

гочисленные народы, населяющие постсоветское пространство.

Теоретические выводы нашего исследования могут быть использованы в дополнение к знаниям в области теории и истории пластического искусства скульптуры, а также гендерной имиджологии и символической политики.

Практической значимостью нашего исследования является возможность использовать символическую основу предложенной нами типологии монументов, посвященных образу матери в разработке стратегий символической политики в процессе межкультурных коммуникаций.

**Литература:**

1. Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. С. 191.
2. Воронова О. П. Искусство скульптуры. Москва : Знание. 1981. 111 с.
3. Карушева Ю. М. Монумент «Родина-мать зовет» в образовательной политике современной России в сфере школьного образования // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. Иваново. 2017. №1. С. 71-80.
4. Малинова О. Ю. Конструирование смыслов : исследование символической политики в современной России: монография. Москва : ИНИОН РАН. 2013. 421с.
5. Попов А. Д., Романенко О. В. Памятники Великой отечественной войны в поздний советский период : многообразии социальных функций и практик // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Петрозаводск : Изд-во ПГУ, 2019. №2 (179). С.55-62.
6. Рябов О. В. «Родина-мать» в истории визуальной культуры России // Вестник Тверского государственного университета. Серия «История». 2014. №1. С.90-113.
7. Шерман Е. Политика женского рода. URL: <http://www/russ.ru> (дата обращения 18.04.2017).
8. Eagly A.H., Karan S. J. Gender and effectiveness of leaders. A meta-analysis // Psychol. Bull. 1995. V. 117, № 1. P. 125-145.
9. Edelman M. The Symbolic Uses of Politics. Urbana : University of Illinois Press, 1985. 221p.
10. Neumann E. The great Mather. Israel : Princeton University Press, 2015. 379 p.
11. Jung C.G. The archetype and the symbol. M: The Renaissance, 1991.336 p.
12. Jung C.G. The archetype and collective unconscious. M: The Renaissance, 1953. 496p.

**References:**

1. Golomshtok I. Totalitarnoe iskusstvo. Moskva : Galart, 1994. S. 191.
2. Voronova O. P. Iskusstvo skul'ptury. Moskva : Znanie. 1981. 111 s.
3. Karusheva Ju. M. Monument «Rodina-mat' zovet» v obrazovatel'noj politike sovremennoj Rossii v sfere shkol'nogo obrazovaniya // Labirint. Zhurnal social'no-gumanitarnyh issledovanij. Ivanovo. 2017. №1. S. 71-80.
4. Malinova O. Ju. Konstruirovanie smyslov : issledovanie simvolicheskoy politiki v sovremennoj Rossii: monografija. Moskva : INION RAN. 2013. 421s.
5. Popov A. D., Romanenko O. V. Pamjatniki Velikoj otechestvennoj vojny v pozdnij sovetskij period : mnogoobrazie social'nyh funkcij i praktik // Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Petrozavodsk : Izd-vo PGU, 2019. №2 (179). S.55-62.
6. Rjabov O. V. «Rodina-mat'» v istorii vizual'noj kul'tury Rossii // Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija «Istorija». 2014. №1. S.90-113.
7. Sherman E. Politika zhenskogo roda. URL: <http://www/russ.ru> (data obrashhenija 18.04.2017).
8. Eagly A.H., Karan S. J. Gender and effectiveness of leaders. A meta-analysis // Psychol. Bull. 1995. V. 117, № 1. P. 125-145.
9. Edelman M. The Symbolic Uses of Politics. Urbana : University of Illinois Press, 1985. 221p.
10. Neumann E. The great Mather. Israel : Princeton University Press, 2015. 379 p.
11. Jung C.G. The archetype and the symbol. M: The Renaissance, 1991.336 p.
12. Jung C.G. The archetype and collective unconscious. M: The Renaissance, 1953. 496p.

**УДК 788.9**

**Ш. Дэн**

**ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ САКСОФОНА  
ВО ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕРАХ 1850-60-Х ГОДОВ**

Статья посвящена малоисследованному периоду бытования саксофона в симфоническом (оперном) оркестре. Проанализированы партитуры малоизвестных на сегодняшний день опер французских композиторов XIX века: Ж.-Ж. Кастнера, Ф. Галеви, Дж. Мейербера, А. Тома. В них сложились характерные для дальнейшего использования саксофонов топоры, в которых они трактуются как инструменты, участвующие в церемониях, военной музыке, как экзотически звучащие или выражающие глубокую степень переживаний героев. Рас-

смотрены наиболее важные фрагменты партитур, их драматургическое значение, особенности взаимодействия с другими инструментами оркестра.

**Ключевые слова:** саксофон, оперный оркестр, французская опера, А. Сакс, Г. Берлиоз, Ж.-Ж. Кастнер, Ф. Галеви, Дж. Мейербер, А. Тома

**Shouheng Deng SPECIAL FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE SAXOPHONE IN FRENCH OPERAS OF THE 1850s AND 60s**

The article is devoted to the little-studied period of using of the saxophone in a symphonic (opera) orchestra. The scores of little-known operas by French composers of the XIX century are analyzed: J.-G. Kastner, F. Halevi, G. Meyerbeer, A. Toma. They have developed characteristic toposes of the further use of saxophones, in which they are treated as instruments participating in ceremonies, military music, as exotic sounding or expressing a deep degree of emotions of the heroes. The most important fragments of the scores, their dramatic significance, and the peculiarities of interaction with other instruments of the orchestra are considered.

**Key words:** saxophone, opera orchestra, French opera, A. Sachs, H. Berlioz, J.-G. Kastner, F. Halevi, G. Meyerbeer, A. Toma

**Введение**

Начало использования саксофона в оркестре приходится на середину XIX века и связано с французской оперой. В исследовательской литературе этому периоду практически не уделяется внимания, а сведения об оперных партитурах часто неточны или неполны. Оперный оркестр во Франции был в этот период наиболее разнообразным по тембрам, многочисленным по инструментам, красочным и нарядно звучащим. В партитуры смогли вписаться инструменты саксофонового семейства. Но сам процесс их вхождения в оркестр проходил довольно непросто. Исследованию этого процесса и посвящена данная статья.

**Материалы и методы**

Статья основана на монографиях, музыковедческих работах. Используются методы изучения и анализа литературы по теме работы, анализ нотного текста.

**Литературный обзор**

В своем знаменитом труде «Большой трактат о современной оркестровке» Гектор Берлиоз так писал о новом инструменте, представленном Адольфом Саксом, и в патенте на изобретение называвшимся «мундштучный офиклеид»: «Предназначенные для оркестра новые голоса эти обладают редкими и драгоценными качествами. Их звук, мягкий и трогательный вверху, полный и маслянистый внизу, в среднем регистре обладает какой-то особенно глубокой выразительностью. В целом это совершенно своеобразный тембр, вызывающий неясные ассоциации со звуками виолончели, кларнета, английского рожка, с примесью металлического оттенка, что придает ему особый характер» [1, с.494].

Именно Берлиоз назвал инструменты по имени их создателя саксофонами, и он прочил им большое будущее. Полагая, что саксофоны будут уместны в оркестре («предназначенные для оркестра»), он включил их в раздел «Но-

вые инструменты» своего трактата и помимо тех похвал саксофоновому тембру, которые приведены выше, он также слышал в инструментах саксофонового семейства довольно уникальную выразительность: «В тембре высоких нот низких саксофонов есть что-то мучительное и болезненное, тембр же низких нот, напротив, полон величественного, если можно так выразиться, священного покоя. ... Позднее искусные композиторы, несомненно, достигнут чудесных результатов, присоединяя саксофоны к семейству кларнетов или вводя их в иные сочетания, пытаться предугадать которые было бы излишней смелостью» [1, с.494].

**Результаты**

Несмотря на столь радужные предсказания, саксофоны не стали частью ни симфонического, ни театрального оркестра, да и в качестве эпизодически используемого инструмента их не так часто можно встретить в оркестровых партитурах. Как постоянный оркестровый инструмент они закрепились лишь в военном духовом оркестре. Однако образцы использования саксофонов встречаются в музыке практически всех жанров. Поскольку определяющей для французской музыкальной традиции является театральная музыка, а ранее всего саксофон появился в оркестре именно во Франции, то целесообразным представляется рассмотрение использования саксофонов именно в оперном оркестре на французской сцене. Этот «дебют» инструмента во многом определил его дальнейшую судьбу, и именно здесь следует искать причины того, что у саксофона сложились особые отношения с оперным и симфоническим оркестрами. Среди первых, кто обратил внимание на новый инструмент, были французские композиторы Жан-Жорж Кастнер, Гектор Берлиоз и Джакомо Мейербер, и именно в их творчестве (у Кастнера и Мейербера – именно

в оперном) у саксофона впервые появилась возможность «проявить себя».

### Обсуждение

Жан-Жорж Кастнер (1810-1867) – французский композитор и музыковед, автор нескольких опер и ряда сочинений для оркестра, а также «Большого трактата по инструментровке» (“*Traité general d’instrumentation*”, 1835, опубликован в 1837), появившегося раньше, чем похожее сочинение Берлиоза (1844). Именно в его опере «Последний царь Иудеи» (“*Le dernier Roi de Juda*”, 1844) впервые появляются саксофоны. Поскольку это сочинение малоизвестно, имеет смысл подробнее рассмотреть особенности его инструментровки и ее роли в драматургии спектакля.

Двухактная опера «Последний царь Иудеи» написана на либретто Мориса Бурже (Maurice Bourges), и в ней идет речь о событиях жизни библейского царя Седекии, из-за которого израильтяне оказываются в вавилонском плену. Причиной тому, по версии Бурже, становятся действия матери Седекии: «Властная мать Седекии, названная в либретто Амиталой, несмотря на предостережения пророка Иеремии, без ведома своего сына, захваченного в плен прелестями ассирийской рабыни Джеммины, разжигает восстание против вавилонян» [5, с.320]. Амитала полагала, что Джеммина лишь ее послушный инструмент, однако та переходит на сторону пророка Иеремии и действует вопреки ее воле, настраивая против нее и Седекию. Конфликт усугубляется тем, что в Джеммину влюблен также царь Навуходоносор и это использует в своих целях Амитала. Во время осады Иерусалима вавилонянами Амитала выставляет Джеммину предательницей, однако этот замысел терпит крушение, поскольку и Седекия, и Навуходоносор убеждаются, что наветы Амиталы на Джеммину несправедливы. Все уже идет к благополучной развязке, однако после того, как Амитала пытается отравить Навуходоносора, из-за чего гибнет Джеммина и кончает жизнь самоубийством Седекия, все рушится, и Иерусалим захватывают вавилоняне.

Саксофоны звучат в целом ряде номеров оперы: в «Мужском хоре» (№11), «Арии» (№12), «Хоре и ансамбле» (№15), «Дуэте» (№17), «Трио» (№18) и «Финале» (№19). Можно констатировать, что саксофон трактован практически как один из постоянных инструментов оперного оркестра.

В арии из второго действия (№12) басовый саксофон солирует на фоне струнных инструментов, предваряя вступление вокала (пар-

тии царя Навуходоносора). Ария является одним из ключевых моментов оперы и звучит в тот момент, когда царь Навуходоносор, получив сведения о страданиях граждан и защитников осажденного Иерусалима, размышляет об их дальнейшей судьбе: «Рассказ рабыни о страданиях Джеммины и безумии, постигшем Седекию, наполнил его вновь пробудившейся любовью к первой и отчасти сочувствием, смешанным с жалостью, к несчастьям его изменника, нарушившего клятву. Падение Иерусалима должно принести Джеммине освобождение. Он мучительно чувствует при этом, что ее сердце никогда не сможет принадлежать ему, и тот, кто восстал против него, счастливее в своих страданиях, чем тот, кто в его власти. Гнев, бушевавший его, проявляется величественно и грозно (в аллегро арии), а воспоминание о счастливых днях дружбы, которые принесли ему и Седекии общие радости, и боль двойного обмана – в Анданте» [5, с.334-335].

Вводя в партитуру новый инструмент, Кастнер привлекает к нему внимание слушателей, он явно рассматривает тембр саксофона как яркий, выделяющийся на остальном оркестровом фоне. Далее встречаются фрагменты, где саксофон дублирует вокальную партию, и здесь, во-первых, становится понятно, что саксофон – это инструментальный аналог голоса Царя, а во-вторых, и сама вокальная партия обретает здесь особую силу и наполненность звучания. В «Мужском хоре» (№11), напротив, партия саксофона никак не выделяется в оркестровом звучании: она сдвоена с партией фаготов и вместе с ними обеспечивает гармоническую основу оркестрового сопровождения.

В сцене с хором (№15), когда безумный Седекия приходит в себя, а не желающая быть отданной Навуходоносору Джеммина в отчаянии бросается к нему (это условие для пощады Иерусалима), саксофон появляется в момент наивысшего драматического и эмоционального напряжения. Далее в трех номерах подряд (№ 17, 18, 19) тембр саксофона подчеркивает напряженное взаимодействие основных героев. В дуэте Джеммины и Амидалы последняя убеждает ее следовать примеру Юдифи, спасшей свой народ убийством Олоферна. В трио выясняют отношения Седекия, Джеммина и Навуходоносор, причем каждый чувствует себя обманутым и преданным. В финале главные герои гибнут.

Опера даже в концертном варианте получила теплый прием и очень благожелатель-

ные отзывы в прессе, особенно отмечали инструментовку: «Оркестр состоял почти только из членов и профессоров Консерватории, и напряжение в аудитории было всеобщим. Сразу после увертюры в зале разразилась настоящая буря аплодисментов, которая усиливалась на протяжении всего первого отрывка. ... Общая ценность композиции Кастнера выражается, прежде всего, в ее безупречной серьезности, в богатой и новой гармонии, но особенно в инструментовке, выполненной мастерски, в которой духовые инструменты обработаны наиболее изысканно» (“Allgemeine Musikalische Zeitung” от 5.01.1845, цит. по: Ludwig, H.) [5, с.348]. Публика, очевидно, заметила новый инструмент и оценила его в оперном оркестре.

Понятно, что появление нового инструмента не может быть простым и легким. Необходимы исполнители, играющие на инструменте, педагоги, которые могли бы обучать этому искусству. Известно, что на первых представлениях саксофона в Бельгии и во Франции на нем играл сам Адольф Сакс, а что касается оперы «Последний царь Иудеи», то саксофоновую партию, по некоторым сведениям, исполнил Ж.-Ж. Кастнер [6, с.5].

Кастнер не был исполнителем-виртуозом, поэтому партия саксофона довольно проста. Но впечатления композитора от инструмента были довольно сильными, в своем «Всеобщем руководстве по военной музыке для французских армий» (1848) он описывал саксофон так: «Инструмент с совершенно новым звучанием – мощным, далеко распространяющимся, выразительным и красивым. Обладая уникальными звуковыми качествами, он обеспечивает наилучшую связь между очень высокими оркестровыми голосами и очень слабыми или с неровным звучанием. ... Объединяя в себе силу и очарование, он не заглушает другие инструменты и сам не может быть заглушен другим – это идеальный инструмент» (цит. по: Woodward, P.J.) [6, с.5].

Почему, восторгаясь качествами звучания саксофона, композитор не использует его более широко в других своих оперных партитурах? «Последний царь Иудеи» – это последняя опера Кастнера, возможно, он бы мог обратиться к саксофону не единожды, однако именно в оперном жанре для этого возможности больше не представилось.

Берлиоз, также восторженно отзываясь о саксофоне в приведенных выше фрагментах «Большого трактата по инструментовке», в последовавшую за его созданием оперу сак-

софоны также не включил. Здесь необходимо скорректировать ошибку, переходящую в русскоязычной литературе из текста в текст. Берлиоз впервые использовал саксофоны в Хорале для голоса и шести духовых инструментов, и больше ни в симфониях, ни в операх они не появлялись. В часто упоминаемой в связи с саксофонами [2; 3] опере «Взятие Трои» – первой части «троянской» оперной дилогии – использованы другие инструменты, тоже изобретенные А. Саксом – саксгорны. Они звучат на сцене в пышно оркестрованный и драматургически переломный момент действия, когда обманутые троянцы влекут оставленного ахейцами деревянного коня внутрь города. В отличие от саксофонов саксгорны принадлежат не деревянной, а медной группе духовых, но и те и другие ко времени появления «Троянцев» (опера поставлена в 1863) уже были частью военных оркестров. В сцене шествия в город на сцене использован военный оркестр, и в нем на самом деле звучат новые инструменты, изобретенные А. Саксом, но это не саксофоны.

Фактически первым композитором, использовавшим саксофоны в поставленном в оперном театре спектакле, был Фроманталь Галеви. В «Вечном жиде» (“Le Juif errant”), пятиактной большой опере на либретто Э. Скриба, поставленной в 1852 году Гранд Опера, в партитуре выписаны саксофон сопрано, два альтовых и один басовый С. Исследователи обнаружили ошибку в инструментовке: «Следует уточнить, что в партитуре автор упомянул два теноровых саксофона in Es, однако хорошо известно, что теноровые саксофоны бывают только in B или in C. Полагаю, что композитор ошибся из-за плохого знания разных инструментов, скорее всего, имелись в виду два альтовых саксофона, что подтверждается в партитуре» [4, с.31].

Весь ансамбль саксофонов звучит в опере однажды, в IV действии, создавая вместе с другими инструментами оркестра объемно и мощно звучащую гармоническую вертикаль. В партии саксофонов всего несколько длинных нот, что понятно – время саксофовых виртуозов еще не пришло.

Среди опер Джакомо Мейербера, говоря об использовании саксофонов, упоминают обычно две: «Пророка» (1849) и «Африканку» (1864). Но здесь снова требуется уточнение: в «Пророке», в сцене коронации Иоанна Лейденского в IV действии, звучат саксгорны, композитор противопоставляет звучание ансамбля саксгорнов за кулисами и в оркестро-

вой яме, создавая стереофонический эффект, однако саксофонов в партитуре «Пророка» мы не обнаружили.

Что касается «Африканки», эта опера, напротив, очень важна для истории утверждения саксофона на оперной сцене. Именно здесь тембр саксофона впервые трактуется как экзотичный, характеризующий другую культуру. В «Африканке» тоже использованы саксгорны, изображающие военную музыку в сцене жертвоприношения в IV действии. Но саксофон присутствует в Большой арии Васко да Гамы «O paradis sorti de l'onde» в IV действии. В этой сцене Васко да Гама, впервые попавший на остров Селики, восхищен его красотой, и музыка арии одновременно характеризует и восторг героя, и дивную картину природы. Ария инструментована полным оркестром с расширенным составом духовых: 3 больших флейты, гобой, английский рожок, 2 кларнета in B, бас-кларнет, саксофон in Es, 2 фагота, валторны вентильные и натуральные, тромбоны и офиклеиды, корнет, литавры и струнный квинтет. Альтовый саксофон в арии ни разу не звучит соло, композитор каждый раз комбинирует его звучание с другими тембрами: кларнета, английского рожка, а также использует в общем «хоре» духовых.

«Гамлет» (1868) А. Тома написан по пьесе Шекспира либреттистами М. Карре и Ж. Барбье, это также «большая опера» в пяти актах. В оркестровой партитуре использованы два саксофона – альтовый и баритоновый. Роль баритонового в основном ограничивается аккомпанирующей, в то время как у саксофона-альта есть соло, которое возникает в драматичный и напряженный момент во втором действии в №11: начинается представление для королевского двора, подготовленное Гамлетом. Соло саксофона предваряет слова Гамлета, обращенные к Марцеллу: «Сейчас! Свой взор вы устремите на короля, и дайте знать, коль скоро побледнеет!» Представление с провокационным сюжетом довольно неожиданно, поэтому использование нового тембра саксофона здесь вполне уместно.

Саксофановое соло здесь выглядит иначе, чем во всех упомянутых ранее операх: это достаточно протяженный фрагмент, сложный мелодически и ритмически, в широком диапазоне, записанный в многодиезных тональностях (инструмент транспонирует, но это не отменяет сложности при чтении нотного текста).

Оба саксофона одновременно появляются в четвертом действии, в балетной сцене «Праздника печати». В Польке «Freya» задействован полный оркестровый состав, в самой польке множество духовых soli. Это предпоследняя часть балета, после которой – только «Strette finale». Саксофоны в этом номере лишь входят в оркестровое tutti, связывая звучание деревянно-духовой и медно-духовой групп. Запись партии саксофонов в оперной партитуре указывает на их еще не определенное положение в оркестре: после медной группы перед струнными (вокальные голоса тогда традиционно располагались посреди струнной группы перед виолончелями). Кроме того, обе партии записаны на одной строке, что предполагает их звучание в октаву. До тех пор, пока не было устоявшейся традиции нотной записи текста для разных саксофонов, в разных партитурах можно было найти разные варианты и даже ошибки.

#### **Заключение**

Следует подытожить, что начало использования саксофонов во французском оперном оркестре в 1850-60-х годах связано с магистральным на тот момент жанром «большой оперы», и она же очерчивает круг топосов и образных сфер, для которых тембр саксофона оказался уместен: это церемониальная, военная, экзотичная и углубленно-лиричная музыка. В дальнейшем топосы будут развиваться и в опере, и в музыке для драматических спектаклей, добавятся новые топосы, например, народного праздника. Но самое начало оркестровой «карьеры» саксофона концептуально определило дальнейшую судьбу инструмента, слишком выделяющегося в общем оркестровом звучании и потому существующего в нем только эпизодически, зато всегда очень эффектно.

#### **Литература:**

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. С дополнениями Р. Штрауса. Т. 1-2. - М.: Музыка, 1972. Ч. 1. 307 с.; Ч.2. С. 308-531.
2. Ван Б. «Академизация» саксофона: генезис, основные вехи и актуальные тенденции // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 6. С. 39 – 50.
3. Понькина А.М. Феномен саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX века // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – №4. – С. 21-27.

4. Bottaro M. Il saxofono nel teatro musicale francese del XIX secolo. Tesi di Laurea Magistrale in Musicologia e Scienze dello Spettacolo. - Università Ca' Foscari Venezia, 2012, 131p.
5. Ludwig H. Johann Georg Kastner: ein elsässischer Tondichter, Theoretiker, und Musikforscher, sein Werden und Wirken. - Leipzig Breitkopf & Härtel. Bd.2. 1886. 462 S.
6. Woodward P.J. Jean-Georges Kastner's Traité général d'instrumentation: a translation and commentary. Thesis M.A. - University of North Texas, 2003. 131 p.

**References:**

1. Berlioz G. Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrivke. S dopolnenijami R. Shtrausa. T. 1-2. - M.: Muzyka, 1972. Ch. 1. 307 s.; Ch.2. S. 308-531.
2. Van B. «Akademizacija» saksofona: genezis, osnovnye vehi i aktual'nye tendencii // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 6. S. 39 – 50.
3. Pon'kina A.M. Fenomen saksofona v muzykal'nom iskusstve vtoroj poloviny XIX veka // Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii. - 2017. - №4. - S. 21-27.
4. Bottaro M. Il saxofono nel teatro musicale francese del XIX secolo. Tesi di Laurea Magistrale in Musicologia e Scienze dello Spettacolo. - Università Ca' Foscari Venezia, 2012, 131r.
5. Ludwig H. Johann Georg Kastner: ein elsässischer Tondichter, Theoretiker, und Musikforscher, sein Werden und Wirken. - Leipzig Breitkopf & Härtel. Bd.2. 1886. 462 S.
6. Woodward P.J. Jean-Georges Kastner's Traité général d'instrumentation: a translation and commentary. Thesis M.A. - University of North Texas, 2003. 131 p.

УДК 745

*Л.И. Ситдикова*

**НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ КАК ВИД АРТ-ТЕРАПИИ  
НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИОННОГО НЫРТИНСКОГО КРУЖЕВОПЛЕТЕНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН**

Данная статья посвящена арт-терапии как одному из методов борьбы со стрессом. Цель исследования – дать характеристику народным художественным промыслам на примере ныртинского кружевоплетения как одного из самых распространенных видов декоративно-прикладного искусства, сделав акцент на необходимость возрождения традиций конкретного вида промысла, а также рассмотреть теоретические и практические формы арт-терапии со студентами вузов культуры.

**Ключевые слова:** арт-терапия, кружевоплетение, народные художественные промыслы.

**Lilia I. Sitdikova FOLK ART CRAFTS AS A TYPE OF ART THERAPY ON THE EXAMPLE OF THE TRADITIONAL NYRTA LACE WEAVING OF THE REPUBLIC OF TATARSTAN**

This article is about art therapy as one of the methods to combat stress. The aim of the research is to characterize folk art crafts on the example of Nyrtinsky lace weaving as one of the most widespread types of arts and crafts, emphasizing the need to revive the traditions of a particular type of craft, as well as to consider the theoretical and practical forms of art therapy with students of universities of culture.

**Key words:** art therapy, lace weaving, folk arts and crafts.

**Введение**

Народные промыслы представляют собой историко-культурное явление, служащее основой для развития современных декоративно-прикладных искусств. Чтобы полностью осознать сущность и природу народных художественных промыслов, необходимо понять, что народное искусство отражает культуру и традиции нации, развивается благодаря творческим усилиям профессиональных художников и ремесленников.

Множество людей занимается народным искусством, так как его главной чертой является коллективный характер и преемственность традиций. В течение многих веков мастера использовали орнаментальные мотивы, художественные образы, сюжеты и передавали свои секреты молодым, обучая их искусст-

ву различных ремесел, использованию инструментов для резьбы и вырезания ложек, технике росписи, ткачеству узорных полотен, шитью одежды и плетению кружева и т.д.

В современном обществе люди часто сталкиваются со стрессом на работе, в личной жизни и в других сферах своей деятельности. Неопределенность будущего, давление со стороны общества и высокая требовательность самим к себе вызывают постоянное накопление внутреннего напряжения. В таких условиях отсутствие нужных навыков и знаний по управлению стрессом становится источником серьезных проблем для многих людей. [1].

Эмоциональное состояние напряжения отличается повышенной физиологической и психической активностью, неустойчивостью.