

крыть сверху легким тонким платком, концы которого обвязывались вокруг шеи – «выи», отчего и головной убор мужатицы именовался повоем. Иногда повой покрывал небольшую шапочку или, наоборот, высокий кокошник и накидывался поверх него. Женские головные уборы – кичка, сорока, позатыльник, кокошник и др. Головной убор призван был выделять его обладательницу, обращать на нее внимание. Они всегда сложно украшались, были ярки, необычны, броско декоративны. Наиболее известен «кокошник». Слово это произошло от древнерусского слова «кокошь» – курица. Название этого убора появилось, по видимости, потому, что сам он напоминал гребешок. Кокошниками их называли лишь в нескольких губерниях России – Владимирской, Ярославской, Нижегородской, Костромской. В других русских землях у схожих с кокошниками головных уборов и названия были другие: «каблучок», «наклон», «злотоглав», «рогачка», «сорока» или, например, «кокуй». Головной убор на Руси являлся славянским религиозным культовым предметом, отражал комический символизм славянской религии. Самым же распространенным наименованием головного убора замужней женщины была кика или кичка. Возникнув в одной местности, бытуя в другой, тот или иной вид женского головного убора сохранял в названии имя своей родины. Например, «кика новгородская» или «торопецкий каблучок». Кики делались мастерицами, как правило, подолгу. Купленные в подарок от мужей женам, они во всех домах хранились с особым тщанием. Мягкая тулья кики шилась точно по голове ее хозяйки, на тулью крепился жесткий верх разнообразных форм и объемов. Все это сооружение крылось большим куском плотной материи, которая сшивалась сзади. Иногда ткань на кичу накидывалась не гладко, а в виде фестончатой сборки. Впереди на лбу кика украшалась сложносплетенным кружевом, узорным галуном, перламутровыми плашками из речных ракушек, цветными гранеными стеклышками, бусинами. Если в украшении использовалась вышивка, то чаще всего это был растительный орнамент или стилизованные птицы. Любая кика дополнялась жемчужной бахромой или сеткой из жемчуга и перламутровых бус – «поднизью» или «очельем». Пристрастие русских крестьянок и купчих к жемчугу было отмечено многими иностранными путешественниками. Причиной этого была дешевизна «бурмицких зерен» (так именовался речной жемчуг). Доступность жемчуга была не только зажиточным слоям, но и умелым девушкам из простонародья. Поскольку кика носилась не один день и надевалась не только на свадьбу, но и на другие большие праздники (на Пасху, на Рождество), в ее декоре использовались такие детали, которые призваны были скрыть следы времени на женском лице. Такую роль выполняло жемчужное очелье, которое низко, до бровей спускалось на лоб, и тонкие поблескивающие «ряски» или «рясны» – привески по бокам в виде бахромы или виноградных гроздьев из перламутровых бусин. Они успешно отвлекали взгляд от немолодых щек и скрывали морщины у мочек ушей. Девичьи и женские головные уборы были функциональны, соответствовали особенностям климата. А главное они хранили память о тех, кто их когда-то носил.

ОТТО ДИХ. МЕХАНИЧЕСКАЯ КУКЛА ПОСТАПОКАЛИПСИСА

Ваструкова С.Ю., Огнева О.Г.

КГБОУ СПО «Норильский колледж искусств», Норильск,
e-mail: nki01@mail.ru

Музыкальные пристрастия современной молодежи весьма многогранны и включают в себя огромный спектр направлений и стилей: классическое на-

следие, джаз, музыкальный авангард XX века, популярная музыка...

Но почему именно музыка неакадемического плана наиболее привлекательна для молодежи? Музыка, выходящая за рамки академического направления, зачастую связана с устойчивым типом поведения, стилем одежды, сотворенными молодежью идеалами и кумирами. Определенный ракурс восприятия и отношения к окружающей жизни, нередко приводит молодежь к образованию различных субкультур. Таковых на сегодняшний день не так мало: реперы, панки, эмо... и т.д. В этом ряду большой интерес вызывает и готическая молодежная субкультура.

Современная музыкальная «готика» представлена множеством различных направлений: gothic rock (The Mission, The Cult, Lacrimosa и т.д.); gothic metal (HIM, Corvus Corax, и т.д.); goth electronics and electronics close to goth: dark wave (Depeche Mode, Gary Numan, Cabaret Voltaire и т.д.), EBM (Front 242, The Klinik); gothic industrial (Das Ich, Sunshine Blind и т.д.); dark ambient (Raison d'Etre, Desiderii Marginis, Deutch Nepal и т.д.); Medieval gothic (Ataraxia, Estampie и т.д.); folk gothic – dark folk / apocalyptic folk (Death In June, Current 93, Sol Invictus и т.д.) и многих других [5].

Среди отечественных музыкальных коллективов несомненным лидером российской темной сцены (dark wave) можно с уверенностью назвать молодую группу **Otto Dix**. В составе коллектива – вокалист и автор текстов Михаэль Драу (сценический псевдоним), композитор и аранжировщик Мари Слип (сценический псевдоним), автор и исполнитель скрипичных партий Петр Воронов.

Свой творческий путь группа начала в городе Хабаровске в 2004 году, когда Мари Слип познакомился с Михаэлем Драу. Тогда Михаэль учился академическому вокалу, а Слип писал музыку для компьютерных игр. Драу (отучившийся на факультете романо-германских языков) к тому времени увлекался современной немецкой, а также старинной итальянской музыкой, на шедеврах которой и оттачивал вокальное мастерство, посещая частные уроки. Слип окончил музыкальную школу по классу фортепиано и пробовал свои силы в самых разных стилях – от black metal до house, также увлекался психоделикой, экспериментируя со старыми компьютерами, и предпочитал просто техногенные звуки. С 2006 года группа обосновалась в Санкт-Петербурге, а в 2008 году обогатилась новым участником проекта – замечательным скрипачом Петром Вороновым, выпускником Санкт-Петербургской консерватории.

На счету у молодых музыкантов шесть альбомов: «Эго» (2005), «Город» (2006), «Эго» (Переиздание, 2007), «Атомная зима» (2007), «Зона теней» (2009), «Чудные дни» (2010). Творчество группы – интересный симбиоз электронного dark wave, музыкальных традиций барокко, импровизационных скрипичных партий, и великолепного редкого голоса Михаэля Драу – контратенора. «Наша музыка – конструктор, состоящий из жесткой электроники в европейском ключе с сильным ритмическим началом, близкой к industrial, симфонизма и классического голоса», – говорит солист группы в одном из своих интервью [7].

Действительно, Otto Dix – группа, привлекающая к себе внимание. Ведь Otto Dix нужно не только внимательно слушать, их выступления ещё необходимо и видеть! Грим, выразительная мимика, пластика жестов в органичном сочетании с музыкальным воплощением поэтических метафор – все это на сцене превращается в настоящий спектакль одного актера! Своеобразная театрализация вокальных миниатюр – необходимый элемент сценического шоу Otto Dix. Для каждого музыкального образа Михаэль Драу находит свою сценическую маску, свой устойчивый визуальный ряд. Вот один из фрагментов рецензии на выступ-

пление Otto Dix в Минске: «При исполнении песни «Любимый немец» Драу играл с плеткой, на «Жертвах искусства» играл на воображаемой скрипке в маске Чумного Доктора, а на «Гленофобии» изображал сломанную куклу (выделено нами – В.С.). Кстати, во время исполнения этой песни, поклонники передали из зала подарок – куклу Арлекина, которую Драу тут же вовлек в волшебное действо. Как выяснилось впоследствии, кукла Драу понравилась и «очень помогла на концерте в Москве» [8].

Заметим, что сломанная кукла, а вернее *механическая кукла*, является прототипом одной из наиболее устойчивых сценических масок¹ Михаэля Драу – маски робота, киборга, андроида. Михаэль однажды признался в своем интервью: «С детства я любил механизмы, роботов, машины. Есть такой старый советский фильм «Тайна железной двери» по мотивам повести Юрия Томина. Там в итоге главный герой попадает на остров и встречается с роботом-слугой. С тех самых пор я хочу себе робота-слугу. Потом на экранах появился «Терминатор2, и с первого взгляда я в него влюбился. Вероятно, у меня по поводу механизмов есть небольшая шизинка, еще бабушка называла меня «Наследник Тутти». Это принц, персонаж из книги «Три Толстяка», который общался только с куклами, и у него было железное сердце. И когда я, будучи подростком, перечитал повесть, то понял, насколько это интересный образ! Кто-то в детстве играл в мушкетеров, кто-то хотел быть пиратом, а мне нравились роботы» [3].

В научной литературе, опусах писателей-фантастов человекоподобного робота зачастую называют андроидом. Как известно, этот термин происходит от греческого *andr-*, что означает «человек, мужчина, мужской», и суффикса *-eides*, который означает – «подобный, схожий» (от *eidos*). Однако отметим, что существует и другая довольно таки любопытная версия происхождения этого термина. Как известно, первые механические игрушки были сконструированы французским механиком Жаком Вокансоном ещё в XVIII веке. Его автоматы были публично показаны в Париже в 1738 году. Не менее удивительны были автоматы современников Вокансона, семьи швейцарцев Дро: Пьера-Жака и его сына Анри. Механическое детище семейства Дро увидело свет весной 1770 года – перед изумленной публикой предстал первый механический человек. Он представлял собой куклу размером с пятилетнего ребенка. Кукла сидела на скамейке перед столиком и писала гусиным пером, обмакивая его в стоявшую рядом чернильницу. При этом писала не просто слова, а целые фразы и даже предложения красивым каллиграфическим почерком. Весь приводной механизм размещался внутри механического писца, отчего он выглядел еще изящнее. Когда механический человек писал, он двигал головой, из-за чего казалось, что он следит за тем, что пишет. Окончив писать, он посыпал лист бумаги песком для высушивания чернил, а потом стряхивал его. За созданием этого чуда наблюдал сын Пьера-Жака, которому на тот момент исполнилось 16 лет. Унаследовавший от отца способности к механике, он уже через три года берется за создание своего механического человека – рисовальщика. Сохранивший размеры предшественника, этот механический человек не только рисовал, но еще и писал. Но даже этим не исчерпались изыски инженерного гения семейства Дро – следующим их творением стала кукла-пианист. Она намного превосходила своих собратьев по сложности конструкции, недаром над ее созданием трудились и Анри, и Пьер-Жак. Их создание играло на фисгармонии, ловко нажимая пальцами на клавиши, при этом она натурально заглядывала в ноты и даже сдувала

с них соринки. Кроме того, она поворачивала голову и глаза, как бы следя за положением рук. Движения всех трех механоидов были так естественны, что многие отказывались верить, что перед ними машины. Да и назвать их так был действительно сложно – **в честь юного гения Анри Дро они получают название андройды**. Итак, как мы теперь видим, по этой, довольно-таки любопытной версии термин **андроид** ведет свое происхождение от фамилии и имени одного из создателей первых **механических кукол**.

Действительно, с древности куклы привлекают внимание и детей, и взрослых. Но, не всегда, как теперь мы видим, куклы предназначены для детской игры.

Русский культуролог, семиотик, филолог Лотман Юрий Михайлович в своей статье «Куклы в системе культуры» отграничивая исходное представление «куклакакигрушка» от культурно-исторического – «кукла как модель» подходит к синтетическому понятию «кукла как произведение искусства». Ученый пишет: «Существуют два типа аудитории: «взрослая», с одной стороны, и «детская», «фольклорная», «архаическая», с другой. Первая относится к художественному тексту как получатель информации: смотрит, слушает, читает, сидит в кресле театра, стоит перед статуей в музее, твердо помнит: «руками не трогать», «не нарушайте тишину» и уж конечно «не лезьте на сцену» и «не вмешивайтесь в пьесу». Вторая относится к тексту как участник игры: кричит, трогает, вмешивается, картинку не смотрит, а вертит, тыкает в нее пальцами, говорит за нарисованных людей, в пьесу вмешивается, указывая актерам, бьет книжку или целует ее. [...] В первом случае – получение информации, во втором – выработка ее в процессе игры. [...] К первому случаю принадлежит **статуя**, ко второму – **кукла** (выделено нами – В.С.). На статую надо смотреть – куклу необходимо трогать, вертеть. Статуя заключает в себе тот высокий художественный мир, который зритель самостоятельно выработать не может. Кукла требует не созерцания чужой мысли, а игры. Поэтому излишнее сходство, натуральность, подавляющая фантазию слишком большая подробность вложенного в нее сообщения ей вредит» [6, 377-378].

Да, отношение детей и взрослых к кукле различно. Ребенку не всегда нужны дорогие, натуралистичные игрушки. Ему легче пробудить свою фантазию играя с неподвижной самоделькой, говоря за неё, самостоятельно двигая ею. Взрослым же игрушки для игры не нужны, вторгаясь в хрупкий мир детства, взрослые нарушают баланс восприятия куклы как игрушки. Моделирование заводных, движущихся кукол, стремление к сопоставлению куклы с живым человеком привело к обратному эффекту: механическая кукла превратилась в устрашающе мертвенное, бездушное, пустое подобие человека.

В статье Ю.М. Лотмана мы читаем: «Появление в исторической жизни, начиная с Ренессанса, машины как новой и исключительно мощной общественной силы породило и новую метафору сознания: машина стала образом жизнеподобной, но мертвой в своей сути мощи. В конце XVIII в. Европу охватило повальное увлечение автоматами. Сконструированные Вокансоном заводные куклы сделались воплощенной метафорой слияния человека и машины, образом мертвого движения. [...] **Кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни** (выделено нами – В.С.). Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма» [6, 378-379].

Трагедия куклы – один из ведущих мотивов романтического гротеска: марионетка Э.Т. Гофмана жалуются, что у нее вместо сердца часовая механизм....

¹ В работе мы используем термин «маска» в широком понимании – маска-амплуа, маска-образ, грим-маска и т.д.

Именно в таком образном ключе трактованы многие творческие работы музыкантов Otto Dix¹. Наиболее показательны в этом плане – «Галатея» («Город», 2006) и «Гленофобия» («Атомная зима», 2007).

Всем известен древнегреческий миф о чистой, прекрасной любви скульптора к своему творению. Неземная любовь тронула богов Олимпа, и они вдох-

нули жизнь в мраморную деву, которая принесла счастье своему создателю. В композиции Otto Dix все обстоит совершенно иначе, создавая образно-смысловой диссонанс содержанию мифа. Любовь Героя несчастна. Галатея остается холодной девой из камня, не даруя герою ответной любви. Диссонансами наполнены метафоры не только поэтического, но и музыкального текста. Неустойчивые, блуждающие в поисках опоры интонации вокальной партии символизируют внутренние переживания Героя, его любовные муки, томление.

¹ Автор статьи высказывает слова благодарности и признательности в адрес музыкантов Otto Dix, любезно предоставивших нам нотный материал для работы.

$\text{♩} = \text{с. } 100$

Cm Cm $\text{A}_\flat$ $\text{B}_\flat\text{m}$ G $\text{G}7$

Стан твой и - зящ - ный сво - е - ю ру - ко - ю

Cm Cm $\text{A}_\flat$ $\text{B}_\flat\text{m}$ $\text{G}7$ 1,2,3

я об - ни - ма - ю. Хо - чу быть с то - бо - ю!

Герой испытывает страстную любовь к бесчувственной статуе. И в поэтическом и в музыкальном тексте мы обнаруживаем метафорическое воплощение таких антитез как живое/неживое, оживающее/застывающее, одухотворенное/механическое, жизнь подлинная /жизнь мнимая. Возвращаясь к вокальной партии куплета в композиции Otto Dix «Галатея» отметим: мучительные поиски живого человека, воплощенные в ищущих разрешения неустоях, удивительным образом сочетаются с механистической, много-

кратной сменой восходящего и нисходящего направления мелодии, движущейся словно бы по замкнутому кругу.

Антитезы живое/неживое, одухотворенное/механическое заявляют о себе и далее – в припеве, являющимся образно-смысловой кульминацией произведения.

Здесь противопоставлены нисходящие ламентозные интонации отчаявшегося Героя «Я создал тебя лишь для себя»

Cm $\text{Cm}7$ $\text{A}_\flat$ Cm Cm $\text{Cm}7$ $\text{A}_\flat$ Cm

Я соз - дал те - бя лишь для се - бя.

и отрешенный мертвенный речитатив-назидание:

*«Над красотой не властен тот,
кто под гнетом страсти.*

*Всё, что ты создаёшь,
утратишь и не вернёшь».*

G $\text{G}7$ $\text{A}_\flat$

Над кра - со - той не влас - тен тот, кто под гнё - том стра - ти.

G $\text{G}7$ $\text{A}_\flat$ $\text{G}7$ Cm

Всё, что ты соз - да - ёшь, ут - ра - тишь и не вер - нёшь.

Стоит отметить, что эти две контрастные интонационные сферы поданы Михаэлем Драу в противопоставлении широкого звукового диапазона (ундецима).

Помимо интонационных особенностей вокальной партии в композиции «Галатея», наше внимание при-

влекла и необычная ритмика. В размере C ($\frac{4}{4}$) музыканты используют следующую последовательность длительностей нот: четверть с точкой, четверть с точкой, четверть. Образуется гемiola, своего рода ритмический диссонанс, создающий обманчивое ощущение

ние вальсовости в размере $\frac{4}{4}$: ложная трехдольность в которой последний звук значительно короче двух предыдущих.

Вальс – танец любящих сердец:

*«Стан твой изящный своею рукою
Я обнимаю. Хочу быть с тобою!».*

Но Герой танцует вальс с каменной девой и от того движения в подобном вальсе неестественны и механичны. Ритмический рисунок на протяжении всей композиции остается неизменным (за исключением речитатива, где представлен другой ритмический диссонанс – синкопа). Напомним, что прием *ostinato* в музыке издавна используется как одно из средств воплощения мертвенности, застылости, механичности.

Герой Михаэля Драу живет в особенном мире, куда закрыты двери для посторонних взглядов. Он создает свое великолепное творение, свой идеал красоты, который, по его разумению, может оценить далеко не каждый: *«Я создал тебя лишь для себя»*. Но, не смотря на все усилия героя, Галатея не может принять, оценить его страстного порыва:

*«Ты безответна, я безутешен.
Только любовью своей к тебе я грешен».*

Горечь неразделенной любви закрывает художника в своем мире, словно в некой каменной оболочке. Герой готов отказаться от живых человеческий чувств, переживаний и стать холодным изваянием, лишь бы связать себя с Галатеей вечными узами:

*«О, Галатея! Как ты жестока
Мне в наказанье, любимцу порока!
Я застываю, но в сердце пламя.
Мне не ответит дева из камня».*

Нельзя не отметить, что дисгармонию между живыми чувствами и порочными страстями, подчеркивает и необычная последовательность гармоний музыкального сопровождения в тональности *c-moll*: $Cm - A_b - B_b - G - G_7$.

Парадоксально, но факт! Гармония как музыкально-выразительное средство противоречит гармонии как этической и нравственной категории!

Таким образом, в метафорах поэтического и музыкального текста раскрываются и другие, обозначенные нами выше антитезы – оживающее/застывающее, жизнь подлинная /жизнь мнимая.

В ходе предлагаемой работы нами отмечалось различное отношение к кукле взрослыми и детьми. Взрослые относятся к кукле скорее как к статуе, детям же действительно кукла нужна как объект для игры. В статье Ю.М. Лотмана «Куклы в системе культуры» отмечено: «...в нашем культурном сознании сложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, двойничестве» [6, 379].

Два лица имеет знакомый нам с детства персонаж кукольного театра – Пьеро. Но всегда ли он был двуликим? Его лицо, данное ему при рождении, связано с детскими образами кукольной комедии, где Пьеро – трогательный, лирический герой, который терпит неудачу в любви, но никогда не теряет надежды. Каким же стал Пьеро в XX веке? Каким лицом наделило его это безумное время? Образ Пьеро утратил многое от трогательного персонажа *comedia dell'arte*, малоудачливого, но не унывающего в жизни. Его мечты об идеале превратились в чистейшую иллюзию, сменяемую часто откровенным отчаянием.

Но Пьеро и в XXI веке продолжает любить. Два героя, которые любят, страдают и чувствуют боль,

представлены в композиции группы Otto Dix «Гленофобия»¹.

Как и в композиции «Галатея», в «Гленофобии» любовь представлена как жестокое чувство.

Поэтические тексты Михаэля Драу полны ярких метафор, они наполнены скрытым смыслом. Поэтому тексты многих песен Otto Dix нельзя понимать дословно. Мы предлагаем *свою интерпретацию* образно-эмоционального наполнения композиции «Гленофобия».

На наш взгляд, здесь представлена история несчастной любви и довольно-таки замысловатых отношений Героя и Пьеро, каждый из которых в свое время испытал любовь, и был отвергнут.

Прототип Пьеро – крестьянин-мукомол Педроллино (от того и лицо героя белое, обсыпанное мукой) персонаж итальянской комедии масок XVII века. На сцене парижского театра «Комеди Итальянн», в XVIII веке этот персонаж получил имя Пьеро и превратился в печального несчастного возлюбленного, соперника более удачливого Арлекина. По своему характеру Пьеро совершенно не похож на Арлекина – он столь же пассивен, сколько Арлекин активен. Между этими персонажами существует некое обратное взаимоотношение. Белое, как символ света и ясности, лицо Пьеро словно контрастирует с традиционной черной маской антагониста – Арлекина. Сценическое действие для него, как правило, оборачивается самой нерадостной, сумрачной стороной, а соперничество в любви – неудачей. Но Пьеро спокоен и полон самообладания: глубоко затаенная ирония и дерзость искусно сочетаются в нем с притворной флегматичностью и особенной невозмутимостью.

Таким был Пьеро в ярмарочных представлениях. Но бесконечные неудачи в соперничестве, проигрыши в любовном треугольнике постепенно, от века к веку ожесточили этого героя. Именно таким Пьеро представлен в композиции Otto Dix «Гленофобия»:

*«Ты соткан весь из шелкового льда
И кровь твою – застывшая вода.
Ты пишишь стих отточенным пером,
Мой нежный бог, жестокий мой Пьеро»*

В сознании Героя, от чьего лица ведется повествование, Пьеро превращается в идола, сотворенного кумира. Но, несмотря на дистанцию между героями, все же между ними существует тесная духовная связь, ведь они оба – глубоко несчастны в любви.

Почему жестокий Пьеро усиливает страдания Героя? Почему Герой боится заглянуть в глаза Пьеро? Потому что в его глазах он увидит себя измученным, сломленным, истерзанным, опустошенным. В глазах куклы Герой увидит отражение своей боли, во сто крат помноженную на боль, которую когда-то испытал Пьеро. И потому взгляд куклы для Героя подобен суровому приговору судьбы, разбивающему надежду на ласковые признания взаимности:

*«Чудесный принц с фарфоровым лицом
Подарен мне заботливым Творцом.
Но я боюсь в глаза твои смотреть,
И чем так жить, мне лучше умереть».*

*И волен ты продлить мое страданье,
Разбить мечты о ласковом признании»*

Ироничность, характерная для Пьеро XIX века, в «Гленофобии» Otto Dix, на наш взгляд, уступает место гротеску. Надломленный герой, живой человек сливается с обликом сломанной куклы. Его живые, полные страдания чувства, крик души, все это подано с издевкой, подобно кривлянию, конвульсии раненого паяца. В вокальную партию именно на сло-

¹ По определению в «Медицинском словаре», Гленофобия – *glenophobia*; (англ. *glenoid* – мешковина + фобия) – навязчивый страх кукол [4].

вах «мое **страдание**», «ласковом **признании**» включено безжизненное, мертвенное, скачкообразное движение на интервал уменьшенной септимы. Причем

именно *распевы слога* на этот интервал придают ярко выраженный гротескный эффект звучанию вокальной партии:



Помимо этого, в вокальной партии наше внимание привлекли многократные повторы звуков, а также ритмического рисунка поэтических и музыкальных фраз. Как мы видим, и в этой композиции музыканты Otto Dix используют приемы *ostinato* в тесной связи с образно-

смысловым содержанием. Так, повторность звуков подчеркивает, обостряет боль страдающего героя, а повторность ритмического рисунка усиливает эффект механистичности, автоматизма, что также обнажает момент гротескной подачи музыкального материала.



Музыкально-выразительные средства, которыми обрисован облик страдающего героя «Гленофобии», во многом перекликаются с композицией «Галатее». Образно-эмоциональные диссонансы в этих произведениях подчеркнуты диссонансами ритмическими. Если в «Галатее» преобладала гемiola, то «Гленофобия» пронизана колющим пунктирным ритмом, обнажающим остроту боли, надломленность героя.

Сравнивая композиции «Гленофобия» и «Галатее» нельзя не отметить тональность этих произведений – до минор. Как нам известно, эта тональность имеет драматичную окраску и используется композиторами для контрастного сопоставления таких образных сфер как живое, человеческое начало и враждебная человеку безжизненная стихия судьбы, рока, смерти.

И, конечно же, очень ярким выразительным средством у Otto Dix является оригинальный выбор тембровых красок. Так, и в «Гленофобии», и в «Галатее» отстраненное, холодное звучание клавишных в высоком регистре, назойливость исполняемых ими гармонических фигураций рисуют картины фантастических видений недетских сказок.

В одной из рецензий на альбом «Город» отмечено стремление музыкантов к экспериментам в области тембровых красок: «Слип долго искал нужное звучание. [...] Смешав ритм-секцию с дисторшном, он накладывает сверху симфонику и клавиши. До встречи со Слипсом Михаэль Драу имел опыт исполнения в группе с живым звуком, но в итоге предпочтение было отдано мрачному электронно-индустриальному симфонизму ОТТО ДИХ, на фоне которого необычный по тембру голос Михаэля (редкий тип голоса – контратенор [...]) способен производить **неизгладимое впечатление на слушателя** (выделено нами – В.С.)» [1]. Действительно, зона пограничного звучания как мужского голоса (контратенор), так и женского (контральто) в слуховом восприятии способна представить образы, наполненные мистическими, потусторонними видениями. Очень часто в статьях, рецензиях на концерты группы Otto Dix при оценке «неземного» звучания завораживающего контратенора Михаэля Драу, упоминается использование этого тембра в сценических произведениях К.В. Глюка и К. Орфа. Нельзя не напомнить, что сочетание тембров контратенора и контральто было удачно применено Альфредом Шнитке в кантате «История доктора Иоганна Фауста», где Мефистофель представлен в двух лицах: «сладкоголосый обольститель» (контратенор) и «жестокый каратель» (контральто). В этой же образной плоскости находится и «Антихрист» Михаэля Драу.

В концепции альбома «Город» у Otto Dix приход Антихриста связан с ужасами Апокалипсиса: «Нота за нотой рисуют в сознании слушателя картины крушения гигантов индустрии, обвал экономики, грязь, лужи, дух средневековья, который властвует над мегаполисом. Вечно темное дождливое небо, пустынные улицы напоминают кадры из фильма «Ворон». Человечество обречено. Чувствуется приближение Апокалипсиса и скорый приход Антихриста. Город – бездушная машина социума, перемалывающая Личность. Город не любит человека. [...] Чем выше небоскребы, тем более маленьким и беспомощным ощущает себя человек. Музыка отражает упадок индустриальной эры, показывая ее слабую сторону – безразличие к отдельно взятой личности» [1].

Постапокалиптический стиль в творчестве Otto Dix передает настроение пустынности, одиночества и ужаса в образах постаревшей и покинутой техники и разрушенных зданий крупных городов, переживших техногенную катастрофу. Да и героями многих композиций Otto Dix становятся уже не люди, а бездушные машины:

*«...В больших городах не место доверью.
Здесь каждый за мощною спрятался дверью.
Мир внешний враждебен, суров и опасен.
Лишь замкнутый мир механизма – прекрасен...»*

*«...В больших городах не место душе.
Душа нарушает рамки клише.
Погрешность в работе, ошибка и сбой.
Машина должна бороться с тобой...»*

(Машина. Альбом «Чудные дни»)

Самое страшное в Постапокалипсисе Otto Dix то, что в мертвом, ирреальном и холодном мире наиболее одинокими представлены не столько взрослые, сколько невинные **дети**:

*«Атомная зима.
Без окон стоят слепые дома.
У заброшенных фабрик играют дети.
И в руках у них – шелковые плети...»*
(Атомная зима. Альбом «Атомная зима»)

*«...Это город-призрак, это город теней.
И здесь тысячи лет не рождалось детей.
Этот город забыт Богом и Сатаной.
Этот город любим только Смертью одной...»*
(Город. Альбом «Город»)

Тени детских образов, брошенные детские куклы – как символ укора, предостережения человечеству – представлены в композиции «Зона теней»:

*«...Счетчик Гейгера нервно нас предупреждает
Об игре, в которой человек проигрывает
И над нами смеется хоровод приведенный
На мосту после взрыва остались лишь тени*

*Те, кто жили когда-то на этой земле
Стали прахом давно и исчезли во мгле
Иногда лишь мелькают силуэты детей
Запрещающий знак «Это зона теней»*

*Танец пылинок
в лунных лучах,
Детских картинок
кем-то не распознанный страх
Брошенных кукол
слепые глаза
О прожитых жизнях
тени могут все рассказать...»*

(Зона теней. Альбом «Зона теней»)

Прогноз Otto Dix весьма мрачен: Город после Атомной зимы превратится в Зону теней... Настанут ли после этого Чудные дни?

Неужели андроиды, киборги и роботы станут единственными механизмами, куклами, с которыми будут вынуждены играть наши дети?

И кто сменит нас на Земле...?

Стоит задуматься.

Список литературы

1. Gravitor Records представляет новый альбом группы Otto Dix «Город». <http://gravitor.ru>.
2. Андроид. Википедия. <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
3. Булатов М. Otto Dix: ребенок с железным сердцем. <http://www.nashgorod.ru/news/news32148.html>.
4. Гленофобия. Медицинский словарь. <http://www.lor.inventech.ru/glos/#glos>.
5. Готика. <http://ng-h.narod.ru/other/gothic.htm>.
6. Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Избранные статьи. В 3-х т. – т. I. – Таллинн, 1992. – С. 377-380.
7. Машьянова Н. Какую музыку слушают наши дети? ИТАР-ТАСС Урал (21 мая 2008). <http://tass-ural.ru/kino/41572.html>.
8. Otto Dix в Минске. <http://alternative-by.org/reports/otchet-25092008-otto-diks-v-minske.html>.
9. Официальный сайт группы Otto Dix: <http://ottodix.ru>.
10. Постапокалиптика. Википедия. <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
11. Трасковская М. Пьеро белый и Пьеро черный // Искусство – Первое сентября. – 2003. – № 19. – С. 14.
12. Тучинская А. Смех Пьеро // Экран и сцена. – 2004. – № 6. – С. 8.

ПРОБЛЕМЫ БЫТОВАНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ САВИНСКОЙ КИСТЕВОЙ РОСПИСИ ПО ДЕРЕВУ

Ветрова Л.М., Макарова Н.Р.

ГОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический университет», Шуя, e-mail: veter20artist@mail.ru

Художественная роспись – это «почерк» народа, его живой и образный язык. Храня традиции, роспись отражает время. Она не может устареть, а неисследованное наследие предков – искусство нашей малой родины – это богатейший материал для исследователей.

Роспись как один из видов народного искусства требует длительного пути познания. Только сочетание ремесленных навыков и умения мыслить образно отличает мастера от подмастерья. Красочный мир народного творчества искони являлся отличительной чертой Савинской земли – «края голубых озер, родины корабельников». А в местной росписи как в зеркале отражается сама красота русской природы. В настоящее время этот промысел, к сожалению, почти забыт и не изучен, мастера в преклонном возрас-

те. Мы должны бережно относиться к традициям, накопленному опыту, материальным культурным ценностям и сохранить их для наших потомков. Главная цель возрождения промысла – поиск, исследование, сохранение и развитие Савинской кистевой росписи. Пути развития промысла возможны. Для ознакомления творческой молодежи с основами искусства росписи необходимо организовывать встречи с художниками промысла – мастерами своего дела, проживающими в Савинском районе, разработать программы, продумать содержание мастер – классов, разработать методику, пособия для детей и подростков. Учащиеся должны принимать участие в творческих конкурсах, конференциях, смотрах и выставках. Развивать новые направления по росписи (усложнять), чтобы получить признание. Выставки повышают интерес, спрос и сбыт. Большое значение имеет реклама. Надо расширять, совершенствовать и увеличивать ассортимент массовой продукции. А участие в фестивалях, ярмарках разного уровня, помогут развить спрос и поднять рейтинг расписных изделий, роспись будут узнавать, а изделия – пользоваться спросом. Основная задача творческих экспериментов – создание практических вещей, удобных в быту и при этом, несущих в дом праздник, сохраняющих качество, извечно присущее народному искусству: гармонию утилитарного и эстетического начал. В рамках этнохудожественного, эстетического, трудового воспитания молодежи и понижения уровня безработицы; а так же для расширения ассортимента изделий Савинского промысла на рынке изделий ДПИ необходимо сохранять и развивать традиции родного края. В этом должны активное участие принимать студенты факультета искусств.

РОДНОЙ ГОРОД: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ РЕМЕСЛА И ИСКУССТВ

Ершова Л.В., Малышева В.А.

ГОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический университет», e-mail: gvven@mail.ru

В современной быстро меняющейся жизни, зачастую отражающей утрату, забвение культурного наследия, все более актуальным становится сохранение, изучение того, что еще исчезло бесследно. Цель данной работы – выявить особенности ремесел и искусств одного из древнейших городов русской земли – уездного города Шуя, в прошлом – Владимирской губернии. На протяжении веков город славился искусными народными промыслами, промышленностью и торговлей. Многие исторические и литературные источники свидетельствуют о значительности града Шуя и известности Шуйских мастеров. Издавна шуяне занимались мыловарением (первое упоминание мыльных заводов относится к 1623 г.), что стало причиной помещения изображения куса мыла на городском гербе. Позднее шуяне стали заводить полотняные фабрики (первая была открыта купцом Яковом Холщевниковым 22 мая 1774 г.), и с 1812 г. текстильная промышленность становится ведущей в городе. Возникновению заводов и фабрик в Шуе предшествовали ремесла. В Шуе жили печники, кузнецы, сапожники, горшечники, портные и прочие ремесленники. Немаловажное значение имела Шуйская школа иконописи, существовавшая в городе до конца XVII в., пока ее не вытеснила быстро развивающаяся полотняная и хлопчатобумажная промышленность. Шуйская иконопись была известна в Москве, часто иконописцев вызывали по указанию царя в столицу для работы в монастырях и соборах. Разного рода прикладное творчество было развито в селах и весях Шуйского уезда. Такими богатыми промышленными селами, как здесь, не мог похвалиться ни один другой уезд северной России. До сих пор в Лувре хранится платье французских королей, выполненное крестьянка-