



Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»  
Kama Institute of Humanitarian and Engineering Technologies  
Penza State Technological University  
Belarusian State Academy of Music  
New Bulgarian University

# **TRADITIONAL AND MODERN CULTURE: HISTORY, ACTUAL SITUATION, PROSPECTS**

Materials of the X international scientific conference  
on September 20–21, 2020

Prague  
2020

**Traditional and modern culture: history, actual situation, prospects:** materials of the X international scientific conference on September 20–21, 2020. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2020. – 68 p. – ISBN 978-80-7526-480-0

#### **ORGANISING COMMITTEE:**

**Sergey N. Volkov**, doctor of philosophy, professor (Penza, Russia).

**Umidjon R. Kushaev**, (DSc) Doctor of Philosophy (Tashkent, Uzbekistan).

**Nataliya Khristova**, doctor of history, associate professor on the theory and history of culture of the art studies and history of culture department in the New Bulgarian University.

**Nikolay V. Shimanskiy**, candidate of art studies, assistant professor of the theory of music department in the Belarusian State Academy of Music.

**Nicholay V. Mityukov**, doctor of technical sciences, professor Kama Institute of Humanities and engineering technologies.

**Svetlana N. Shumakova**, PhD in Arts, associate professor of Kharkov State Academy of Culture.

**Ilon G. Doroshina**, candidate of psychological sciences, assistant professor, chief manager of the SPC «Sociosphere»

*Authors are responsible for the accuracy of cited publications, facts, figures, quotations, statistics, proper names and other information.*

These Conference Proceedings combines materials of the conference – research papers and thesis reports of scientific workers and professors. It examines traditional and modern culture. Some articles deal with ethical and environmental aspects of culture. A number of articles are covered a game and game culture. Some articles are devoted to reflection of the different art forms in modern culture. Authors are also interested in cross-cultural communication and issues of interaction of cultures in a globalizing world.

**UDC 008**

**ISBN 978-80-7526-480-0**

© Vědecko vydavatelské centrum

«Sociosféra-CZ», 2020.

© Group of authors, 2020.

# CONTENTS



## I. CULTURE: CONCEPT, THEORY, HISTORY RESEARCH

<b>Агаев Т. Ю.</b> Декоративный стиль в творчестве народного художника Арифа Газиева.....	5
<b>Алиев Р. Э.</b> Экскурс в историю плакатного искусства и художественно-технические правила рисования.....	9
<b>Амирова А. А.</b> Своеобразное художественное выражение женского образа в творчестве Алтая Садыгзаде .....	14
<b>Байрамова У. В.</b> Театральные эскизы Заслуженного художника Азербайджана Исмаила Мамедова в контексте воплощения национального характера ....	17
<b>Садыхов Р. К.</b> Творческий путь Азербайджанского национального оперного искусства .....	22
<b>Янакиева Э. Э.</b> Художественное оформление азербайджанских духовых музыкальных инструментов.....	32

## II. ETHICAL AND ENVIRONMENTAL ASPECTS OF CULTURE

<b>Блягоз Н. Ш., Куприна Н. К., Басте А. К., Бжецева Н. Р.</b> Формирование нравственной культуры личности обучающегося в условиях современных российских реалий.....	36
---	----

## III. THE GAME AND GAME CULTURE, PAST AND PRESENT

<b>Хапачева С. М., Жажева Д. Д., Шхахутова З. З., Жажева С. А.</b> Игра как средство развития коммуникативной компетентности в начальной школе .....	41
--	----

#### IV. FATHERS AND SONS: THE CONTRADICTIONS AND THE CONTINUITY OF GENERATIONS IN THE CONTEXT OF TRADITION AND INNOVATION IN CULTURE

**Черевкова А. И., Чикарова Г. И.**

Деструктивный потенциал профессиональных династий в актерской среде:  
особенности проявления и факторы минимизации .....46

#### V. THE REFLECTION OF THE DIFFERENT ART FORMS IN MODERN CULTURE

**Aydinoglu T., Ocakli N.**

Auto Piano of the Ottoman Sultan: M. F. Rachals Auto Grand Piano  
in Beylerbeyi Palace.....52

**Danilova A. V.**

Film music by composer E. Denisov .....59

**Долотказина И. А.**

Актуальное положение фортепианного исполнительства  
в контексте современной культуры .....61

План международных конференций, проводимых вузами России,  
Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Казахстана,  
Узбекистана и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum  
«Sociosféra-CZ» в 2020 году .....64

Информация о научных журналах ..... 65

Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské  
centrum «Sociosféra-CZ»..... 66

Publishing service of the science publishing center «Sociosphere» –  
Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»..... 67



# I. CULTURE: CONCEPT, THEORY, HISTORY RESEARCH



## ДЕКОРАТИВНЫЙ СТИЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА АРИФА ГАЗИЕВА

Т. Ю. Агаев

*Докторант,  
Азербайджанская государственная  
академия художеств,  
г. Баку, Азербайджан*

---

**Summary.** In this article, life and art performance of G. Arif-National Artist of Azerbaijan is being discussed. The extent at which decorative approach's been resembled in his work as well as the mutual impact between composition and emotions in the sculptures crafted by him with special uniqueness are being drawn to the first plan.

**Keywords:** sculptor, illustrative art, artist, decorative, professional, collection, form, composition, piece of art, plastics, raw material

---

Один из крупнейших видов изобразительного искусства, скульптура начала формироваться на территории Азербайджана ещё с древних времен. Так как мы являемся страной востока, азербайджанские художники по традиции воплощали монументальное прикладное искусство в национальном духе. Так как этот вид прикладного искусства был в форме атрибутов, имел совершенно иной процесс развития, нежели греко-римское искусство. Самыми излюбленными темами наших художников были зооморфные мотивы, миниатюры и многие другие подобные изображения. Однако со временем этот процесс начинает ослабевать. В XX веке, после того как Азербайджан оказался под властью Советской России, происходят изменения в искусстве Азербайджана. Таким образом, в изобразительном искусстве начинают зарождаться профессиональные европейские особенности. Это было своего рода влияние российской власти. В искусстве начал формироваться реализм, таким образом, была заложена основа профессиональной скульптуры Азербайджана.

Такие знаменитые скульпторы новой эры как Ф. Абдурахманов, Дж. Гарягды, Сапсай и др. оставили после себя школу скульпторов нового поколения. Одним из наших ценных художников скульптурной школы XX века является Народный художник, Ариф Газиев.

Г. Азиф родился в Нахчыванской Автономной Республике. Эта личность начала свои первые шаги в искусстве в 1960-х годах XX века. Г. Ариф в 1953 году поступил в художественную школу имени А. Азимзаде. Здесь, благодаря своему умению и таланту, он в короткие сроки смог завоевать внимание педагогов и студентов. Уже в 1957 году Г. Ариф, будучи учеником четвёртого курса, был известен благодаря свое-

му произведению «Рыбы», которое было выставлено в музее в Барнауле и было оставлено в экспозиции музея. В 1958 году А. Газиев заканчивает с отличием художественную школу имени А. Азимзаде. Его самая запоминающаяся работа за годы учёбы в училище – это дипломная работа «Отдых». После окончания Бакинского художественного училища им. А. Азимзаде, его приглашают в Тбилисскую Художественную Академию. В 1959 году скульптор отправляется в Москву, здесь, после трёх лет учёбы в Суриковском художественном институте, его приглашают остаться в роли преподавателя. Однако любовь к Родине и семье вынуждает его отказаться. Так он вновь возвращается на Родину.

За годы учёбы в Москве А.Газиеву преподают многие известные скульпторы. Среди них можно отметить таких как, М. О. Монизель, Желинский, Томский, Бабурин.

После возвращения на Родину, А. Газиев уже являлся участником 14 выставок проведённых в Грузии и России. В 1967 году скульптор начинает преподавать в художественной школе имени А. Азимзаде. а в 1980 году продолжил свою педагогическую деятельность в Институте Искусства и культуры. После открытия в 2000 году Азербайджанской Государственной Художественной Академии, скульптор продолжает свою деятельность здесь. В данный момент занимает должность профессора кафедры «Рисунка» Художественной Академии.

Ещё будучи учащимся художественной школы имени А. Азимзаде, юный Г. Ариф очаровывал педагогов и однокурсников своими рисунками. Его любовь к рисунку послужила толчком для демонстрации своих навыков также и в скульптуре. За годы учёбы, результатом кропотливой работы днём и ночью является глубокое освоение тонкостей искусства.

Как и у каждого художника, у него был свой выбор в искусстве. Это чувство национализма, вытекающее из патриотизма. Творчество А. Газиева очень широко. На протяжении сего творчества он создал произведения в портретном и анималистическом жанре, рельефы, а так же декоративные скульптуры. Г. Ариф – художник-монументалист. Но не смотря на это у него не мало и станковых произведений. Его произведения выполненные в станковом стиле, содержатся не только в Азербайджане, но и в частных коллекциях стран Европы.

Творческая психология скульптора едина. А это сборник работ, отражающий основные национальные элементы.

В его декоративных работах мы ещё больше можем почувствовать это. Если учитывать то, что художник занимался художественной деятельностью в период СССР, следует отметить, что он не стеснялся использовать национальные мотивы в своём творчестве. Это мы можем заметить в его произведении, исполненном в декоративном стиле, «Стон кяманчи».

В каждом из этих произведений можно ощутить тонкие особенности человеческих эмоций, а также отметить сильное эмоциональное воздействие от произведений. Исследования показали, что большинство его стан-

ковых декоративных скульптур были выполнены в несколько копий. Это фактически увеличило спрос на покупку одной скульптуры не одним, а несколькими коллекционерам доведших свои чувства до максимума.

Оригинальность произведений скульптора приводят человека в восторг. Это в основном можно заметить в станковой декоративной скульптуре. Сейчас мы познакомимся поближе с несколькими станковыми декоративными скульптурами.

В творчестве скульптора А. Газиева вызывает своей формой интерес скульптура «Любовь». Статуя сделана из бронзы. Постамент из серого гранита. К теме любви обращались многие скульпторы. Произведение Г. Арифа отличается от других своей оригинальностью. Таким образом, привлекает внимание пластичным переходами, а так же символикой. Смотря на произведение, словно можно заметить единство в одном теле двух влюблённых. Это единство в переносном значении указывает на идентичность душ. Мы можем прийти к выводу, что творчество скульптора в этом произведении основано на идее, что два влюбленных на самом деле являются единым целым. Создав круг вокруг статуй направленных вверх, скульптор как бы символически хотел показать воссоединение двух влюблённых с богом. Ещё одна запоминающаяся особенность работы – это её словно скрученная форма. Эта скрученная форма произведения на сколько бы не была решена пластично, будет правильным сказать, что она символизирует некое беспокойство и тяжёлый путь. Произведение о любви благодаря этим особенностям доказывает оригинальность своей формы.

Другое произведение А. Газиева станковой декоративной скульптуры – произведение «Бумеранг». Статуя выполнена в бронзе. Постамент из чёрного гранита. Это произведение так же отличается своей оригинальностью. Композиция произведения сформирована из соединения в декоративной форме двух бумерангов. Как мы все знаем бумеранг возвращается в ту точку откуда он был брошен. Ещё одна отличительная особенность бумеранга состоит в том, что бумеранг никогда не возвращается обратно по одинаковой траектории. Скульптор изобразил эти два бумеранга соединёнными друг с другом первым углом. Вторым пересекаются друг с другом. Хотя есть некоторый интерес к форме, вот некоторые логические качества, сформированные зрителем. Таким образом, эта мысль начинает приходить нам в сознание, начиная с одной точки, пересекаясь с событиями. Так же бумеранг выступает как символ периодичности. Жизнь словно продолжается, она начинается в самом начале и продолжается конфликтующими событиями и существами. Произведение «Бумеранг» впечатляет не только формой, но и своим символическим замыслом.

Другой образец декоративной станковой скульптуры произведение «Поцелуй». Статуя высечена из камня. Эта работа была удостоена 3-го места в Международном конкурсе прикаспийских стран. По особенностям своих форм это произведение имеет в достаточной степени пластичную композицию. В произведении изображён поцелуй двух влюблённых. По своим осо-

бенностям эта скульптура похожа на произведение «Любовь». Лишь в произведении «Любовь» смысл несёт чисто символический и философский характер, в произведении «Поцелуй», смысл более конкретной формы. То есть, в каждом из произведений говорится о любви. Однако в произведении «Поцелуй», скульптор словно запечатлел один эпизод, один лишь миг. Продемонстрировав зрителю впечатление от одного лишь момента.

Следующее произведение декоративной станковой скульптуры скульптора, отличающееся своей оригинальностью, является произведение «Ожидание». Оно также выполнено в бронзе. Скульптор, намеренно придав фактуру произведению, покрыл скульптуру серой, тем самым окрасил скульптуру сине-зелёным цветом. Основой композиции является пожилая женщина. Эта пожилая женщина в произведении олицетворяет образ матери. Фигура изображена скульптором в сидячей позе. Черты лица матери выражали ожидание и грусть. Её поза, весь её вид показывает её ожидание своего ребёнка. Если внимательно присмотреться к произведению, мы можем почувствовать в своём мировоззрении общую грусть произведения и ожидание. Таким образом, это произведение можно отнести к очень впечатляющим произведениям. Естественно, что любая из работ К. Арифа прекрасно раскрывает дух и чувства персонажа.

У А. Газиева много работ связанных с чувствами и эмоциями. Одна из них, декоративная станковая скульптура «Холод». Скульптура изготовлена из бронзы. С этого произведения снято три копии. Двое из которых хранятся в частных коллекциях в Германии, а одна из них в Канаде. По своей форме скульптура представляет особый интерес. Композиция составлена из женского образа. Персонаж – изображённый в обнажённом виде, словно дрожит от холода. Наиболее интересной частью формы является нижняя часть работы. Область ног дана в достаточно полной форме. А это и помогает декоративному произведению так же выглядеть пластично. Именно эта необычная форма произведения и привлекла к себе внимание коллекционеров.

Другое декоративное произведение Г. Арифа скульптура «Рыбы». Оно изготовлено из орехового дерева, латуни и камыша. История создания скульптуры очень интересна. Скульптор вырезал из орехового дерева портрет Насраддина Туси остался неиспользованный кусок ствола. Скульптор почувствовал, что он сможет превратить этот кусок дерева в произведение и из корневой части вырезает форму рыбы. Из латуни он изготавливает глаза и вешалку и соединяет её с камышом. В результате получается оригинальное произведение. Трещины, имеющиеся на поверхности древесины, придают особую естественную фактуру скульптуре, тем самым создаёт впечатление настоящей рыбьей чешуи. Это было задумано скульптором. Такая интересная композиция демонстрирует способность и талант скульптора превратить даже мусор в одну из своих скульптур – в произведение искусства.

В творчестве Арифа Газиева были десятки таких декоративных статуй с глубоким смыслом, которые постоянно привлекают внимание зрителя. В этих произведениях мы видим глубокий замысел произведений Народного художника, профессора Арифа Газиева, а так же открываем для себя, насколько он является творческим человеком. Это творчество оставило в искусстве Азербайджана большой след. В заключении можем сказать, что эти произведения положительно влияют на чувства и эмоции человека.

### Библиографический список

1. Абдуллаева Н. Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.
2. В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
3. Керимов К.Ч., Эфендиев Р.С., Рзаев Н.И., Габиев Н.Д. – «Искусство Азербайджана» - Баку 1992.
4. Маркс и Энгельс об искусстве. М., 1996.
5. Саламзаде А.Р., Керимов К.Ч., Рзаев Н.И., Габиев Н.Д. – «Искусство Азербайджана» - Баку 1977.

## ЭКСКУРС В ИСТОРИЮ ПЛАКАТНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРАВИЛА РИСОВАНИЯ

**Р. Э. Алиев**

*PhD по искусствоведению,  
Азербайджанская государственная  
академия художеств,  
г. Баку, Азербайджан*

---

**Summary.** Poster has been known to humanity since ancient ages. The first poster (exactly to say the previous vision of them were not similar to nowadays' one) appeared in ancient Egypt. It was directly connected with exciting of slavery and escaping of slaves then. The main reason of preparing these posters was to announce information about wanted slaves. These kinds of posters can be considered as the ascendant of contemporary posters. Therefore, the improvement of posters has been going on since invention of special printing machines in the middle ages. If to consider the fact that, consistent reflection of changes occurring in society, it can be said that mankind life will be observed by posters in future too.

**Keywords:** art; visualization; graphics; posters; image; plasticity.

---

Искусство плаката известно человечеству ещё с древних времён. Впервые плакат (вернее сказать его предшественник по своим изобразительным качествам в общем не совместимым с нынешним понятием плаката) появился в древнем Египте. Это в то время непосредственно было связано с рабовладельческой структурой и иногда побегами рабов. Для размещения информации о поимке рабов были использованы специальные объявления, которые в некотором смысле можно считать предками современных плакатов.

В последствии, это касалось развития культуры и искусства, для информирования общественности о предстоящих спектаклях и интересных торговых предложениях в Древней Греции и Риме начали выпускать специальные плакаты. В определённом смысле, с тех пор и по сей день в этой области мало что изменилось. Таким образом, начиная с того времени, помимо совершенно новой цели плакаты также использовались и с целью пропаганды. Тем не менее 1432 год считается днем официального создания плаката...

Именно в то время, английский торговец книгами Батдолетс, впервые использует плакат для рекламы и привлечения покупателей нового издания книги «Евклидовой геометрии». С этого года начинается история создания плаката. К сожалению, этот образец не сохранился. Однако, плакат, созданный в 1491 году для представления общественности нового романа «Прекрасная Мелузина» дошёл до наших дней. Этот графический образец также примечателен, тем, что в нём впервые использовались эротические мотивы.

В 1796 году история создания плаката продолжилась, и немец Алоиз Зенефельдер изобрёл новое печатное приспособление. Итак, изображения переносились на камень с химически содержащим раствором, а затем камень был покрыт цветом скрывающим фактуру камня. Тираж этого камня был напечатан на бумаге. Эта технология сделала тиражную печать плаката дешевой. Вскоре такие плакаты начали изготавливаться крупномасштабными. Однако до 1860 года они изготавливались однотонными: чёрным цветом на белой бумаге, иногда использовались и другие тона для основного фона.

Новым и важным этапом в истории плаката стало открытие метода хромолитографии. Это открытие очень часто присваивают парижанину Годфруа Энгельману, который получил за это изобретение в 1938 году 2000 франков. Однако это не так. Потому, что уже в 1832 году русский художник К. Тромонин отпечатал этим методом 600 копий иллюстраций созданных к книге о князе Святославе.

Он так же впервые начал публиковать альбомы содержащие репродукции произведения искусства. 1865 год так же стал важным этапом в истории плаката с точки зрения упрощения его печати. В этом году, австрийский барон фон Рансонет создал метод фотохромолитографии, который позволяет применять фотографические изображения на основе трёх цветов – синего, красного и жёлтого, путём их смешивания и получения других цветов. Это позволило производить массовым тиражом цветные репродукции недорого и близкими к оригиналу цветами.

Открытие мастерской литографии известного французского художника графика и сценографии Жюль Шерена в Париже в 1866 году, так же можно считать началом истории плакатного искусства. Именно этот человек сформулировал основные принципы современного плаката – лаконичность изображения и привлекательность содержания, концентрацию вни-

мания на фигуре. На протяжении всего своего творчества Шере создал более 1000 плакатов, они в основном рекламировали развлечения, маскарады и выставки.

К концу XIX века плакат был официально принят как культурный факт, и Россия была инициатором и организатором этого события, которое считалось важным в истории плаката. В 1897 году в Санкт-Петербурге была открыта Всемирная выставка афиш и плакатов, здесь собрались многие талантливые художники рекламы со всего мира. Они привезли с собой лучшие на тот момент работы в этой области и представили их широкой аудитории. Выставка имела огромный успех и вызвала большой общественный резонанс.

В очень сложный период 20-го века агитационные плакаты начали широко распространяться во время Первой мировой войны. Такие плакаты использовались для поощрения призыва в армию, подписки на военные облигации, помощи раненым и многих других вопросов. С появлением этого типа плаката начинается история его социальной значимости.

Плакат сыграл главную роль в событиях 1917 года. Плакаты начинают играть роль не рекламы, а пропаганды. Отсюда и начинается история политического плаката. Известные художники эпохи, такие как Казимир Малевич, братья Стенберг и Эль Лисицкий, с своих произведениях стремились осмыслить социальные изменения в обществе.

Период с 1918 по 1920 год по праву можно считать этапом формирования советского политического плаката и достижение наивысшей ступени его развития. Развивая традиции лубка и традиции сатирической графики революционного периода 1905–1907 годов, Д. Мур, Д. Дан, В. Лебедев и другие оказали сильное влияние на развитие мирового плаката, создавая иное, более воинственное искусство.

Плакат стал очень эффективным средством массовой информации в политической и просветительской работе, демонстрируя свою приверженность революции, энтузиазму и высокому искусству.

В 1920-х и 1930-х годах А. Дейнека, Г. Клуцис, Л. Лицицкий, Ю. Пименов, А. Родченко, А. Страхов и другие сыграли ощутимую роль в развитии советского плаката.

Великая Отечественная война потребовала от советского правительства мобилизации всех имеющихся ресурсов для победы над врагом. Одним из наиболее важных методов, который можно использовать для достижения цели, был плакат. История советского плаката начинается с работы группы художников, работающих над проектом «Окно СИТТ».

Такие изображения были размножены с помощью форм и вывешены на специальных досках, изготовленных в Москве и других городах. Буквально через неделю после начала войны, был создан один из самых популярных военных плакатов, И. Тоидзе «Родина-мать зовет!» Этот плакат был напечатан миллионным тиражом на разных языках всех народов СССР. Художник с большим мастерством смог представить обобщенный

образ Родины. Основная сила этого плаката в психологическом содержании образа – в образе встревоженной русской женщины и в ее призывающем к борьбе поведении.

Во время войны В. Иванов, Л. Голованов, А. Корорекин, В. Корецкий, Кукринкин, Д. Шмаринов и другие, создал плакаты, вдохновляющие людей на победу. В военные годы помимо «Окна СИТТ» действовала также группа «Боевой карандаш», которая собрала всех художников вместе. Известные художники-живописцы А. Пластов, И. Серебряный, В. Серов и другие. Сделали свой вклад в пропаганду борьбы над фашизмом.

Начиная со второй половины 40-х годов, плакатное искусство стало более широко развиваться и в союзных республиках. В 1960-х и 1980-х годах наряду с политическим плакатом, плакаты стали связующим звеном между организациями и обществом: (Работы Ю. Калькуса, О. Савастюка, Б. Успенского, Ю. Цвика и др.) афишами фильмов, театров, выставок, медицинского просвещения и плакатами по охране труда.

После распада СССР, хотя в бывших советских республиках в целом и использовался плакат, его использование в роли рекламы стало более очевидным. Есть много причин для этого. Кстати, говоря об истории плаката мы не должны забывать и о рекламных плакатах.

В отличие от социальных плакатов, рекламные плакаты не получили широкого распространения. Однако было бы ошибочно думать, что рекламные плакаты были созданы позднее в советском обществе. Такие рекламные объявления появились уже в 1925 году и были напрямую связаны с призывом купить акции «Добролета». Кстати, следует отметить, что реклама того времени отличалась агрессией: «Добролет не является гражданином СССР, без акционера». Конечно, такие призывы в то время не остались незамеченными, и доход этого общества вырос с 2 миллионов рублей до 5 миллионов рублей в год.

Совершив краткую экскурсию по истории плаката в Азербайджане, мы можем ещё больше обогатить знания, которые можно извлечь из этой области. Выставка революционных плакатов во Дворце труда в Баку организованная чуть более года после советизации Азербайджана в 1920 году была показателем той значимости, которую имел Азербайджанский плакат. Здесь было выставлено около 400 работ азербайджанских и русских художников. На экспозиции можно было встретить плакаты А. Азимзаде, С. Кордецкий, Бено, Н. Кочергин, С. Телингатер, Л. Книт, М. Герасимов и др.

Будучи примером для других художников, успешно работая в различных областях графики, Азим Азимзаде в свое время внес значительный вклад в развитие плаката и с тех пор стал одним из основателей этого жанра в азербайджанском изобразительном искусстве.

В созданных им в 1920–1930-х годах некоторых таких плакатах, как, «За новый алфавит», «Гражданин, искореняющий свою неграмотность», «Рабочие клубы», «Братство Бакинского пролетариата с крестьянами Азербайджана – основа победы социализма», «Мерсияхан», «В Мухарра-

ме» и т.д. если и ощущается дух идеологии эпохи, эти плакаты с реалистично-правдивой перспективой имеют достаточно привлекательных заставляющих задуматься моментов.

Его плакаты, разоблачающие фашизм во время Второй мировой войны, были также достойным вкладом в наше национальное сохранение искусства и также продемонстрировали борьбу этого жанра. В целом, следует отметить, что на эти плакаты А. Азимзаде оказало влияние ощущение, что эти плакаты имеют четкую картину завоевания популярности среди общественности, а также их мощное влияние на объекты и людей, к которым они обращаются.

Простота плакатов А. Азимзаде, не получившего никакой профессиональной подготовки в области живописи, была фактически оригинальным художественным инструментом, который быстро проник в сердца его зрителей.

Однако, поскольку эта область не достигла желаемого уровня в течение следующих двух десятилетий, I съезд художников Азербайджана в 1940 году подчеркнул важность ее развития. Благодаря влиянию плакатов, созданных художниками во время Великой Отечественной войны, (А. Азимзаде, И. Ахундов, А. Гаджиев, Г. Халигов, С. Саламзаде, М. Абдуллаев, С. Шарифзаде, С. и М. Власовы, И. Рыженко и др.) почти все местные художники смогли успешно передать художественную и эстетическую привлекательность плаката.

Обширные строительные работы, последовавшие за победой над войной, требовали использования плаката практически во всех аспектах жизни. Поэтому интересные плакаты создавались как в советский период, так и в годы независимости. В этом смысле можно перечислить плакаты созданные такими художниками, как Э. Шахтагинская, Х. Назаров, Ч. Гасымов, О. Садыкзаде, Ч. Гасымов, Х. Эльчиев, А. Азиз, К. Абдин и др.

Таким образом, развитие рекламного плаката началась с открытия печатных изданий в средние века и продолжается до наших дней. Основываясь на постоянном отражении всех изменений, происходящих в обществе, плакат все равно будет сопровождать жизнь человека.

### **Библиографический список**

1. Алиев З. Жизнь воплощённая в штрихах. Баку, 2011.
2. Алиев З. Сабир в изобразительном искусстве. Баку, 2012.
3. Алиев З. Мудрость штрихов. Баку, 2014.
4. Габиев Н. Советская живопись Азербайджана. Баку, 1966.
5. Габиев Н. Гасан Агвердиев. Баку, 1975.
6. Искусство Азербайджана. (Монография). Баку, 1992.
7. Искусство Советского Азербайджана. Москва, 1970.
8. Касумов Джаббар. Альбом. Баку, 1977.
9. Керимов К. Бахруз Кенгели. Баку 1962.
10. Керимов К. Миниатюры Азербайджана. Баку, 1980.
11. Наджафов Н. Азим Азимзаде. Баку, 1959.
12. Наджафов Н. Октай Садыгзаде. Баку, 1968.
13. Тарланов М. Эфендиев. Советская графика Азербайджана. Баку, 1963.

## СВОЕОБРАЗНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛТАЯ САДЫГЗАДЕ

А. А. Амирова

*Докторант,  
Азербайджанская государственная  
академия художеств,  
г. Баку, Азербайджан*

---

**Summary.** The article is about the characteristic features of the honoured artist Altay Sadigzadeh's portraits dedicated to women. The article allows to analyze the characteristic features of several works dedicated to this topic. The artist has applied special effects for woman figures in these works and skillfully used artistic expressions to describe their character. These portraits are made in grotesque style and have magical calmness. The dynamics of colours and emotional power of artistic expression, also distinctive local colour and rhythm are distinctive features of these portraits.

**Key words:** artist; work; portrait; painting; woman; image and etc.

---

Когда мы рассматриваем портреты известного художника Алтая Садигзаде, мы видим, что его образы, выполненные масляными красками, создают разные творческие узоры в оформлении самостоятельных форм. В общем, обобщению женских образов художника характерен гротеск и волшебное спокойствие. Здесь, динамика цветов, эмоциональная сила художественного выражения, блестящий колорит, ритм – отражают захватывающий мир образов, которые пересекаются с интересами художника.

В «Женском портрете» (45х65) характерном творчестве художника, несмотря на свою статичность, позволяет определить характер образа вычурная выразительность и точность черт лица. Яркие ухоженные вьющиеся волосы, окрашенные губы, глаза и брови в особой форме определяют современный тип женщины. Она смотрит в сторону, и, будто бы уже зная об изображении позирует, словно пытаясь выглядеть красивее. В основе этой попытки естественное желание женщины быть красивой и принятой всеми, а также ее уверенность в своей внешности.

Чтобы придать художественность произведению, художник использовал динамические оттенки в цветовой гамме работы. Единственный цвет фона заднего плана – желто-зеленый, на нём, словно, контрастирующий с красно-серой одеждой цвет загоревшей на солнце женской кожи. Контурные, линейные штрихи интерпретируются как мастерски выполненный художественный эффект, который искусно использовался для выявления тонких моментов женских персонажей.

Алтай Садигзаде пытался найти и раскрыть смысл улыбки, ища нечто особое, в улыбающемся выражении женщин во многих его портретах, посвященных женским образам. Его произведение «Смех» (70х45) в очень

реальной форме изображён смех, порождённый от женского счастья. Здесь, художник посредством гротеска изобразил не один момент, а дал общую характеристику окружающей среды. На нежной, белой форме овала лица, прикрытые глаза, которые чуть ли не выходят за его края, несмотря на скрытую радость, она выражается не только на губах, но и во всех чертах образа. Нежные красные губы, расплывшиеся в улыбке, отображают счастливый мир женщины.

Художник, разбросав на заднем фоне тональные пятна серого цвета, пытался сделать белокожий женский образ более выразительным. Её черные длинные волосы, также служат той же цели.

В произведении же, «Улыбающаяся Ева», Алтай Садыгзаде, создав синтез пространства и образа, пытался оценить смысл работы. Под зелёными деревьями, лежащая на чистой траве обнажённая фигура Евы, изображена в раздумьях и с улыбкой порождённой её мыслями. Это не мир воспоминаний, а сущность радости и волнения образа, который возрождает воображаемый мир будущего. Предпочтение обогащенных форм, будь то выражения естественных мотивов или выражения жестов тела и выражения лица, привлекает внимание как попытка художника глубже погрузиться в содержание философии. Зеленые оттенки и слегка розовый оттенок, отражающие цвет тела, также создают четкое понимание содержания с той же целью.

В другом портрете, в котором женский смех был возвышен до мирового восприятия красоты, использование художником красных оттенков, раскрыло эту идею в более эффективных формах. Создавая цветовую комбинацию между фоном и изображением, художник использует идеальный красный тон, как в фоновом, так и в графическом воспевании. Аксессуары привлекают изысканностью, создавая особый эффект в отношении с очень нежной талией. За этим смехом, в отличие от любого другого портретного изображения, мгновение прекратилось, основываясь на его глубоком психологическом опыте. Таким образом, слегка согнутая голова демонстрирует попытку художника изображения псевдохохота возможно модного для фотографий, с руками, разведёнными в разные стороны. «Я тоже, как и все счастлива... Я так счастлива, что другие даже завидуют мне» в основе портрета мир женщины, атмосфера вокруг нее нашедшая идеальное решение для динамики.

В своём произведении «Модель» художник стремится прославить женскую красоту. Для этого он обращает внимание на создание художественной связи с литературно-романтической средой, с ярким акцентом на цветовые отношения, которые создают пространственный контраст между пространством и моделью. Первое, что выделяется в образе обнаженной на зеленой траве женщины – это ее свободный дух. Эту свободу и уверенность в себе можно ощущать в изображении обнажённой фигуры на высоких каблуках, заведённые за голову руки лежащей женщины, ощущения всех прелестей жизни с закрытыми глазами, перекинутая нога за ногу

можно считать особыми средствами воздействия и психологическим отношением художника. Образ женщины, которая осознает свое прекрасное, пропорциональное строение тела и красоту, раскрывается не только наготой модели, но и ее характером.

Среди произведений Алтая Садыгзаде посвящённых женским портретам, следует отметить его работу «Мечта», в котором значение выполнено особенно художественно. Мир ярких воспоминаний женского мира художника демонстрирует яркостью фона. Волнение мысли, распространенное на всю атмосферу произведения, представлено сверкающими яркими цветами. Черты изображённой сзади обращённой к зрителю сидящая фигура, забросив ногу за ногу – художник передал её погружённой в счастливый мир, разливающийся по сторонам, играющими, танцующими динамичными оттенками. Сложные, смешанные цвета красного, желтого и оранжевого тонов представляют собой фантазийный мир женщины, укрытой в волнении.

Художник смог достичь своей цели, связав сон и реальность, соединив большое зелено-желтое кресло со всеми цветами. Даже изображения цветов, которые изображены на её платье, были подчинены общей цели быть такой иллюстративной деталью.

Рассматривая многие произведения, посвящённые женским образам художника, можно заметить особенную деталь присущую его всем произведениям – это волосы зачёсанные назад. Благодаря этому, черты лица отчётливо видны. Чёткое восприятие носа, глаз, губ выраженных в особой форме, как личное творческое открытие художника – эта особенность представляет интерес.

В произведении «Ева» в отличии от других женских портретов, мы сталкиваемся с несколько иной эмоциональной картиной, которая требует более глубокого осмысления. Художник, считавший целесообразным использовать темные цвета, тем самым пытаясь изобразить грусть и одиночество посредством темного фона. Пальма на заднем плане сделала работу еще более взаимодополняющей, заполнив промежутки между окружающей средой и изображением. Обнажённая Ева, опустив вниз обе руки и склонив голову в сторону, опустила в раздумья. Её грустный взгляд, печальные черты лица выявлены в очень чувственной форме. Опасные мечты первой женщины в мире, открывают путь изгнания из рая. В этом художественном выражении художнику умело сопоставил холодные и горячие оттенки.

В работе «Белая женщина» психологические эффекты этого цвета, которые обычно прославляют чистоту, были подвергнуты другой психологической силе в выражении совершенных форм образов. В первую очередь, воспевая белизну женщины в её белом одеянии, художник придал зеленым пальмам желтый оттенок на палящем солнце, а во второй части использовал синий в качестве фона, символизирующего море.

Образ женщины в шляпе и серьезном костюме – придал ей аристократический вид. Художник называет её «Белой женщиной»,

персонаж, у которого серьезный образ жизни в чистоте и цвете природы, который посвятил себя жизни в законопослушном мире.

Во всех работах известного художника, который был автором незабываемых работ, стремился создать мир образов, выражающий счастье, оптимизм и свободный дух.

#### Библиографический список

1. «Баку: живопись и графика» (каталог), «восток и запад», 2011.
2. Николай Томский «Величию и подвигу человека», Р. Ф. Михайлова, А. А. Журавлева, Лениздат, 1983.

### ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭСКИЗЫ ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА АЗЕРБАЙДЖАНА ИСМАИЛА МАМЕДОВА В КОНТЕКСТЕ ВОПЛОЩЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА

У. В. Байрамова

*Докторант,  
Бакинская хореографическая академия,  
г. Баку, Азербайджан*

---

**Summary.** The subject of the research is the work of the famous Azerbaijani artist Ismail Mammadov on the stage of the theater. It is known that a significant part of the artist's work was associated with theatrical and decorative art. He created interesting sketches of clothes, which reflect national characteristics. Of particular interest are sketches created on a historical theme. Many sketches of the artist are used in theaters to this day.

**Keywords:** Azerbaijani art; theater artist; theatrical decoration art; theatrical clothing sketches; Ismail Mammadov.

---

Талантливый мастер кисти, заслуженный художник Азербайджана Исмаил Мамедов оставил яркий след в современном искусстве Азербайджана. Будучи плодотворным художником, он является автором большого числа живописных и графических композиций, плакатов, книжных иллюстраций. В работах художника преобладает национальная тематика, тяга к показу красоты родного края. В его творчестве красной нитью проходит тема Ичери Шехер – старой Бакинской крепости, достопримечательности которой с большой любовью воплощались в созданных им картинах.

Художник любил свою профессию. Его творчество было нечто вроде таинственного мира, в котором воплощались его жизненные идеалы. «Я не могу себе позволить беспечно тратить бесценное время, отпущенное на короткую человеческую жизнь. Я счастлив тем, что выбрал тот вид искусства, который не зависит от коллектива. Художник ни от кого не зависит, пишет один на один со своим творением при закрытых дверях и выносит

только итог своей работы. Поэтому, на мой взгляд, художники самые счастливые люди» – как-то заметил художник [5].

Значительная часть творчества И. Мамедова связана со сценографией. Художник много работал в области театрально-декорационного искусства, оформлял постановки. Это был настоящий патриот с большой буквы, который гордился своей работой, особенно той, которая прошла в театре. Между тем его приход в театр совпал с трудным периодом в жизни республики. Старые экономические и культурные устои общества уже были разрушены, а новые пока не созданы. «Нам, людям эпохи «развитого» капитализма, испорченным рыночными отношениями, многое в нем кажется странным, непонятым. Он весь выкладывается над очередной театральной постановкой, роется в книгах, расспрашивает знакомых, чтобы созданные костюмы и декорации соответствовали описываемому в пьесе времени. «Зачем?» – снова не понимаем мы, зная, как «высоко» оплачивается труд художника в театре. «Ну что вы? Это же такое удовольствие!» [4].

С середины 90-х годов И. Мамедов тесно сотрудничал с Азербайджанским Государственным Драматическим театром, занимался художественным оформлением спектаклей, делал костюмные эскизы. Последние имеют особое значение в театральном наследии художника. И. Мамедов был одним талантливых театральных художников, хорошо знал особенности исторического развития национальной одежды, ее украшений, которые были характерны для определенного исторического периода или региона. Академический театр не был единственным местом, где он проявил свой талант. И. Мамедов работал и в других театрах. О своей работе в области театрально-декорационного искусства, художник говорил следующее: «12 лет я посвятил работе в театре. В 1996 году впервые пришел в Азербайджанский драматический театр художником-постановщиком, а с 1998 года стал главным художником Театра музыкальной комедии, а также оформил четыре спектакля Русского драматического театра имени Самеда Вургуня. В целом за 12 лет работы я смог поработать над более чем сорока спектаклями» [5].

В конце 1996 года состоялась новая премьера пьесы Ильяса Эфендиева «Правитель и его дочь». Это была пьеса, посвященная трагическому прошлому Карабахского ханства – одного из сильных, централизованных в общественно-политическом и культурном плане государственных образований на территории Азербайджана. Художником-оформителем постановки был И. Мамедов. Он серьезно отнесся к этой сложной задаче. Художник хорошо понимал ответственность, которая возлагалась на него. Результат превзошел все ожидания. Оформление постановки воспроизвело огромное впечатление на зрителей, о нем положительно откликнулась пресса. Это была одной из удачных работ художника в театре. Он проявил себя не только как художник-костюмер, но и как знаток национальной одежды, ее художественных и региональных разновидностей. И. Мамедов был и талантливым декоратором. Для этой постановки он создал ряд декораций,

отражающие сцены интерьера ханского дворца и живописную панораму природы Карабаха.

Начало 90-х запомнилось как тяжелый период в экономической и культурной жизни страны. Уже тогда намечался упадок театрально-декорационного искусства, упадок культуры в целом. Тем не менее, даже тогда в театрах шли интересные, захватывающие спектакли, какой была и постановка «Правитель и его дочь» И. Эфендиева. Эскизы, созданные художником для этой пьесы, до сих пор не утратили значения.

И. Мамедов с большим энтузиазмом создавал эскизы для костюмов. Им были подготовлены эскизы костюмов для большинства участников этого спектакля. Многие эскизы отличались оригинальностью, реальным воплощением особенностей, характерных для одежды XIX столетия. Художник с большим мастерством изображал детали украшений на женской одежде. Многие эскизы, созданные им в конце 90-х – начале 2000-х годов, используются театральными художниками по сей день.

И. Мамедов был художником-реалистом. В его творчестве преобладала реалистическая тенденция с проявлением характерных черт символического содержания. При этом он был и мистической личностью, верил в успех, в то, когда и как он придет. Говоря про успех, он имел в виду вдохновение. Для него и вдохновение являлось символом. И это – символ мифической птицы. В одном из своих интервью он так и сказал: «Есть такая птица – вдохновение, которая летает рядом и иногда садится на плечо. В этот момент ты должен быть в рабочем состоянии, чтобы успеть передать выстраданное. Если птица не сядет в момент написания картины, то в дальнейшем работа может не быть хорошо воспринята ценителями. Вдохновение – оно, как влюбленность, – чувство, которое трудно описать, как тепло на душе от хорошей музыки» [5].

Во многих композициях художника преобладают символы. Они есть и в его театральных эскизах. В этом плане его можно считать и представителем национального символизма. В частности, для спектакля «Правитель и его дочь» художник вместо характерных деталей интерьера создал большую символическую композицию, в центре которой изображалась карта расчлененного и ослабленного Азербайджана, обгагрившегося собственной кровью. Символическими являются и костюмы, в которые были одеты участники этого спектакля.

Еще одним достижением И. Мамедова как театрального художника стало создание эскизов костюмов для спектакля Б. Вагабзаде «Меч, режущий нас». Постановка спектакля осуществилась в конце 1996 года и имел огромный сценический успех. Помимо удачной режиссерской интерпретации и хорошей игры исполнителей, этот успех в значительной степени был обусловлен с удачной подборкой одежды, основанной на эскизах И. Мамедова.

Больше всего впечатляют эскизы одежды главных героев этой исторической драмы – Ильтериш хагана, правителя древних тюрков, его бли-

жайших сподвижников, а также высокопоставленных китайских чиновников и тюркской рабыни.

Перед тем, как художник приступил к работе над созданием эскизов для этой пьесы, в которой события происходят в глубокой древности и которая посвящена жизни древних тюрок – прародителей современных тюркских народов, он внимательно изучил их быт и одежду. Он старался найти общие мотивы, характерные как для древних тюрок, так и для их более поздних потомков, вплоть до недавнего времени. И такая связка была найдена. Умело используя элементы древнетюркской одежды и одежды типа мусульманского Востока, художник объединил их в своих эскизах, добившись, таким образом, оригинальности, гармонического сочетания и синтеза классических стилей, показал неразрывность историко-художественного развития древнетюркской традиции. Вызывает интерес одежда тюркского хагана. Коренастый и невысокий, он одет в длинный синий халат с широкими и короткими рукавами – налицо явное влияние китайской культуры. На нем рубаха и шаровары, сшитые из материала, напоминающего львиную шкуру, что можно трактовать как символ храбрости тюркского правителя. Этот эскиз еще мало чем связан с истинно тюркской традицией, хотя в нем уже проглядывают элементы, характерные для тюркской культуры более позднего времени. Однако уже в эскизах сподвижников Ильтериш хагана налицо тяга к тюркской одежде, что проявляется, в частности, в куртках, длинных халатах, формах головного убора, обуви и т.д. Поэтапно представляя перемены в одежде героев, переходя от образа к образу, художник добился демонстрации неразрывного, плавного развития культурной традиции в пределах общетюркского пространства. Согласно интерпретации художника, это есть то самое сценическое пространство, но оно удачно ассоциирующееся с тюркским миром, землями, которые исторические принадлежали тюркским племенам. Наконец, в решении одежды турчанки (тюркской рабыни) И. Мамедов вплотную приближается к перемене традиций, показав это в особенностях (деталях) ее одежды. Эта одежда довольно сильно отличается от костюмов других участников, в ней больше мотивов, характерных для более позднего времени. Удачно соединив линию исторической преемственности с ее визуальным воплощением, художник воплотил эту идею во внешности образов – в первую очередь, в решении костюмов, в их украшениях и аксессуарах.

Не менее значительное воплощение идей древнетюркской культуры в контексте одежды проявляет себя в интерпретации костюмов для постановки другой пьесы Б. Вагабзаде – «Виселица». Для этой пьесы, где события происходят в средневековый период, художник задумал интересные типы одежды, воплощенные в эскизах. Эти эскизы относятся к 2000-му году.

Вызывает интерес эскиз костюма Алтая, одного из главных героев пьесы. На нем характерная темно-коричневая куртка с желтыми нашивками по краям, коричневые шерстяные брюки, характерный головной убор. В отличие от костюмов, созданных И. Мамедовым незадолго перед этим

для постановки пьесы «Меч, режущий нас», здесь одежда выглядит более характерной для азербайджанского средневековья. В частности, это объясняется тем, что события разворачиваются не в Средней Азии (в отличие от пьесы «Меч, режущий нас»), а в Азербайджане, подвергшимся нашествию арабских завоевателей. Несмотря на различия в передаче особенностей одежды, художнику в целом удалось сохранить связующую нить от постановки к постановке, показать художественно-историческую эволюцию меняющегося во времени костюма.

Впечатляет также образ матери, созданный художником в двух вариантах. Впрочем, эти варианты отличаются лишь цветом одежды, которую они носят. Одна из них изображена в характерной короткой желто-зеленой кофте и длинной желтой юбке. Другая же изображена в темной кофте и длинной юбке темно синего цвета – также характерной для Азербайджана, но распространенной, в отличие от первого типа, преимущественно среди простого населения. Покрой одежды обоих вариантов практически не отличаются между собой.

Интересны также типы костюмов для других персонажей пьесы – арабских военачальников, местной знати, простых горожан, ремесленников и сельских тружеников. Художник старался сохранить характерную внешность для каждого типажа, создавая различные эскизы одежды, соответствующие их деятельности и образу жизни. Помимо одежды, он создал и эскизы аксессуаров, подчеркивающих их происхождение и род занятий.

Надо отметить, что оригинальные творческие возможности художника удачно раскрываются именно в постановках пьес Ильяса Эфендиева и Бахтияра Вагабзаде, затронувшие судьбоносные этапы отечественной истории, мотивы, оставившие глубокий след в сознании народа и трагически отражавшиеся на его судьбе. Именно такими являются пьесы «Правитель и его дочь», «Хуршидбану Натаван» Ильяса Эфендиева, «Меч, режущий нас» и «Виселица» Бахтияра Вагабзаде, «Бурла хатун» Наби Хазри и некоторые другие. В этих и других постановках раскрылись не только широкие творческие возможности И. Мамедова, его знания, философское осмысление жизни, но и истинно патриотические чувства, воплощенные в создании уникальных эскизов, многие из которых используются и сейчас.

В заключении отметим, что заслуженный художник И. Мамедов оставил яркий след в развитии театрально-декорационного искусства Азербайджана. Вклад, внесенный им в эту область искусства, является большим. Нами было отмечено, что значительная часть творчества художника была связана с театрально-декорационным искусством. Им были созданы интересные эскизы одежды, в которых отображены яркие и самобытные национальные особенности, что и нашло свое отражение в статье. Главная же черта творчества И. Мамедова, как театрального художника, видится в том, что он сумел показать эволюцию национальной тюркской одежды от древностей до сравнительно недавнего времени, реконструиро-

вав, таким образом, динамику воплощения азербайджанской национальной одежды на сцене театра.

### Библиографический список

1. Рагимли И. История азербайджанского театра. Баку, Чашиоглу, 2005.
2. Садыхова С.Ю. Азербайджанский костюм XIX века как отражение уровня развития декоративно-прикладного искусства. Баку; Элм, 2007, 192 с.
3. Шукюрова С. Азербайджанское советское театральное-декорационное искусство (1946-1985 годы). Автореф. канд. дисс. Тбилиси, 1990, 24 с.
4. [https://www.baku.ru/enc-show.php?id=81205&cmm\\_id=276](https://www.baku.ru/enc-show.php?id=81205&cmm_id=276)
5. <https://1news.az/mobile/news/hudozhnik-ismail-mamedov-predpochitayu-rukotvornye-veschi-ot-dushi-a-ne-na-zritelya>

## ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

**Р. К. Садыхов**

*PhD по искусствоведению, профессор,  
заслуженный деятель искусств  
Азербайджанской Республики,  
Заведующий кафедрой искусствоведения,  
Бакинская хореографическая академия,  
г. Баку, Азербайджан*

---

**Summary.** In the presented paper, the author talks about the formation and development of the Azerbaijani national opera art as a phenomenon in the world culture. Using certain examples, the author reveals the essence of evolutionary and revolutionary phenomena in the art of opera, and also shows the chronology of events. The author also refers to the achievements of some scholarly educators who, in one form or another, stood at the origins of operatic art.

**Keywords:** opera; art; composer; Uzeyir Hajibeyli.

---

Первая опера Азербайджана – произведение Узеир бей Гаджибейли «Лейли и Меджнун». Эта жемчужина искусства также является первой мугамной оперой в мировой культуре. Хотя композитор завершил работу над оперой в 1907 году, ее премьера состоялась 12 января 1908 года. Узеир бей создал это произведение на основе поэмы «Лейли и Меджнун» великого Физули. В опере композитор использовал «Раст», «Сегях», «Шур», «Махур-хинди», «Курди-Шахназ» и другие мугамы. Первый спектакль оперы был подготовлен актерами одноименной труппы при культурно-просветительском обществе «Ниджат» в Баку. Режиссером-постановщиком спектакля был Гусейн Араблинский, а дирижировал прозаик и драматург Абдуррахим бек Хагвердиев. Узеир бей сам играл на скрипке в оркестре.

Главные роли в спектакле исполняли Гусейнгулу Сарабский (Меджнун), Абдуррахим Фараджов (Лейли), Ибрагим Гасымов (Зейд), Дж.Везиров (мать Лейли), Мирза Мухтар Мамедов (отец Меджнуна), Джейхун Гаджибейли (ибн Салам и Нофал), Мирмахмуд Кязимовский (мать Меджнуна). Абдуррахим Фараджов работал в чайной и играл только в первом спектакле. Начиная со второго спектакля, эту роль сыграл Ахмед Агдамский (Бадалбейли). Он и Гусейнгулу Сарабский с энтузиазмом пели партии героев во всех мугамных операх Узеир бека. Следует отметить, что Джейхун Гаджибейли, который помог Узеир бею в составлении текста оперы, является младшим братом композитора. Критика писала, что Джейхун бей «достойно играл роль Нофаля и достойно пел» [1].

Премьера оперы «Лейли и Меджнун» состоялась в здании театра Тагиева и была встречена с огромным интересом. Опера вскоре распространилась по всему Кавказу, а затем стала популярной среди тюркоязычных народов. Азербайджанские актеры включили оперы Узеир бея в свой репертуар во время гастролей в Иране, Турции и Центральной Азии. Первые туркменские и узбекские мугамные оперы были написаны именно под влиянием «Лейли и Меджнуна».

Вдохновленный успехом «Лейли и Меджнун», Узеир бей снова на основе своего либретто сочинил оперу «Шейх Санан». Опера была исполнена 30 ноября 1909 года в цирке братьев Никитиных с участием артистов «Ниджат». 21 февраля 1909 года здание театра Тагиева сгорело, и труппа была вынуждена арендовать другое здание. Спектакль поставил Гусейнгулу Сарабский. Шейх Санана играл Гусейнгулу Сарабский, Хумар – Тамара Богатко, Гиго – Мирзага Алиев, отца Хумар – Мамедханифа Терегулов. Сюжет произведения состоял из событий народной легенды.

Композитор в 1910 году завершил оперу «Рустам и Сохраб» на основе собственного либретто, а ее премьера состоялась 12 ноября в театре Тагиева. Дирижировал на спектакле сам композитор. Главные роли исполнили Гусейнгулу Сарабский (Сохраб), Ахмад Агдамский (Тахмина), Мамедханифа Терегулов (Шах Ирана Кейкавус), Мирза Мухтар Мамедов (Шах Самангана). Сюжет оперы был заимствован из поэмы Фирдовси «Шахнаме». Композитор в 1915 году пересмотрел оперу и добавил в нее определенные музыкальные номера.

Опера композитора «Шах Аббас и Хуршид Бану» была поставлена 10 марта 1912 года в здании цирка братьев Никитиных. Постановка принадлежала Гусейну Араблинскому, дирижером был Муслим Магомаев, хореография была подготовлена Мамедханифой Терегуловым. Главные роли сыграли Гусейнгулу Сарабский (Шах Аббас), Ахмад Агдамский (Хуршид бану), Мирза Мухтар Мамедов (Визирь), Мамедханифа Терегулов (Маставар), Абулхасан Анаплы и Мирмахмуд Кязимовский (Достали), Алислам Дадашов (сын дровосека). Роль Шаха Аббаса в следующих спектаклях сыграл также Бадал бек Бадалбейли. Композитор использовал мугамы "Раст", "Баяти Шираз", "Шур", "Симайи Шамс", "Курди Шахназ", "Сегях".

В 1912 году еще одно произведение Узеир бея была продемонстрировано на сцене. Это была опера «Асли и Керем», поставленная 18 мая. Постановку оперы дал Гусейнгулу Сарабский, и дирижировал сам Узеир бек. Главные роли исполняли Гусейнгулу Сарабский (Керем), Ахмед Агдамский (Асли), Мирза Мухтар Мамедов (Шах Исфахана), Мамедханифа Тергулов (Черный священник). В спектакле принимали участие артисты труппы «Ниджат» [2].

Кстати, композитор написал оперы «Асли и Керем» и «Шах Аббас и Хуршид Бану» во время получения высшего музыкального образования в Петербурге.

Опера «Аршин мал алан» была впервые поставлена Гусейнгулу Сарабским 25 октября 1913 года в театре Тагиева. В этой оперетте композитору удалось мастерски совместить эстетику европейского театра с формой национальной музыки.

Зульфугар Гаджибейли завершил оперу «Ашуг Гариб» в 1915 году. Либретто было основано на народном сказании – дастане. Премьера оперы состоялась 13 мая 1916 года в постановке Халила Гусейнова. Роли исполняли Гусейнгулу Сарабский (Расул-Ашуг Гариб), Ахмед Агдамский (Шахсенем), Юнис Нариманов (Чернушка), Шура Оленская (девушка Агджа), Нурмухамед Мухамедов (Васиг), Халил Гусейнов (турецкий паша), Мирзага Алиев (Ашуг Вели), Ева Оленская (сестра Гариба), Сидги Рухулла (Махмуд), Джалил Багдадбеков (Ашуг Салим), Мирза Мухтар Мамедов (Гаджи).

Муслим Магомаев много лет работал над оперой «Шах Исмаил», и, хотя произведение было готово к постановке много раз, оно не было поставлено из-за определенных недостатков. Премьера оперы состоялась 5 марта 1919 года. Опера была поставлена Гусейном Араблинским и Аббасмирзой Шарифзаде. Спектакль подготовлен труппой «Мудирийет». Дирижером был сам Магомаев. Главные роли сыграли Гусейнгулу Сарабский (Шах Исмаил), Гусейнага Гаджибабабеков (Гюльназ), Мамедханифа Тергулов (Аслан Шах). В первой версии оперы «Шах Исмаил» не было образа Арабзанги. Позже, когда опера была подготовлена в новых постановках, композитор включил в произведение образ Арабзанги.

В 1911-1918 годах были написаны оперы Мирза Джалала Юсифзаде «Фархад и Ширин» [3], Агали Агаева «Асли и Керем» (4), Машади Джамила Амирова «Сейфалмулк» [5], Рза Заки Латифбекова «Нигяр и Неман», Гаджибабы Шарифова «Мехр и Мах» [6], «Тахир и Зохра» [7] Гаджибабы Шарифова и Ширванского «Асли и Керем» [8]. Однако эти произведения не добились успеха на сцене.

В 1908–1919 годы в мугамных операх, поставленных в Баку, выступали в основном Гусейнгулу Сарабский, Ахмед Агдамский, Юнис Нариманов, Шура Оленская, Ева Оленская, Наталья Лизина, Махфура Ермакова, Нурмухамед Мухамедов, Халил Гусейнов, Мирзага Алиев, Алекпер Гусейнзаде, Сидги Рухулла, Джалил Багдадбеков Мирза Мухтар Мамедов,

Абулхасан Анаплы, Рза Дараблы, Мамедханифа Терегулов, Мехди Гаджинский, Мирмахмуд Кязимовский, Рустам Кязимов, Ахмед Анатооллу, Гусейнага Гаджибабабеков, Мамедтаги Багиров. Спектакли были подготовлены труппами «Ниджат», «Сафа», группы оперных артистов (во главе с Гусейнгулу Сарабским), «Администрации братьев Зульфугар бея и Узеир бея Гаджибейли» (также представлялась как «Мудирийет»), действовавшими в разные годы. Дирижировали Узеир бек Гаджибейли и Муслим Магомаев. Из мугамных опер, в основном, демонстрировались «Лейли и Меджнун» и «Асли и Керем». Эти спектакли были поставлены в разных постановках каждый год, иногда в двух или трех сценических трактовках за год. Наиболее интересные постановки принадлежали Гусейнгулу Сарабскому, Гусейну Араблинскому, Аббасмирзе Шарифзаде, Сидги Рухулле.

Актеры и режиссеры театральных трупп "Ибрат" и "Иттихад" в Тифлисе Мирзали Аббасов, Ашраф Юзбашов, Ибрагим Исфаханлы, Мохсун Джафаров (Санани), Мамедтаги Аскеров, Мирсейфаддин Кирманшахлы участвовали в постановке мугамных опер в качестве актера и режиссера.

В 1910–1918 гг. в Дербенте, Иреване и Тебризе, в основном в Шуше, местные любители театра неоднократно поставили оперы «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем». Бессмертная мугамная опера «Лейли и Меджнун» до сих пор украшает репертуар Азербайджанского государственного театра оперы и балета.

24 октября 1919 года в Баку на базе всех трупп был создан Объединенный государственный театр. Год спустя сегодняшний Академический национальный драматический театр продолжил свою работу как самостоятельный коллектив. До лета 1925 года этот театр ставил оперы и оперетты. Летом 1925 года труппа переехала в сегодняшний театр оперы и балета. В названии театра не было слова «балет». Коллектив действовал под названиями Русской оперы или Большого оперного театра. Мугамные оперы и оперетты ставились 2–3 раза, в редких случаях 4 раза в месяц. В коллективе почти не было исполнителей-азербайджанцев с сильным вокалом. С другой стороны, в этом не было необходимости, так как классическая опера в европейском стиле еще не была создана в Азербайджане. В 1925–1935 годы Аббасмирза Шарифзаде, Рза Дараблы, Алигусейн Рзаев, Александр Туганов, Юсиф Юлдуз готовили в этом театре мугамные оперы и в основном оперетты «Аршин мал алан», «Мешади Ибад», «Женатый холостяк».

Когда труппа оперы и оперетты перешла в оперный театр, некоторые актеры драмы одно время выступали в обеих коллективах. Аббасмирза Шарифзаде и Юсиф Юлдуз некоторое время работали в драматическом театре, а также были главным режиссером этой труппы. Некоторое время Сона Гаджиева пела партии Лейли, Асли, Гюльчохры, Гюльназа, Шахсенама, Хуршид Бану, Гамар Топурия – партию Гюльзар в спектаклях труппы, а затем возвратились в драматический театр. В 1925–1938 годы Махбуба Пашаева, Аловсат Садыгов, Гулам Искендеров, Лютфали Абдуллаев, Хагигат Рзаева, Сурайя Гаджар, Мунаввар Калантарли, Ханлар

Хагвердиев, Зульфугар Сариев, Абдулбаги Зулалов, Али Зулалов, Гамбар Зулалов, Гусейн Рзаев, Гаджибала Гусейнов, Исмаил Элоглу, Ширзад Гусейнов, Алия Терегулова, Лейла Тахмасиб, Гюльнар Искендерова, Салтанат Гулиева, Сона Мустафаева, Эльмира Ахундова, Рашид Тахиров, Идрис Агаларов были приняты на работу для формирования стабильного состава труппы. В 1938 году к труппе присоединились великие таланты Фатма Мухтарова и Агабаба Буньядзаде. Гусейнгулу Сарабский, Мамедтаги Багиров, Гусейнага Гаджибабабеков, Мамедханифа Терегулов, Халил Гусейнов, дирижер Муслим Магомаев, ранее работавшие в драматическом театре, приобрели большой опыт и провели серьезные художественные занятия с молодежью. В 1930 году дирижер-композитор Афрасияб Бадалбейли, Солтан Дадашов, который учился актерскому мастерству в Бакинском театральном училище и оперной режиссуре в Москве, в 1931 году Ашраф Гасанов, который учился в Бакинской и Московской консерваториях, и в 1934 году легендарный художник будущего Ниязи были приняты в театр.

В 1933 году репертуар театра включал спектакли «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Аршин мал алан», «Мешади Ибад» (Узеир бей Гаджибейли), «Шах Исмаил» (Муслим Магомаев), «Ашуг Гариб» (Зульфугар Гаджибейли), из зарубежных произведений – оперы «Риголетто», «Травиата», «Аида» (Джузеппе Верди), «Тоска», «Чио Чио Сан» (Джакомо Пуччини), «Кармен» (Джордж Бизе), «Демон» (Антон Рубинштейн), «Фауст» (Шарль Гуно), «Русалка» (Александр Даргомыжский), «Севильский цирюльник» (Джоаккино Россини), «Дочь кардинала» («Жидовка», фантазия Жака Галеви), «Евгений Онегин», «Пиковая дама» (Петр Чайковский), «Комедианты» (Руццо Леонковалло), «Тихий Дон» (Иван Дзержинский), «Трилби» (Александр Юрасовский).

Постановка опер «Наргиз» (1935) Муслима Магомаева и «Кероглу» (1937) Узеир бея Гаджибейли, над которым они работали долгое время, открыла новую и более яркую страницу на творческом пути нашей национальной оперы. Авторами либретто «Наргиз» были Муслим Магомаев и Мамед Саид Ордубади, режиссером-постановщиком – Александр Туганов, приглашенный из драматического театра, художником – Азим Азимзаде. Алия Терегулова и Лейла Тахмасиб (Наргиз), Гусейнага Гаджибабабеков исполняли главные партии в спектакле. Другие роли сыграли Мамедтаги Багиров (Гасан киши и Агалар бей), Исмаил Элоглу и Гаджибала Гусейнов (Бадал и Молла Муталлим), Ханлар Хагвердиев (Джафар), Агигат Рзаева (Дильбер), Аловсат Садыгов и Ширзад Гусейнов (Ашуг). Узеир Гаджибейли писал о творческом успехе своего коллеги: «Музыкальные характеристики разных типов успешны. Также заслуживает похвалы тот факт, что европейская техника написания музыки была тщательно применена композитором, поскольку в некоторых случаях такое применение не может дойти до наших слушателей из-за своей новизны и сложности» [9].

Работа над постановкой оперы «Кероглу» Узеир бея шла несколько лет, композитор некоторое время работал с режиссером Солтаном Дада-

шовым. Однако в 1936 году актер и режиссер Национального драматического театра Исмаил Хидаятзаде был приглашен для завершения спектакля, поскольку у Дадашова было много работы по формированию труппы и репертуара театра. Рустам Мустафаев дал опере фундаментально-романтическое художественное оформление, а художник Кязим Кязимзаде подготовил типичные-характерные эскизы одежды. Более ста человек были приглашены в хор. В хоре, танцевальных номерах и массовых сценах было задействовано более 600 участников [10]. В первых спектаклях дирижером был сам композитор, а позже Ниязи выполнил эту миссию с большим мастерством. Премьера спектакля состоялась 30 апреля 1937 года. Бюльбюль исполнил партию Ровшан-Кероглу, а Гюльнар Искендерова-партию Нигяр. В других ролях выступили Мамедтаги Багиров (Гасан хан), Беюкага Мустафаев (Ибрагим хан), Гаджибала Гусейнов (Хамза), Аловсат Садыгов (Эйваз), Ханлар Хагвердиев (Алы киши), Гулам Искендеров (Паяц), Али Зулалов (Эхсан паша), Рашид Тахиров (Фарраш и Вели), Ширзад Гусейнов (Глашатай), Гамбар Зулалов (Надир и Аян), Махбуба Пашаева (певица). После нескольких спектаклей в главной партии выступали также Ягуб Рзаев и Ширзад Гусейнов, но Бюльбюль считается несравненным исполнителем этой роли.

Театр оперы и балета принял участие в Декаде азербайджанской литературы и искусства, проведенной в Москве в 1938 году. В течение декады театр представил оперы «Кероглу», «Наргиз», «Шахсенем» (Рейнгольд Глиер) и оперетту «Аршин мал алан». В Москве основные партии исполнили Бюльбюль и Ширзад Гусейнов (Кероглу), Гюльнара Искендерова и Салтанат Гулиева (Нигяр) в опере «Кероглу», Бюльбюль и Гусейнага Гаджибабабеков (Алияр), Шовкат Мамедова (Наргиз) в опере «Наргиз», Гусейнага Гаджибабабеков, Бюльбюль и Ягуб Рзаев (Гариб), Шовкат Мамедова и Гюльнара Искендерова (Шахсенем) в опере «Шахсенем». Роли в оперетте «Аршин мал алан» исполнили Бюльбюль (Аскер), Сона Мустафаева и Салтанат Гулиева (Гюлчохра), Гусейнага Гаджибабабеков и Аждар Султанов (Сулейман), Алия Терегулова и Эльмира Ахундова (Ася), Азиза Мамедова (тетя Джахан), Ахмед Анатоглу и Дадаш Сараплы (Вели), Агигат Рзаева и Сона Гаджиева (Телли). На спектаклях дирижировали Ниязи, Ашраф Гасанов и Саид Рустамов. Центральная пресса высоко оценила торжественность оперы «Кероглу» [11], дирижирование Ниязи [12] и Ашрафа Гасанова [13], режиссуру Адила Искендерова, постановщика оперы «Шахсенем» [14], художественное оформление спектаклей, актерский талант участников оперетты [15; 16].

Театр с 1939 по 1940 год включил в свой репертуар оперы «Иван Султанов» (Михаил Глинка), «Самсон и Далила» (Шарль-Камиль Сен Санс), а во время Великой Отечественной войны (1941–1945) осуществил новые постановки к нескольким произведениям, поставленным в прежние годы и подготовил ряд новых опер. Театр поставил следующие оперы: в 1941 году – «Гнев народный» Афрасияба Бадалбейли и Бориса Зейдмана (ре-

жиссер Петр Тверецкий, художник Иззет Сеидова, дирижер Афрасияб Бадалбейли), «Надзиратель станции» Владимира Крюкова (режиссер-постановщик и художник Александр Филиппов, дирижер Владимир Трахимович), «Пиковая дама» Петра Чайковского (режиссер Виктор Роппорт, художник Иззет Сеидова, дирижер Ниязи); в 1942 году – «Хосров и Ширин» Ниязи (режиссер Исмаил Хидаятзаде, художник Александр Филиппов, дирижер Ниязи), «Родина и фронт» Узеир бея Гаджибейли (режиссер Исмаил Хидаятзаде, художник Мирра Панадиади, дирижер Ниязи), «Дубровский» Эдуарда Направника (режиссер Петр Тверецкий, художник Александр Филиппов, дирижер Владимир Трахимович), «Ашуг Гариб» Зульфугара Гжибейли (режиссер Солтан Дадашов, художник Энвер Алмас-заде, дирижеры Ахад Исрафилзаде и Ашраф Гасанов); в 1943 году «Риголетто» Джузеппе Верди (режиссер Солтан Дадашов, художник Александр Филиппов), «Черевички» Петра Чайковского (режиссер Петр Тверецкий, художник Александр Филиппов); в 1944 году «Царская невеста» Николая Римского-Корсакова; в 1945 году «Родина» Кара Караева и Джовдета Гаджиева» (режиссер Исмаил Хидаятзаде, художник Иззет Сеидова, дирижеры Ниязи и Ашраф Гасанов), «Маскарад» Бориса Зейдмана (режиссер Петр Тверецкий, художник Иззет Сеидова, дирижер Афрасияб Бадалбейли).

Опера «Хосров и Ширин» была посвящена 800-летию гениального Низами Гянджеви, главные партии исполнили Гусейнага Гаджибабабеков (Хосров), Сона Багирова (Ширин), Агабаба Буньядзаде (Шапур), Беокага Мустафаев (Шах). В опере «Родина» выступили Бюльбюль (Аслан), Агабаба Буньядзаде (Мардан), Салтанат Гулиева и Сона Мустафаева (Дильбер), Беокага Мустафаев (майор Сергеев), Гамбар Зулалов и Рашид Таиров (Эльдар), в опере «Ашуг Гариб» Агигат Рзаева и Гюльхар Гасанова (Шахсенем), Гусейнага Гаджибабабеков и Аловсат Садыгов (Ашуг Гариб), Салтанат Гулиева, Махбуба Пашаева и Эльмира Ахундова (девушка Агджа), Агабаба Буньядзаде и Мамедтаги Багиров (Шахвалад), Явер Калантарли (мать Гариба), Алекпер Гусейнзаде и Гулам Искендеров (Гюлоглан). Ниязи основательно работал над оперой «Хосров и Ширин», и произведение было представлено зрителям в наиболее монументальной форме и содержании. Тема любви Фархада и Ширин получила больше места в спектакле [17], «опера со своеобразным стилем, величественной простотой и богатством мелодии» [18, с. 6] завоевала симпатию зрителей.

Во время войны театр перевел две знаменитые европейские оперы и представил их зрителям на азербайджанском языке. В репертуар были включены в 1943 году «Севильский цирюльник» Джоаккино Россини (перевод Мамеда Саида Ордубади и Афрасияба Бадалбейли, режиссер-постановщик Виктор Роппорт, дирижер Афрасияб Бадалбейли), а в 1945 году «Кармен» Жоржа Бизе (перевод Нигяр Рафибейли, режиссер-постановщик Исмаил Хидаятзаде, художник Александр Филиппов, дирижер Ашраф Гасанов).

Главные роли в «Севильском цирюльнике» исполнили Агабаба Буньядзаде и Идрис Агаларов (Фигаро), Гусейнага Гаджибабабеков (граф Альмавиво), Исмаил Элоглу (Фиорелла), Рашид Тахиров и Гамбар Зулалов (Офицер), Фатма Мухтарова (Кармен), Ягуб Рзаев (Хосе), Агабаба Буньядзаде (Эскамильо), Бююкага Мустафаев (Суниган).

С 1947 по 2017 год театр неоднократно ставил национальные мугамные и классические оперы, обращался к таким успешным операм, как «Тоска», «Кармен», «Богема», «Отелло», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Комедианты». «Свадьба Фигаро», «Аида», «Риголетто», «Трубадур», «Князь Игорь», «Дочь кардинала» («Живодка»), «Самсон и Далила», «Демон», «Русалка», «Леонгрин», «Фауст», «Алеко», «Брак в монастыре», «Сказки Гофмана», «Напиток любви» и т.д. В то же время, впервые были поставлены оперы «Любовь Яровая» Владимира Энке, «Даиси» Захари Палиашвили (на азербайджанском языке), «Мать» Валерия Жолобинского, «Июльская ночь» Парашкева Гаджиева, «Ван Гог» Невита Кодалли, «Прорыв фронта» Сергея Погочко, «Тихий Дон» Ивана Дзержинского.

В этот период многие новые национальные оперы получили сценическую жизнь: в 1948 году – «Низами» Афрасияба Бадалбейли (режиссер Исмаил Хидаятзаде, художник Федор Гусак, дирижер Афрасияб Бадалбейли), в 1953 году – «Севиль» Фикрета Амирова (режиссер Исмаил Хидаятзаде, художники Энвер Алмасзаде и Иззет Сеидова, дирижеры Афрасияб Бадалбейли и Камаль Абдуллаев), в 1957 году – «Азад» Джахангира Джахангирова (режиссер Мехди Мамедов, художник-постановщик Эйюб Фаталиев, художник по костюмам Кязим Кязимзаде, дирижер Камаль Абдуллаев), в 1960 году – «Вагиф» Рамиза Мустафаева (режиссер Солтан Дадашов, художник-постановщик Эйюб Фаталиев, художник по костюмам Иззет Сеидова, дирижер Ниязи, балетмейстер Лейла Векилова), в 1961 году – «Бахадур и Сона» Сулеймана Алескерова (режиссер Шамси Бадалбейли, художник Эйюб Фаталиев, дирижер Афрасияб Бадалбейли), в 1963 году – «Мертвые» Васифа Адигезалова (режиссер Шамси Бадалбейли, художник Эйюб Фаталиев, дирижер Ниязи), в 1971 году «Ивы не плачут» Афрасияба Бадалбейли (режиссер Шамси Бадалбейли, художник Энвер Алмасзаде, дирижер Рауф Абдуллаев), в 1973 году – «Айгюн» Закира Багирова (режиссеры Али Усубов и Фикрет Султанов, художник Эйюб Фаталиев, дирижер Рауф Абдуллаев), в 1977 году – «Обманутые звезды» Мамеда Гулиев (режиссер Афлатун Нематзаде, художник Энвер Алмасзаде, дирижер Рауф Абдуллаев, хореографы Рафига Ахундова и Магсуд Мамедов), в 1994 году – «Увядающие цветы» Сулеймана Алескерова (режиссер Хафиз Гулиев, художник Эйюб Фаталиев, дирижер Кязим Аливердибеков), в 2003 году – «Натаван» Васифа Адигезалова (режиссер Фирудин Сафаров, художник Рафис Исмаилов, дирижер Джаваншир Джафаров, хореограф Тамилла Ширалиева), в 2007 году – «Ожидание» Фирангиз Ализаде (режиссер Джаннат Салимова, дирижер Джаваншир Джафаров) украсили репертуар.

Главные роли исполнили: в «Низами» – Бюльбюль (Соловей), Фатма Мухтарова (Азра), Агабаба Буньядзаде (Шапур), Сона Мустафаева (Рена), в опере «Севиль» – Рашид Бейбутов, Ягуб Рзаев, Кязим Мамедов, Рауф Атакишиев (Балаш), Фирангиз Ахмедова и Фируза Мурадова (Севиль), Рахила Джаббарова (Гюлюш), в опере «Азад» – Фирангиз Ахмедова и Фируза Мурадова (Сария), Кязим Мамедов (Аяз), Джаваншир Гафаров (Хаджир), в опере «Вагиф» – Лютфияр Иманов (Вагиф), Фирангиз Ахмедова и Фируза Мурадова (Хураман), Мустафа Топчиев и Джаваншир Гафаров (Видади), Агабаба Буньядзаде (Ибрагим хан), Идрис Агаларов и Мурсал Бадиров (Эльдар), Фирудин Мехтиев (Гаджар), в спектакле «Бахадур и Сона» – Рауф Атакишиев и Лютфияр Иманов (Бахадур), Фирангиз Ахмедова и Фируза Мурадова (Сона), в опере «Мертвые» – Лютфияр Иманов и Кязим Мамедов (Искендер), Агабаба Буньядзаде (Шейх Насрулла), Мустафа Топчиев (Шейх Ахмед), Джаваншир Гафаров и Гафар Алиев (Гаджи Гасан ага), в опере «Айгюн» – Диляра Бабаева (Айгюн), Али Хагвердиев и Фаиг Мустафаев (Амирхан), Валерий Керимов и Адиль Меликов (Эльяр), в «Обманутых звездах» – Фирудин Мехтиев (Шах), Адиль Меликов (Юсиф Саррадж), Шахлар Гулиев (Полководец Юмругоглу), Баба Мирзоев, Джанали Акперов и Бакир Хашимов (Ахунд), в опере «Увядшие цветы» – Эльхан Ахадзаде (Бахрам), Гюльнара Ахмедова (Сара), Фарида Мамедова (Пери), в «Натаван» – Хураман Гасимова и Натаван Исмайлова (Натаван), Хасан Энами (Хасай), Шахлар Гулиев (Гасым бей Закир), Эльхан Ахадзаде (Александр Дюма).

После многих лет традицию мугамной оперы продолжила композитор Шафига Ахундова. Она написала оперу «Скала невесты» по либретто Сулеймана Рагимова и Искендера Джошкуна. Постановщик-режиссер оперы Агакиши Казимов, художник – Энвер Алмасзаде, дирижер – Рауф Абдуллаев (1974). Главные роли исполнили солисты театра Назакат Мамедова и Махрух Мурадова (Гюльбахар), Ариф Бабаев и Баба Мирзоев (Джамал), Фирудин Мехтиев и Адиль Меликов (Хан), Рубаба Мурадова и Сафура Азими (Санам), Гюльхар Гасанова и Симузар Хатамова (мать), Лейла Ибрагимова и Сария Магеррамова (Туту), Вели Таиров и Рашид Таиров (Визирь), Разия Широнова и Марьям Кязимова (Алигызы). Оперетты «Аршин мал алан» и «Мешади Ибад» были включены в репертуар на протяжении последних двадцати лет. Мешади Ибад впервые сыграл вокалист, народный артист Азер Зейналов. Актер Национального драматического театра, народный артист Яшар Нуриев был приглашен сыграть роль Солтан бея в «Аршин мал алан». Оба исполнения имели большой успех.

В 1979 году была поставлена опера Джахангира Джахангирова «Судьба певца»: автор либретто и режиссер-постановщик Керем Керимов, режиссер Амир Мамедов, художники Эйюб Фаталиев и Фархад Халилов, дирижер Рауф Абдуллаев, хореографы Чимназ Бабаева и Владимир Плетнев. Спектакль стал одним из долгожителей в репертуаре. Главные роли исполнили: Баба Махмудоглу и Джанали Акперов (Мир Саид), Афарида

Алиханова и Хураман Гасымова (Ханум), Али Хагвердиев (Асадулла бек), Адиль Меликов и Фирудин Мехтиев (Рашид бек), Хадиджа Бабаева и Гюльнара Ахмедова (Рена), Сафура Азими, Хуршид Гурбанова и Сария Магеррамова (Гюльсум), Шахлар Гулиев (Ашур бек).

Для детей были поставлены спектакли: «Лиса и собака» Ибрагима Мамедова (режиссер Солтан Дадашов, дирижер Кязим Аливердибеков. 1963), «Джыртдан» Назима Аливердибекова (режиссер Афлатун Нематзаде, художник Энвер Алмасзаде, дирижер Кязим Аливердибеков, балетмейстер Гамар Алмасзаде, 1978 г.), «Кот в сапогах» Леонида Вайнштейна (режиссер Али Усубов, художник Энвер Алмасзаде, 1990), «Золушка» (режиссер Али Усубов, художник Энвер Алмасзаде, дирижер Кязим Аливердибеков. 1990).

Сегодня Азербайджанский государственный театр оперы и балета успешно продолжает свои творческие поиски. Главный режиссер театра - заслуженный деятель искусств Хафиз Гулиев, главный дирижер – народный артист Джаваншир Джафаров.

#### Библиографический список

1. “Sədayi həqq”, 14 марта 1912 г.
2. “Sədayi həqq”, 5 сентября 1915 г.
3. “Yeni iqbal”, 28 апреля 1916 г.
4. “Zəhmət sədasi” 5 сентября 1919 г.
5. «Tazə həyat», 14 января 1908 г.
6. «Tazə həyat», 28 мая 1912 г.
7. 1947-1948-ci illər teatr mövsümü. -Dövlət Opera və Balet Teatrının nəşri. 1947 г.
8. Hacıbəyli Ü. “Nərgiz” operası haqqında. “Kommunist”, 11 января 1935 г.
9. Xüsusi proqram: “Xosrov və Şirin”. Dörd pərdəli opera, Bakı 1947 г.
10. Kommunist”, 11 апреля 1937г.
11. Məmməd Sadiq. “Fərhad və Şirin”. – “Yeni həyat”, 8 марта 1911 г.
12. Tamaşaçı. “Əslü və Kəgəm”. – “Açıq söz”, 29 января 1918 г.
13. Городинский В. «Короглы». – «Правда», 6 апреля 1938 г.
14. Городинский В., Бачелис И. – «Комсомольская правда», 8 апреля 1938 г.
15. Канн Э. «Героическая драма» - «Вечерняя Москва», 11 апреля 1938 г.
16. Поляновский Г. «Аршин мал алан». – «Правда, 11 апреля 1938 г.
17. Славин А. «Аршин мал алан». – «Труд», 11 апреля 1938 г.
18. Хубов Г. «Шахсенем». – «Правда», 8 апреля 1938 г.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ДУХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Э. Э. Янакиева

*Докторант,  
Азербайджанская государственная  
академия художеств,  
г. Баку, Азербайджан*

---

**Summary.** The article gives short and concrete information on Azerbaijan wind musical instruments. Laconic analysis on the samples presented in relation to the disclosure of artistic features of instruments has had particular importance in the content of an informational article. Basically information about the types of instruments such as ney, tukka, tulum, balaban, which is included in the Azerbaijan wind instruments, has been widely disclosed.

**Keywords:** musical instruments; ney; tukka; tulum; balaban; ornament.

---

Связь азербайджанского искусства с древними традициями свидетельствует так же о древней истории его музыки. Этот факт также подтверждают музыкальные инструменты, которые отличны или схожи в разных регионах. Среди музыкальных инструментов, которые разделены на четыре группы, особенностями художественного оформления отличаются духовые музыкальные инструменты, показывающие, что они были разработаны в более поздние периоды, то есть в X–XI века. Однако, многие археологические раскопки подтверждают, что духовые инструменты так же имеют древнюю историю развития у народов Востока. Например, утверждается, что возраст четырёх зурн, изготовленных из оленьих рогов, обнаруженных во время раскопок в Мингячевире, который считается одним из старейших населенных пунктов, насчитывает более трех тысяч лет. Эти образцы зурн выполнены с большим вкусом и примечательны выдающимся декором.

Одним из самых популярных видов музыкального исполнения в восточных странах является тутек. В разные периоды духовые инструменты, среди которых наиболее распространён тутек, изготавливались из таких материалов, как тростник, кость, дерево, глина. Форма тутека цилиндрическая 280–330 мм до 20 мм в диаметре. Современные тутеки изготавливаются из абрикосовых, ореховых и тутовых деревьев. В дополнение к смятой верхней части головки, прилагается маленький язычок. В верхней части тутека открывается семь отверстий, а в задней части между первым и вторым отверстием открывается ещё одно.

Древний азербайджанский тутек примечателен его простой и классической формой и является ярким примером указанной структуры. Как правило, любая простота в тутеке встречается редко.

Тутек, широко используемый в музыке тюркских народов, как и в других регионах и считающийся инструментом пастухов, известен, под та-

кими названиями, как «гувал», «кавал». Считается, что слово «кавал» произошло от корня «кав», что означает пустоту. Длина кавала варьируется от 30 см до 80 см, а диаметр составляет около 1,5 см. Есть два вида кавала: с язычком и без языка. В основном изготавливается из абрикосового дерева.

В качестве примера, давайте посмотрим на форму тутека тюрок. Отличающиеся друг от друга размерами, особенность этих инструментов объясняется художественной структурой. Край первого тутека светлого цвета и оформлен несколько в овальной форме. Конец был разделен тонкой линией на две части, и каждая половина была украшена систематической последовательностью декора.

Другой тутек имеет похожую конструкцию и привлекает внимание немного отличной формой. Его кончик белый и прямой. Элемент декора нанесён в два ряда. Данная часть инструмента, немного расширенная к краю, выходит за пределы основной части.

В целом, на Ближнем Востоке можно найти множество примеров музыкальных инструментов, таких как нэй или зурна. Зурна известна с древних времен как "черная зурна", "арабская зурна", "зурна джуре", "зурна аджеми", "габа зурна", "шахаби зурна". Каждый вид формируется в основном по регионам и выделяется схожей формой. Например, обратим внимание на художественное оформление одного из древнейших видов зурны Азербайджана. Декоративные элементы на музыкальном инструменте, изготовленного из ореха, выполнены простыми геометрическими и прямыми тонкими линиями. Его более узкая сверху форма книзу расширяется. Выгравированные со вкусом отверстия зурны, будучи симметричными, обеспечивают её функциональность. Сохранив красоту текстуры дерева на плоскости, для блеска инструмента используется глянцевая краска.

Художественное оформление другой древней зурны Азербайджана совершенно иное. Его головка, называемая магалаг, изготовлена из простого, прозрачного материала. Рог, изготовленный из тутового дерева удлиненной формы и расширяющийся книзу, придает ему традиционный вид. Широкая часть зурны, украшенная жемчугом, была систематически оформлена широким рядом элементов в форме пахлавы.

Зурны, украшенные выдающимся мастером Камилем Ахмедовым, очень ценны в эстетическом аспекте. Декоративные элементы в соплах труб основаны на тонком художественном оформлении режущей кромки инструментов.

Чёрные и серебристые декоративные элементы, изображенные на трубке зурны, являясь противоположностью друг другу, созданы путем синтеза цветочных и геометрических орнаментов. Так, в центре четырехгранного листового орнамента с внутренней стороны был изображён узор в форме бутылки. В нижней же части представлены известные в искусстве тюрок как «Древо жизни», цветы лилии, изображённые по краям четырёхлепестковыми мелкими цветами.

В целом, рассматривая зурну сверху и снизу, мы видим, что отверстия находятся сверху. Его схематическая структура состоит из ствола, кисточек, и изготовленных, в основном, из камыша язычка, ствола, крышки и отверстий.

Художественные особенности балабана, так же являющегося духовым инструментом, тоже отличны в зависимости от региона. Исследуя данный инструмент, известный под такими именами, как «баламан», «мей», «ней», «дудук», выясняется, что по структуре он чем-то напоминает тутек. Наиболее важной отличительной чертой балабана от других инструментов является наличие восьми отверстий.

На балабанах часто чёрной краской изображена птица, либо написано имя владельца. В качестве примера рассмотрим балабан, принадлежащий тюркским народам, изготовленный из абрикосового дерева: верхняя его часть украшена пухом и перьями, что напоминает образ птицы. Или, другой пример: орнаментальный элемент, образованный линиями внутри геометрической рамки, и узоры в нижней части, созданные последовательно небольшого орнамента в форме пахлавы, обеспечили великолепную форму балабана.

Художественное оформление одного из образцов балабана из Азербайджана привлекает внимание своей простотой. Хотя на нем нет каких-либо декоративных элементов, более светлая головка в синтезе с более тёмной основой, обеспечивает впечатляющий эффект.

В другом примере мы сталкиваемся с более богатой формой балабана. Балабан, украшенный художником Камилем Ахмедовым, отличается красотой геометрических орнаментов. Чёрно-белое художественное выражение шахматного типа в нижней части, не смешиваясь с более богатым орнаментом верхней части инструмента, представляет собой удачную художественную сборку балабана.

Среди духовых инструментов тулум известен как народный инструмент, который изготавливается из проветриваемой кожи-тулуга. Дудек изготавливается из орехового, тутового, ивового, грушевого деревьев, а также из кости, и состоит из прикрепленных друг к другу труб. Для приготовления тулуга используется кожа ягнёнка.

История тулума изучена не до конца-это инструмент, принадлежащий тюркским народам. Существует множество утверждений, что тулум принадлежит озгукским туркам. Ярким примером служит 800-летний тулум, найденный в Азербайджане. Кроме того, тулум занимает значительное место в музыкальной культуре Анатолийского и Черноморского регионов. Тулум состоит из трех частей: мундштука, корпуса и нава.

Прежде всего, для надувания тулума используется специальный свисток. Вырезав из круглого дерева полость, для предотвращения выхода воздуха, из нейлона формируют крышки с трёх сторон.

Корпус тулума, в основном, изготавливается из козьей кожи. Основным условием является возраст козлёнка в один год. Так как козлик младше одного года имеет более тонкую кожу.

Для обогащения эстетического вида тулума используются узоры. Например, тулум, относящийся к азиатскому региону, окрашен в синий цвет. Его внешние границы окружены небольшими зигзагообразными узорами коричневых оттенков в несколько рядов. Тулум разделен на две части и привлекает внимание реалистичными цветочными изображениями в центре верхней и нижней частей.

Простые геометрические орнаменты также использовались в наванной части тулума.

#### **Библиографический список**

1. Керимов А.К. (Азад Озан Керимли). Таузская школа ашыгов Азербайджана: Автореф. дис. ... канд. искусств. – Баку, 1995.
2. Римский-Корсаков А.В., Дьяконов Н.А. Музыкальные инструменты (методы исследования и расчеты). – М.: Росгосместпром, 1952.



## II. ETHICAL AND ENVIRONMENTAL ASPECTS OF CULTURE



### ФОРМИРОВАНИЕ НРАВСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ РЕАЛИЙ

Н. Ш. Блягоз  
Н. К. Куприна  
А. К. Басте

*Доцент,  
доцент,  
доцент,*

*Адыгейский государственный  
университет,*

Н. Р. Бжецева

*доцент,*

*Майкопский государственный  
технологический университет,  
г. Майкоп, Республика Адыгея, Россия*

---

**Summary.** The article provides a substantiation of the relevance of the study the problem of the formation of a students` moral culture in the context of modern Russian realities; gives ideas about morality, moral culture and moral education. It talks about the role of the state, family and educational institution in the formation of the moral culture of the student, the current state of these social institutions education the results of a survey of students are given

**Keywords:** moral; moral culture; moral education; the state; a family, school.

---

Смена общественно-экономической формации в России изменила представления людей о нравственности, нормах и правилах поведения в обществе. Введенные, в российское общество многоукладность, многообразие форм собственности привели его к социальному расслоению, а вместе с этим расхождению представлений о морали, ее принципах, к деструктивным переменам в общественной психологии – в ее ценностях, установках, нормах, настроении. Современное российское общество характеризуется изменением традиционных нравственных норм поведения, упадком нравственной культуры, кризисом нравственности. Игнорируются правила морали, размыты критерии добра и зла и т.д. В последние годы все меньше в обществе говорится о нравственном воспитании подрастающего поколения.

Между тем, познание себя, определение нравственной позиции, проявление нравственной воли – это форма существования человека и формирование нравственной культуры личности обучающегося, как результата нравственного воспитания сегодня вновь ставится в Федеральном государственном образовательном стандарте общего образования в качестве одной из основных задач общеобразовательной школы. Более того, Концепция

духовно-нравственного развития и воспитания обучающихся является методологической основой разработки и реализации ФГОС.

Нравственная культура является одним из главных оснований духовной жизни общества, «выполняющая нормативно-регулятивные функции по отношению ко всем сферам общественной жизни и играющая огромную роль в обеспечении внутреннего единства, целостности и равновесия общества как специальной системы [1, с. 114]. Единство общества обеспечивает единство государства.

Она предполагает добровольное соблюдение личностью моральных норм, правил поведения, основанных на общечеловеческих ценностях, которые находят свое выражение в отношении к Родине, обществу, отдельным людям, к самому себе, коллективу и т.д. Уровень нравственной культуры определяет уровень жизнеспособности общества и каждой отдельно взятой личности.

Нравственность – «внутренние, духовные качества, которыми руководствуется человек, этические нормы; правила поведения, определяемые этими качествами» [2, с. 423]. «Нравственность» в педагогике определяется как совокупность норм и правил, регулирующих отношения людей в обществе, их деятельность и поведение. Это состояние взаимосочувствия с человеком, своим народом и со всем миром.

Нравственность позволяет человеку по собственному внутреннему желанию, а не из-за страха внешнего наказания осуществлять действия, направленные на установление добра. Она предполагает действие человека в отношении внешнего мира, которое основано на внутренней свободе и не имеет принудительного характера. Решающую роль здесь играют голос совести и чувство ответственности.

Важнейшая роль нравственности в формировании личности признавалась учеными-педагогами во все времена. Ими были классики педагогики Я. А. Коменский, Ж-Ж. Руссо, Дж. Локк, И. Ф. Герберт, К. Д. Ушинский, А. С. Макаренко и т.д.

Проблемой нравственного воспитания занимались педагоги советского периода: Н. М. Болдырев, И. С. Марьенко, Л. А. Матвеева, Л. И. Божович и другие исследовали. Ей посвящены диссертационные исследования С. В. Богдан, Т. А. Ильиной, В. И. Новиковой, Н. В. Перчун, В. М. Пустовалова, М. И. Шемшуриной и др.

Проблема нравственности и нравственного воспитания подрастающего поколения достаточно изученный в педагогике вопрос, но в связи с переменами, произошедшими в общественном развитии России, необходима переоценка моральных ценностей общества и согласно этого, пересмотр теории и практики сообразно современным реалиям.

Анализ разработанности проблемы в науке, современной российской действительности, реальная ситуация педагогической деятельности по формированию нравственной культуры обучающихся в процессе их нравственного воспитания выявило противоречие между потребностью обще-

ства в нравственно культурной личности и отсутствием слаженной работы всех социальных институтов, призванных участвовать в данном процессе.

Как выше показано, формирование нравственной культуры личности является потребностью общества, а его реализация выступает государственным заказом, социальным институтом, выполняющим функцию воспитания личности.

Призвание государства состоит в том, чтобы подчиняя частные цели общественной, устанавливая порядок в обществе, соответствующий нравственным законам, способствуя формированию нравственной культуры личности и общества в целом. Государство, не может принудить быть нравственным обществом, ибо принуждение к нравственности уже есть безнравственность.

Но, для стоящего у власти политического деятеля, первой обязанностью является стремление к государственной пользе и для его реализации выбирает наиболее целесообразные или выгодные средства, которые далеко не всегда согласованы с требованиями нравственного закона и с этой позиции не могут быть оправданы.

Однако, ограничить политику государственной пользы стремлением к успеху, власти и материальным благам, означает лишить государство нравственного значения. Но, государство, которое призвано осуществлять идею общего блага, по своей природе заключает в себе нравственные понятия, поэтому, чем бы, ни обуславливался политический успех, оно не может не ставить идеальной целью – осуществление нравственной цели нравственными средствами.

Сегодня, российское государство нацелено на регулирование экономических и политических вопросов и по этой причине ориентировано на воспитание подрастающего поколения, нацеленного на успех, которое двигало бы развитием страны и государства. В этих условиях, если соблюдение, нравственных норм, мешает достижению личного успеха, то личность должна отказаться от морали. Так, 80 % опрошенных нами обучающихся утверждают, что безнравственный человек не ограничивает себя в средствах для достижения личного успеха, а 54 % констатируют, что соблюдение нравственных норм мешает достижению личного успеха. При этом, три четверти опрошенных обучающихся говорят, что соблюдение нравственных норм «спасает» общество от вырождения, треть затруднились ответить. 67 % придерживаются мнения, что современное общество отклонилось от нравственных норм, правил, всех нравственных ценностей и считает, что оно «не всегда»; «абсолютно не содействует» и даже «противодействует» формированию нравственной культуры личности. Только 31 % обучающихся из числа опрошенных считают, что современное общество способствует духовно-нравственному становлению личности. Между тем, они же отмечают кризис нравственности в обществе, и что деятельность средств массовой информации в России в значительной степени

аморальна. Таким образом, можно утверждать о потере в современной России СМИ воспитательной роли.

С воспитательной функцией не справляется и общество. Известно, что культура нравственного поведения внешне проявляется в соответствии слов и поступков нормам, выработанным обществом, а нравственная культура становится внутренней составляющей личности при условии, что моральные нормы и ценности общества перешли в убеждения. Она предполагает способность личности разбираться в чувствах и мотивах своих собственных поступков и умение их соотносить с интересами других членов общества. Но истинно нравственными они являются только тогда, когда совершаются исходя из моральных мотивов и согласно моральным принципам, т.е. когда этические знания не противоречат, а совпадают с нравственными мотивами и поступками. Таким образом, нравственная культура становится внутренней составляющей личности при условии, что моральные нормы и ценности общества перешли в убеждения. Она предполагает способность личности разбираться в чувствах и мотивах своих собственных поступков и умение их соотносить с интересами других членов общества. Будучи в кризисном состоянии российское общество не может предоставить нравственных норм, моральных ценностей, которыми может руководствоваться подрастающее поколение. 61 % респондентов находят современное российское общество безнравственным, где у каждого своя мораль» и «каждый выживает, как может».

Однако, нравственность – это величина постоянная, абсолютный закон, мерило как человеческих действий, поступков, так и политики государства, по которому судят о личности и благополучии государстве и оценивают их. Она не ориентирована на самосохранение, успех и благополучие личности или мнение авторитета. Нравственность возвышается над благоразумными или конъюнктурными самопредостережениями и выступает в качестве регулятива, выражая ответственность перед самим собой как субъектом общечеловеческих ценностей и требований.

Основы нравственной культуры личности, закладываются в семье. Но, современная российская семья, как «ячейка общества» ориентирована на воспитание успешных, конкурентноспособных людей, способных жить «безбедно», ибо для родителей самое главное благополучие собственных детей. Семья в России, с позиции нравственности и нравственного воспитания, как и все общество, находится в кризисном состоянии.

Сегодня, особая надежда на решение проблемы формирования нравственной культуры личности и соответственно общества, возлагается на образовательное учреждение, особенно на школу, на тот единственный социальный институт, через который проходят все граждане России. Школа, решая задачи воспитания должна помочь каждой семье, каждому обучающемуся определить нравственные ценностные основы жизнедеятельности и таким образом, обеспечить его для всего общества. Но это возможно при условии, что цель государства тоже будет нравственной.

### Библиографический список

1. Иванова Г.П. Освоение нравственных ценностей учащимися образовательных школ в современных условиях /Г. П. Иванова. – М.: Социум, 2001.
2. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: Азбуковник, 2002.



### III. THE GAME AND GAME CULTURE, PAST AND PRESENT



#### ИГРА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

**С. М. Хапачева**  
**Д. Д. Жажева**  
**З. З. Шахутова**

*Кандидат педагогических наук, доцент,  
кандидат педагогических наук, доцент,  
кандидат педагогических наук, доцент,  
Адыгейский государственный  
университет,*

*г. Майкоп, Республика Адыгея, Россия*

**С. А. Жажева**

*Кандидат педагогических наук, доцент,  
Кубанский государственный  
университет,*

*г. Краснодар, Россия*

---

**Summary.** This article deals with the development of communicative competence of children of primary school age by means of games. Types of communication and levels of competence are presented. The authors consider the pedagogical conditions for the development of communicative competencies, and present experimental research methods.

**Keywords:** communicative competence; didactic play; primary school age; game therapy; communication activity.

---

В связи с введением Федерального государственного образовательного стандарта в школе в «портрете выпускника начальной школы» одной из личностных характеристик обучающегося является доброжелательность, умение слушать и слышать, высказывать свое мнение, обосновывать свою позицию, то есть должны быть сформированы коммуникативные компетенции.

Освоение элементов коммуникативной культуры в младшем возрасте позволит детям успешнее реализовать свой потенциал. Учитывая характерные особенности младшего школьного возраста, предпочтение было отдано игровым приемам обучения.

В современном мире понятие «коммуникация» употребляется в нескольких значениях: путь сообщения (водная коммуникация, подземная коммуникация и т.д.); форма связи (телеграф, телефон и т. д.); факт общения, как связь между людьми.

Четкое разделение понятий компетенции и компетентности присутствует в работах А. В. Хуторского. Под компетенцией он понимает «некоторое отчуждённое, наперёд заданное требование к образовательной под-

готовке ученика, а под компетентностью – уже состоявшееся его личностное качество.

Видами коммуникаций являются: 1) вербальная коммуникация; 2) невербальная коммуникация; 3) продуктивная коммуникация (говорение, письмо – речевой поступок); 4) рецептивная коммуникация (слушание, понимание смыслового содержания текста – смысловое решение); а структура коммуникативных умений младших школьников это: ориентировочные умения, информационно-аналитические умения, прогностические умения, полемические умения, креативные умения, рефлексивные умения.

Проводя анализ содержания психолого-педагогической литературы, мы делаем вывод, что все компетенции классифицируются по уровням: ключевые – универсальные, базовые, элементарные, метапредметные – общепрофессиональные, предметные – специальные. Учитывая характерные особенности младшего школьного возраста, предпочтение было отдано игровым приемам развития коммуникативных умений и навыков. Детские игры предметного плана могут быть трех типов: игра-исследование; игра-конструирование; ролевая игра.

В практике игровая деятельность выполняет разные функции: (развлекательная, коммуникативная, самореализация в игре, игротерапевтическая, диагностическая, функция коррекции, межнациональная коммуникация, социализация). Динамика процесса развития коммуникативных компетенций учащихся экспериментальной и контрольной групп отслеживалась на протяжении всего учебного года.

Целью экспериментальной части исследования явилось определение эффективности предложенной дидактической программы, направленной на развитие коммуникативной компетентности младших школьников.

Перед началом формирующего эксперимента для получения объективной и полной информации о состоянии сформированности коммуникативной компетентности в экспериментальной группе мы провели констатирующее исследование. В соответствии с представленной шкалой оценивалась сформированность коммуникативных компетенций по каждому критерию в исследуемых группах.

Исходя из цели данной работы и необходимости изучения формирования коммуникативных умений младших школьников, мы провели экспериментальное исследование, используя следующие методики:

1. Умение слушать собеседника. Тест «Умение слушать собеседника» (Н. И. Козлов);
2. Умение обосновывать и высказывать собственное мнение. Методика «Кто прав?» (модифицированная методика Цукерман Г. А. и др., 1992);
3. Умение оформлять свои мысли в устной и письменной речи. Интерпретация содержания сказки «Красная Шапочка»;

4. Умение выделять в речи существенные ориентиры действия, а также передать их партнеру «Графический диктант».
5. Умение группового взаимодействия. Методика «Ковёр».

Результаты исходного констатирующего эксперимента обнаружили недостаточную сформированность коммуникативных умений младших школьников и явились исходной предпосылкой для создания программы по развитию коммуникативной компетенции, обеспечивающих эффективность процесса активизации коммуникативной деятельности младших школьников с помощью дидактических игр.

На формирующем этапе реализовалась и апробировалась программа активизации коммуникативной деятельности на основе игровой методики. На данном этапе решались следующие задачи: выявление педагогических условий; реализация педагогического процесса по развитию процесса общения, экспериментальная проверка эффективности системы педагогических условий, подтверждение гипотезы исследования.

Для успешности формирования коммуникативной компетентности младших школьников необходимо создать следующие педагогические условия: реализация индивидуального и дифференцированного подходов к учащимся с учетом уровня их самооценки; формирование мотивационно-ценностного отношения младших школьников к коммуникативной деятельности посредством создания мотивирующей среды и обеспечения единства когнитивного, эмоционального и поведенческого компонентов личности; включение младших школьников в практико-ориентированную коммуникативную деятельность, способствующую самореализации личности; реализация организационно-методического обеспечения, основанного на поэтапном формировании у младших школьников коммуникативных умений и отношения к себе как к субъекту коммуникативной деятельности.)

С целью формирования коммуникативных умений младших школьников нами был разработан комплекс мероприятий.

Данная программа направлена как на развития коммуникативной культуры личности, так и коммуникативную компетентность у детей младшего школьного возраста средствами дидактической игры.

Комплекс мероприятий направлен на:

1. Формирование, совершенствование коммуникативных умений (владение средствами общения, выражение собственного мнения, доброжелательное взаимодействие с одноклассниками, умение выслушать товарища, участвовать в коллективном обсуждении проблем и задач, работать в группе).
2. Развитие речевых способностей (формирование монологической и диалогической речи, правильное изложение своих мыслей, отвечать на вопросы в соответствии с заданием, выстраивать последовательный рассказ, формирование умения слушать, различать и понимать различные позиции других людей, обосновывать собственное мнение).

ние, приобретение соответствующих знаний, которые способствуют улучшению социальных навыков).

В комплексе мероприятий включены следующие формы и методы взаимодействия с обучающимися: игры разных видов и направлений, а именно дидактические, игры-инсценировки, ролевые игры, подвижные, творческие, интерактивные.

Кроме уроков использовались дополнительные развивающие занятия, которые проводятся 1 раз в неделю (1 час выделяется из школьного компонента учебного плана), продолжительность занятия – 40 мин. (календарно-тематический план представлен в работе)

Наши наблюдения в экспериментальной группе свидетельствуют, что обучающиеся стали более инициативными в общении, проявляют большую осознанность в выборе вербальных и невербальных средств общения.

Диагностические данные по методикам были соотнесены с ранее полученными результатами. Развивающие занятия помогли обучающимся научиться адекватно оценивать свое место в коллективе, приобрели коммуникативные умения и навыки.

В процессе формирующего этапа эксперимента решалась задача создания у младших школьников целостного представления о человеке как субъекте общения. На данном этапе проводились тренинги, использовались активные методы обучения на развитие коммуникативных умений: дидактические и ролевые игры, игры-упражнения.

С целью проверки эффективности экспериментальных занятий был проведен контрольный этап педагогического эксперимента. Оценивалась сформированность коммуникативных умений по каждому критерию в экспериментальной группе. Для этого использовался тот же разработанный комплекс методов диагностики.

Данные эксперимента свидетельствуют о значительном росте показателей сформированности компонентов коммуникативных умений в экспериментальной группе. Наблюдения за обучающимися экспериментальной группы свидетельствуют, что дети стали более общительными, умеют высказывать и отстаивать свое мнение.

Реализация организационно-методического обеспечения процесса поэтапного формирования коммуникативных умений обучающихся начальных классов способствовала формированию всех структурных компонентов коммуникативных умений.

Результаты проведенного нами исследования позволяют сделать следующие выводы:

Анализируя литературу, мы увидели множество точек зрения на определение понятия «коммуникативная компетентность», ставших более или менее устойчивыми и общепризнанными. Овладение коммуникативной компетентностью – необходимое условие формирования социально активной личности. Научиться ясно, и грамматически правильно говорить, обладать хорошо поставленным голосом, излагать собственные мысли в

свободной интерпретации, уметь выражать свои эмоции разнообразными интонационными средствами, соблюдать речевую культуру и развивать умение общаться - необходимо каждому.

Работа показала, что современная теория и практика обучения в начальной школе имеет ярко выраженную коммуникативную направленность, что способствует всестороннему развитию личности. Уроки русского языка и дополнительные занятия обеспечивают вхождение детей в общечеловеческую культуру через общение на родном для них языке, формируют коммуникативные навыки и умения у младших школьников.

На материале проведённого исследования было доказано, что использование дидактической игры является эффективным средством формирования коммуникативных навыков.

### **Библиографический список**

1. Болдырев, Е.В. Введение в теорию межкультурной коммуникации. Учебное пособие / Е.В. Болдырев. – М.: Просвещение, 2010.
2. Житина, Н.А. Начальное образование: становление коммуникативной компетентности: автореф. дисс. канд. пед. наук / Н.А.Житина. – СПб., 2006.
3. Жуков, Ю.М. Диагностика и развитие компетентности в общении / Ю.М.Жуков, Л.А.Петровская, П.В.Растянников. - М.: Изд-во МГУ, 1991.
4. Зимняя, И.А. Компетентностный подход. Каково его место в системе современных подходов к проблемам образования? (теоретико-методологический аспект) [Текст] / И. А. Зимняя // Высшее образование сегодня: реформы, нововведения, опыт: журнал. - 2006. - №8. - С. 20-26.



# IV. FATHERS AND SONS: THE CONTRADICTIONS AND THE CONTINUITY OF GENERATIONS IN THE CONTEXT OF TRADITION AND INNOVATION IN CULTURE



## ДЕСТРУКТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДИНАСТИЙ В АКТЕРСКОЙ СРЕДЕ: ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ И ФАКТОРЫ МИНИМИЗАЦИИ<sup>1</sup>

А. И. Черевкова  
Г. И. Чикарова

*Стажер-исследователь, аспирант,  
стажер-исследователь, аспирант,  
Институт социологии и регионоведения,  
Южный федеральный университет,  
г. Ростов-на-Дону, Россия*

---

**Summary.** The acting profession is traditionally characterized by a broad representation of professional dynasties whose potential is ambivalent. On the one hand, dynasties transmit professional, cultural capital and professional values. On the other hand, they can have a destructive social impact on the professional community, which is manifested in the promotion of members of their clan in it when entering theater universities, casting for roles, as well as violating the institutional conditions for equal professional self-development. However, there are factors specific to this professional community that help minimize the risks of destructive social influence of social monopolies of acting dynasties. The main of these factors is the Internet as a communication platform for the target audience and the viewers themselves, who have the final choice.

**Keywords:** professional dynasties; destructive potential of dynasties; actors' dynasties; family social capital; cronyism; family brand; audience selection.

---

Социологи, занимающиеся изучением профессиональных династий, представляющих собой «локализованные в производственной и социально-экономической сфере социальные группы, характеризующиеся кровнородственными отношениями, в которых несколько поколений осуществляют свою профессиональную деятельность в одной сфере» [8, с. 100], фиксируют их двойственный социальный эффект: конструктивный и деструктивный, проявляющиеся на социоструктурном, институциональном и социокультурном уровнях [6, с. 79].

Конструктивный созидательный социальный эффект, который приносят профессиональные династии, заключается в преемственности, трансляции профессиональных ценностей и необходимых компетенций от поколения к поколению, ранней профессиональной социализации. Знаком-

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке РНФ проект № 19-18-00320 «Конструктивный и деструктивный потенциал профессиональных династий в российском обществе».

ство с трудом родителей, погружение в профессиональную атмосферу создает условия для более быстрой и эффективной адаптации представителей династий [8, с. 100].

Деструктивное влияние династий связано, прежде всего, «с формированием устойчивых групп интересов, участвующих в перераспределении и получении институциональной ренты» [3]. Деструктивный социальный эффект проявляется в создании профессиональной монополии, ограничивающей доступ к престижным статусам, изменении институционального поля профессиональных отношений, конструировании трудовой сегрегации в социально-профессиональной сфере [6, с. 78].

Степень проявления конструктивной и деструктивной составляющей социального эффекта функционирования профессиональных династий зависит от ряда факторов, одним из главных среди которых являются особенности профессиональной среды. Так, каждое отдельное профессиональное сообщество имеет разные ценностные установки, институциональные условия профессионального развития и карьерного продвижения, а также особые принципы и факторы выстраивания профессиональной иерархии. В связи с этим актуальным с исследовательской точки зрения является не общее рассуждение о деструктивном проявлении профессиональных династий, а предметное рассмотрение функционирования династий в отдельно взятом профессиональном сообществе, с учетом особенностей его социоструктуры, а также институциональных и социокультурных параметров.

Искусство традиционно рассматривается как среда с широкой репрезентацией профессиональных династий [13, с. 297]. Значительная часть популярных сегодня российских актеров (и режиссеров) являются представителями династий, сформировавшихся еще в дореволюционные и советские годы: Бондарчуки, Боярские, Вертинские, Дворжецкие, Ефремовы, Михалковы-Кончаловские, Райкины, Стриженовы, Табаковы, Урганты, Янковские и др.

То, что сложившиеся в профессиональном сообществе актеров профессиональные династии выступают социальными монополиями, не вызывает сомнения, однако, неизученным остается вопрос, связанный с тем, как именно функционирует институт династии в актерской среде. Способствует ли профессиональному продвижению своих представителей посредством аккумуляции социокультурного и профессионального капиталов, сформированных путем внутрисемейной трансляции профессиональных компетенций? Или же приобретение потомственными актерами высоких профессиональных статусов осуществляется за счет закрытости верхних уровней профессиональной стратификационной системы «отцами» профессионального рода и отсутствия равноправной конкуренции на топовые позиции в профессии?

Для ответа на поставленный исследовательский вопрос авторами было проанализировано 11 биографических документов: биографические

очерки, дневники, мемуары и интервью представителей актерских династий (Высоцкие, Дворжецкие, Стриженовы и др.).

### **Описание основных параметров функционирования профессиональной среды актеров.**

Актерская профессия представляет собой одну из наименее регламентированных и «заорганизованных» отраслей профессионального труда в условиях современного российского общества: отсутствия государственного заказа, государственной идеологии и жестких регламентов осуществления профессиональной деятельности, и в то же время с большим количеством антрепризных проектов, открытых площадок, на которых актеры могут свободно устанавливать контакт со своей зрительской аудиторией, а также коммерческих кинопроектов. Все это открывает возможности для профессиональной самореализации и продвижения актеров. Но при этом нельзя упускать из внимания, что ни одна система и в том числе профессиональная, не может существовать без механизмов регуляции, задающих институциональные правила игры в профессиональном сообществе.

Институтами регуляции в профессиональном сообществе выступают творческие объединения актеров, членство в которых представляется престижным и способствует формированию корпоративного братства [13, с. 3]. В России такими организациями являются Союз театральных деятелей (основан в 1877 г., насчитывает более 25 тыс. членов) и Союз кинематографистов (1990 г., 5 тыс. членов). Должность председателя Союза кинематографистов занимает Н. С. Михалков, а Союза театральных деятелей – А. А. Калягин, основатель собственной актерской династии. Представители актерских династий являются членами управленческих структур организаций [5; 11]. Таким образом, представители династий формируют повестку в театральной и киноиндустрии, поддерживают этос профессионального сообщества, задают «правила игры» в нем.

### **Особенности проявления деструктивного потенциала актерских династий.**

Отсутствие жестких институционально закрепленных правил и норм оценки профессионализма актера дает возможность режиссерам, продюсерам, руководителям курсов в театральных вузах руководствоваться субъективными параметрами в вопросе приема абитуриента на курс или утверждения актера на работу в картине. О трудностях оценки таланта не раз писали и сами представители театральной и киноиндустрии. Театральный режиссер, педагог, главный режиссер театра им. В. Ф. Комиссаржевской Р. Г. Агамирзян (1922–1991): *«Как определить – что собою представляет стоящий перед тобой молодой человек? Есть ли в нем то, что мы по-разному называем, но имеем в виду, в конце концов, одно – природную, ни от чего не зависящую, объективно существующую одаренность – талант? И что определять? Как уловить это «нечто» – неуловимое, ускользающее и зыбкое, что составляет самую суть того, ради чего заседала обремененная годами, регалиями и званиями приемная комиссия?»* [1]. Да,

пишет он, есть некоторые общие критерии – внешние данные, музыкальность, речь, однако талант не представляет собой их сумму.

При этом талант, который не обязательно может быть передан по наследству от знаменитых родителей, а может быть подменен влиянием фамильного бренда и ложной убежденностью, что гены старших наставников обязательно проявятся позже. Многие представители актерских династий в своих воспоминаниях о времени поступления в вуз рассказывали, как использовали свою фамилию, которая выступала пропуском в профессиональное сообщество. В интервью А. Е. Дворжецкой читаем: *«Когда в институт поступала, то понимала: все в курсе, что я дочка Нины и Евгения Дворжецких, все знают, что поступаю по блату. И я это знала, но никуда не могла от этого деться, ведь мне нужно было попасть в институт, а не показывать, какая я самостоятельная»* [9]. Подтверждающий этот тезис пример можно найти и в интервью Н. В. Высоцкого: *«Я не первый и не последний, который пошел по стопам родителей. Отец умер за год до того, как я первый раз поступал в Школу-студию МХАТ. Тогда один из педагогов мне прямо сказал: даже если бы ты пришел и ничего не читал перед нами, мы бы все равно тебя взяли, потому что сын Володи»* [10].

Социальная монополия династий в актерской среде проявляется также в закрытости профессионального сообщества для вхождения новых членов. Династийность модифицирует институциональное поле профессиональных отношений, когда нарушаются принципы свободной конкуренции за «топовые» позиции [6]. В интервью актрисы Е. А. Кореневой читаем: *«В свое время я поступала в Щукинское училище на курс легендарной Людмилы Ставской. Отец мой – режиссер Алексей Коренев – тогда не был известен, мама работала ассистентом режиссера на «Мосфильме». И вот после экзаменов мне Ставская сказала: «Лена, я бы тебя взяла, но на твое ампула мы должны взять одну девочку, за которую попросили высокопоставленные люди». Она позвонила моей маме и спросила: «Может ли от вашей семьи кто-то из известных людей попросить перед ректором Борисом Захавой за Лену?» Мама растерялась: «Если только Олежек Ефремов?!» Людмила Ставская аж подавилась! Олег Николаевич позвонил-таки Захаве, и меня взяли на испытательный срок до полутора лет. А через два месяца зачислили на курс»* [10]. Р. Я. Левите о В. В. Дворжецком писала: *«Закончил Владик студию обычно, без особенных взлетов, и взяли его в театр драмы, потому что он был Дворжецкий, да еще с такими внешними хорошими данными»* [4].

Таким образом, деструктивный потенциал династий в актерской среде проявляется в том, что семьи, аккумулируя культурный и социальный капитал, имеют также т.н. «фамильный бренд», который обеспечивает младшим членам династии преференции при поступлении в театральные вузы, благоприятные условия для быстрого профессионального старта и отбора на роли.

## **Факторы минимизации проявления деструктивного фактора актерских династий.**

Несмотря на широкое проявление деструктивного влияния профессиональных династий в актерской среде, важно отметить, что данная отрасль профессионального труда обладает в тоже время и рядом факторов, способных минимизировать деструктивный социальный эффект.

Сфера искусства зависима от целевой аудитории, потребляющей производимые ей продукты. Нарастающая цифровизация создает условия, при которых зрители в режиме реального времени могут обмениваться мнениями по поводу их качества, что создает фильтр, позволяющий проводить дополнительный профессиональный отбор. Важной при этом оказывается оценка «лидеров мнений» – театральных и кинокритиков, чья позиция тиражируется в СМИ, а также независимых блогеров. Видеобзоры фильмов набирают сотни тысяч, а некоторые несколько миллионов просмотров (youtube-каналы BadComedian, Chuck\_review, Cut The Crap, Nostalgia Critic, КИНОКРИТИКА и др.).

Зрительский отбор обычно действует в сторону повышения качества продукта. Критерием продолжения съемок того или иного телепродукта служат рейтинги, основанные на показателях объема зрительской аудитории [7]. Многие династии актеров имеют в своем клане и собственных режиссеров, что, казалось бы, должно позволить самостоятельно обеспечивать себя профессиональной занятостью. Однако оценка профессионального мастерства режиссеров также, как и актеров, зависит от мнения публики и показателей кассовых сборов, и они вынуждены порой поступаться принципами продвижения представителей семейного клана, ослаблять действие социальной монополии и делать выбор на основе объективных параметров актеров, не ангажированных фамильным брендом. В подтверждение данного тезиса можно привести выдержку из интервью А.О. Стриженова, который на вопрос *«У Александры, если она выберет актерскую карьеру, будет преимущество в виде папы продюсера и режиссера?»* ответил, что *«...папа-продюсер и режиссер не может всю оставшуюся жизнь заниматься обслуживанием именно этой актрисы. Так я буду связан по рукам и ногам в выборе материала. Раз нет ролей для дочери и жены – значит, не буду снимать! Но это неправильно. Несправедливо в первую очередь по отношению к себе. Поэтому дочери полагаться на меня смысла нет»* [2].

Таким образом, профессиональные актерские династии могут оказывать деструктивное социальное влияние на профессиональное сообщество, проявляющееся в продвижении в нем членов актерского клана при поступлении в театральные вузы, кастинге на роли, а также нарушении институциональных условий равноправного профессионального саморазвития. Однако существуют характерные для данного профессионального сообщества факторы, позволяющие минимизировать риски деструктивного социального влияния социальных монополий профессиональных династий,

главным из которых является Интернет как коммуникационная площадка целевой аудитории и непосредственно сами зрители, за которыми остается окончательный выбор.

***Благодарность.** Статья подготовлена при поддержке РНФ проект № 19-18-00320 «Конструктивный и деструктивный потенциал профессиональных династий в российском обществе».*

#### **Библиографический список**

1. Агамирзян Р.С. Что же такое «талант актера»? // Сценическая педагогика. Л., 1973.
2. Александр Стриженов. [Электронный ресурс] // Women's day. URL: <https://www.wday.ru/stil-zhizny/vibor-redakcii/aleksandr-strijenov-vyidat-zamuj-mladshuyu-doch-poboyses-boga/>
3. Вольчик В.В., Посухова О.Ю. Институт профессиональных династий в контексте кланового капитализма // Journal of Institutional Studies, 2019. № 11(4) С. 77-89
4. Гройсман Я.И. Вацлав Дворжецкий – династия. ДЕКОМ, 1999. – 159 с.
5. Действующий состав Правления [Электронный ресурс] // Союз кинематографистов РФ. URL: <https://unikino.ru/правление-союза-кинематографистов-р/>
6. Мостовая И.В., Посухова О.Ю., Клименко Л.В. Методологические аспекты исследования профессиональных династий в российском обществе // Гуманитарий Юга России. 2019. №6. С. 71-82.
7. Парсаданова Т.Н. Организация и планирование производства телевизионных информационных программ // Российское предпринимательство. 2003. №8.
8. Посухова О.Ю. Профессиональная династия как результат семейных стратегий: инерция или преемственность? // Власть. 2013. №12. С. 100-103.
9. Почему Анна Дворжецкая стала актрисой? [Электронный ресурс] // WomanHIT. URL: <https://www.womanhit.ru/stars/interview/654238-pochemu-anna-dvorzhetskaya-stala-aktrisoj.html>
10. Пролет над театральным вузом: как работает блат при поступлении [Электронный ресурс] // Рамблер. URL: [https://news.rambler.ru/education/41143580/?utm\\_content=news\\_media&utm\\_medium=read\\_more&utm\\_source=copylink](https://news.rambler.ru/education/41143580/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink)
11. Секретариат СТД РФ [Электронный ресурс] // Союз театральных деятелей РФ. URL: <http://stdrf.ru/o-soyuze/struktura-soyuza/sekretariat/>
12. Фетюков А.Б. Художественная интеллигенция в «хрущёвский» период: состав и социальный облик (по материалам Ленинграда) // Вестник АГУ. Серия 1. 2011. №3.
13. Черевкова А.И., Чикарова Г.И. Факторы формирования профессиональных династий актеров в советском обществе // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки. 2019. № 4. С. 296-302.



## V. THE REFLECTION OF THE DIFFERENT ART FORMS IN MODERN CULTURE



### AUTO PIANO OF THE OTTOMAN SULTAN: M. F. RACHALS AUTO GRAND PIANO IN BEYLERBEYI PALACE

T. Aydinoglu

N. Ocakli

*Asst. Prof,  
İstanbul University State Conservatory*

*Asst. Prof.,  
İstanbul Sabahattı Zaim University,  
İstanbul, Turkey*

---

**Summary.** Music was the first important step of the Ottoman modernization. The Ottoman sultans, princes, and princesses had been the pioneers for the modernization of the Ottoman music since the reign of Sultan Selim III (r. 1789–1807). In the last quarter of the 19th century, western music became a part of the education, culture, and daily life of the Ottoman society. Piano education was a part of the curriculum at schools. Even it was a matter of discussion in 1908 to make piano classes not an elective but compulsory course in the Ottoman public schools.

During the thirty-three years-long reign, Sultan Abdul Hamid II became one of the most notable monarchs providing patronage for composers in the world. For this reason, during his reign, there were many music pieces dedicated to the sultan. His deep interest in western musical instruments, especially piano, led him to follow the technological developments about automatic instruments and auto pianos. The first auto pianos and the only one grand auto piano, known as lost today, came to the Ottoman palace in the reign of Sultan Abdul Hamid II. This is the story of the grand auto piano of the Sultan, which has been known as lost, which will be re-written in this article, based on a comparative study of the Ottoman archival documents and the field study made in Beylerbeyi Palace. This study aims to find if there was a grand auto piano in the Ottoman palaces matching with the piano in the documents as well as to understand the role of the Ottoman bureaucrats and other factors on the sultan's interest for mechanical pianos.

**Keywords:** auto piano, grand piano, music, Ottoman empire, history.

---

#### 1. Automatic Piano: From Automatic Organs to Grand Auto Pianos

“Music is a necessity-one of the fundamental joys of life. The great mass of humanity appreciates music, loves music and must have music. But to enjoy music to the utmost, it must be constantly available- it must be part of the home” [7, p. 3–4].

It was inevitable to encounter this kind of advertisement in magazines, newspapers, and even in the billboards on the streets at the beginning of the 20th century in Europe. Since the last decades of the 19<sup>th</sup> century, automatic musical instruments became more and more popular in Europe and North America. Among these musical instruments, automatic pianos were one of the most special ornaments of mansions in this era.

The first inspiration for automatic musical instruments was long before the 19<sup>th</sup> century. The patent license of the first automatic instrument was registered in the 18<sup>th</sup> century. Justinian Morse invented the first mechanical organ in 1731. The patent license of the automatic organ defines the invention: "*....this organ may be made for a much lower price THE PLAYER PIANO Italian all others heretofore, and therefore will be very proper to be made use of in churches or chappells in small parishes that are unable or unwilling to be at the expense of the constant attendance of an organist, or in gentlemen's houses or in private families*" [8, p. 132].

Although nobody had ever seen the automatic organ mentioned in this patent license, records about patent holders of the automatic piano in the 19<sup>th</sup> century indicate the process and technological development of the invention and the evolution of the automatic organ to automatic piano. After Justinian Morse, Bain Company in Scotland became the new patent-holder in 1847 after making some tiny alterations on the piano. The patent licenses with small changes passed to other holders year by year. In 1876 McTammany, in 1881 Merritt Gally, and in 1886 Bishop & Downe became the new patent-holder of the automatic piano. In 1887 Charles A. Kuster became the new patent-holder when he proved that the mechanism of his automatic piano was different from the previous ones [8, p. 136–138].

In 1880, R. W. Pain designed a 39-music pieces-of-piano for Xeedham & Sons. In 1882, he also modified his design for 45 musical notes for Mechanical OrguINETTE Co. After improving the functionality of this model, he designed a piano with 65 musical notes for the same company in 1888. All the aforesaid automatic pianos were technical devices working on a fixed mechanism like music boxes, and it was impossible to use them like typical pianos.

Hundred and sixty years after the first patent license of the automatic organ, Wiloc & White Company applied for a new patent in 1891. The company manufactured the first auto piano with dual functionality: The auto piano having the keys of the classical pianos and operating like standard pianos, the auto piano performing automatically with perforated papers. White and Parker Company received the patent for the grand auto piano in 1897. However, after the company did not find the expected demand for the piano, it applied for a new patent for portable automatic pianos in 1897. This device attached to a piano performed music like a music box with various additional functions. The trend for manufacturing auto pianos continued to rise in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century because the increasing demand for automatic pianos in Europe as a 'toy for live music' made these instruments a part of the cultural life and entertainment even in the houses of middle-class families. Thus, live performances of automatic pianos had already become a part of European entertainment on the eve of the 20<sup>th</sup> century.

## **2. Sultan Abdul Hamid II and His Deep Interest in Piano:**

Piano in the 19<sup>th</sup> century became the most favored European musical instrument in the Ottoman court. During the reign of the Sultan Abdulmejid (r. 1839-1861), the father of Sultan Abdul Hamid II, piano became a significant part of the culture and education in the palace. There were special teachers for western music lessons, and each of the Ottoman princes had a piano in his room. Prince Abdulhamid was one of these princes who took western music lessons and played piano. Since his early ages, the young prince took western music lessons from the famous composers of his time, such as Dussap, Guatelli, Donizetti, and Lombardi. The French piano teacher “Alexander Efendi” was appointed as his private piano teacher and young prince studied piano with “Alexander Efendi” for some time. When he ascended to the throne in 1876, Sultan Abdulhamid’s familiarity with western music in his childhood had already become a deep interest. The sultan liked opera and operetta very much, and he listened to performances in his opera house in Yildiz Palace.

Ottoman archival documents show that during Sultan Abdulhamid’s reign, members of the palace community in all ranks and even students in public schools took western music lessons and played piano. There were piano teachers employed in public schools such as Uskudar Technical School [4, p. 1–4], Leyli Technical School for Girls [2, p. 1–3], and Sultan Ahmed Technical School [1, p. 3–4]. Even more, there were attempts to make piano classes compulsory courses in public schools [1, p. 1–5]. These examples and documents in the Ottoman Archives show the popularity of the piano in Abdulhamid II’s era.

## **3. Sultan Abdulhamid II and the Idea of Having an Auto piano**

There are many documents in the Ottoman archives about western musical instruments, especially pianos and violins, in the palace in the Sultan Abdul Hamid II’s era. Among these, the grand auto piano, which was ordered in 1905 and shipped to the Ottoman capital in 1907, has an exceptional importance. It is not certainly known when Sultan Abdulhamid’s particular interest for an automatic piano had started. However, a document found in the Ottoman archives may have been the inspiration of this idea in the sultan’s mind. It is a booklet about a machine exhibited in the Paris Exhibition in 1889 [6, p. 1–9]. This machine was a *Melotrope*, a device that is placed on the keyboard for playing music using perforated papers. The French engineer Jules Carpentier designed this machine and exhibited it in the Paris Exhibition in 1889. Sultan Abdul Hamid had the handbook of this machine that was most probably the first inspiration for the idea of having an auto piano. The sultan did not wait for his desire so long that the Ottoman ambassador of Paris, Salih Munir Pasha (1896–1908), explains the sultan’s first experience of listening to the performance of an Aeolian Co. manufactured perforating machine in Yildiz Palace [9, p. 1].

Aeolian Co. manufactured the piano named *Pianola* in 1897. After an effective advertisement campaign, *Pianola* was in great demand in the late 19<sup>th</sup> century. Until 1898, only 65 keys could be used in automatic pianos. There had to be structural modifications to adapt the existing technology to *Pianola*. A

considerable amount of money was spent on the new technology, recorded religious and popular music pieces as well as printing a catalog for the marketing of *Pianola* in the world. However, Melville Clark's new piano *Apollo* with 88 keys, became very popular in a short time as the latest version of the auto piano [8, p. 142].

When Salih Munir Pasha told about *Melotrope*, the sultan was very excited to listen to music using this new machine. Salih Munir Pasha ordered the machine immediately from Paris. The machine was brought to one of the kiosks in the Yıldız complex. The sultan was very excited about the self-performing machine and he attached it to a piano in the pavilion and performed music. Although there was no exact date given for the coming of the automatic perforating machine to the Yıldız Palace, the documents indicate that the pasha probably saw the American made *Melotrope* in the Paris Exhibition of 14 April – 12 November 1900, when he was the ambassador in Paris, and told about the new invention to the sultan and brought the booklet from Paris. As a result, it is possible that *Pianola*, released by the Aeolian Co., came to the palace in 1900.

#### **4. The Grand Auto Piano in Istanbul:**

The sultan's deep interest in mechanical musical instruments was so genuine that Sultan Abdul Hamid II paid three hundred gold to buy four auto-pianos operating with electricity from Germany. One of these auto-pianos was in the room of his wife (*küçük kadınefendi*) and the three of them were in the rooms of his children in Yıldız Palace [12, p. 219]. However, there was only one grand auto piano arrived in Istanbul for the Sultan Abdulhamid II in 1907.

Ottoman archival documents explain the process from the order to the shipment of the grand auto piano to Istanbul in detail. According to the documents [10, p. 1]. Stefanaki Musurus Pasha was the bureaucrat responsible for the payments and shipment of the Sultan's auto piano. Stefanaki Musurus Pasha was the son of the famous Ottoman diplomat Kostaki Musurus, the Ottoman ambassador of London from 1851 [13, p. 1] to 1886 [14, p. 1]. Stefanaki Musurus Pasha was appointed as the ambassador of London in 1903 [15, p. 1] and he conducted cultural relations as well as diplomatic relations between Istanbul and London until the end of his life in 1908. There are two folders in the Ottoman Archives about the auto piano of the sultan dated 5 March 1907 and 1 May 1907 [11]. The archival documents include the piano dealer Kastner & Co.'s shipment receipt, price information, and user's guide in English and a note in Ottoman Turkish, having the seal of Stefanaki Musurus. The pasha, in his one-page information note, dated March 2<sup>nd</sup>, 1907, summarizes the documents in English. According to the document, the piano, produced as the custom-built for the sultan, was loaded in Barcelona Ferry and shipped on 25 February. It was expected to arrive on the 15th-20<sup>th</sup> of March. Also, two days later from the delivery of the piano, Musurus Pasha informs that an employee of the factory would come to assemble the piano and the accompanying equipment. Lastly, Musurus Pasha gives the total amount of payment for the expenses in receipts and shipment as 171 English Sterling, 11 Shillings, and 7 pence.

## 5. Known and Unknown About the Auto Piano of the Sultan

One detail from the archives, which has been missed in the previous literature so far, is very significant, and it is one of the new findings of the field research of this study as well. The piano ordered by Abdul Hamid II was not an auto piano produced by Kastner and Co. but a grand auto piano manufactured in the factory of German piano company M. F. Rachals & Co in Hamburg. During the field research of the project team in Beylerbeyi Palace, the team examined the grand auto piano in detail. It was discovered that although the name of the company, Kastner and Co., was written on the front cover of the piano, Kastner and Co. did not manufacture grand auto pianos. The company was just the intermediary firm in this transaction. Name of the manufacturing company of the auto grand piano, M. F. Rachals & Co., established in 1832 in Germany and manufactured the first automatic grand pianos in Hamburg, is written on the inner and front cover of the piano.



*Figure 1. Inside of piano Rachals&co Source : Beylerbeyi Sarayı*

Although the name of M. F. Rachals & Co. was written on the receipts and the user's manual, Kastner and Co. was one of the two parties in the transaction and the drawer of all receipts, which makes the archival documents very misleading about the manufacturer of the piano.



*Figure 2&3 Front of Piano Source Beylerbeyi sarayı*

Although Yildiz Palace had been the residence of Abdulhamid II during his reign, the auto piano is now in Beylerbeyi Palace, where the sultan spent his last years under house arrest. However, according to the palace inventory records, it was not known when and from where the auto grand piano was brought to the Beylerbeyi Palace. The piano is still being exhibited in the grand hall with a fountain. The field research and examination of the piano confirm that it exactly matches with the piano in the user manual of the grand auto piano of the Sultan in the archival documents. So, the grand auto piano of Abdulhamid II was

not manufactured by the London factory of Kastner and Co., but by the Hamburg factory of M. F. Rachals & Co.

The other finding of the field research in Beylerbeyi Palace is about the care of the piano in the Republican era. A business card, from the Piano House of Vasil Yakovidis, printed after the adoption of the Latin alphabet in 1928, is attached to the inner cover of the piano. The address of the piano house in the business card is “Beyoğlu, Ağa Camii Karşısı, Bursa Caddesi, Ahududu Pasajı, No. 23-19”. With the help and the guidance of the local shopkeepers, the project team talked to the Yusuf Öğütücü, the apprentice of Vasil Yakovidis, about the service of the piano house in the republican era.



*Figure 4. Card visit of Vasili Yakovidis inside piano M.F.Rachals .  
Source Beylerbeyi Sarayı*

According to the memories of Öğütücü, many pianos from the Ottoman palaces were brought to the piano house. However, he had never seen a grand auto piano in his workplace. Yusuf Öğütücü informed that some pianos were maintained in their places and his master, Vasil *Usta*, went to the palaces to tune and care them, so the only grand auto piano of the Ottoman Empire must have been one of these pianos.

## **6. Conclusion**

This study had aimed to design a comparative research project on the 19<sup>th</sup>-century Ottoman modern music to match the documents in the Ottoman archives with the pianos in the palaces. However, after finding the documents of the auto piano of the sultan, which has been known as lost, it became the project of the grand auto piano of the Sultan Abdul Hamid II and the music pieces recorded in it. A detailed examination of the names and symbols on this piano led us to re-examine the archival documents and see the significant details that were previously missed. The field research of this study gave the project team a new chance to evaluate the information in the documents with a critical approach and discover the details of the story about the special piano of the Sultan. Musurus Pasha conducted all of the transaction processes with Kastner and Co., and it was the intermediary company, who bought this piano from the manufacturer, M. F. Rachals & Co., to sell to the Ottoman sultan. Since M. F. Rachals was the only manufacturer of these pianos in the early 20th century, seeing the name of M. F. Rachals & Co. written on the receipts reminded the project team that the piano is not a Kastner and Co. auto piano but the grand auto piano of M. F. Rachals & Co. It was a great pleasure for the team to find the piano matching with the documents in Beylerbeyi Palace and learn that a precious piece of the early

20<sup>th</sup>-century Ottoman music history is not lost but brought from Yıldız Palace to Beylerbeyi Palace. Also, the field study revealed that the place of the piano was known in the republican era and the master of the piano house, Vasil *Usta* cared the piano of the sultan in the first half of the republican era.

The project team wants to mention special thanks to the Directorate of National Palaces for the permission given to the project team, and the personnel of Beylerbeyi Palace for their guidance and help during the field research of this study. It is a great pleasure to find the treasure of the imperial history known as lost because it is a piece of the shared history of all Ottoman millets in the multi-ethnic, multi-religious, and multi-cultural Ottoman Empire and the music pieces recorded in the only grand auto piano are those which once we all listened, shared, and liked together. For this reason, the thirty music pieces recorded in this piano are going to be the topic of the second article in this project to understand and analyze the late 19<sup>th</sup>-early 20<sup>th</sup> century western music culture in the Ottoman Empire.

### Bibliography

1. A document about the appointment of a new teacher for piano classes in Sultan Ahmed Technical School, 1905, MF. MKT. 826 22, Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey.
2. A document about piano classes in the curriculum of Leyli Technical School for Girls, 1908, MF. IBT. 203 2, Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey.
3. Booklet From Paris Exhibition, “Melotrope J. Carpentier, “ 1889, YPRK. TKM. 16-37, Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey.
4. A document about about the appointment of a new teacher for piano classes in Leyli Technical School for Girls, 1910, MF. IBT 256 94, Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey.
5. A document about the appointment of a new teacher for piano classes in Uskudar Technical School, 1896, BEO 763 57168, Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey.
6. Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey.
7. Booklet From Paris Exhibition, “Melotrope J. Carpentier, “ 1889, YPRK. TKM. 16-37, Turkish Presidency State
8. Autopiano sales catalogue 1917
9. Dolge A. Pianos and their makers. Covina Publishing Company, Covina, California 1911
10. Çorlu, S. M. “Abdülhamid ve Garp Musikisi”, *Akşam*, April 15 1938, 4.
11. Documents of payment and shipment in English with a summary of all information in Ottoman 1907, Y..PRK... EŞA 50 18, Turkish Presidency State
12. Kutlay E. B. “A Historical Case of Anglo-Ottoman Musical Interactions: The English Autopiano of Sultan Abdulhamid II,” *European History Quarterly* 49, 3 (2019): 397-400; Turkish Prime Ministry Ottoman Archives, BOA Y.PRK. ES,A 50/18. 20.01.1325 (5 March 1907); Turkish Prime Ministry Ottoman Archives, BOA Y.MTV.298/3. 01.04.1325 (1 May 1907)
13. Soku Z. Ş. *Sultan Hamid'in Son Günleri*, (İstanbul: Akıl Fikir Yayınları, 2011),

14. The first diplomatic report that Kostaki Musurus Pasha sent to Istanbul after his appointment to London, 1851, HR.SFR. 3. 11 11, Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey
15. The document about the expences required before the going back of Musurus Pasha, 1886, HR.SFR. 3. 316 40, Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey.
16. The document about Stefanaki Musurus Pasha had started his diplomatic realations in London as the Ottoman Ambassador, 1903, HR.SFR. 3. 534 35, Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey – Department of Ottoman Archives, Istanbul, Turkey.

## FILM MUSIC BY COMPOSER E. DENISOV

**A. V. Danilova**

*Candidate of philosophical sciences;  
Vladimir State University  
named after A. G. and N. G. Stoletovs,  
Institute of arts and art education,  
Vladimir, Russia*

---

**Summary.** The article is devoted to the film music of E. V. Denisov. The author summarizes factual information from various sources about films with music by the composer. The author considers the main periods of E. V. Denisov's work in art, documentary films and television, the themes and genres of films with the composer's music, and the composer's aesthetic views on this area of creativity.

**Keywords:** Edison Denisov; film music; cinema; modern domestic film music.

---

In the vast legacy of one of the prominent representatives of the Russian school of composers of the second half of the twentieth century, E. V. Denisov, film music is represented by an impressive (more than 60) number of works. Musicologists invariably mention the name of E. Denisov among the bright composers who defined the heyday of Russian film music in the 70s-80s (I. Schwartz, G. Gladkov, V. Martynov, A. Schnittke, E. Artemyev, A. Rybnikov, V. Dashkevich, A. Petrov, etc.).

Since the composer's music for feature films has not yet been the subject of special consideration, the topic of this article is quite relevant. The questions of the style of film music by E. V. Denisov, its expressive role in the creation of an artistic whole, and the interaction of music and film drama deserve to be studied.

Let's turn to the General characteristic of E. Denisov's work in cinema. We can distinguish three periods in it that correspond to the periodization of Denisov's work in General accepted in musicological literature, changing each other depending on the General artistic context, themes and genres of films, work with certain Directors, and musical style.

The first period is associated with the beginning of E. Denisov's work in cinema in the sixties – the time of formation of his creative compositional personality. At this time, music was written for almost 20 films. About half of

them are documentaries («Distant Australia», «His name was Fyodor», «Hello, Nette!», «When the world was hanging by a thread», «Carnations are needed for lovers» and others). They reflect quite significant themes for the 60s – the events of the Patriotic war and the memory of it, the fate of war heroes and the anti-fascist movement, socialist construction and modern political events. The composer worked a lot in documentaries and later. His collaboration with such Directors as V. Lisakovich and A. Zenyakin was quite constant.

Among Denisov's first film works, we can mention the film adaptation of Arkady Gaidar's story «The Blue Cup» directed by M. Markova and V. Khramov (1964). The music written by the composer for this film was surprisingly consonant with the transparency and crystal purity of Gaidar's prose and the special poetic atmosphere characteristic of the cinema of the 60s. Interesting was the work of the composer in the film «Lebedev vs Lebedev» (directed by Heinrich Gabay, 1965), which, unfortunately, did not become a noticeable phenomenon of cinema due to the Director's emigration to Israel in the early 70s.

The second period of Denisov's work in cinema is the 70s – early 80s. At this time, the main features that distinguish Denisov as a film composer were formed. He creates his best works in the field of screen music – «Scarlet flower» (1977, directed by Irina Povolotskaya), «Nameless star» (1978, directed by M. Kozakov), «Ideal husband» (1980, directed by V. Georgiev), «Twice born». The composer himself singled out these works of his in films.

A notable trend of this period, not accidentally called the «Golden age of the Soviet teleteatre», is the work of E. Denisov for TV performances. Especially interesting was the creative tandem with V. Smekhov, who acted as a Director of such television productions as «The Wizard of Shiraz» (1972), «Frederic Moreau» (1973, it is noteworthy that the composer himself starred here in a small role of a pianist), «Gentlemen from Congress» (1982).

The third period of Denisov's work in cinema takes about the last decade of the composer's life. These are films from 1989 with a characteristic interest in the perestroika years in the era of Stalinism («Paper eyes of Prishvin», directed by V. Ogorodnikov; «The Golden cloud spent the Night», directed by S. Mamilov; «Belshazzar's Feasts or a night with Stalin», directed by Yu. Kara), a new reading of the bright pages of the past of Russian history («The Tsar's Hunt» by V. Melnikov), an appeal to dark themes with a pathological, criminal connotation (the films «The Body» by Director N. Khubov in 1990, «The Experience of delirium of love charm» by Ogorodnikov in 1991). E. Denisov considered two of his joint works with Director Valery Ogorodnikov to be successful films in artistic terms.

E. Denisov's film music is a bright, unique page in the history of Russian art and deserves further study.

## Bibliography

1. Shulgin D. I. Recognition Of Edison Denisov. Based on interviews / D. I. Shulgin - "Direct-Media", 2014. - 439 p.

### АКТУАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И. А. Долотказина

*Преподаватель,  
Детская музыкальная школа № 20  
Приволжского района г. Казани,  
Республика Татарстан, Россия*

---

**Summary.** This article examines the trends of modern culture, its functions and problems. The situation in modern piano performance and the crisis of spirituality are described here. The text presents creative perspectives for the development of the art of playing the piano.

**Keywords:** culture; music; performance; piano.

---

В современном мире существует острая потребность общества в искусстве, которое способно отражать легкую непосредственность в общении и свободу «быть собой». Возрастает роль бытового исполнительства. Демократизация искусства с одной стороны оживила музыкальную жизнь. Но на фоне этого явления выходит на первый план феномен переходной культуры: поп музыка стала восприниматься, как уникальное явление, а произведения классиков – как искусство стереотипа. Развлекательная функция и ориентация на вкусы слушателя сменили воспитательную функцию музыки и ее высокохудожественную цель. Ориентируясь на кассовость, на прибыль, которые приравнены к успеху у порой неразвитого слушателя, общество смещает направление развития вкусов населения в иную сторону. Несущие просветительскую функцию средства массовой информации отдаляют нас от традиционной академической музыки. Сейчас нечасто можно встретить телепередачи, пропагандирующие исторические портреты композиторов, анонсы выступлений известных исполнителей. Выступления лучших пианистов на некоторых каналах пускают в эфир в период с 1.00–3.00 ночи. На какого зрителя рассчитаны эти трансляции? Среди множества телеканалов лишь один отдан для продвижения культуры в массы. Авангардное отражение действительности очень отделяется от высоконравственной идейной содержательности академического репертуара, а художественная высота классического репертуара задает современной обыденности слишком высокую планку. В результате происходит разрыв в понимании искусства, в его значении и тенденциях развития. Хочется отметить слова М. Плетнева: «Давно уже не слышал представителей старой русской школы. Слышу такую школу, которую можно назвать

«пострусской» или «постсоветской». Она образовалась в результате необходимости получения первых мест на конкурсах. Атлетическая игра. Я не являюсь ее поклонником. Но для того, чтобы выиграть, нужно брать именно такой игрой. Замечаю, что люди, играющие более осмысленно, ничего не получают. Карьеру делают лишь те пианисты, которые играют громко и быстро...» [1]. Конкурсно-спортивное время обусловило появление исполнителей, похожих друг на друга. Профессиональный уровень пианиста в настоящее время не выходит за рамки правильной и чистой игры. Исполнители редко вкладывают в игру на инструменте свое интерпретаторское «я». На концертную эстраду путь пианиста лежит через конкурсное соревнование. Побеждают лишь спортивно ориентированные пианисты. Вследствие этого художественная культура находится на стадии упадка духовности. Происходит падение заполняемости концертных залов, а профессионально ориентированные люди искусства в России все чаще не имеют финансовой возможности посещать концертные выступления. Они обращаются к записям, к интернету или радио «Орфей». Вопросы интерпретации и исполнительства постепенно остаются в XX веке. Понятие «виртуоз» теряет свой благородный смысл «музыканта, мастера своего дела, потрясающего зал». В настоящее время все чаще виртуозами называют мастеров техники, которые отличаются легкостью исполнения октав, трудных пассажей и других технически трудных мест, блестящей беглостью.

Само фортепианное исполнительство больше не имеет возможности единовластно нести воспитательную, просветительскую функцию и больше не является отражением душевного настроения народа. Фортепиано – больше не центральный инструмент, а Klaviraband заменяется звукозаписью или сборными концертами. Звукозапись, которая появилась в конце 19 века, с одной стороны дала массивный толчок в развитии фортепианного искусства, с другой стороны – вытеснила жанр домашнего музицирования, ограничив слушателя низким качеством передачи фортепианных произведений. Рояль в начале XXI века заменяют малогабаритные электронные синтезаторы, а публика все реже посещает сольные фортепианные концерты, отдавая свое предпочтение симфоническим концертам или фестивалям, на которых за один вечер можно услышать большое разнообразие музыки в различном исполнении. Неужели в будущем фортепиано и рояль станут музейными экспонатами, а фортепианное исполнительство полностью исчезнет?

Для сохранения и возрождения исполнительского искусства нужно идти в ногу с масштабными смелыми идеями и со стремлением к их воплощению. Оригинальное и самобытное мышление определяет пути новаторство в развитии искусства. Необходимо воспитывать свою аудиторию и давать ей возможность подняться выше своего художественного уровня. В воспитании подрастающего поколения важно прививать навык самостоятельного расширения кругозора и познания.

Современное исполнительство представлено пианистами, чьи имена мы чаще всего узнаем после конкурса П. И. Чайковского. Этот конкурс дал

дорогу таким известным пианистам как Владимир Ашкенази, Ван Клиберн, Элисо Вирсаладзе, Михаил Плетнев, Григорий Соколов, Владимир Крайнев, Борис Березовский, Денис Мацуев и многие другим. Фестивали и международные конкурсы способствуют глобализации фортепианного искусства. Фортепианные школы постепенно теряют отличительные черты. Русские пианисты ездят стажироваться и продвигаться на запад, азиатские исполнители – в Россию, а потом снова возвращаются концерттировать на свою родину. Стиль современного фортепианного исполнительства отражает философию плюрализма. Множественность исполнительских направлений, трактовок, построения программ в настоящий момент считаются равнозначными и допустимыми. С одной стороны, это обеспечивает дорогу безграмотным и безвкусным любителям, но в тоже время дает шанс профессионалам сохранить исполнительское искусство и искать новые пути развития. В настоящее время фортепианное исполнительство находится в руках молодого поколения талантливых профессионалов – творческих и амбициозных, которые вскоре внесут свою прекрасную лепту в историю искусства игры на этом музыкальном инструменте!

#### **Библиографический список**

1. Журнал PianoФорум №4 (20), 2014 год
2. Журнал PianoФорум №1 (21), 2015 год
3. Журнал PianoФорум №1 (21), 2015 год



**ПЛАН МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ, ПРОВОДИМЫХ ВУЗАМИ  
РОССИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА, АРМЕНИИ, БОЛГАРИИ, БЕЛОРУССИИ,  
КАЗАХСТАНА, УЗБЕКИСТАНА И ЧЕХИИ НА БАЗЕ  
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»  
В 2020 ГОДУ**

Дата	Название
28–29 сентября 2020 г.	Этнокультурная идентичность – фактор самосознания общества в условиях глобализации
1–2 октября 2020 г.	Иностранный язык в системе среднего и высшего образования
12–13 октября 2020 г.	Информатизация высшего образования: современное состояние и перспективы развития
13–14 октября 2020 г.	Цели, задачи и ценности воспитания в современных условиях
15–16 октября 2020 г.	Личность, общество, государство, право: проблемы соотношения и взаимодействия
17–18 октября 2020 г.	Тенденции развития современной лингвистики в эпоху глобализации
20–21 октября 2020 г.	Современная возрастная психология: основные направления и перспективы исследования
25–26 октября 2020 г.	Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов
1–2 ноября 2020 г.	Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия
3–4 ноября 2020 г.	Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования.
5–6 ноября 2020 г.	Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы
7–8 ноября 2020 г.	Классическая и современная литература: преемственность и перспективы обновления
15–16 ноября 2020 г.	Проблемы развития личности: многообразие подходов
20–21 ноября 2020 г.	Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования
25–26 ноября 2020 г.	История, языки и культуры славянских народов: от истоков к грядущему
1–2 декабря 2020 г.	Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях
3–4 декабря 2020 г.	Проблемы и перспективы развития экономики и управления
5–6 декабря 2020 г.	Безопасность человека и общества как проблема социально-гуманитарных наук

## ИНФОРМАЦИЯ О НАУЧНЫХ ЖУРНАЛАХ

Название	Профиль	Периодичность	Наукометрические базы	Импакт-фактор
Научно-методический и теоретический журнал «Социосфера»	Социально-гуманитарный	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• РИНЦ (Россия),</li> <li>• Directory of open access journals (Швеция),</li> <li>• Open Academic Journal Index (Россия),</li> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Global Impact factor (Австралия),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США),</li> <li>• Cite Factor (Канада),</li> <li>• International Society for Research Activity Journal Impact Factor (Индия),</li> <li>• General Impact Factor (Индия),</li> <li>• Scientific Journal Impact Factor (Индия),</li> <li>• Universal Impact Factor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Global Impact Factor – 1,881,</li> <li>• РИНЦ – 0,075.</li> </ul>
Чешский научный журнал «Paradigmata poznání»	Мультидисциплинарный	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США),</li> <li>• Cite Factor (Канада),</li> <li>• General Impact Factor (Индия),</li> <li>• Scientific Journal Impact Factor (Индия)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Global Impact Factor – 0,966</li> </ul>
Чешский научный журнал «Ekonomické trendy»	Экономический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США),</li> <li>• General Impact Factor (Индия)</li> </ul>	
Чешский научный журнал «Aktuální pedagogika»	Педагогический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США)</li> </ul>	
Чешский научный журнал «Akademická psychologie»	Психологический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США)</li> </ul>	
Чешский научный и практический журнал «Sociologie člověka»	Социологический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США)</li> </ul>	
Чешский научный и аналитический журнал «Filologické vědomosti»	Филологический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США)</li> </ul>	

**ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА» –  
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- учебные пособия,
- авторефераты,
- диссертации,
- монографии,
- книги стихов и прозы и др.

Книги могут быть изданы в Чехии  
(в выходных данных издания будет значиться –  
*Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»*)  
или в России  
(в выходных данных издания будет значиться –  
*Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»*)

Мы осуществляем следующие виды работ.

- редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок),
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- присвоение ISBN,
- печать тиража в типографии,
- обязательная отсылка 5 экземпляров в ведущие библиотеки Чехии или 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору.

Возможен заказ как отдельных услуг, так как полного комплекса.

**PUBLISHING SERVICES  
OF THE SCIENCE PUBLISHING CENTRE «SOCIOSPHERE» –  
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

The science publishing centre «Sociosphere» offers co-operation to everybody in preparing and publishing books and brochures of any kind:

- training manuals;
- autoabstracts;
- dissertations;
- monographs;
- books of poetry and prose, etc.

Books may be published in the Czech Republic  
(in the output of the publication will be registered

*Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»*  
or in Russia

(in the output of the publication will be registered

*Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»*)

We carry out the following activities:

- editing and proofreading of the text (correct spelling, punctuation and stylistic errors),
- making an artwork,
- cover design,
- ISBN assignment,
- print circulation in typography,
- delivery of required copies to the Russian Central Institute of Bibliography or leading libraries of Czech Republic,
- sending books to the author by the post.

It is possible to order different services as well as the full range.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»  
Kama Institute of Humanitarian and Engineering Technologies  
Penza State Technological University  
Belarusian State Academy of Music  
New Bulgarian University

# **TRADITIONAL AND MODERN CULTURE: HISTORY, ACTUAL SITUATION, PROSPECTS**

Materials of the X international scientific conference  
on September 20–21, 2020

Articles are published in author's edition.  
The original layout – I. G. Balashova

Podepsáno v tisku 25.09.2020.  
60×84/16 ve formátu.  
Psaní bílý papír. Vydavate llistů 5.  
100 kopií

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.:  
Identifikační číslo 29133947 (29.11.2012)  
U dálnice 815/6, 155 00, Praha 5 – Stodůlky, Česká republika  
Tel. +420773177857  
web site: <http://sociosfera.com>  
e-mail: [sociosfera@seznam.cz](mailto:sociosfera@seznam.cz)