая основа построения декораций.

15. *Панорамная* — это изображение, построенное на внутренней или внешней поверхности цилиндра (от греч. *pan* — все, *horama* — вид; «все вижу»). Точка зрения должна располагаться на оси цилиндра.

16. *Диорамная* — сочетание картины, написанной с обеих сторон на просвечивающем материале или стекле (плоском либо цилиндрическом), с объемными предметами. В переводе: картина, которую можно видеть насквозь.

17. *Архитектурная* — перспектива, в которой изображаются архитектурные объекты: здания, площади, парки и т. д.

18. *Перспектива «с птичьего полета»* — изображения, построенные с условных, на значительной высоте точек зрения.

19. *Механическая* — дает возможность строить перспективные изображения с помощью приборов, минуя сложные геометрические построения. Часть этих приборов применяется при рисовании предметов с натуры, остальные — для построения перспективы по заданному плану предмета.

20. *Измерительная* — позволяет на основании перспективного изображения определить форму, положение и размеры предметов.

21. *Аналитическая* — определяет положения отдельных точек изображения вычислением. Изображение строится смешанным графоаналитическим методом, включающим как графические, так и аналитические приемы построения.

22. *Стереоскопическая (стереоперспектива)* — изучает вопросы, связанные с построением и восприятием двух изображений одного и того же объекта, выполняемых раздельно для правого и левого глаза. Изображения (так называемые анаглифы, от греч. *anaglyph* — выпуклость, барельеф) совмещаются и рассматриваются через специальные двухцветные очки, при этом создается иллюзия объемного пространства с находящимися в нем предметами.

23. *Визуальная* — непосредственно воспринимаемая оптическая информация, без изменения переносимая на картину художником.

24. *Наблюдательная (натурная)* — составная часть общей перспективы, в которой теория построения изображений заменяется наблюдением (визированием) при рисовании с натуры, определением на глаз размеров частей предмета, углов наклона отдельных элементов и т. д.

25. *Психологическая (субъективная)* — для каждого человека своеобразная, преобразующаяся под влиянием как внешних, так и внутренних, душевных факторов. Родственна перцептивной перспективе.

26. *Динамическая* — признаки искажения очертаний и форм объектов, которые возникают и наблюдаются при движении зрителя относительно этих объектов.

27. *Сферическая* — изображение, полученное с применением нескольких точек зрения, наклона

Таблица 1

| №  | Вид перспективы   | Пространство                                  | Область применения  |
|----|---|---|---|
| 1  | Перцептивная  | Открытое, глубокое, конечное                  | В научной литературе  |
| 2  | Линейная  | Открытое, глубокое, конечное                  | В практике начертательной геометрии, инженерной и проектной графике, дизайне, а также в изобразительном искусстве                   |
| 3  | Прямая центральная односточечная                                | Открытое, глубокое, конечное                  | В практике изобразительного искусства и черчения (построение пространственных объектов) и дизайне                                   |
| 4  | Прямая центральная многоточечная                                | Открытое, глубокое, конечное                  | В практике изобразительного искусства   |
| 5  | Криволинейная центральная                                       | Открытое, глубокое, конечное                  | В практике изобразительного искусства; рубеж XX и XIX веков (передвижники)  |
| 6  | Обратная  | Закрытое, экранированное                      | В практике изобразительного искусства (средневековой иконописи), а также в детском рисунке  |
| 7  | Параллельная (изометрическая)                                   | Открытое, бесконечное                         | В практике изобразительного искусства; античное и средневековое искусство   |
| 8  | Военная (косоугольная горизонтальная изометрическая проекция)   | Открытое, бесконечное, глубокое               | При проектировании, в черчении, дизайне, в военном деле   |
| 9  | Лягушачья (косоугольная горизонтальная изометрическая проекция) | Открытое, бесконечное, глубокое               | При проектировании, в черчении, дизайне   |
| 10 | Ступенчатая (слоеная, вертикальная)                             | Неглубокое, закрытое                          | В практике изобразительного искусства; древнеегипетское и восточное искусство (Иран); в проектной графике, начертательной геометрии |
| 11 | Плафонная   | Открытое, глубокое, конечное                  | В монументальной живописи: роспись потолков дворцов и культовых сооружений, станций метро   |
| 12 | Купольная   | Открытое, глубокое, конечное                  | В монументальной живописи: роспись потолков дворцов и культовых сооружений, станций метро   |
| 13 | Рельефная   | Неглубокое, закрытое или открытое             | В скульптуре и дизайне  |
| 14 | Театральная   | Открытое, глубокое, конечное                  | При проектировании сценической коробки в дизайне  |
| 15 | Панорамная  | Возможно открытое и закрытое, комбинированное | В практике изобразительного искусства, дизайне и монументальной живописи  |
| 16 | Диорамная   | Возможно открытое и закрытое, комбинированное | В практике изобразительного искусства, дизайне и монументальной живописи  |
| 17 | Архитектурная   | Открытое, глубокое, конечное                  | В архитектуре, проектировании   |
| 18 | Перспектива «с птичьего полета»                                 | Возможно открытое и закрытое, комбинированное | В практике изобразительного искусства, в картографии  |
| 19 | Механическая  | Открытое, глубокое, конечное                  | В черчении и проектировании   |
| 20 | Измерительная   | Открытое, глубокое или неглубокое             | При анализе произведений изобразительного искусства, в проектировании, архитектуре, в реставрационных работах, в военном деле       |
| 21 | Аналитическая   | Открытое, глубокое, бесконечное               | В дизайне, архитектуре  |
| 22 | Стереоскопическая (стереоперспектива)                           | Открытое, глубокое или неглубокое             | В практике изобразительного искусства, дизайна, проектирования  |
| 23 | Визуальная  | Открытое, глубокое, конечное                  | В научной литературе  |
| 24 | Наблюдательная (натурная)                                       | Открытое, глубокое, конечное                  | В практике изобразительного искусства   |
| 25 | Психологическая (субъективная)                                  | Возможно открытое и закрытое, комбинированное | В научной литературе  |
| 26 | Динамическая  | Открытое, глубокое, бесконечное               | В дизайне, архитектуре  |
| 27 | Сферическая   | Открытое, глубокое, конечное                  | В практике изобразительного искусства: К. Петров-Водкин   |
| 28 | Усиленно-сходящаяся   | Неглубокое, закрытое                          | В теории перспективы  |
| 29 | Ложная  | Возможно открытое и закрытое, комбинированное | В практике изобразительного искусства: М. Эшер, У. Хогарт.  |

вертикальных осей к центру, разворота плоскостей к переднему плану — попытки создания «синтетического образа мира».

28. *Усиленно-сходящаяся* — это зеркальность обратной перспективы, вследствие чего вогнутость, увиденная в зеркальности, воспринимается как выпуклость.

29. *Ложная* — геометрически противоречивые изображения («невозможные изображения»). Точка зрения относительная, либо абстрактная. Изображенные события могут принадлежать разным, иногда несовместимым областям пространства.

30. *Воздушная* (тональная) — явление ослабления четкости очертаний, форм и тоновой насыщенности предметов и объектов при удалении от наблюдателя вследствие неоднородности толщи воздуха. Является компонентом изобразительной грамотности.

31. *Цветовая* — явление изменения цвета (насыщенности, контрастности, яркости) предметов под влиянием толщи воздуха.

Таблица 1 содержит сравнительную характеристику видов перспективы по возможности построения определенного типа пространства и области применения.

В эпоху тотальной компьютеризации открылись новые возможности в построении трехмерных изображений. Одни из них выстраиваются механически, как правило, в центральной перспективе (Auto CAD, 3D Max, Cinema 4D, Archi CAD, Lite wave, Maya), другие, двухмерные, в основном, — «рисуются»: создаются либо редактируются (Corel, Photoshop). Широко применяется и анимация, позволяющая последовательно проследить развитие и изменение форм объектов и пространственных отношений между ними. Но по-прежнему рисунок художника либо дизайнера остается актуальным, является первоисточником в изложении автором идеи будущего произведения. Высокий уровень владения перспективными построениями дает возможность передавать соб-

ственную пространственную структуру тел и их расположение в пространстве.

#### Библиографический список

1. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. — М.: Наука, 1980. — С. 7.
2. Там же. С. 8.
3. Береснева В.Я., Романова Н.В. Искусство орнаментации ткани. — М.: Легк. индустрия, 1977. — С. 91—93.
4. Тимрот Е.С. Начертательная геометрия: учеб. пособие. — М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству, — 1962. — С. 188.
5. Евтеев В.И., Зметный А.Я., Новиков И.В. Построение перспективного рисунка: пособ. для учит. — Л.: Изд-во Мин. просв. РСФСР, — 1963. — С. 5.
6. Владимирский Г.А. Перспектива: пос. для студ-ов пед. ин-тов. — 3-е изд. — М.: Просвещение, 1969. — С. 7.
7. Виноградов В.Н. Начертательная геометрия. — Минск: Вышэйш. школа, 1977. — С. 295.
8. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. — СПб.: Азбука — классика, 2001. — С. 18.
9. Щипанов А.С. Художнику-любителю. — М.: Сов. художник, 1978. — С. 7.
10. Зайцев А.С. // Художник. — М.: СХ РСФСР, 1978, № 8. — С. 50—54.
11. Яблонский А.Г. Линейная перспектива на плоскости. — М.: Просвещение, 1966. — С. 15.
12. Гутнов А.Э. Мир архитектуры: Язык архитектуры. — М.: Мол. гвардия, 1985. — С. 349.
13. Джилл Роберт У. Рисование пером и тушью. Пер. с англ. — М.: Высш. школа, 1983. — С. 9.
14. Евтеев В.И., Зметный А.Я., Новиков И.В. Указ. соч. — С. 5.
15. Гутнов А.Э. Указ. соч. — С. 68.

**ЛАНЩИКОВА Галина Александровна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна.

Статья поступила в редакцию 06.02.2009 г.

© Г. А. Ланщикова

УДК 1:792.9

**В. Л. БЕРМАН**

Омский государственный  
технический университет

## ОБЩЕКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ТЕАТРА КУКОЛ

**В статье рассматривается роль театра кукол в формировании общекультурных оснований театральной реальности. Особое место уделяется эстетической и воспитательной функции театра кукол как искусства, направленного на детскую аудиторию.**

**Ключевые слова:** театр кукол, театральная реальность, общекультурные основания, детская аудитория.

Режиссер П. Брук в свое время высказал мысль о том, что зритель в театре не должен оставаться пассивным созерцателем. «...Театру нужны суждения зрителей: зритель должен соглашаться или не соглашаться с тем, что видит и слышит» [1]. У каждого человека своя иерархия ценностей, согласно которой он либо одобряет, либо осуждает. «Театр помогает человеку разобраться в том, каковы его подлинные убеждения... Искусство только тогда оказывается

полезным человеку и обществу, когда оно таит в себе побуждение к действию» [2]. Он отмечает, что театр силой своего воздействия должен суметь убедить и заинтересовать и создать ту единую реальность, которая происходит, когда «встречаются эти два мира, мир актера и мир зрителя, который... есть общество в миниатюре... Театр должен дать этой ячейке общества ощутить вкус некой новой реальности, возникшей на основе впечатлений от нашей жизни» [3].



Именно с этих позиций увеличения возможности восприятия и учитывая ту силу эмоционального воздействия, которую несет театр, необходимо говорить о роли театра кукол в формировании общекультурных оснований театральной реальности. «Театр кукол издавна существовал как искусство самобытное, способное влиять на разум, эмоции, гражданское сознание людей. Более того, он отмечает, что подчас это влияние было настолько сильным, что театр кукол начинал выполнять функции, которые даже частично не могут быть выполнены никакими другими видами и формами зрелищных искусств» [4].

Исторически отечественный профессиональный театр кукол начал формироваться в 20 – 30 гг. XX века. Стоит подчеркнуть тот факт, что данный вид искусства формировался ориентированный на детскую аудиторию. В монографии Н. И. Смирновой есть следующее замечание: «Сложность восстановительного периода, переход на мирную экономическую основу с введением нэпа не могли не наложить отпечатка на все области воспитания подрастающего поколения. Советские дети становятся свидетелями огромных социальных сдвигов.

Жизнь вносит коренные изменения в привычные, веками устоявшиеся нормы поведения людей, ломает старую мораль, рушит законы индивидуализма. В ряде случаев дети оказываются участниками серьезных идеологический столкновений. Это существеннейшим образом влияет на формирование молодого поколения» [5]. Собственно, здесь, по мнению исследователя Н. И. Смирновой, возникает необходимость в формировании театров для детей, а также специальной детской литературы, детских организаций.

Именно в нашей стране в первой половине XX века складывается отношение к театру кукол как первому театру в жизни маленького гражданина и зрителя, и от того, насколько плодотворно произойдет эта встреча, возможно в будущем будет зависеть все взаимоотношения человека и театра и общества в целом. Но в то же время о значении формирования мировоззрения еще в XIX веке говорил Ф. М. Достоевский, что нашло отражение в драматургии. Так, В. Розов писал: «От того, что получит сегодняшний подросток в театре, зависит в какой-то мере каким он станет в будущем и каким сделает наш дом и страну. И нам, вводящим его в свой мир, в свой театр, нужно всегда помнить об этом, о главном, заключенном в словах Достоевского: «Из подростков создаются поколения» [6].

В этом аспекте подчеркивается моральная, эстетическая и нравственная ответственности, которые возлагаются на театр. В начале XIX века русский критик А. Ф. Мерзляков, обращаясь к современному ему драматургам, писал: «...Театр есть училище нравственности; ты всегда должен быть органом благонравия и всех семейственных добродетелей» [7].

В то же время необходимо учитывать, что театральная реальность, формирующаяся в процессе спектакля между артистом и зрителем, является актом художественного творчества. И в данном случае следует говорить об эстетической функции театра. Под эстетикой подразумевается философская категория, выясняющая ценность явлений окружающего мира, влияющая на характер отношения к ним человека, формирующая его мировоззрение [8].

Необходимо учитывать, что «через эстетическое воздействие и наслаждение, получаемое человеком в процессе художественного творчества и восприятия искусства, осуществляется и его воспитательное влияние, и информирование, и познание, и передача опыта, и анализ состояния мира, предвосхищение и

внушающее воздействие» [9]. Как раз эта эстетически-нравственная особенность искусства воспринята театром, и как следствие, является, одной из основных функций театральной реальности.

В этой связи П. Брук писал: «Театр показывает то, что происходит в действительности за его стенами. Точно так же актер изображает человека, живущего за пределами театрального представления. Настоящий актер является *образцом настоящего человека*. Что я подразумеваю под «настоящим человеком»? Настоящий человек — тот, кто способен максимально реализовать свои физические, умственные и эмоциональные возможности. Его тело, интеллект, чувственная сфера свободны, открыты и подвижны. К сожалению, в нашем мире мало что способствует формированию этого «настоящего человека» [10].

В свою очередь критик Е. Колмановский отмечал, что «...искусство не рождается ради самого по себе умения, мастерства. Оно питается жизненными целями, надобностью в достижении жизненной ситуации. Когда это есть, ясно становится всем, ради чего стоит достигать мастерства и на каких путях его искать» [11].

В 1983 г. журналом «Театр» было инициировано проведение «круглого стола», посвященного проблеме становления и развития театров для детей, где Ю. Яковлев высказал следующую мысль: «Его заслуги (театра) в воспитании подрастающего поколения за шестьдесят с лишним лет существования неоспоримы. Советский детский театр, как и детская литература, всеми признан лучшими в мире. Стал он таким благодаря неустанному вниманию... к вопросам идейного, нравственного, эстетического воспитания молодежи, благодаря художественным усилиям, подвижничеству создателей театра для детей... Лишать же детский театр воспитательной цели — значит отрицать саму идею такого театра» [12].

Здесь выявляется еще одна общекультурная функция театра — *духовно-нравственная, воспитательная*.

Ко второй половине XX века театр кукол рассматривается как вид искусства наиболее доступный и близкий детскому восприятию. Как следствие основной акцент переносится на воспитательную функцию театра.

М. М. Королев, рассматривая проблемы развития театра кукол в начале XX века, отмечал следующее: «Включив театр кукол в систему внешкольного образования, государство поставило перед ним важнейшую и благороднейшую задачу — эстетически воспитывать детей» [13].

В свою очередь Н. Смирнова писала: «Убежденность в том, что именно в детях — будущее, с каждым годом все укреплялась. Создавались и росли новые, неведомые в прошлом специальные театры для детей» [14].

В то же время она отмечала: «Рост театров кукол — и количественный и качественный — все больше и больше привлекает внимание советских педагогов. Видя огромное влияние театра кукол на маленьких зрителей, они начинают не только серьезно интересоваться деятельностью кукольных театров, но и ставят перед ними новые задачи...» [15]. В свою очередь С. В. Образцов, рассуждая о возникновении первых профессиональных театров кукол у нас в стране, писал: «Причину возникновения каждого из них (театра) бессмысленно искать в родословных книгах театрального искусства, ибо рождены были эти театры новыми потребностями жизни. Вероятно, именно поэтому советский театр кукол представлял тогда явление абсолютно новое и во многом самобытное» [16].

А. Г. Шпет — идеолог, педагог театра С. Образцова, всю свою жизнь посвятила исследованию воздействия искусства театра кукол на детей. Она утверждала, что когда ребенок приходит в театр он не понимает, куда попал «для них театр кукол — это неоформленное понятие, и они верят, что перед ними — живые существа» [17]. При этом необходимо иметь в виду, что для детей осознается сам факт — кукла существует в игре, так как ребенок самостоятельно приводит в движение свою куклу, играет ею, поэтому он понимает и осознает, что в театре перед ним игра.

Стоит отметить, что детский зритель всегда стремился на кукольное зрелище, а театр кукол в XX столетии стал входить в жизнь детей раньше, чем кинематограф или драматический театр. Дело в том, что во второй половине XIX и начале XX века налицо интенсивный рост педагогики и психологии (Н. Бартрам, И. М. Бархаш, А. Бруштейн, Н. И. Сац и др.). В связи с этим предпринимаются попытки определить предмет, функции, основные составляющие игр детей.

Этот же период (вторая половина XIX и начало XX века) специалисты относят к периоду упадка театра кукол, и педагогика, как бы «перевела» театр кукол в другую область, в свою сферу, закрепив очередную функцию, и превратив его в средство воспитания детей.

«Когда кукольный театр был осознан как средство педагогического воздействия, на него стали внимательнее смотреть. Поняли, что в самой природе кукольного театра есть одна поразительная вещь: это то, что он театр игрушки, она ребенку привычно знакома, она для него — бытовая вещь. Игра игрушек в театре — естественное продолжение повседневной домашней игры ребенка. И это качество очень облегчает маленькому зрителю восприятие спектакля в театре кукол. Дети в обычном театре, в том числе в балете, опере, не всегда понимают, что происходит. Зрелищно они видят, но целостного восприятия не происходит, ибо ребёнок не разбирается, что такое театр» [18].

В то же время нельзя исключать факт, что во время театрального представления происходит формирование театральной реальности, в процессе которой происходит акт сотворчества театра и зрителя, в результате чего увеличивается сила воздействия эмоционального восприятия. Поэтому в детских театрах возможно наблюдать картину, описанную А. Г. Шпет: «Зрители нашего театра присылают в театр героям спектаклей письма, и не только, но и конфеты, а однажды — даже морковь» [19]. Учитывая все выше сказанное: основные общекультурные функции, возложенные на театр кукол, силу его воздействия на зрителя, — следует очень корректно подходить и к выбору выразительных средств, драматургического материала, а также уделять особое внимание содержательной составляющей спектаклей.

С. В. Образцов, рассуждая об особенностях восприятия спектаклей детьми разных возрастов, отмечал, что всякое произведение искусства вызывает у человека, его воспринимающего, определенную ассоциативную эмоцию. Если эмоция не возникла, значит, данное произведение искусства фактически не воспринято и, как следствие, никакого влияния на воспринимающего не оказало. Особо подчеркивалось, что «нейтральных эмоций не бывает. Если она нейтральна, значит, это не эмоция. Эмоция в искусстве такое же оружие, как лекарство в медицине. Одно и то же лекарство может быть и полезным и вредным, в зависимости от дозы и от того, кому и при каких показа-

телях оно дано. Вот в искусстве так же. Вызванные спектаклем слезы или смех могут быть полезными или вредными в зависимости от того, кому был адресован этот спектакль и чем были вызваны слезы или смех» [20]. В свою очередь А. Г. Шпет утверждает, что, поскольку «спектакль производит на детей сильнейшее впечатление, мы смело можем говорить, насколько спектакль «травмирует» или «поднимает» ребенка. И следует признать, что комедийные спектакли дают детям оптимистическую зарядку, спектакли с драматическим действием приводят к подавленному состоянию. И вот в спектаклях для маленьких детей надо избегать (да и вообще в театре кукол), делать жестокие вещи: драки, издевательства и побоища» [21].

Учитывая особую общекультурную функцию театра для детей, С. Образцов настаивает на том, что спектакли должны быть наполнены содержанием и не должны быть «чисто развлекательными». «Каждый раз меня злит этот термин «развлекательный», будто может быть какое-то развлекательное зрелище или даже просто анекдот без темы. Разве возникает смех без причины, его вызвавший? Вникните в причину, и она может оказаться действительно полезной, а может быть вредной. Причем бывает так, что чем смешнее, тем вреднее... Не всякий смех — добрый смех, не всякий смех — полезный смех. Не всякий смех зрителей заслуживает похвалы автору или режиссеру. Бывает, что это не заслуга, а преступление. Иногда неосознанное, иногда ненамеренное, но очень часто спекулятивное. А в отдельных случаях просто подсудное» [22]. Если даже снизить некоторый пафос, сопровождающий высказывание С. В. Образцова, его тезис «не всякий смех полезен» становится особенно актуален сегодня, когда в угоду экономической и коммерческой выгоде предпринятия, театр отодвигает, а порой действительно «подсудно» забывает, о своих основных — эстетических, идеологических и воспитательных функциях. Как итог, мы имеем снижение нравственного и морального уровня общества в целом.

Не менее актуальным остается на сегодня замечание, высказанное С. В. Образцовым, по поводу увлечения детективами. Он отмечал, что подростковый возраст активный, ему необходимо сюжетное действие, в котором преобладает борьба. В этом случае детективный жанр наиболее удачный. Но в то же время С. Образцов настаивает на том, что «можно «раздразнить» зрителей детективами настолько, что разовьются в них и безжалостность, и садизм, и все, что хотите. Недаром социологи и педагоги многих стран Европы и Америки и в печати и в парламентах ведут — к сожалению, безуспешную — борьбу с телевизионными кинодетективами, в которых, как писал один из американских социологов, «за два-три часа дети видят на экране пятьдесят «настоящих смертей». Половина героев совершает то или иное насилие. Один из десяти оказывается убийцей. Половина всех убийц — положительные герои, а каждый двадцатый герой — жертва убийства». С треском раскалываются черепа, вываливаются мозги, лужами растекается кровь. И даже в тех случаях, когда побеждает «положительный герой», сами эпизоды борьбы становятся «манкими» своей страшностью, «интересными» своей изощренной жестокостью. Эти картины — спекуляция на естественном увлечении подростков приключениями и борьбой» [23]. В связи с этим А. Г. Шпет отмечала: «Мы ответственны за зрелище, обязаны взвешивать все стороны, даже дополнительные, которые неотделимы от просмотра спектакля» [24].

Учитывая все возрастающую и особую значимость эстетической, воспитательной функций театра,

Л. Г. Шпет выявила основные принципы педагогического подхода в работе театра со зрителем, которые можно непосредственно соотнести с основными общекультурными основаниями театральной реальности. В то же время, с точки зрения Л. Г. Шпет, в этих педагогических принципах и есть специфика театра кукол. Они заключаются в следующих позициях: 1) подчеркнутое внимание к возрасту зрителя — отсюда его дифференциация. Как следствие, принципиальный отказ от убеждения, будто всем детям все доступно; 2) дозировка спектакля: нельзя излишне нагружать сознание и память ребенка с применением сильных средств (а театральная выразительность такова), которые воздействуют на чувства, ум, эмоции, сообразительность ребенка; 3) содержание спектакля, которое должно быть доступно и понятно. Необходимо «найти такую норму, где сумма чувств, эмоций непременно присутствует, но обязательно наличие и что-то новое, то свежее, что открывается для данного зрителя в первый раз. И это новое должно дать толчок для внутреннего роста ребёнка, т.е. привести его к тому, к чему ребёнок уже приблизился, но еще не до конца осознавал этот факт до того мгновения, как пришёл на спектакль» [25].

Таким образом, к началу XXI века в процессе формирования театральной реальности четко обозначились общекультурные основания и принципы. Сформировалась определенная структура, наделенная особыми воспитательными, идеологическими, эстетическими функциями в вопросах воспитания детей дошкольного, младшего и среднего школьного возрастов, т.е. театр кукол.

#### Библиографический список

1. Брук, П. Сущностное излучение / П. Брук // Блуждающая точка / П. Брук. — СПб.; М., 1996. — С. 257.
2. Там же.
3. Там же, С. 258.
4. Смирнова, Н. И. Театр Сергея Образцова / Н. И. Смирнова. — М.: Наука, 1971. — С. 26.
5. Смирнова, Н. И. Советский театр кукол. 1918–1932 / Н. И. Смирнова. — М.: АН СССР, 1963. — С. 163.
6. Друг мой, подросток! (Беседа за «круглым столом») // Театр. — 1983. — № 8. — С. 27.
7. Мерзляков, А. Ф. О том, что называется действием драмы (басня, содержание), и об его главных свойствах / А. Ф. Мерзля-

ков // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. — М., 1974. — Т. 1. — С. 127.

8. Краткий философский словарь / А. П. Алексеев [и др.]; под ред. А. П. Алексеева. — 2-е изд., перераб и доп. — М., 2005. — С. 472.

9. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. — 4-е изд., доп. — М.: Политиздат, 1988. — С. 106.

10. Брук, П. Сущностное излучение / П. Брук // Блуждающая точка / П. Брук. — СПб.; М., 1996. — С. 254-255.

11. Колмановский, Е. Удивительные события, развернувшиеся в Тбилиси на улице Шавтели / Е. Колмановский // Театр. — 1983. — № 8. — С. 70.

12. Друг мой, подросток! (Беседа за «круглым столом») // Театр. — 1983. — № 8. — С. 16.

13. Королев, М. М. Искусство театра кукол. Основы теории. — Л., 1973. — С. 5.

14. Смирнова, Н. И. Театр Сергея Образцова / Н. И. Смирнова. — М.: Наука, 1971. — С. 8.

15. Смирнова, Н. И. Советский театр кукол. 1918-1932 / Н. И. Смирнова. — М.: АН СССР, 1963. — С. 165.

16. Образцов, С. В. Моя профессия. — М.: Искусство, 1981. — С. 193.

17. Москалев, И. М. Ленора Шпет: уроки театра и жизни / И. М. Москалев. — 2005. — С. 27.

18. Москалев, И. М. Ленора Шпет: уроки театра и жизни / И. М. Москалев. — 2005. — С. 40.

19. Москалев, И. М. Ленора Шпет: уроки театра и жизни / И. М. Москалев. — 2005. — С. 28.

20. Образцов, С. В. Моя профессия. — М.: Искусство, 1981. — С. 246–247.

21. Москалев, И. М. Ленора Шпет: уроки театра и жизни / И. М. Москалев. — 2005. — С. 42.

22. Образцов, С. В. Моя профессия. — М.: Искусство, 1981. — С. 251–252.

23. Образцов, С. В. Моя профессия. — М.: Искусство, 1981. — С. 255.

24. Москалев, И. М. Ленора Шпет: уроки театра и жизни / И. М. Москалев. — 2005. — С. 41.

25. Там же, С. 42.

**БЕРМАН Вероника Львовна**, аспирантка кафедры «Дизайн, реклама и технология полиграфического производства».

Статья поступила в редакцию 12.02.2009 г.

© В. А. Берман

## Книжная полка

**Кармин, А. С. Культурология: экзаменационные ответы для студентов вузов [Текст] / А. С. Кармин, Е. А. Гусева. — СПб. [и др.] : Питер, 2007. — 166 с. — (Завтра экзамен). — Библиогр.: с. 165–166. — ISBN 978-5-469-01026-5.**

Данная книга представляет собой учебное пособие, которое освещает тематику вузовского учебного курса культурологии в соответствии с утвержденным Министерством образования РФ Государственным стандартом. В книге дается краткое изложение всех вопросов учебного курса. Она адресована студентам и аспирантам, а также всем, кто интересуется проблемами культуры.

## КЛАССИФИКАЦИЯ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ НЕМЦЕВ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ XX — НАЧАЛА XXI вв.

**На основании проведённых исследований разработана классификация танцев немцев Омской области, исполняемых в XX — начале XXI вв. В статье выделено две группы танцев: традиционные и современные. В традиционных мы выделяем обрядовые и бытовые. Такое деление позволяет более полно рассмотреть народные танцы немцев Омской области, а также выявить их специфику исполнения.**

**Ключевые слова:** немцы, этнохореография, классификация, традиционные и современные танцы.

Народный танец — это один из древнейших видов искусств. Он зародился вместе с человеком. С древности человек с помощью жеста, позы, мимики выражает свое настроение, отношение к определённой ситуации, человеку или обществу. Всё это складывается в определённый комплекс движений, который мы называем танцем. Танец отражает не только общественные отношения, но и жизнь народа и общества в целом. Посредством этнических контактов культура одного народа приобретает черты другого. Таким образом, в традиционных танцах одного народа появлялись элементы, а порой и целые группы движений танцев другого народа.

В последнее время интерес к народной хореографии растёт не только в среде хореографов, но и историков. Появляется такое междисциплинарное исследование, как этническая хореография. Этнохореография сформировалась на стыке двух наук — хореографии и этнографии. Как отмечает В. Е. Баглай, «...этнохореография объясняет причины общего и особенного в этнической танцевальной традиции разных народов мира» [1].

Цель и задача нашей работы заключается в том, чтобы классифицировать народные танцы немцев Омской области.

Источниками для нашей работы послужили материалы этнографических экспедиций в г. Омске и области. Мы используем в своей работе материалы Филиала государственного архива Саратовской области в г. Энгельсе и архив РАН в г. Санкт-Петербурге. Это связано с тем, что большая часть немцев, проживающих на территории Омской области, — переселенцы с Поволжья. Национальные танцы сохранились в том же виде, в каком они исполнялись в Поволжье. На сегодня названия танцев утеряны, но исполнение сохранено. Материалы архивов позволяют нам восстановить не только названия определённых танцев, но и их принадлежность к определённому обряду.

Проблема классификации танцев является одной из задач этнохореографии. Исследования в этой области дают возможность полноценно воссоздать праздничную обрядность народа. Танец как «живой» элемент культуры требует постоянного изучения и

сохранения. На современном этапе этнический танец в том исполнении, которое он имел ранее, постепенно уходит из повседневной жизни, поэтому изучение традиционного танца актуально и сегодня.

Изучением народной хореографии занимаются в разных странах мира. Существует ряд работ, в которых учёные — искусствоведы, хореографы и этнохореографы изучают танцы народов мира. Систематические исследования в области традиционной хореографии народов СССР и России начались в XX веке. Труд С. С. Лисициан по армянским танцам составил основу этнической хореографии [2]. Ею была разработана новая система записи танца — кинетогрфия, которую использовали в дальнейшем многие учёные, занимающиеся изучением традиционной хореографии народов СССР и России. В своём труде автор дал классификацию армянским танцам, где проследил отдельные движения или группы движений, сохранившиеся до наших дней.

Особый вклад в изучение народной хореографии внесла М. Я. Жорницкая, которая исследовала танцы народов Сибири [3]. Через танец она выявляла черты этнического единства народов в прошлом. Она записала охотничьи, шаманские, тотемические пляски, а также танцы, связанные с промысловым культом, народными праздниками и различными магическими обрядами.

Исследователь танцев малых народов юга Дальнего Востока С. Ф. Карабанова [4] пишет о танцах как историческом источнике. Ещё одной работой по этнической хореографии является «Белорусский хореографический фольклор» Ю. Чурко, где описывается белорусский танец. В своей работе автор подчёркивает значение традиционной хореографии как источника информации, рассматривает белорусскую хореографию на ранних ступенях истории человечества [5].

В 1990-х гг. начинают появляться различные работы по исследованию русского танца. Основной труд по русской хореографии составляет книга А. А. Климова «Основы русского народного танца» [6], в которой автор классифицирует танец по принципу исполнения определённых элементов. Позже выходит в



свет книга И. И. Заикина и И. А. Заикиной «Областные особенности русского народного танца» [7], где авторы классифицировали русский танец по географическому принципу, чтобы показать взаимовлияния соседствующих регионов и областей России, а также авторы дали описание композиций танцев разных областей, а также зарисовали положения рук и музыкально-песенный материал.

Исследованием традиционной хореографии некоторых народов Западной Сибири занимались и омские ученые. В 2002 г. вышла в свет работа Н. А. Лёвочкиной «Традиционная хореография сибирских татар Барабинской степи и Омского Прииртышья (конец XIX — XX вв.)» [8]. Н. А. Лёвочкина классифицировала и дала сравнительный анализ танцев татар, живущих в разных районах Западной Сибири.

Этнохореография российских немцев является малоизученной областью. Упоминание о народных танцах мы встречаем у таких учёных, занимающихся исследованием культуры, как Я. Е. Дитц, Е. М. Ерина, С. А. Рублевская, Т. Б. Смирнова [9]. В работах этих авторов отсутствует полное описание и классификация.

Народная хореография сибирских немцев очень специфична. В Россию в разные времена приглашалось много иностранцев, также часто из Германии, чтобы обучать танцевальному искусству русское дворянство. Поэтому в народной хореографии российских немцев на современном этапе можно найти как редкие деревенские танцы типа «Бабки-польки», так и танцы, близкие к бальной хореографии. Это связано с тем, что уже во второй половине XX в. возрастает взаимовлияние городской танцевальной культуры и сельской. В Германии же этот переход начался раньше. В целом немцы любили веселиться, поэтому все танцы очень подвижны.

Немецкие танцы относятся к разряду парных. Первоначально они носили массовый характер. Основой в таких танцах была массовость исполнения — это могли быть как отдельно мужские или женские, так и смешанные. К парным танцам причисляют танцы с индивидуальным исполнением пары. Особо ярким примером таких танцев является кадрили (Quadrille), где смысл рисунка построен на взаимодействии пар между собой. К подобным танцам можно причислить и вальс, где основа всего пара и движения, исполняемые в паре. Помимо парных существуют одиночные танцы. Одиночные — исполняемые сольно, импровизированные. У разных народов можно встретить сольный танец, и в немецких танцах он тоже присутствовал. К таким танцам относится танец кайраус или кираус (Keiraus). Но в XX в. постепенно исчезает одиночный танец, происходит его замена парными танцами.

Немецкая культура сохранила черты бальной и бытовой хореографии. В основу нашей работы взяты танцы сельского населения, так как оно при своём укладе жизни сохранило бытовую танцевальную культуру, а также позволяло развиваться городским танцам.

Этническая хореография каждого отдельно взятого народа настолько специфична, что, выделяя определённые группы, появляются ещё небольшие группы, характерные для изучаемого этноса. Сегодня существуют различные системы классификации этнического танца.

Исследователи, изучая народный танец, выстраивают классификацию отдельно взятого этноса так, чтобы удобней было отразить специфику исполнения данного танца. Были предприняты попытки классификации. Л.И. Нагаева в своей книге «Танцы восточ-

ных башкир» [10] классифицирует башкирские танцы, определяя общие и специфические черты в танцах различных этнических групп башкир, и рассматривает место традиционной хореографии в современном танцевальном искусстве.

А. Фокин типологизирует танец на: «обрядовый танец как один из древнейших видов творчества; светский (бытовой) танец, возникший в привилегированных классах рабовладельческого общества и выделенный ещё Платоном в специальную группу; бальный танец; балет; наконец гипотетически, прогнозируемая форма танца, которая может появиться в будущем — «экатанец» («эка...» означает следующий за...)» [11]. Нужно отметить тот факт, что определённый тип танца соответствовал историческому этапу жизни народа. Так, «обрядовый танец зародился ещё в первобытном обществе; светский (бытовой) — в рабовладельчестве; бальный танец и балет — при капитализме».

Исследователи придерживаются разных моделей классификации. Таким образом, целесообразно выделить несколько принципов классификации, в которых взгляды учёных на классификацию танца совпадают.

1. «Тематический». Изучая национальные танцы тех этносов, которые сохранили в своём исполнении ритуальные пляски, исследователи подразделяют танцы по тематике исполнения. За рубежом делят ритуальные танцы на абстрактные и подражательные или имитационные [12]. В России большинство исследователей разделяют взгляды этнохореографов этой группы. Они классифицируют танец по его содержанию, форме и основным движениям [13].

2. «Лексический». Его используют исследователи этнохореографии европейских народов, в культуре которых ритуальный танец почти исчез, разделяют танцы по роли в быту: социальные, ритуальные и современные [14]. Здесь под словом «социальный» понимается танец, не связанный с обрядами. Выделяя такие группы, появляется возможность более полно рассмотреть «эволюционное» развитие танцевальных движений, называемых лексикой. Используя этот принцип, появляется возможность рассмотреть развитие новых элементов движения в традиционных танцах.

3. «Комплексный» принцип позволяет классифицировать танцевальное искусство, комплексно, рассматривая его с разных позиций. Такие учёные, как К. Н. Гасанов, В. А. Лыткин, в своих исследованиях выделяют танцы по принадлежности к обрядам, жанровой тематике и по роли танцев в быту [15].

Выстраивая классификацию по роли танцев в быту, за основу берём классификацию английских танцев, которую предложил Р. Неттл. Он выделяет три группы танца: социальные, обрядовые и современные [16].

Выделим две большие группы: современные и традиционные. Рассматривая сегодня народную хореографию сибирских немцев, можно найти немало популярных танцев, которых мы отнесём в разряд современных. Традиционные танцы условно можно разделить на светские или бытовые и обрядовые. В обрядовых танцах, соответственно, выделим танцы, исполняемые на календарные праздники (календарные) и танцы, исполняемые на семейных торжествах, таких как свадьба (свадебные). В свадебном обряде «консервируется» национальная культура и сохраняются архаические элементы. К разряду светских, или бытовых танцев мы причисляем танцы, исполняемые на вечерах в отдельно отведённых для этого домах, а позже в клубе.

Как и обрядовый, бальный танец, появившийся в середине XX в., чтобы перейти в разряд народного должен быть переосмыслен народом, и для этого требуется немало времени. Сегодня бальный танец — часть бытового танца. Из многих композиций были убраны лишние ненужные элементы чопорности, сложные фигуры и движения. В бытовом танце сохранились элементы танцев, исполнявшиеся ещё в Германии XVIII в., а иногда и весь танец, такой как хопса-полька (Hopsa-polka).

Календарными танцами можно назвать те танцы, которые исполнялись сибирскими немцами на календарные праздники, такие как Рождество (das Weihnachten), Новый год (Das neue Jahr), Масленица (die Fastnacht), Пасха (das Ostern), Троица (das Pfingsten), Праздник урожая (der Erntedankfest). Чаще всего на календарные праздники исполнялись сюжетные танцы, сохранившиеся в том же виде, в котором они бытовали в XVIII в. в Германии. Нужно отметить тот факт, что не на все праздники танцевали. Это связано с религиозным содержанием большинства праздников. К таким праздникам относится Рождество (das Weihnachten).

Издревле немцы танцевали на всех праздниках, и на Рождество тоже. Но со вступлением большинства немцев в лютеранскую и католическую веру Рождество стали отмечать в семейном кругу по религиозным законам. Перед Рождеством (Weihnachten) существует период Адвент (Advent), во время которого существовал запрет «устраивать свадьбы... и строго соблюдались запреты на танцы, песни, игры и вообще любое веселье» [17]. Праздник Рождества (Weihnachten) носил семейный характер. В рождественский вечер семья собиралась за столом, ужинала и пела песни. Танцы не устраивались. Сразу же после Рождества (Weihnachten) отмечали Новый год (Das neue Jahr) — его праздновали шумно. Новый год считался общественным праздником. Ходили по дворам, пели песни, танцевали, чаще всего пританцовывали, исполнялись элементы разных танцев, таких как хопса-полька (Hopsa-polka), различные туши (Tusch). Тушем (Tusch) чаще всего называли проходки. Проходки — набор танцевальных элементов, исполняемых в продвижении вперёд, чаще всего исполняемые по отдельности, реже в парах.

На Пасху и Троицу не исполнялись танцы, которые можно назвать «пасхальными», или «троицкие». В праздник не разрешалось танцевать, но на следующий день собирались и веселились, исполняя Хопса-польку (Hopsa-polka) и быстрые танцы, основанные на различных поворотах и подскоках, названия которых, к сожалению, не сохранились. Такие танцы называют общим собирательным названием — польки [18]. Воззрения немцев не позволяли танцевать на религиозные праздники, поэтому танцы устраивались в воскресенье поздно вечером или в понедельник. На подобные гулянья собиралась только молодёжь [19].

Масленица (Die Fastnacht) праздновалась три дня. Как отмечает исследователь календарной обрядности немцев Сибири Рублевская С. А.: «Все три дня Масленицы сопровождалось пением песен и танцами» [20]. Названия этих танцев, исполняемых сибирскими немцами на Масленицу, неизвестны. Брюхнова Е. А. пишет, что на Масленицу в Германии танцевали такие танцы, как «Танец добной бабы» (Torfkuchentanz) [21]. В России этот танец, возможно, танцевали, но уже в XX в. мы не находим даже упоминания о нём. На Масленицу водили различные хороводы, точнее, танцы хороводной формы. Под танцами хороводной формы мы понимаем те танцы, которые исполнялись

под песню, в закрытых рисунках, таких как круг и каре. Они исполнялись как в медленном, так и в быстром темпе. Чаще всего это был не конкретный танец, а определенный набор популярных движений, собранных из разных танцев, под определённую музыку.

К танцам, исполняемым на семейных праздниках, относятся свадебные танцы, такие как вальс (Walzer), марш (Marsch), шлайвр (Schlailwr) и полька (Polka). На пороге церкви молодых встречали с музыкой и до «свадебного дома» исполняли туш (Tusch). Затем уже в «свадебном доме» продолжалось торжество. Музыканты играли в очень медленном темпе три шлайвера (Schlailwr), жених и невеста танцуют одни, тем самым открывая танцы. Затем играют три туша (Tusch) для всех гостей. Далее продолжались танцы быстрого темпа, чаще всего полька (Polka). В полночь снимали венок с невесты. Во время этого водили хоровод и пели песню «Schön ist die Jugend». Заключительным танцем на свадьбе считался кайраус (Keiraus). Музыканты играли мелодию «диритсдитс» (Diritsdits), все озорно и задорно танцевали, а хозяин дома танцевал с метлой, подражая тому, что подметал и выпроваживал гостей, приговаривал: «keiraus, keiraus, keir aus all ege raus» [22]. (Вон, вон, выметай все углы). После такого танца гости расходились и свадьба заканчивалась.

К бытовым танцам мы относим такие танцы, как кадрили (Quadrille), ойро (Euro), тройка (Treuge), августин (Augustin), изабелла (Isabella). Тройка (Treuge) — это древний танец, под названием драйштайер (Dreisteiher) — танец втроём. Ойро (Euro) — быстрый подвижный круговой танец в парах. В Омской области этот танец исполнялся первыми немецкими переселенцами.

Вторая группа, выделенная нами — современные танцы. Современные — популярные танцы, исполняемые всеми без исключения, как немцами, так и другими народами. Это такие танцы, как фокстрот (Fox-trot), танго (Tango), подиспанец (Padespan), краковяк (Krakowjak), цыганочка. Немцы танцуют их в клубах, но на семейных торжествах продолжают веселиться и исполнять те танцы, к которым они привыкли. В популярные танцы добавляются национальные элементы. Например, краковяк (Krakowjak) можно назвать немецким национальным танцем, так как многие элементы польского танца они заменили на национальные элементы: проходки, повороты. Появились новые элементы, основанные на движениях как польки, так и вальса. Таким образом, сложился новый национальный танец с польским названием краковяк (Krakowjak).

Классификация позволяет систематизировать танцы, исполняемые немцами Омской области. Нужно отметить тот факт, что в среде сибирских немцев сегодня часто проходят различные смотры, фестивали народного танца. Популярность народного танца растёт. Национальный танец продолжает жить, и подтверждением того является массовая заинтересованность зрителей, пришедших посмотреть фестиваль. Перед началом фестивалей всегда играет оркестр, часто поют фольклорные коллективы, зрители не могут устоять на месте и пускаются в пляс. Здесь можно увидеть знаменитую хопса-польку (Hopsa-polka) и вальс. Помимо этого почти в каждом селе есть своя танцевальная группа, которая исполняет национальные танцы. В этих коллективах не исполняются фольклорные танцы, а хореографы стилизуют народный танец, подчиняя его законам сцены. Таким образом появляется народно-сценический танец.

В заключение необходимо отметить, что исследования в области народного танца сибирских немцев, проживающих на территории Омской области, необходимы и актуальны. Так как на территории Сибири существует два немецких национальных района: Немецкий национальный район Алтайского края и Азовский немецкий национальный район Омской области, где компактно проживают российские немцы. На сегодня администрации этих районов прилагают все усилия для сохранения и развития культуры, в частности немецкого народного танца. Из жизни уходят носители танцевальной культуры, унося с собой те уникальные танцы, сохранившиеся ещё с XVIII в. Наша работа вносит вклад в помощь работникам коллективов художественной самодеятельности и может помочь в правильном использовании танцевального материала в рамках определённого обряда или праздника.

#### Библиографический список

1. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира : учеб. пособие. — Ростов н/Д: Феникс, 2007. — С. 6.
2. Лисициан С.С. Армянские старинные пляски. — Ереван : Изд-во Академии наук Арм. ССР, 1983. — 245 с.
3. Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии. — М. : Наука, 1966. — 168 с.
4. Крабанова С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. — М. : Наука, 1979. — 141 с.
5. Чурко Ю.М. Белорусский хореографический фольклор. — Минск : Вышэйш. шк., 1990. — 415 с.
6. Климов А.А. Основы русского народного танца. — М. : Изд-во Московск. гос. ин-та культуры, 1994. — 319 с.
7. Заикин Н.И. Заикина Н.А. Областные особенности русского народного танца. — Орёл, 1999. — 552 с.
8. Лёвочкина Н.А. Традиционная хореография сибирских татар Барабинской степи и Омского Прииртышья (конец XIX — XX вв.). — Новосибирск, 2002. — 178 с.
9. Дитц Я.Е. История поволжских немцев-колонистов. — М. : Готика, 1997. — 496 с. Рублевская С.А. Смирнова Т.Б. Традиционная обрядность немцев Сибири. — Омск : Изд-во ОмГПУ, 1998. — 154 с. Смирнова Т. Б. Немцы Сибири: этнические процессы. — Омск : ИЦ «РУСИНКО», 2002. — 210 с.
10. Нагаева Л.И. Танцы восточных башкир. — М.: Наука, 1981. — 126 с.
11. А. Фомин. Понятие «танец» и его структура // Народный танец: проблемы изучения : сб. науч. тр. — СПб., 1991. — С. 65.
12. Sachs K. Eine weltgeschichte des Tanzes. Mit zweiunddreissig Tafeln. Dietrich Reimer / Ernst vonsen in Berlin, 1933. — 389 с.; Гроссе Э. Происхождение искусства. — М., 1899. — 293 с.
13. Лисициан С.С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. — Ереван, 1958. — 613 с.; Хачатрян Ж.К. Армянские народные пляски Джавахка : автореф. дис. ... канд. наук — Ереван, 1971. — 15 с. Гуменюк А.И. Украинские народные танцы. Киев, 1969. — 630 с. Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии. — М., 1966. — 168 с.; Королева Э.А. Хореографическое искусство Молдавии. — Кишинев, 1970. — 187 с.
14. Kraus R. History of the dance in art and education. New Jersey. — 1969. p. 1.; Nettel R. Folk-dancing. London. — 1962.; Frank A. H. Social dance. London. — 1963.
15. Гасанов К.Н. К вопросу об азербайджанской народной хореографии : автореф. дис. ... канд. наук. — М., 1974.; Лыткин В.А. Новая жизнь — новые песни. — Магадан : Магаданское книжное изд., 1970. — 159 с.
16. Крабанова С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. — М., 1979. — С. 33-35.
17. Рублевская С.А. Календарная обрядность немцев Западной Сибири конца XIX — XX вв. — 2-е изд. — М. : Готика, 2000. — С. 20.
18. Музей археологии и этнографии Омского государственного университета Ф. — I. 2006. Д. 188-2. Л. 7.
19. Архив МАЭ ОмГУ 2007. Фонд I. Дело 193-2. Лист 8.
20. Рублевская С.А. Календарная обрядность немцев Западной Сибири конца XIX — XX вв. — 2-е изд. — М. : Готика, 2000. — С. 37.
21. Брюхнова Е.А. Календарная обрядность у немцев в XIX — начале XX вв. Весенний цикл. — М. : Готика, 1998. — С. 22.
22. ФГАСО в г. Энгельсе Ф. 1821. ОП.1.1. Л.46.

**ВЕЗНЕР Наталья Николаевна**, научный сотрудник.

Статья поступила в редакцию 04.03.2009 г.

© Н. Н. Везнер

## Информация

### Конкурс «Искусство книги. Традиции и поиск. 2009»

Ассоциация книгоиздателей России и Московский государственный университет печати объявляют конкурс «Искусство книги. Традиции и поиск. 2009».

Для участия в конкурсе приглашаются издательства, типографии, творческие организации, объединения художников и дизайнеров России.

Принимаются также книги и альбомы, представленные самими художниками и дизайнерами, художественными редакторами.

#### Издания рассматриваются и награждаются дипломами по следующим номинациям:

- художественная литература,
- издания по искусству (изопроductия и фотоальбомы),
- научные и научно-популярные издания,
- издания для детей,
- эксклюзивные издания (заказные издания не для продажи).

К рассмотрению принимаются издания, вышедшие в свет после предыдущего конкурса — с ноября 2008 по октябрь 2009 г.

Заявки на участие и издание (в двух экз.) просим доставлять или высылать до **1 ноября 2009 года** по адресу: 121069, Москва, Большая Никитская ул., д. 44.

Условия конкурса и форма заявки: <http://www.aski.ru/default.aspx?s=0&p=149>

Итоги будут объявлены в дни работы книжной ярмарки «Non/Fiction».

Источник информации: [www.rsci.ru](http://www.rsci.ru)