



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

№ 1 (1) 2011

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2011 № 1(1)

Учредитель — учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»

Founder — Educational Establishment
"Vitebsk State University named after P. M. Masherov"

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:

А. П. Солодков (Беларусь)

Заместитель главного редактора:

И. М. Прищепа (Беларусь)

Т. В. Котович (Беларусь)

Редакционная коллегия:

А. А. Альхименок, Р. М. Басс, Е. А. Василенко,
В. Н. Виноградов, Н. А. Гугнин,
В. И. Каравкин, В. П. Климович,
В. И. Климчук, А. А. Ковалев, В. В. Кулененок,
А. Г. Лисов, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко,
А. П. Орлова, В. П. Прокопцова,
А. В. Русецкий, К. И. Ремишевский,
Г. В. Савицкий, Д. С. Сенько, М. А. Слемнев,
А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, В. В. Терентьев,
М. Л. Цыбульский, О. В. Чернышов

Редакционный совет:

Наталья Владимировна (Украина, Киев),
Михаил Герман (Россия, Санкт-Петербург),
Александр Демченко (Россия, Саратов), Нина
Мазур (Германия, Ганновер), Жан-Клод
Маркадэ (Франция, Париж), Томаш
Милковски (Польша, Варшава), Анжелика
Рошка (Молдова, Кишинев), Андрей Ястребов
(Россия, Москва)

Секретариат:

С. М. Станкевич,

З. Ю. Гайдукова, Т. М. Гаранина

Адрес редакции:

Учреждение образования
«Витебский государственный
университет им. П. М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: (0212) 21-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
http://www.vsu.by

SCIENTIFIC AND PRACTICAL
JOURNAL
"ART AND CULTURE"

Editor-in-Chief:

A. P. Solodkov (Belarus)

Deputy Editor-in-Chief:

I. M. Prishchepa (Belarus)

T. V. Kotovich (Belarus)

Editorial board:

A. A. Alkhymenok, R. M. Bass, E. A. Vasylenko,
V. N. Vinogradov, N. A. Gugnin,
V. I. Karavkin, V. P. Klimovitch,
V. I. Klimchuk, A. A. Kovalev, V. V. Kulenenok,
A. G. Lysov, V. F. Martynov, M. A. Mozheiko,
A. P. Orlova, V. P. Prokoptsova,
A. V. Rusetskiy, K. I. Remishevsky,
G. V. Savitskiy, D. S. Senko, M. A. Slemnev,
A. I. Smolyk, R. B. Smolskiy, V. V. Terentyev,
M. L. Tsybulsky, O. V. Tchernyшов

Editorial Board:

Natalya Vladimirova (Ukraine, Kyiv),
Mikhail German (Russia, St. Petersburg),
Aleksandr Demchenko (Russia, Saratov), Nina
Mazur (Germany, Hannover), Jean-Claude
Markade (France, Paris), Tomash
Milkovsky (Poland, Warsaw), Anzhelina Roshka
(Moldova, Chisinau), Andrey Yastrebov
(Russia, Moscow)

Executive Secretariat:

S. M. Stankevich,

Z. Y. Gaydukova, T. M. Garanina

Edition address:

Educational Establishment
"Vitebsk State University
named after P. M. Masherov"
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk Belarus
Tel.: (0212) 21-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
http://www.vsu.by

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 22.03.2011 г. Формат 60 × 84^{1/8}. Бумага офсетная. Ризография.
Усл. печ. л. 20,34. Уч.-изд. л. 16,80. Тираж 100 экз. Заказ 31.

Оглавление

К читателям журнала	5
Искусствоведение	6
<i>Цыбульский М. Л.</i> Художественное пространство Витебска и исторический опыт его искусствоведческого исследования	7
<i>Прокопцова В. П.</i> Художественная жизнь Витебска 1930-х годов в воспоминаниях Павла Масленикова, мемуарной литературе и архивных документах	18
<i>Мдивани Т. Г.</i> Концепция общеевропейского (авангардного) музыкального стиля XX века	25
<i>Петракова Е. И.</i> Венская школа истории искусства: методологические основания и подходы к изучению художественного произведения	34
<i>Цао Шули.</i> Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае	41
<i>Горячева Т. В.</i> Театральные эксперименты русского авангарда: от оперы «Победа над солнцем» к «Супрематическому балету»	47
<i>Захаревич А. Г.</i> Эпический театр в контексте комического	58
Культурология	64
<i>Левяш И. Я.</i> Культурная праксиология взаимоотношений Беларуси с Еврозападом и Евровостоком	65
<i>Мартынов В. Ф.</i> Формирование гуманистического сознания в условиях мегаполисного мира	70
<i>Можейко М. А.</i> Философия детектива: классика — неклассика — постнеклассика	76
<i>Смолик А. И.</i> Белорусская культурология как научная дисциплина: становление и развитие	83
<i>Котович Т. В., Малей А. А.</i> Архетипы народной культуры	90
<i>Чеснокова О. И.</i> Социобиологическая модель половых различий и ее репрезентации в современной культуре	100
<i>Каравкин В. И.</i> Гносеология культуры (к постановке проблемы)	107
Педагогика	118
<i>Виноградов В. Н.</i> Учебно-методическое обеспечение графической подготовки учащихся школ	119
<i>Альхименок А. А.</i> Свет и освещенность предмета в перспективном пространстве	128
<i>Романенко Л. Е.</i> Дополнительное художественное образование современного подростка: проблема трансляции духовного потенциала культуры	136
<i>Федьков Г. С.</i> Природа в эколого-эстетическом и нравственном воспитании школьников	143
<i>Ковалевская А. А.</i> Музыкальная коллекция для беременных студенток как средство коррекции эмоционального состояния	151
<i>Волканова С. А., Грибова О. Е.</i> Ракурс как объект изучения курса композиции	159
Концепция научно-практического журнала «Искусство и культура»	165

Contents

A word to the Readers of Journal	5
Art History	6
<i>Tsybulsky M. L.</i> Art space of Vitebsk and historical experience of its art historical investigation	7
<i>Prokoptsova V. P.</i> Vitebsk art life of the 1930-ies in the memoirs of Pavel Maslenikov, memoirs literature and archive documents	18
<i>Mdivani T. G.</i> Conception of All-European (vanguard) music of the XX century	25
<i>Petrakova E. I.</i> Vienna school of art history: methodological background and approaches to the study of a piece of art	34
<i>Tsao Shuli.</i> The origins of the variety of chamber and vocal music genres in China	41
<i>Goryatcheva T. V.</i> Scenic experiments of russian avanguard: from the opera "Victory over the sun" to "Suprematist ballet"	47
<i>Zakharevitch A. G.</i> Epic theatre in the context of comic	58
Cultural Studies	64
<i>Levyash I. Y.</i> Cultural praxiology of relations between Belarus and the Euro-west and the Euro-east	65
<i>Martinov V. F.</i> Formation of humanistic consciousness in the context of megapotrolital world	70
<i>Mozheiko M. A.</i> Pyilosophy of the detective: classic — neclassic — postneclassic	76
<i>Smolyk A. I.</i> Belarussian culturology as a science discipline: formation and development	83
<i>Kotovitch T. V., Maley A. A.</i> Archetypes of national culture	90
<i>Tchesnokova O. I.</i> Sociobiological model of sex difference and its representation in the modern culture	100
<i>Karavkin V. I.</i> Gnosiology of culture (about problem definition)	107
Pedagogics	118
<i>Vinogradov V. N.</i> Educational and methodological provision of pupils' graphical training	119
<i>Alkhymenok A. A.</i> Light and illumination of the object in a perspective space	128
<i>Romanenko L. E.</i> Additional art education of modern adolescents: the problem of communication of intellectual potential of culture	136
<i>Fedkov G. S.</i> The role of nature in ecological and aesthetic education and moral upbringing	143
<i>Kovalevskaya A. A.</i> Musical collection for pregnant students as a means of the correction of emotional status	151
<i>Volkanova O. E., Gribova S. A.</i> Foreshortening as an object of study in the training course of composition	159
The concept of the scientific and practical journal "Art and Culture"	168

К читателям журнала

Уважаемые читатели! У Вас в руках первый номер периодического научно-практического издания «Искусство и культура». Наш журнал будет выходить четыре раза в год и знакомить читателей с новейшими разработками отечественных и зарубежных ученых по проблемам теории и истории культуры и искусства, а также методик обучения в области художественной практики.

В своей редакционной политике мы придерживаемся линии, предоставляющей наибольшую свободу авторам. Основными рубриками журнала станут «Искусство», «Культурология» и «Педагогика».

Необходимость такого издания назрела давно и обусловлена интенсивностью научных разработок в области культурологии и искусствоведения в Республике Беларусь. Мы надеемся, что наш журнал станет полем для обмена мнений и дискуссий по основным проблемам художественной культуры, что должно содействовать расширению духовного потенциала отечественной культуры, а также усилению кросс-культурных взаимодействий.

Мы видим свою миссию в осмыслении опыта прошлого, в открытии новых имен, в прогнозировании развития художественной культуры. Обзоры, аналитические статьи и дискуссии с участием виднейших искусствоведов и культурологов в нашем журнале будут призваны отражать объективную картину белорусского и мирового культурного пространства.

Неудивительно, что журнал с названием «Искусство и культура» будет издаваться в Витебске. Наш город уже давно и прочно зарекомендовал себя как культурная столица Беларуси.

Мы искренне надеемся, что нашими читателями станут не только художники, искусствоведы, культурологи, педагоги, но, главное, — самый широкий круг ценителей художественной культуры.

С уважением,
ректор учреждения образования
«Витебский государственный университет им. П. М. Машерова»,
профессор А. П. Солодков

A word to the Readers of Journal

Dear readers! This is the first volume of a research and practical journal "Art and Culture". Our journal comes out four times a year and it intends its readers to be acquainted with the latest developments by native and foreign scientists on the problems of the theory and history of culture and art as well as teaching methods in the field of art practice.

Our editing policy consists in giving greater freedom to our authors. The main sections of the journal are "Art History", "Cultural Studies" and "Pedagogics".

The necessity to create an edition of such a type appeared long ago. It is determined by the research rate in the sphere of cultural studies and art history in the Republic of Belarus. We hope that our journal will be a field for discussions and opinion exchanges on the main issues of art culture. It is to contribute to the enlargement of the spiritual potential of native culture, as well as to the strengthening of cross-cultural relations.

We see our mission in the understanding of the experience of the past, the discovery of new names, the forecasting of art culture development. Reviews, analytical articles and discussions with the participation of outstanding art critics and culture experts in our journal are to reflect the objective picture of Belarusian and global cultural space.

It is not surprising that the journal with the title "Art and Culture" is to be edited in Vitebsk. Our city has shown itself as a cultural capital of Belarus for a long time.

We hope frankly that our readers will be not only artists, art critics, culture experts, teachers but also the widest circle of connoisseurs of art culture.

Yours sincerely,
Professor Alexander P. Solodkov,
Rector of Educational Establishment
"Vitebsk State University named after P. M. Masherov"

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.03(476.5)

Художественное пространство Витебска и исторический опыт его искусствоведческого исследования

© Цыбульский М. Л.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

В статье рассматриваются особенности и основные этапы формирования художественного пространства Витебска в XX веке, наиболее значимые явления и факты художественной жизни этого времени, анализируется опыт искусствоведческого осмысления и научного исследования Витебской художественной школы в самом широком смысле этого понятия. Представленный обзор научных изданий достаточно полно отражает основные направления исследования данного явления отечественными искусствоведами.

Понятие «Витебская художественная школа» представлено автором в широком и узком смыслах: и как легендарно-историческое художественное пространство, своеобразная творческая аура города, многообразие художественных событий и творческих судеб, определяющих роль Витебска, в качестве центра развития искусства в XX веке, и как совокупность существовавших здесь в прошлом веке художественных учебных заведений.

Ключевые слова: Витебск, художественная школа, белорусское искусствоведение.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 7–17)

Art space of Vitebsk and historical experience of its art historical investigation

© Tsybulsky M. L.

Educational Establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk

This article considers the features and background of the art space which was formed in Vitebsk in XX century, the most significant events and facts of art life of that time and analyzes the experience of historical understanding of art as well as the scientific investigation of Vitebsk art school in the broadest sense of this concept. The present review of scientific publications profoundly reflects main research trends of the given phenomena by home art critics.

The concept "Vitebsk art school" is represented by the author in the broad and narrow senses: both as a legendary historical artistic space, a certain creative city aura, multitude of art events and creative lives, which formed Vitebsk as a center of the XX century art, and a unity of the art schools which existed here in the last century.

Key words: Vitebsk, art school, Belarusian art studies.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 7–17)

В широком контексте всемирной истории именно художественная жизнь сделала Витебск всемирно известным. События, происходившие здесь в XX веке, позволили исследователям по праву назвать город «культурной столицей». Насыщенность и уникальность ряда событий художественной жизни дали возможность Витебску оказаться в одном ряду с широ-

коизвестными центрами европейского культурного пространства. Исторически закономерно и то, что Витебск к концу XX века из провинциального (некогда губернского, а позднее обычного областного) центра превратился в современный культурный мегаполис, славу которого составляют не только известные имена художников первой половины прошлого века, но

Адрес для переписки: e-mail: mtsybulsky@rambler.ru — М. Л. Цыбульский

и события и имена современных представителей культуры и искусства. «Геополитическая провинциальность» Витебска не мешает городу с действительно великим культурным наследием, серьезным потенциалом современного искусства и сегодня стремиться существовать в реальном европейском времени.

Можно по-разному относиться к попыткам обозначить творческую «ауру» Витебска, но нельзя отрицать очевидного: «творческий дух» города существует благодаря высокой концентрации и активности творческих сил, их уважительному отношению к своему прошлому, огромному количеству исторических фактов легенд и мифов, которыми наполнена культурная память витеблян. Искренность и самообытность, экспериментальный характер творчества витебских художников всегда были самыми яркими и сильными качествами искусства этого региона. Художественная жизнь Витебска все время держалась на инициативных и увлеченных творцах-интеллектуалах, настоящих патриотах своего города, своей земли. И, конечно же, немаловажная роль в создании имиджа художественного центра всегда принадлежала искусствоведению. Во многом стараниями местных ученых — искусствоведов и культурологов, художественных критиков и журналистов — создавалась и сегодня пишется история художественной жизни Витебска.

Целью статьи является анализ искусствоведческого опыта осмысления и научного исследования значимых явлений и фактов художественной жизни Витебска в XX веке, особенностей и основных этапов развития Витебской художественной школы в самом широком смысле этого понятия.

В белорусском искусствоведении сформировалось и стало общепринятым понятие «Витебская художественная школа» [1, с. 304–307]. И хотя его содержание по-разному трактуется

различными авторами, это явление привлекает к себе внимание культурологов, искусствоведов и имеет благодатные перспективы для дальнейшего его исследования. В широком смысле «Витебская художественная школа» представляется нам легендарно-историческим художественным пространством, не ограниченным ни жесткими хронологическими рамками, ни стилистическими особенностями того или иного входящего в него художественного направления. По сути, это своеобразная творческая аура города, многообразие художественных событий и творческих судеб, определяющих роль Витебска в качестве значимого центра развития искусства в XX веке. В узком смысле «Витебская художественная школа» представляет собой совокупность художественных учебных заведений, существовавших в Витебске на протяжении XX века, творчество художников нескольких поколений, обучающихся и работающих в городе в этот период. В целом для Витебской художественной школы свойственен творческий плюрализм. Отсутствие общей теоретической платформы и стройной системы стилистических признаков совсем не отменяет общей логики и реальной истории ее развития.

История Витебской художественной школы ведет начало от школы рисования и живописи Ю. Пэна, открытой в 1897 г., через которую прошли Л. Зевин, М. Шагал, О. Цадкин, Л. Лисицкий, С. Юдовин, Е. Минин, Л. Лейтман, Д. Якерсон, О. Мещанинов и другие. Несмотря на то, что впоследствии многие из них отошли от реалистических принципов отображения природы, они были признательны своему учителю и с уважением отзывались о его позиции в искусстве.

Знаменательным этапом в истории Витебской художественной школы стал период работы Витебского народного художественного училища (с осени 1919 г. — Витебско-

го высшего народного художественного училища), где преподавали М. Добужинский, М. Шагал, Н. Любавина, К. Богуславская, Я. Тильберг, А. Ромм, В. Ермолаева, Н. Коган, а позднее Д. Якерсон, Л. Лисицкий. Значимый след в истории Витебской художественной школы оставило творческое объединение УНОВИС (Утвердители нового искусства) (1920–1922). Вместе с тем, не следует забывать, что в 1920-е годы характер Витебской художественной школы определяют многовекторность художественной политики и существование творческих мастерских разных направлений.

Среди первых опытов искусствоведческого осмысления искусства и художественных событий 1920-х годов следует назвать материалы, публикуемые в издании «Просвещение и культура» (1919), в альманахе «УНОВИС» (1921), журналах «Искусство» (1921–1922), «Школа и революция», ВитРОСТА (Витебское отделение РОСТА, 1921), плакатах «Витебские ОКНА РОСТА» (1919–1922), самиздатовских газетах, сборниках статей. Авторские изыскания в области теории и практики искусства послереволюционного времени принадлежат К. Малевичу и художникам группы «УНОВИС». В основном это были различные по целям, жанрам и стилю тексты, написанные для разных изданий нередко самими художниками (М. Шагалом, М. Куниным, К. Малевичем, Л. Лисицким, Л. Хидекелем, И. Чашником, В. Ермолаевой, Н. Коган, С. Юдовиным, Л. Зевиним и др.), искусствоведами (А. Ромом, Г. Грилиным) и направленные на интерпретацию и популяризацию нового искусства. Очевидно, что «ни финансовых, ни политических, ни социальных возможностей возникновения многообразия искусствоведческих изданий в послереволюционном городе не было...» [2, с. 80].

Эстафету развития искусства и художественного образования в Витебске продолжил

художественно-практический институт (1922–1923), а позднее художественный техникум (1923–1941). Ориентация на реалистическое искусство определила центральное направление в развитии Витебской художественной школы в 1930-е годы. Среди тех, кто внес значительный вклад в развитие Витебской художественной школы в этот период, были А. Бразер, В. Волков, М. Керзин, М. Эндэ, М. Лебедева, И. Гаврис, В. Хрусталева, П. и Х. Даркевичи, Ф. Фогт, В. Руцай, И. Ахремчик, Г. Шульц, В. Дзежиц, Е. Загоровский и др. Традиции Витебской художественной школы нашли продолжение в творчестве выпускников художественных учебных заведений Витебска разных лет первой половины XX века.

При координационном руководстве Ин-белкульты в 1920-е годы проводились исследования отдельных областей изобразительного и декоративно-прикладного искусства, народного творчества, в которых приняли участие и витебские историки, искусствоведы, художники, среди которых И. Фурман, И. Гаврис, Е. Минин. По разнообразным проблемам искусства публиковались статьи в журналах «Искусство», «Полымя», «Маладняк», «Трыбуна мастацтва» (с 1925 г.) [3]. Следует отметить и роль художественной секции Витебского общества краеведения под руководством Н. И. Касперовича, собиравшего в 1924–1926 гг. материалы для написания словаря витебских художников [4].

Примечательно, что на страницах центральной и местной прессы в 1920-е годы звучал не только пафос но и, например, критические оценки творчества К. Малевича и его теории [5].

Искусствоведческие исследования в 1930-е — начале 1940-х годов немногочисленны и представлены в основном обзорно-информационными статьями о выставках и

творчестве художников, опубликованными в республиканской периодической печати (газете «Літаратура і мастацтва», журналах «Чырвоная Беларусь» и «Мастацтва і рэвалюцыя»). В изданных в 1940 году сборниках «Очерки изобразительного искусства Белоруссии» и «Искусство Советской Белоруссии» были опубликованы материалы И. Машковцева и М. Керзина об изобразительном искусстве и скульптуре довоенного периода, в которых была представлена информация и о художественной жизни Витебска [6]. О белорусском искусстве писали и всесоюзные журналы по искусству, где среди авторов были А. Ромм, Н. Машковцев, О. Бескин, Е. Кацман и др.

Во второй половине XX века Витебская художественная школа возрождала традиции и продолжала формироваться при поддержке открывшегося в Витебске художественно-графического педагогического училища (1949–1959). Значимый вклад в ее развитие в этот период внесли преподаватели (В. Дзежиц, И. Столяр, В. Смерединский, Г. Кликушин, Л. Дукальская, И. Бобоедов, М. Лисовский, Н. Назарчук, Д. Генеральницкий, А. Гаврушко, С. Долматов, В. Шаталов и др.), а несколько позднее и выпускники училища (Э. Агунович, Н. Гончаров, А. Денисьев, П. Захаров, В. Круковский, А. Ильинов, В. Лукьянова, В. Сорокин, Г. Шутов и др.).

Укреплению авторитета и позиций Витебской художественной школы, а также расширению диапазона творческих поисков и экспериментов способствовало образование в 1959 году художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института. Открытие двумя годами ранее Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Беларуси предоставило возможность проведения планомерных исследований различных областей оте-

чественного искусства, в том числе искусства и художественной жизни Витебска. Отношения, которые установились между ВГПИ и ИИЭФ, а также активная поддержка витебских исследователей со стороны кафедры истории искусств Московского педагогического института (сейчас университета) во многом способствовали появлению в Витебске начиная с 1970-х годов плеяды дипломированных искусствоведов. Среди них следует назвать приехавших еще в 1960-е годы преподавать в ВГПИ кандидатов искусствоведения С. Х. Долматова и А. Ф. Ковалева. Интерес к исследованию белорусского искусства, художественного пространства Витебска проявили и выпускники ХГФ, в дальнейшем связавшие свою судьбу с искусствоведением. Среди них в будущем доктора искусствоведения Е. М. Сахуто, Г. Ф. Шауро, кандидаты искусствоведения Н. А. Гугнин, В. И. Прокопцов, В. В. Шамшур.

В конце 1960-х–1970-е годы легендарная история витебского искусства начала XX века упоминается в книге М. Кацера «Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода», представлена в ряде статей «Белорусской советской энциклопедии», фрагментарно «звучит» в опубликованных нескольких книгах воспоминаний скульптора З. Азгура, статьях-воспоминаниях Е. Тихоновича. Ряд материалов, посвященных витебским художникам-графикам, опубликован В. Ф. Шматовым, а истории художественного техникума — П. Герасимовичем [7]. В 1970–1980-е годы в периодике усилия белорусских искусствоведов были направлены также на написание творческих портретов представителей витебского искусства, анализ выставочной деятельности.

В 1980-е годы в советском искусствоведении появляется ряд публикаций по искусству авангарда. Именно в них впервые представлены материалы, касающиеся витебского пе-

риода жизни и творчества известных в мире художников — М. Шагала, К. Малевича, Л. Лисицкого и других. Авторы большинства из них российские искусствоведы М. Бессонова, Е. Ковтун, Д. В. Сарабьянов, А. Каменский, Н. Апчинская, А. С. Шатских, Л. Жадова и другие. Это отдельные статьи (например в сборнике «Вопросы искусствознания», журналах «Искусство», «Декоративное искусство СССР», «Творчество» и др.), разделы в тематических каталогах и альбомах, целые главы в монографиях. Одной из первых серьезных попыток объективного исследования темы была изданная в Германии монография Л. Жадовой «Поиск и эксперимент» [8]. В ней содержится информация об отдельных моментах художественной жизни Витебска, деятельности «УНОВИСа», представлены фотографии с утраченных и малоизвестных работ художников.

Начиная с 1980-х годов исследовательская программа в отношении авангардного искусства Витебска начала XX века направлена на осмысление его как глубокого, исторически значимого явления. Издаются первые альбомы и монографии, посвященные творчеству художников-авангардистов, в которых присутствует и материал об истории авангардного искусства Витебска [9]. Безусловно, важным этапом на пути осмысления истории школы и Пэна стала книга Г. Казовского [10].

В 1980–1990-е годы появляются первые специальные и широкомасштабные отечественные исследования разных периодов развития искусства Витебска. В 1980 году на материале художественной жизни Витебска 1920-х годов В. В. Шамшуром защищается одна из первых в белорусском искусствоведении кандидатских диссертаций [11]. Сведения о художественной жизни Витебска и витебских художниках находят отражение в издании «Гісторыя бела-

рускага мастацтва» (т. 1–6; 1987–1994), подготовленном Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси и рядом искусствоведов Минска и Витебска [12].

Особенно активно искусствоведческий потенциал региона, сконцентрированный преимущественно на кафедрах Витебского государственного педагогического института, проявил себя в середине 1980-х — 1990-е годы. В этот период активно публикуют свои материалы Л. Вакар, Н. Гугнин, Г. Исаков, Т. Котович, Б. Лазуко, А. Лисов, М. Цыбульский, В. Шамшур, Ю. Якимович. Примечательно, что среди статей, написанных искусствоведами Витебска в это время, преобладают материалы, направленные на комплексное исследование художественных процессов и историко-теоретических основ искусства, на углубленное изучение закономерностей развития различных видов художественного творчества, на отдельные проблемы теории и современной практики искусства. Среди широкого спектра частных наук об отдельных видах искусства центральная роль принадлежала искусствоведению, направленному на изучение проблем искусства изобразительного, на определенность и конкретику современного художественного творчества, на специфические вопросы пластических искусств.

Знаковым событием становится издание сборника выступлений на научно-практической конференции, посвященной 75-летию Витебской художественной школы [13]. Статьи местных искусствоведов, посвященные не только истории, но и актуальным процессам развития искусства в Витебске, публикуются в начавших издаваться в это время журналах и сборниках. В 1997 году под редакцией Т. В. Котович выходит в свет первый номер сборника «Малевич. Классический авангард. Витебск», который впоследствии становится серийным [14].

В нем публикуются материалы Ш. Дуглас, И. Карасик, Т. Котович, А. Лисова, А. Марочкиной, Л. Михневич, А. Шатских, О. Шихиревой и др., затрагивающие те или иные аспекты художественного пространства витебского авангарда, знакомящие с малоизвестными фактами биографий художников. С 1996 года издается «Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта», где в разделе «Искусствоведение» публикуются статьи витебских искусствоведов, чаще затрагивающие исторические аспекты развития искусства.

Интерес к исследованию разных сторон искусства Витебска первой половины XX века проявляют и минские искусствоведы М. Г. Борозна, Б. А. Крепак, И. Элентух, П. Василевский, Л. Д. Наливайко, Н. Н. Пограновский, Н. М. Усова, Е. Ф. Шунейко, В. И. Рынкевич, С. Хоревский, Я. Ленсу. Материалы печатаются в сборниках научных статей, в журналах «Мастацтва», «Спадчына», «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі», газетах «Літаратура і мастацтва» и «Культура».

Наряду с искусствоведческими исследованиями изыскания историко-краеведческого, архивного и музееведческого характера были проведены в это время витеблянами — А. М. Подлипским, Е. М. Кичиной, Л. Хмельницкой, В. А. Шишановым, Е. Г. Трусовой и др. Одним из центров исследования искусства начала XX века в Витебске становится Музей М. Шагала, где начиная с 1990-х годов ежегодно организуются международные Шагаловские чтения по этой проблематике. Возросший интерес к изучению наследия витебского авангарда и популяризации творческих экспериментов проявился и в проведении в 1994 году в Витебске I Международного пленэра памяти М. Шагала и I и II Международного пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность» (1994, 1996).

Исследованию художественной жизни Витебска посвящен ряд книг и статей, изданных в 2000-е годы. Кардинальным прорывом в систематизации художественной жизни Витебска начала прошлого века стала фундаментальная монография А. Шатских «Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922» [15]. Анализ витебского периода в творчестве выдающихся деятелей сочетается в книге с воссозданием широкой панорамы художественных событий в Витебске послереволюционных лет. В структурированной энциклопедической форме ряд материалов аналогичной тематики предстал в «Энциклопедии русского авангарда», подготовленной Т. В. Котович [16].

Примечательно, что примерно в это же время издается сборник документов «Классика и авангард» (2004), сделавший доступными для исследователей ряд важных документов и материалов 1920-х годов, хранящихся в Витебском областном архиве [17]. Исследование творчества Ю. Пэна и тщательный анализ его живописного наследия получили логическое завершение в изданном в 2006 году альбоме, посвященном жизни и творчеству этого художника [18].

Своеобразное, но достаточно одностороннее видение сущности Витебской художественной школы представлено в книге французского историка Клер Ле Фоль («Витебская художественная школа (1897–1923)» [19]. Однако при всех минусах данного издания, оно по сути впервые полностью посвящено Витебской художественной школе, заявляет о ее полномасштабном существовании в европейском искусстве, рассматривает это явление как целостный феномен, который возник в определенный исторический период.

Среди последних изданий, посвященных Витебской художественной школе, — книги В. Н. Виноградова, Е. Т. Жуковой, Г. П. Исако-

ва [20], появившиеся на свет в издательстве Витебского государственного университета. В них представлен уникальный архивный материал, обобщены известные сведения о функционировании художественных заведений в Витебске, рассматриваются отдельные моменты истории формирования школы в тесной связи с художественной жизнью тех лет.

Организация магистратуры по специальности «Теория и история искусства» в Витебском государственном университете стала значимым событием на пути укрепления региональной школы искусствоведов. В 1998 году был осуществлен первый выпуск в магистратуре по этой специальности. Появление целой плеяды увлеченных молодых ученых, несомненно, отразилось на расширении диапазона искусствоведческих изысканий. Были сделаны первые в отечественном искусствоведении попытки исследовать историю и проблемы развития современной живописи и графики, декоративно-прикладного искусства и фотографии, монументального искусства и сценографии, карикатуры и перформенса, исследовать взаимодействие искусств в художественной среде Витебска, опыт отечественного постмодернизма.

В 1990-е годы активизируется исследование не только истории, но и современного искусства Витебска, и в первую очередь это касается творчества представителей Витебской школы акварели. Известно, что Витебская школа акварели, как целостное художественное явление, получила свое развитие во многом благодаря активной творческой и педагогической практике на художественно-графическом факультете Ф. Гумена, а также авторским программам и методике преподавания акварельной живописи, разработанным доцентом ВГПИ, художником И.М. Столяровым. Значимый вклад в формирование тра-

диций Витебской школы акварели внесли художники-педагоги Ф. Ф. Гумен, В.И. Ральцевич, В.А. Ляхович, М.В. Левкович, А.Ф. Карпан. Авторитет и признание витебской акварели принесли активная творческая и экспозиционная деятельность Ф. Гумена, И. Столярова, Г. Шутова, В. Ральцевича, В. Лукьянова, В. Ляхович, Л. Вороновой, М. Левковича, А. Карпана, И. Шкуратова, Н. Драненко, В. Напреенко, Е. Пономаренко, В. Иванова, А. Шиенка, В. Шапо, О. Костогрыза и др.

Исследование Витебской школы акварели и творчества многих ее представителей посвятил ряд публикаций художник и педагог БГУКИ, кандидат искусствоведения В. Рынкевич [21] и сотрудник Национального художественного музея, кандидат искусствоведения Л. Наливайко — в прошлом выпускники ХГФ Витебского пединститута. В 2000-е годы ряд аналитических материалов о творчестве акварелистов Витебска был выпущен кандидатом искусствоведения Л. Вакар [22]. Большое количество материалов по творчеству витебских акварелистов и деятельности созданного в 1995 году творческого объединения «Витебская акварель» опубликовал кандидат искусствоведения М. Цыбульский [23].

Объединение «Витебская акварель» стало организатором и участником групповых и персональных выставок в больших и малых городах Беларуси и за рубежом, инициатором международного выставочного проекта «Акварельная сябрына». А в 2007 году биенале акварели прошло в рамках международного научно-творческого симпозиума «Акварэль: традыцы і эксперыменты ў прасторы сучаснага мастацтва (тэорыя і актуальны мастацкі вопыт)» с участием искусствоведов из Латвии, Литвы, России, Украины, Беларуси (среди представителей были и ученые ВГУ — Л. Вакар, Н. Гугнин, Г. Исаков, М. Цыбульский).

По результатам данного симпозиума был подготовлен и издан каталог [24].

Примечательным событием стало возникновение в 1987 году в Витебске творческого объединения художников — «Квадрат». В его состав вошли десять художников — выпускников художественно-графического факультета, работающих в разных видах и жанрах искусства и разнообразных творческих направлениях (от беспредметного до фигуративного искусства). Среди них: А. Малей, Н. Дундин, А. Досужев, А. Слепов, Ю. и Т. Руденко, В. Михайловский, В. Чукин, В. Шилко, В. Счастный.

В качестве концептуальной основы объединения были использованы идеи К. Малевича и созданного им в Витебске «УНОВИСа», но главной целью была организация движения, альтернативного официальному искусству соцреализма, пропагандирующего право на эксперимент, на самостоятельный, независимый взгляд на проблемы искусства. Художники выступили против узкой трактовки понятия «реализм», против помпезной парадности, беспроблемности официального искусства, против администрирования в определении путей его развития. В 1994 году объединение официально прекратило свою деятельность, но поиски и эксперименты участников этой творческой группы открыли для белорусского зрителя ряд интересных и неординарных имен художников. Сегодня история деятельности этого объединения написана его лидером А. Малеем, но как любой художественный факт требует дальнейшего осмысления и анализа [25].

Активный период в творчестве витебских художников представляют 1980–1990-е годы. Появляются новые проекты, среди которых серьезного искусствоведческого осмысления требует серия выставок «in-formation» (1994–2000). Значимыми и многоэтапными ку-

раторскими проектами в художественном пространстве Витебска последних лет стали ежегодные проекты «Abstract» ((1999–2009) (куратор В. Васильев). Данные проекты с участием преподавателей и студентов кафедры дизайна Витебского государственного технологического университета интересны еще и тем, что перекликаются с творческой практикой витебского авангарда. Позднее, уже в 2000-е гг., такими же серийными станут проекты «ПанТон» (куратор А. Павловский) и «Кинематограф» (куратор Д. Данилович).

Знаковыми событиями для отечественного искусствоведения стали проведение в Витебске вторых Дроздовичевских чтений (2008) и публикация сборника научных материалов «Прыйдзе час...». В издании, посвященном 120-летию со дня рождения Я. Дроздовича, объединены материалы, написанные искусствоведами Национального художественного музея, ИИЭФ НАН Беларуси, Академии искусств, БГУКИ, ВГУ и т. д. [26]. Творчество Я. Дроздовича — яркая страница в развитии национального искусства на Витебщине, сегодня в искусствоведении требует более глубокого и предметного анализа.

Значительный вклад в развитие изобразительного искусства во второй половине XX века принадлежит витебской областной организации Союза художников. Основные этапы ее становления и развития, вместе с персоналиями входящих в нее членов, представлены в изданном в 2005 году альбоме «Саюз творцаў» [27]. К сожалению, недостаточно исследовано творчество художников Витебска, которые не являются членами творческих организаций и объединений. Без произведений многих из них, обычно представляемых в персональных выставках, общая картина развития витебского искусства была бы неполной.

Настоящим барометром, отражающим состояние современного молодежного искусства, является «Арт-сессия» — художественная акция, которая включает проведение конкурса-выставки визуальных искусств творческой молодежи. Начиная с 1992 г., «Арт-сессии» каждый год проводятся в Витебске, имеют сформировавшиеся традиции проведения конкурса и организации выставочного пространства. Примечательно, что начало «Арт-сессии» положила неформальная выставка студентов художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института «Гаудеамус» (март, 1989), а концепция конкурса была разработана, в прошлом, преподавателями этого же факультета Е. Антоновым и Н. Прусаковым и реализована при поддержке компании «Арт-Марк» (рук. М. Романовская). Основная цель «Арт-сессии» — поощрение творческой деятельности студентов, создание выставочного экспозиционного пространства специально для молодых художников. С самого начала своего существования она претендовала на статус выставки актуального искусства, охватывала все поле визуальной художественной деятельности.

XX век, безусловно, стал судьбоносным этапом в развитии изобразительного искусства и становлении искусствоведения в Витебске. Но и сегодня художественное пространство города наполнено разнообразными творческими инициативами. В настоящее время в искусстве очевидны параллельное развитие и синтез различных тенденций и полистилизм. И формы творчества витебских художников самые разнообразные: от традиционных видов живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства до актуальных форм искусства, сочетающих в себе сложные переплетения концептуализма, и художественных акций, искусства объекта, перформансов и инсталляций. Совре-

менные представители Витебской художественной школы не только связывают свое творчество с теми или иными художественными направлениями, существовавшими в Витебске в начале и второй половине XX века, но и сориентированы на новаторство и эксперимент как определяющие факторы развития современного искусства.

Характерная черта культурного мегаполиса — высокая концентрация творцов и происходящих культурных событий. Художественное пространство Витебска наполнено мероприятиями в самых разных областях культуры и искусства. Многие из того, что вчера казалось новаторством, приобрело особую популярность и, по существу, стало традицией. Именно на витебской земле проводились и сейчас проводятся многочисленные пленэры (Шагаловский, имени Я. Дроздовича, И. Хруцкого, И. Репина, К. Малевича и др.), проходят разнообразные акции и фестивали [28]. Количество художников на Витебщине едва ли не наивысшее в сравнении с большинством областей Беларуси. Причина этого в наличии в Витебске ряда художественных учебных заведений — художественно-графического факультета ВГУ, отделения дизайна технологического университета, колледжа культуры и искусства и колледжа народных ремесел.

Современное и традиционное искусство никогда не утрачивали в Витебске своей популярности, и поэтому степень их концентрации и востребованности всегда была очень высокой. В отношении к аутентичным формам инситуального искусства Витебск периодически выступает как «метрополия», «втягивая» региональных представителей традиционного искусства в динамический темп культурной жизни областного центра.

В свою очередь искусствоведение стремится преодолеть банальность и поверхность

искусствоведческих трактовок, ему присущи историзм и разноплановость анализа художественных процессов, стремление проникнуть в «кухню» художника, попытки наново осмыслить отдельные этапы в развитии белорусского искусства. Внутренняя эволюция научной дисциплины связана с глобализацией предмета исследования, постоянным расширением границ искусствovedения. Несмотря на подчеркнутую субъективность анализа и свободу интерпретаций, белорусское искусствovedение стремится к более широкому использованию научных методов исследования (нередко интегрированных в одну систему), различных аспектов семиотического, структурного анализа, терминологии философии искусства, лингвистики и т. п., стало больше интересоваться проблемами психологии творчества, психологическими особенностями восприятия произведений искусства. Активизируются исследования, направленные на изучение региональных особенностей художественной жизни Витебщины.

Заключение. Подводя итоги следует отметить, что на протяжении XX века в художественном пространстве Витебска обозначились основные события, свидетельствующие о формировании Витебской художественной школы. В научном исследовании истории и традиций Витебской художественной школы в самом широком смысле этого понятия наряду с плеядой российских и зарубежных ученых значимую роль сыграли белорусские, и в первую очередь витебские искусствovedы. И сегодня изобразительное искусство, художественное пространство города наполнены разнообразными творческими инициативами, включающими параллельное развитие различных тенденций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисов А. Г. Витебская художественная школа: отношение к традициям и новаторству // Актуальные проблемы из исторического прошлого и современности в общественно-гуманитарных и социорелигиоведческих науках Беларуси, ближнего и дальнего зарубежья: материалы междунауч.-теор. конф. — Витебск, 2007. — Ч. 2. — С. 304–307.
2. Мартинович В. Витебский авангард (1918–1922): социокультурный контекст и художественная критика: автореферат диссертации. — Вильнюс: Вильнюсская академия искусств, 2008. — 90 с.
3. Фурман І. П. Віцебск у гравюрах С. Юдовіна. — Віцебск, 1926; Фурман І. П. Віцебскія мастакі-гравёры. Віцебск. — 1928; Гаўрыс І. Вобразнае мастацтва ў г. Віцебску (Пачатак і канец першага 10-цігоддзя Кастрычнікавай рэвалюцыі) // Віцебшчына. Неперыядычны зборнік Віцебскага Акруговага Таварыства Краязнаўства. — Т. 2. — Віцебск: выд. Таварыства, 1928. — С. 168–173; Даркевіч П. Пытанне аб мастацкім стылі і Кастрычнікавай рэвалюцыі // Польша. — 1927. — № 3. — С. 223–231.
4. Каспяровіч М. І. Матэрыялы для вывучэння віцебскай краёвай літаратуры і мастацтва // Маладняк. — 1927. — № 6. — С. 61–77; Каспяровіч М. І. Беларуская культура (Да дзесяцігоддзя абвяшчэння Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі) // Маладняк. — 1928. — № 12. — С. 125–152.
5. Эфрос А. М. К. Малевич (Ретроспективная выставка) // Художественная жизнь. — 1920. — № 3. — С. 39–40; Кунин М. Об УНОВИСе // Искусство (Витебск). — 1921. — № 2–3; Майзэлліс У. Шляхі сучаснага малярства // Маладняк. — 1926. — № 11. — С. 140–157.
6. Машковцев Н. Живопись // Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. — М.—Л.: Огиз-Изогиз, 1940; Керзін М. А. Да гісторыі выяўленчага мастацтва БССР // Літаратура і мастацтва. — 1937. — 22 і 31 кастрычніка; Керзін М. А. В. І. Ленін аб манументальнай прапагандзе // Літаратура і мастацтва. — 1948. — 8 мая.
7. Кацер М. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Очерки. — Мн.: Наука и техника, 1969; Азгур З. «То, что помнится...». — Мн., 1977; Герасімовіч П. Кастрычніка натхненне // ЛіМ. — 1967. — 13 чэрвеня; Шматаў В. Улюстры графікі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — 1974. — С. 50–54 и др.
8. Larissa A. Shadova. «Suche und Experiment». — Dresden, 1978.
9. Живопись 1920–1930. Государственный Русский музей: каталог-альбом. — Советский художник, 1989. — 280 с.; Живопись 1920–1930 годов / сост. А. Муратов. — СПб.: Художник, 1991; «Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях» / авт. ст. А. Сарабянов; Наков А. Б. Русский авангард: [пер. с фр.]. — М.: Искусство, 1991. — 190 с. и др.

10. Казовский Г. Художники Витебска (Иегуда Пэн и его ученики). — М.: Имидж, 1992.
11. Материалы диссертации опубликованы в книге Шамшур В. В. Празднества революции. — Мн.: Наука и техника, 1989. — 159 с.
12. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. — Мн.: Навука і тэхніка, 1989–1994. — Т. 3–6.
13. Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. — Віцебск, 1994. — 140 с.
14. Малевич. Классический авангард. Витебск: материалы теоретических конференций первого и второго международных пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность» / под ред. Т. В. Котович. — Витебск: Издатель Н. А. Паньков. — 1987. — 128 с.; Малевич. Классический авангард. Витебск-2: сборник материалов III Международной научной конференции (Витебск, 12–13 мая, 1998 года) / под ред. Т. В. Котович. — Витебск: Обл. укрупненная типография им. Коминтерна, 1998. — 192 с.; Малевич. Классический авангард-3: посвящается 80-летию Витебской художественной школы / под ред. Т. В. Котович. — Витебск: Витебский областной краеведческий музей, 1999. — 184 с.; Малевич. Классический авангард. Витебск-4: посвящается 80-летию УНОВИСа / под ред. Т. В. Котович. — Витебск: Витебская типография. — 2000. — 176 с. и др.
15. Шатский А. С. Витебск: Жизнь искусства: 1917–1922 гг. — М.: Языки Русской Культуры, 2001. — 256 с.
16. Котович Т. В. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. — Мн.: Экономпресс, 2003. — 416 с.
17. Витебск: Классика и авангард. История Витебского художественного училища в документах Государственного архива Витебской области (1918–1923) / сост.: М. В. Пищуленок, Т. М. Свистунова, Т. В. Буевич и др. — Витебск: УПП «Витебская областная типография», 2004. — 336 с.
18. Ю. М. Пэн: альбом / сост.: В. Н. Кучеренко, И. П. Холодова. — Мн.: Беларусь, 2006. — 176 с.
19. Клер Ле Фоль. Витебская художественная школа (1897–1923). — Минск, 2007.
20. Виноградов В. Н., Жукова Е. Т. Витебское художественно-графическое педагогическое училище. — Витебск: Издательство УО «Витебский государственный университет», 2005; Исаков Г. П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. по 1941 г. — Витебск: Издательство УО «Витебский государственный университет», 2009.
21. Рынкевіч У. І лёд, і полымя / У. Рынкевіч // Мастацтва. — 1995. — № 10. — С. 37–40; Рынкевіч В. І. Акварельная живопись. — Мн., 1998; Рынкевіч, У. Душа жывая акварэляў: Фёдар Кісялёў / У. Рынкевіч // Беларусь. — 1997. — № 6. — С. 28–31.
22. Вакар Л. Акварельный палимпсест Валентины Ляхович // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. — Витебск, 2006. — С. 7–11; Вакар Л. Арт-складки Ирины Шутовой // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 15. — Минск: Рифтур, 2008. — С. 45–49.
23. Цыбульскі М. Віцебская акварэль. Анталогія. — Віцебск, 1995; Цыбульскі М. Л. Віцебская школа акварэлі // Бел. энцыклапедыя: у 18 т. — Т. 4. — Мн.: БелЭн, 1997. — С. 224–225; Цыбульскі М. Л. Витебская школа акварели // Республика Беларусь: энциклопедия: в 6 т. — Т. 2. — Мн.: БелЭн, 2006; Цыбульскі М. Віцебск (мастацкае жыццё) // Бел. энцыклапедыя: у 18 т. — Т. 4. — Мн.: БелЭн, 1997. — С. 210–211 и др.
24. «Акварэльная сябрына-2007»: матэрыялы Міжнароднага навукова-творчага сімпозіума «Акварэль: традыцыі і эксперыменты ў прасторы сучаснага мастацтва (тэорыя і актуальны мастацкі вопыт)» і каталог міжнароднага біенале акварэлі, Полацк, 18–19 мая 2007. / аўт.-склад. М. Цыбульскі / («Акварельная Syabryna — 2007»: materials of The International Art and Research Symposium «Watercolour: Traditions and Experiments in the Field of Modern Art (Theory and Contemporary Artistic Experience)» and the International Biennial for Watercolour Painting Catalog, Polatsk, May 18–19, 2007. Author-compiler M. Tsybulsky). — Даўгаўпілс: Акадэмічнае выдавецтва Даўгаўпілскага ўніверсітэта «Saule», — 2008. — 90 с.
25. Класічны авангард. Постмадэрнізм і сучасныя віцебскія мастакі / Першы Міжнародны пленэр. Малевич. УНОВИС. Сучаснасць: Каталог / мастак і складальнік А. І. Дасужаў. — Мн., 1995. — 80 с.; Малей А. В. Унікальны шанс всемирной культуры // Мастацтва. — 1995. — № 3. — С. 6–15 и др.
26. Язэп Драздовіч: «Прыйдзе час...»: зборнік матэрыялаў, прысвечаны 120-годдзю з дня нараджэння мастака / пад рэд. М. Цыбульскага. — Смаленск, 2008.
27. Саюз творцаў / Альбом / уклад. і аўт. тэксту М. Цыбульскі. — Мн.: Беларусь, 2005.
28. Цыбульскі М. Л. Витебск: художественная жизнь // Республика Беларусь: энциклопедия: в 6 т. / редкол.: Г. П. Пашков и др. — Мн.: БелЭн, 2006. — Т. 2. — С. 686–688.

Поступила в редакцию 12.05.2010 г.

УДК 7.03(476.5)

Художественная жизнь Витебска 1930-х годов в воспоминаниях Павла Масленикова, мемуарной литературе и архивных документах

© Прокопцова В. П.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры
и искусств», Минск*

На основе новых архивных и мемуарных материалов рассматриваются художественная жизнь Витебска 1930-х годов, вопросы художественного образования в контексте общих проблем культурной жизни Беларуси. Через призму яркой творческой индивидуальности П. В. Масленикова анализируются важные события тех лет, предопределившие формирование традиций Витебской художественной школы. В историческом контексте исследуются различные аспекты деятельности Витебского художественного техникума и кинотехникума, существовавших там отделений, особенности организации творческого процесса. Особое внимание в формировании культурных традиций уделено роли мастерской Ю. Пэна, творчеству художников реалистического метода: В. Хрусталева, И. Ахремчика, Л. Лейтмана, В. Волкова, Ф. Фогта, М. Керзина.

Ключевые слова: Витебск, художественная жизнь, художественное образование.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 18–24)

Vitebsk art life of the 1930-ies in the memoirs of Pavel Maslenikov, memoirs literature and archive documents

© Prokoptsova V. P.

Educational Establishment "Belarusian State University of Culture and Art", Minsk

The article is concerned with the art life of Vitebsk of 1930-ies and questions of art education in the context of general problems of cultural life of Belarus, based on the newly discovered archive recordings and memoirs.

Most important events of that time, which presupposed the formation of Vitebsk art school traditions, are analyzed through the prism of the bright artistic individuality of P. V. Maslenikov. Different aspects of the activity of Vitebsk art college and cinema college, their subdivisions, peculiarities of the creative process are considered in the historical context. Special attention in the formation of cultural traditions is paid to Y. Pan's workshop, to the creative activity of the realistic artists like V. Khrustalev, I. Akhremtshik, L. Leitman, V. Volkov, F. Fogt, M. Kerzyn.

Key words: Vitebsk, art life, art education.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 18–24)

«Долгий путь восхождения художника в профессиональную творческую жизнь проходит в глубинах социальной жизни народа, в бесконечном богатстве его духовной жизни, духовного союза наций.

Творческая биография художника — это отражение национальной жизни свободного на-

рода, эволюции традиций, проникающих в социальную культуру развивающейся нации.

Показать мою творческую жизнь в нераздельном единстве с нравственной атмосферой моего окружения — представляет определенный интерес для нашего современника.

Хотя и сейчас мне нужно утверждать, что я постиг огромно-необъятный смысл че-

Адрес для переписки: e-mail: verazlatoust@rambler.ru — В. П. Прокопцова

ловеческой жизни, счастья творческой жизни условно.

К этому выводу я пришел, когда мною были созданы тысячи произведений живописи, созданы десятки оформлений музыкальных и драматических спектаклей, написано исследование по истории театральной станковой живописи, подготовлен ряд аспирантов, и переживал не однажды научно-теоретическую баталию по проблемам развития современного искусства.

Но нередко пережитое за 70-летний период моей творческой жизни может открыть неизведанные страницы духовной жизни нашего времени, отразить путь рождения и становления личности художника» [1].

Так писал Павел Васильевич Маслеников в последние годы своей жизни.

Целью статьи было на основе архивных и мемуарных материалов рассмотреть художественную жизнь Витебска 1930-х годов.

Учеба в Витебском художественном техникуме (1934–1938 гг.) стала основой профессиональной деятельности Павла Васильевича Масленикова. В те далекие 1930-е годы Витебск еще не был центром фестивальной культуры, современники не осознавали его «художественным феноменом», как часто стали называть этот город на рубеже XX–XXI веков. В то время Витебск был одним из областных центров БССР.

Тем не менее, город имел глубокие культурные традиции. Старожилы помнили бурную музыкальную жизнь 1920-х годов, когда функционировали Народная консерватория, симфонический оркестр под руководством известного дирижера, приехавшего из Петербурга, Н. Малько. В силу исторических обстоятельств из Петербурга в Витебск переехали многие молодые, но уже ярко заявившие о себе в творчестве художники, композиторы, музыканты-исполнители. В те годы Витебск не только сохранял славу «Мекки» авангардного искусства, города, в котором жили и работали К. Малевич, М. Шагал, Л. Лисицкий, В. Ермола-

ева, М. Добужинский, Н. Любавина, И. Пуни, А. Бразер, но и развивал традиции художественно-образовательного центра. Да и, впрочем, сам город, стены его домов, парки, площади стали одной большой экспозицией и концертной площадкой.

В художественном техникуме действовало гончарно-керамическое отделение, в городе существовал Витебский кинотехникум, о чем в искусствоведческой литературе практически никогда не упоминалось. Открытию гончарно-керамического отделения предшествовала деятельность художественно-гончарной школы в Велиже. В пояснительной записке в 1929/30 учебном году писалось: «Подручный работник для гончарно-керамического отдела введен в штат. Техникуму необходимо иметь зрелого работника, чтобы улучшить и расширить производственную работу (получить из-за границы машины). Производство разнохарактерной работы (разминание глины, составление смесей, работа при горне и т. д.) со случайными работниками очень сложно и требует каждый раз продолжительного срока для ознакомления их с характером работы» [2].

Сохранились чертежи оборудования, к которым прилагалось описание больших и малых печей, «глиняной ребристой трубы, в стенки которой введена нагревательная спираль», которая «предназначается для отопления вагонов электрического трамвая» [3]. Также представлялись чертежи нагревательной посуды, которая могла использоваться как в домашних условиях, так и в лабораториях, «крокодил» для нагрева парикмахерских щипцов, грелка для госпиталей, ваза-комин и многое другое. На изделиях должно было ставиться клеймо с подписью: «Витебск. Белорусский государственный художественный техникум. Керамическая мастерская. Имя автора».

Эти новые данные значительно расширяют наши представления о деятельности Витебского художественного техникума, свидетельствуют о его большой социальной значимо-

сти не только в 20-е, но и в 30-е годы XX столетия.

Расширяют наши представления о витебской студенческой среде того времени и новые сведения о деятельности Витебского кинотехникума. Он был открыт 1 февраля 1931 г., имел официальное название «Государственный белорусский кинотехникум. г. Витебск», находился на Канатной улице, 93 [4]. В нем было два отделения: кинофикаторское и техническое. Преподавались такие предметы, как звукотехника, радиотехника, электротехника, акустика, оптика, химия киноплёнки, проектировочная аппаратура, съёмочная аппаратура, оборудование кинотеатра, организация кинопроизводства. Исходя из названных дисциплин в кинотехникуме готовили специалистов кинопроката, но и вместе с тем придавали большое значение социальным проблемам, о чем свидетельствует преподавание такой дисциплины, как социология искусства. Студенты выполняли «задания по рецензии кинофильма, его педагогическому воздействию на зрителей разного возраста, рекламе кинофильма» [5].

Вместе с техническим отделением существовало и творческое — сценарное, где изучали историю кино, методологию построения фильма, театроведение и режиссуру, сценарий, фотографию, спецдисциплины. Сохранились учебные программы по графике («цель — ознакомить со всеми методами и средствами графической образности, ознакомить с новейшими направлениями в образном искусстве и их воздействием на переосмысление театральных и кинопостановок»), по истории музыки, в программу которой входила такая актуальная для того времени тема, как «Работа и ритм», соответственно программа по истории кино актуализировала темы: «Кино как массовое экранное зрелище», «Развитие фотографии как продукт буржуазного «демократизма», «История западноевропейского кино», «Картинные представления А. Блока и первые сценарии», отдельно выделялось творчество Гриффита, Чарли Чаплина и др. [6].

1920–1930-е годы были временем высоких устремлений, интересных поисков, по К. Малевичу, человек ощущал себя Вселенной. Архивные источники сохраняют стремительные импульсы того времени, которые проецируются на современную жизнь.

В новой для Павла Масленикова витебской атмосфере того времени было опьянение творческим подъемом, новизной, напряженностью, вызовом традициям и надеждой на преобразование жизни. Для него это было время формирования нового эстетического сознания.

В Витебском художественном техникуме, который был открыт в 1923 г. и преподавание в котором в то время основывалось на методе «левых» художников, вырабатывающих новые «революционные» формы, в 30-е годы свои позиции укрепило реалистическое искусство. Там стали преподавать признанные художники, придерживавшиеся реалистического метода: В. Хрусталева, И. Ахремчик, Л. Лейтман, В. Волков, М. Лебедева, М. Энде, Ф. Фогт, М. Керзин.

Когда Павел Маслеников приехал в Витебск, набор делали сразу на четвертый курс. Видимо, время было такое: спешили получить дипломированных специалистов, да и желающих учиться было очень много. Поступающих собралось человек сто, и все на четвертый курс. Но комиссия все-таки отобрала группу студентов и сформировала из них первый курс. Через месяца два педсовет, просматривая учебные работы, предлагает П. Масленикову перейти на второй курс. Но Ф. Фогт отговаривает: «Молодой человек, — сказал он, — я бы на твоём месте ещё на пять лет остался. Чем больше ты будешь в учебном заведении, тем лучше. Натура есть, бесплатное общежитие, стипендию получаешь. Я вот пятнадцать лет в Лондоне жил, приехал со своей натурщицей, содержал её, оплачивал учёбу. Удивляюсь, как мы не понимаем сейчас этих огромных возможностей, которые предоставляются вам учебным заведением». И Павел Маслеников отказался переходить на второй курс. Подумал — тут поучусь четыре го-

да, потом в академии шесть лет. Это будет уже школа.

В 1929/30 учебном году в художественном техникуме имелось четыре отделения, на которых готовили: художника-преподавателя образного искусства для общеобразовательных заведений и художественных кружков при клубах, художника-инструктора для гончарно-керамической промышленности, художника-графика для полиграфической промышленности, декоратора-бутафора для нужд театров, кинопроизводства и клубной сцены. Если обучение на первых двух специальностях было от 1 до 4 курса, то полиграфическая и декорационная мастерские вводились на 3 курсе художественно-педагогического отделения [7].

Для молодых людей, студентов это было счастливое время. По воспоминаниям однокурсника Павла Масленикова Петра Максевича Явича, с которым автору статьи довелось встретиться в Витебске в 2007 г., студентов «гоняли» на пригородную «гаспадарку», на молотьбу — «крутили машину», на день выдавались 150 граммов хлеба, свекла и вода. Но голод не чувствовался. Это было время их молодости, энтузиазма, овладения профессией. П. М. Явич хорошо помнит те годы. Сменился директор художественного училища: вместо Демидова пришел Добровольский. Преподавали замечательные педагоги: историю искусств читали выпускники Ленинградской академии искусств братья Даркевичи — Петр Евгеньевич и Христофор Евгеньевич, который вел еще рисунок и живопись. В своих лекциях они пользовались зарубежными источниками, материал преподносился интересно, фактологически наполненно, с серьезным анализом художественных произведений. Графику и живопись преподавал Ф. Фогт, его все очень любили, он создавал доброжелательную обстановку, не вредничал. В архиве сохранилась записка, составленная Ф. Фогтом 21 февраля 1930 г. для «Акционерного общества «Международная книга». «Белорусский государственный художественный техникум просит выписать из

Германии журнал «Gebrauchsgraphik», необходимый как пособие по изучению современного графического искусства. Просьба сообщить о стоимости журнала для перевода необходимой суммы» [8].

По воспоминаниям Петра Максевича, в училище преподавали хорошие педагоги по психологии, по анатомии — лучший витебский хирург, который даже оперировал при необходимости студентов: одному, приехавшему из Архангельска, пластически исправил форму носа, а Ивану Ахремчику удалил какую-то шишку на шее. В училище существовало также клубно-инструкторское отделение.

В описываемые нами годы, когда там учился Павел Маслеников, художественная школа в Витебске формировала новые традиции, сохраняя при этом два, казалось бы, таких разных и даже противоположных истока, как авангардизм и реализм. Утверждающийся в советском искусстве метод социалистического реализма стал основой воспитания в художественном училище в 1930-е годы.

В своих личных записях-воспоминаниях П. Маслеников так фиксировал атмосферу того времени: «Художественная жизнь в Витебске. Музей, запасники. Фрески. Иконы Успенской церкви. Разрушение церквей. Осквернение Успенской набережной. Витьба. Этюды с Ахремчиком. Музучилище. Музыкальный лекторий города в клубе (лектор Брандт). Театр Я. Коласа. Эстрадные оркестры в кинотеатрах, садах. (Основное развлечение молодежи — танцы на площадках, в садах). Витебское художественное училище. Богема. Мастерские расформированы, система обучения. Педагоги. Библиотека (альбомы, репродукции). Руководство. Комсомол. Студенчество».

В училище, действительно, была неплохая библиотека. В фондах Государственного архива Витебской области хранится опись книг по профильным дисциплинам: альбомы, монографии о жизни и творчестве разных художников, учебники по технике живописи и керамики, по педагогике, обществоведению, бе-

лорусоведению, журналы («Жизнь искусства», «Стекло и керамика»), газеты. Среди книг по искусству называются: Малевич «Изобразительное искусство», «От Сезана до супрематизма», «Супрематизм», «УНОВИС», Бердяев «Кризис искусства», Фриче «Социология искусства», Будников «Керамические технологии», Троцкий и Фогт «Марки фарфора», Луначарский «Советский фарфор», Кубе «Лиможские эмали», Троицкий «Галерея фарфора Эрмитажа», «Фарфор и быт», Янов «Театральная декорация», Петров «Оборудование клубной сцены», «Бутафория». Числился один экземпляр учебника «Учись рисовать», который был на руках у В. Хрусталева, и написан автором со знакомой нам фамилией — Маслеников, но кто он был — неизвестно [9].

В архиве сохранился анкетный лист К. Малевича, который он заполнял в апреле 1921 г. На вопросы «образовательный ценз» и «специальность» он пафосно ответил — никакого, художник [10]. Сохранились тезисы его публичной лекции на тему «Церковь, искусство, фабрика («Бог не скинут»)», в которых подробно фиксируются основные постулаты художника: «1. Неограниченность, рифма, ритм музыки, ритм машины; 2. Ритм как возбуждение. Жизнь — три состояния возбуждения: мысль, реальное, натуральное; 3. Достигнуть совершенства — передать действительность своего возбуждения; 4. Форма как условность. Возбуждение — космическое пламя; 5. Человек равен Вселенной, в нем помещается все, что в ней, все проекты существуют в нем; 6. То, что называем действительностью, я-бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени» [11].

Со всеми этими книгами и текстами мог знакомиться Павел Маслеников. Конечно, он их видел и читал, потому как библиотека всегда его интересовала и там он проводил многие часы.

Студентов училища, по воспоминаниям П. М. Явича, обеспечивали необходимым методическим материалом: краски, кисти, холст —

все выдавали бесплатно. Эстонец Чук делал папирты, этюдники, а подрамники выдавались по норме, к каждой работе — надо было экономить. Краски стоили исключительно дешево, например, ленинградские цинковые белила — 22 копейки, другие краски покупали в Германии, Голландии, Франции. Студенты работали в мастерских, посещали музеи, ходили на этюды.

Местные студенты жили с родителями. Отец П. Явича был парикмахером, а дед, стоя по грудь в воде, выгружал прибывшие на платформах дрова. Приезжие студенты расселялись в общежитии на углу улиц Суворова и Ленина, за ратушей, рядом в сквере отдыхали, фотографировались. Витебчане стипендию не получали, ее выдавали только приезжим. Студентам в Витебске было где развлечься: кинотеатры «Спартак» и «Пролеткино», где музыкальное сопровождение осуществляли таперы, театр оперетты на Канатной улице, частный театр Чихантовского, в который студентов художественного училища часто брали в массовку. П. М. Явич вспоминает, что «в городе были изумительные гостиницы, как в Москве или Париже», на гастроли приезжал французский цирк с очень красивыми номерами с лошадьми, джаз-оркестр из Польши, музыканты были красиво одеты и хорошо играли. Каждую субботу и воскресенье в Губернаторском саду (сад им. Ленина) играл большой духовой оркестр, все танцевали. Молодежь собиралась и в Доме культуры по улице Ленина.

Старинный Витебск жил новой жизнью, но хранил традиции древней культуры, как современное течение Двины сохраняло охристое отражение Успенского собора. П. Маслеников по возрасту был немного старше П. Явича, больше общался со старшими студентами, любил забегать на третий курс, посмотреть, как там дела, ведь слухи об успехах третьекурсников доходили и до первокурсников. Он много читал — М. Шолохова, Л. Толстого «Воскресенье» и «Войну и мир», серьезно занимался, был на хорошем счету, с интересом изучал историю

европейского искусства, не болтлив, даже можно сказать молчалив. Он был философ, любил философствовать. Много занимался общественной работой, распределял между студентами разные обязанности — куда, когда ехать в пригород на «гаспадарку», на сельхозработы. Организаторская работа у него получалась.

Студенты любили заказывать костюмы в ателье, которое находилось возле Красного костела. Подзарабатывали на Первомайские или Октябрьские праздники. Газета «Віцебскі пралетарый» в статье «О художественном оформлении Витебска к 1-му мая» писала: «Над оформлением города работают студенты художественного техникума, которые окончили макеты оформления. Надо отметить, что некоторые студенты, вместе с хорошей техникой работы, в оформлении смогли выразить острые политические моменты. Первомайская комиссия уже выбрала наиболее удачные решения. Организации и предприятия, которые украшают свои здания, должны подать в комиссию эскизы оформления на утверждение, иначе это может разбить цельность композиций, достаточно удачно разработанных художественным техникумом, и может создать «провинциализм» в оформлении. Администрация техникума жалуеться на задержку организациями материалов, в частности, фанеры».

Павел был предприимчивым человеком. Поработав и заработав, он приобрел новый костюм: брюки клеш — 26 см ширины и очень коротенький пиджачок. Павел был «музыкально-возвышенный», как определил П. М. Явич, любил петь, играть на гитаре.

Его не покидала тяга к музыке. Душа его рвалась и к изобразительному искусству, и к музыке. Его не оставляла детская увлеченность музыкальными инструментами, пением. И он стал ходить на занятия в оркестр народных инструментов, который был организован Живом. Оркестровое музицирование было одним из его любимых занятий. Такое внутреннее единение музыкального и изобразительного искусства в душе молодого человека, может быть, и опре-

делило его последующую деятельность в Белорусском государственном театре оперы и балета.

Как свидетельствовала реклама, размещенная в газете «Віцебскі пралетарый», в музыкальном магазине № 17 на углу улиц Вокзальной и Канатной имеются разные музыкальные инструменты и приспособления для них. Продажа общедоступная [12]. В этом или в каком-нибудь другом магазине молодой человек, увлекающийся музыкой, мог купить свой любимый с детства инструмент — балалайку. Именно на ней он играл в оркестре.

Периодика того времени свидетельствует и о том, что в Витебске гастролировала российская опера, ставились «Севильский цирюльник», «Фауст», «Евгений Онегин», «Травиата», «Кармен», выступал скрипач Михаил Эрденко. Все это обогащало жизнь студента. Но все-таки профессиональные занятия живописью, рисунком, историей искусств занимали большую часть его жизни. В воспоминаниях он записал: «Методическая работа в окрестностях Витебска. Случай задержания охраной. Отсутствие выставочных залов, выставки в кинофойе, клубах. Голубок — в театре выставка его работ. Квартира Пэна».

Во время их учебы Ю. Пэн был уже достаточно старым и больным человеком. Он занимал четыре комнаты и кухню на втором этаже дома. В небольшой комнате ставилась обнаженная натура. Он всю жизнь отдавал преподаванию. В годы гражданской войны у него учились москвичи, петербуржцы, украинцы. В дом к Ю. Пэну своих однокурсников привел Петр Явич, который проучился у мастера 3,5 года, а попал он в мастерскую Ю. Пэна при таких обстоятельствах. «Мой отец некоторое время жил в Венгрии, знал язык, — рассказывал мне Петр Максович. — Там он купил скрипку, играл коротенькие песенки, а мать пела. Эту скрипку он и завещал мне. Однажды из Венгрии в Витебск пришла бандероль — небольшой сверток-журнал, а в нем лежали два письма-благодарности Пэну за то, что он хо-

рошо обучил авторов послания. Но перевести с венгерского никто не мог. Тогда обратились к отцу. В благодарность за перевод писем Пэн спрашивает, есть ли у тебя сын или дочь? — Да, сын. — Тогда приводи его ко мне. Отец отвел меня к нему в феврале 1930 г. Пэн приготовил мольбертик, бумагу, кисть, на косяк повесил гипсовую голову Христа (в мастерской у него было много гипсовых фрагментов — руки, ноги, Афродита). Я нарисовал. Единственное, что он подправил — нос, там, где кость переходит в хрящик. «Завтра приходи ко мне после школы», — сказал учитель. Там уже учились три мальчика. Пэн заботился обо всем, вплоть до питания. Кушали все вместе: четыре ученика и он. Сахар, колотый щипчиками, картошка в «мундирах», селедочка, чай. Говорят, что он был скупой. Нет, он был щедрым для своих учеников. Я водил к Пэну всех студентов, все перебивали у него» [13].

По воспоминаниям П. В. Масленикова, Пэн рассказывал про свою учебу в Петербурге, поручал студентам переключать его картины, которые были разложены по ящикам.

После окончания художественного училища направляли на работу. Из дирекции оперного театра пришел запрос-приглашение. Отбирать будущих театральных художников приехал Никита-Наполеон Александрович Корвин, работавший в белорусском театре худож-

ником-постановщиком. В Белорусский государственный театр оперы и балета на работу поехали П. Маслеников, М. Блиц, В. Кульвановский.

Так, с 1938 г., когда П. М. Масленикову было 24 года, он начал самостоятельную жизнь художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Из личного архива автора.
2. Государственный архив Витебской области. — Фонд 837. — Оп. 1. — Д. 100.
3. Государственный архив Витебской области. — Фонд 837. — Оп. 1. — Д. 31.
4. Государственный архив Витебской области. — Фонд 1539. — Оп. 1. — Д. 10. — Л. 35.
5. Государственный архив Витебской области. — Фонд 1539. — Оп. 1. — Д. 20. — Л. 62.
6. Государственный архив Витебской области. — Фонд 1539. — Оп. 1. — Д. 18. — Л. 85.
7. Государственный архив Витебской области. — Фонд 837. — Оп. 1. — Д. 100.
8. Государственный архив Витебской области. — Фонд 837. — Оп. 1. — Д. 113. — Л. 85.
9. Государственный архив Витебской области. — Фонд 837. — Оп. 1. — Д. 113.
10. Государственный архив Витебской области. — Фонд 1539. — Оп. 1. — Д. 1–10. — Л. 102.
11. Государственный архив Витебской области. — Фонд 1539. — Оп. 1. — Д. 1–10. — Л. 147.
12. Государственный архив Витебской области. — Фонд 2289. — Оп. 2. — Д. 124.
13. Из личной беседы автора с П. М. Явичем.

Поступила в редакцию 5.05.2010 г.

УДК 78.036(4)

Концепция общеевропейского (авангардного) музыкального стиля XX века

© Мдивани Т. Г.

*Государственное научное учреждение «Институт искусствоведения, этнографии
и фольклора имени К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси», Минск*

Музыкальный стиль в статье трактуется как логико-культурная доминанта музыкально-художественной эпохи, проявляющая себя на различных уровнях — семантическом, композиционном и языковом. В контексте анализа концепции современного общеевропейского авангардного музыкального стиля рассматриваются поиски европейскими композиторами новых измерений и форм реализации стилевых параметров. Авангардный стиль представлен автором как универсальный стиль, основу которого составляет парадигма множественности в единстве. В рамках этого универсального стиля музыки анализируются три стилевые парадигмы, которые определяют главные векторы интерпретации мировых событий. Выделены важнейшие параметры общеевропейского авангардного стиля музыки, сформировавшегося в XX веке. Его формула представлена автором в виде своего рода амальгамы традиционного, нового и новейшего, национального и наднационального, индивидуального и общего.

Ключевые слова: авангардный музыкальный стиль, стилевые параметры, европейские композиторы.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 25–33)

Conception of All-European (vanguard) music of the XX century

© Mdivani T. G.

*State Scientific Establishment "Institute of Art Studies, Ethnography and Folklore named after
K. Krapiva of the National Academy of Sciences of Belarus", Minsk*

A music style is commented in the article as a logical and cultural dominant of a musical epoch which demonstrates itself on different levels — semantic, compositional and language. The article deals with the features of vanguard music style as a universal style the basis of which is the paradigm of multiplicity in unity. Three style models which define the main vectors of the interpretation of events in the world are analyzed within the framework of this universal music style. The author determines the main parameters of All-European vanguard music style of the XX century. The author sees it as a combination of the traditional, new and newest, national and supranational, individual and general.

Key words: vanguard music style, style parameters, European composers.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 25–33)

Музыкальный стиль есть бытие воплощенных чувств и событий, персонафицированный образ музыкальной культуры определенной эпохи. Многообразные проявления музыкально-художественного стиля нередко воспринимаются как очень значительные, эпохальные, однако музыкальный стиль апел-

лирует к культурно-исторической норме и способу выражения, тогда как творческий (ярко индивидуальный) стиль является движущей силой развития музыкальной культуры, создавая эпохальный.

Стиль в музыке определяется и сложившейся эстетикой оформления звуковой мате-

Адрес для переписки: e-mail: mdivani@tut.by — Т. Г. Мдивани

рии, и технологией сочинения, и возможностями инструментария, а также мировоззрением эпохи и мироощущением композитора. При этом мироотношение не сводимо к мировоззрению, поскольку бесконечно богаче его, опосредуя онтологию бытия и сознания. В связи с этим целесообразно трактовать (музыкальный) стиль как логико-культурную доминанту музыкально-художественной эпохи, проявляющую себя на различных уровнях — семантическом, композиционном и языковом. В свою очередь, персонификация стиля оплодотворена единением индивидуального и всеобщего (исторического) стиля. Так, например, додекафонный стиль (Шенберга) является репрезентантом додекафонного стиля музыки первой половины XX века, или Новой музыки, тогда как нон-рационалистский стиль (Д. Кейджа) — недодекафонного стиля второй половины XX века, или Новейшей музыки. В таких случаях мы имеем дело со стилем как парадигмой — некоей интегративной ценностью, обладающей законченностью своей концепции и замкнутостью структуры.

Музыка моделирует своими средствами мир, воссоздает сложнейшие универсальные сущности бытия, создавая творческому разуму возможность свободного и независимого оперирования звуко-интонационным пространством и временем. Отсюда стиль и творчество художника всегда направлены в пространство культуры, где музыкальный стиль, будучи укорененным в онтологическом жизненном потоке, есть превращенная форма бытийственности как форма опосредования современности.

Основная цель статьи — стремление сформулировать концепцию общеевропейского (авангардного) музыкального стиля XX века. Задачи исследования предопределяют многоуровневый анализ, музыкального стиля эпохи, рассмотрение его стилевых парадигм, анализ авангардного музыкального мышления, новых музыкальных реальностей.

Современный общеевропейский авангардный музыкальный стиль есть собственно

форма бытия музыки, содержащая интенцию быть острием прогресса. Он характеризуется достаточной индифферентностью индивидуальных стилей, платформ, концепций, но не средств выразительности. На протяжении XX столетия индивидуальный стиль авангардных композиторов предпочитал собственную трактовку мира чаще и всячески дистанцировался от авторитетов. Причина была одна: в XX веке парадигмой стал индивидуальный стиль и в основу «музыкального прогресса» был положен призыв Шенберга «всегда нового» и критерий абсолютной неповторимости в необозримой широте амплитуды — от неповторимости звуков до индивидуализации формы и стиля творчества.

Для современного состояния стиля Новейшей музыки, то есть авангардной музыки эпохи постмодерна, характерно своеобразное «рассеяние» авангардных стилей в пространстве культуры, связанное, прежде всего, с фактическим выходом музыки за свои границы — границы музыкального. Важнейшей причиной тому явился интерес представителей «острия прогресса» к восточным мыслительным и художественным концептам — интуитивизму и медитативной практике буддизма (например, к интуиции отсутствия, пустотности, множеству непрерывно изменяющихся вещей и спонтанности). Буддизм трактовался европейским авангардом Второй волны как художественная метафора, как новая, нетрадиционная система взглядов, позволяющая расширить границы европейской музыки с целью осуществления анализа индивидуального творческого сознания как музыкального образа в его соотнесенности с природой и мирозданием в целом (например, в композиции «Из семи дней» К. Штокхаузена). Именно со второй половины XX в. буддистские идеи, тесно переплетаясь с западной философией, психоанализом, эстетикой, литературой и искусством, интенсивно проникли в Новейшую музыку, знаменуя об ее сущности и изменении звукового образа [3]. Возникла Вторая Новейшая музыка, основу ко-

торой составила западно-восточная музыкальная идея. Именно интересом к Востоку обусловлен поиск европейских авангардных композиторов новых измерений (таковы условный театр, музыкальная электроника, суперформула, алеаторика, музыкальная графика) и форм реализации стилевых параметров. Формы их презентации и бытия находились в тесной связи с развитием науки и техники, поэтому именно понятие «техника» дает понимание авангардного стиля как наделенного общим смыслом международного художественного движения. Отсюда это универсальный стиль, основу которого составляет парадигма множественности в единстве.

В течение всего XX века авангардное музыкальное мышление было во власти звуковых конструктов неклассического типа, апеллирующих к всеобъемлющему, широкому взгляду на мир. Благодаря этому музыка не только многое приобрела, но и от многого отступила, остановившись и придя в конечном счете к идее синтеза в форме интеграции различных музыкальных традиций и систем музыкального мышления. Несмотря на различие дарований его мастеров, музыкальный авангард в целом изменял свое отношение к детерминизму и порядку, обогащаясь и обновляясь за счет введения в систему индетерминистского начала и ориентации на парадигму множественности как базисной для системы музыкального мышления в эпоху постмодернизма.

В рамках универсального общеевропейского авангардного стиля музыки сформировались три стилевые парадигмы, или три стилевые ипостаси, в своей совокупности обладающие концептуальностью (содержит собственную неклассическую модель видения реальности, идеалы, способы воплощения мира) и отвечающие критерию завершенности и целостности (конкретная система языковых средств, система музыкальных параметров, конкретные виды композиторских техник и проч.). Они определяют главные векторы интерпретации мировых событий и мироощущения творцов:

1) конструктивная, или рационалистическая, 2) нелинейная, или неравновесно-самоорганизующаяся (коллажно-алеаторическая и парамузыкально-театральная концепция музыки) и 3) чувственно-колористическая (сонорно-стереофоническая концепция музыки), которые апеллировали к:

- разному звуковому материалу музыки — тоновому, микротоновому, электронному, «конкретному»;
- разным типам формы — замкнутым и разомкнутым (открытым) в условиях линейных, нелинейных и симультанных процессов;
- особым новым и новейшим техникам композиции — додекафонной (12-тоновой) — свободной и строгой (серийной), сериальной, сонорной, алеаторной, минималистской [2, с. 34–57];
- жанровому многообразию.

В совокупности стилевые идиомы авангардной музыки репрезентируют парадигму множественности с единым основанием, в качестве которого выступает западный рационализм в разнообразных формах своего проявления (от математически выверенного соотношения обертонов в «темперированном» звуке до ритма формы) и европейская звукоинтонационная система (певческая и инструментальная). Последняя, принципиально отличаясь от восточной (китайской, бурятской, индийской и проч.), мусульманской и афро-латино-американской, в настоящее время находится в особом состоянии: с одной стороны, звуковая система сохраняет принцип европейской температуры, с другой — деформируется, испытывая влияние внеевропейских систем. Наиболее весомой в авангардном стиле оказалась конструктивная ипостась, которая сквозным действием своих параметров определила направление творческих исканий авангардных композиторов в течение всего столетия: от жесткого детерминизма сериальности к его отрицанию в алеаторике при сохранении радио в латентном виде и далее — к синтезу радикального нова-

торства и «языка чувств», позиционируя себя разнообразными формами организации музыкальной материи.

Идея универсального европейского авангардного стиля музыки, окрашенного чертами своеобразного музыкального космополитизма, утвердилась еще в начале XX века, поставив тезис «всегда нового» и «прогресса» в ущерб национальному и жизненному разнообразию. Выделим важнейшие параметры общеевропейского авангардного стиля музыки, сформировавшегося в XX веке в своих важнейших принципах в немецкой (и шире — австро-немецкой) академической музыке.

Во-первых, творчество европейских композиторов авангардной направленности суть неклассическое, основанное на хроматической звуковой системе — двенадцатитоновости (гемитонике), на метафизике числа и каузальной логике.

Во-вторых, творчество европейских композиторов авангардной направленности апеллирует к понятию «произведение», что означает законченный музыкальный продукт, зафиксированный каким-либо образом — графически (например, на нотном стане), в цифровом варианте, звукозаписи.

В-третьих, авангардный музыкальный стиль зиждется на определенной жанровой системе: в Новой музыке на классической — опера, оратория, симфония, концерт и проч., в Новейшей — на неклассической: опус, «музыка», «композиция», «медитация», прогрессии, звучащие числа, парамузыкальные и парамузыкально-театральные жанры, но без игнорирования и классических жанров (например, оперы, симфонии). Акценты на действии в условном театре граничили с деавтономизацией музыки как автономного и самодостаточного вида искусства.

В-четвертых, 1) стиль Новой музыки оперирует определенной системой форм и принципов формообразования, в основе которых лежат додекафонный рационалистический

принцип (12-тоновая система) и определенная конструктивная идея:

- хроматического 12-тонового ряда (принцип линейной динамической процессуальности);
- серийной организации;
- сериальной организации;
- неповторяемости тонов;
- контраста, или диспозиции, на различных уровнях музыкального текста — семантическом, архитектурном, языковом (интонационно-ритмическом);
- диалектического (конфликтного) развития с динамической устремленностью к кульминации и новому результату;
- логической завершенности любого музыкального материала, развивающегося по сценарию «тема — развитие — тема (код-завершение)»;
- пуантилизма;

2) стиль Новейшей музыки включает в свою орбиту и собственно европейские стилеобразующие принципы:

- сериальность как развитие идеи ригидного рационализма («Перекрестная игра» Штокхаузена, «Эссе» № 3 В. Кузнецова, «Збег» А. Литвиновского);
- «формульность» как новый виток развития идеи детерминизма (опера «Свет» Штокхаузена и опера «Записки сумасшедшего» В. Кузнецова), но уже связанная с восточными идеями «все из одного» и «все во всем»;

3) и внеевропейские стилеобразующие принципы, связанные с концептами мандалы (круг, орбита, пространство), тантры («вечно длящийся непрерывный поток»), спонтанности и адинамической процессуальностью:

- казуальность, или случайность процесса («восточные естественности») — алеаторическая процессуальность («+» К. Штокхаузена), коллаж, фракталы, музыкальная графика, «дирижируемая» музыка («Fresco» Штокхаузена, «Балетто» В. Екимовского);

- алеаторика формы как высшее проявление свободы и символ «естественностей» («Циклы» К. Штокхаузена, Третья соната П. Булеза);
 - идеи разомкнутости и бесконечности процесса становления музыкальной реальности — «открытые» формы (например, Третья соната П. Булеза и «Тахикардия» В. Кузнецова), которые в художественной форме содержат реминисценции («все во всем», «спонтанирование») и обобщения буддийских идей («мир земной как случайная игра возбужденных дхарм», иллюзорность, неустойчивость, изменчивость мира, природы, человека);
 - аппроксимативность («Гимны» Штокхаузена, «Нежно, тихо» («Sara, dolce, tacere») Л. Ноно, «Вир» («Wir») А. Литвиновского) как метафора «естественностей»;
 - сонорность как самоценная красочная звучность, или самоценный звуковой колорит, музыка тембров — сонорные композиции (музыка Д. Лигети, «Акварель» В. Войтика, «Порозово» Е. Поплавского);
 - «музыкальная пространственность», или стереофоника (музыка Д. Лигети, «Эвфония» В. Кузнецова), предполагающая реализацию звуковой материи в различных плоскостях бытия музыки (феномен интерденсии);
 - безконтрастность — медитативные и ритуальные композиции (например, «Ритуалы» П. Булеза и «Медитации» В. Кузнецова), своеобразно преломляющие идеи дзэн-буддизма;
 - бесконфликтность — момент-формы (например, «Моменты» Штокхаузена и «15 эпиграфов» В. Кузнецова), также находящиеся под воздействием традиционных буддийских реалий, образов и символов;
 - статичность, дление — сонорные композиции (например, «Атмосферы» Д. Лигети и «Квази рубато» («Quasi rubato») В. Кузнецова), являющиеся метафорой практики медитирования (согласно буддийским канонам позволяет сосредоточить внимание на размышлении о сущности бытия);
 - феномен молчания или тишины («4'33"» Д. Кейджа, генеральные паузы в «Трансе» Штокхаузена, «Приключениях» Д. Лигети, в «Постлюдии» В. Кузнецова), опосредующий тягу к трансцендентированию (слияние с божеством, а через него — с космическим абсолютом, углубление в самого себя, в свой внутренний мир);
 - внеевропейская манера интонирования («Настрой» Штокхаузена, «Северный ветер» В. Копытько);
 - в области ритма симптоматичны:
 - иррегулярность и свобода ритма, расширенная трактовка ритма, ритм тембров, пространственных потоков, динамики, параметров в конкретной временной пропорции (метафора тантризма);
 - новая концепция времени, включающая в свою структуру симультанию разных времен (наложение слоев времени: Штокхаузен «Группы» для трех оркестров с тремя дирижерами, где каждый исполняет музыку в своей временной шкале), свободу времени («отпущенное», «неметризованное время», по В. Ценовой [5]), которые представлены не только в «чистом» виде, но в синтезе с композиторскими техниками Новой музыки.
- В-пятых*, европейский музыкальный авангардный стиль сохранил собственно европейскую манеру пения.
- В-шестых*, авангардный стиль современной европейской музыки наследовал числовое (математическое) ее понимание, что было адекватно аналитико-интеллектуальному мироощущению эпохи XX века.
- В-седьмых*, европейский музыкальный авангард апеллировал к многопараметровости, что означает «самостоятельное функционирование различных параметров музыки с выделением в ней параметра времени» [5].
- В-восьмых*, музыкальный авангард обратился к техникам минимализма, репетитивизма, которые, будучи репрезентантами Востока,

рассматривались как панацея от тотального детерминизма. Особенностью техники является статическое, или остановленное, время: звуковой материал как бы останавливается и в его последовательности нет движения к цели как к новому результату. Заметим, что интерес представителей Новейшей музыки к «внеевропейскому» началу был обусловлен программной установкой музыкального авангарда — «всегда нового», что и требовало поиска новых смысловых и звуковых горизонтов, приводящего нередко к расширению концепции музыки и границ музыкального. Однако опыты в области, например, интуитивной или «молчащей» музыки все же не стали сущностью европейского музыкального авангарда.

В-девятых, стиль авангардной музыки зиждется на идее индивидуализации, что проявилось в индивидуализации формы, ритма, модуса. Особая трактовка индивидуального начала как универсума, как «самосозидательного бытия», где сочинение музыки есть создание в индивидуально-неповторимой форме всех составляющих многопараметровой композиции.

В-десятых, Новейший стиль западного музыкального авангарда во многом состоялся как Новейший по отношению к додекафонному Новому стилю благодаря электронному звуку, созданному электронной аппаратурой. Она позволила расширить параметры звука и благодаря этому создавать особые музыкальные композиции — электроакустические структуры любой степени сложности. На основе Нового звука возникла акузматика — музыка, обращенная к неведомым ранее возможностям звукового феномена и основанная на строгом расчете.

Выражением детерминистского идеала стала «композиторская техника», в которой удивительным образом пересеклись все составляющие «закона трех единств» — немецкий *ordnung*, новый технический инструментарий, тесно связанный с теорией информатики и кибернетики, и интеллектуализм.

В композиторскую технику XX века вошли техника сочинения — сочинение музыки на основе конкретно избранной конструктивной идеи; звуковая, звуковысотная, ритмическая, композиционная, а также модальная, серийная и т. д., указывающие на способ, метод воплощения творческой идеи. Отсюда понятие «композиторская техника» есть не только «искусство, мастерство, умение», но и определенный тип музыкального мышления — авангардный музыкальный аналитизм, несущий информацию о стиле Новой европейской музыки, отвечающей динамичной урбанизированной современности и ее цивилизации. Композиторский стиль, репрезентирующий музыкальный конструктивизм, не исчерпывает собою всю совокупность явлений европейской музыки, но свидетельствует о перестройке музыкальной среды в соответствии с научными достижениями в области кибернетики и информатики, с научно-техническим прогрессом в целом. «Поднять технику на уровень идеи» (Пьер Булез) — такова была интенция авангардного композиторского творчества в XX веке. Музыкальная интерпретация научно-технического прогресса, давшая своеобразный опыт слияния техники и музыки (эстетического), имела своим результатом не только их изоморфность и зависимость друг от друга, но и разочарование в «музыкально-технике» как вызывающей «ощущение некоторого однообразия» и несущей на себе штамп «музыкальных консервов» (Э. Денисов). Однако все же очевидно, что все сложившиеся композиторские «техники» не поддаются сравнению и сопоставлению, ибо индивидуальное начало существует в каждом явлении музыки XX века. Веберновское «ваш слух всегда верно направит вас, но вы должны знать, почему» действительно открыло путь изошренной композиторской технике — пуантилизму и серийности (сериальности), — но слова, принадлежащие представителю немецкой музыкальной культуры с ее культом порядка и ремесла, исходят из сложившихся традиций и предназна-

чены тем, кто хотел его услышать и внять шенберговскому тезису «всегда нового».

Вера в неисчерпаемые возможности техники не стала эстетическим идеалом авангардного музыкального мышления, поскольку опыт претворения в музыке научно-технического прогресса не дал в течение XX века весомого художественного результата, хотя и выдвинул важные и принципиально новые творческие идеи, без которых не обходится ни изысканный элитарный стиль, ни музыкальная «проза», обслуживающая «донное» искусство» (В. Полевой). Эстетическим императивом, лежащим в основе авангардного творчества, явилось понятие «единства многообразного», воплощенного в новых — строгих и расширенных — звуковых и временных конструктах, которые определяли индивидуальную неповторимость композиций, сам музыкальный материал и способ связи элементов. Назовем важнейшие: 1) графическое письмо (соответственно «графическая музыка»); 2) звуки «деформированные», «конкретные» и электронные (музыка «конкретная» и «электронная»); 3) созвучия кластеры и соноры (звучности: точка, линия, блок и т. д.); 4) звуко-тембры и тембро-звуки; 5) алеаторика «контролируемая» и «неконтролируемая», коллажи; 6) микротемперация (72- и 108-ступенные, по П. Мещанинову) и микрохроматика; 7) и 8) хроматика: 12-тоновость, гемитоника; 9) принцип мультиформульности; 10) центральный элемент системы: ряд, серия, модус, «формула», «группа», «структура», «модель», «троп», «атом»; 11) «новая тональность XX века», «новомодальная техника», «серийный тип лада»; 12) атомизация; 13) принцип «здесь» и «теперь»; 14) организация музыкального пространства; 15) хронос как временной фактор: ритм, скорость, темп; 16) изоморфизм творца и машины; 17) феноменология индивидуального: элементы, формы, «логики»,

стили. В XX веке было очень мало композиторов, которых не интересовали новые музыкальные реальности. Некоторые обратились к додекафонии, другие к сонорности, третьи экспериментировали с формой. Некоторые опусы производили впечатление разрушающих новаций (например, премьеры сочинений А. Шенберга), новизна других вызывала интерес (например, постановка оперы «Джордано Бруно» Сергея Кортеса), третьи взывали к психологической переориентации (например, «Эль профундис» («El Profundis») Р. Апановича). Особо следует сказать об особом пиетете авангардных композиторов к оформлению своих мыслей в виде теоретических трактатов и научных эссе (Штокхаузен, Лигети, А. Шнитке, Э. Денисов и др.). В этом видится проявление чисто европейской традиции рассматривать музыку не только как искусство, но и как науку (античность — Ж. Рамо — Р. Вагнер — А. Шенберг — А. Веберн — К. Штокхаузен — А. Шнитке — Э. Денисов).

Идея универсализации «нового стиля», или европейского музыкального авангарда, в рамках которого предпринимались опыты создания конструктивистской музыки (В. Кузнецов «Музыка для девяти ударных», «Звуковое эссе № 1», «Звуковое эссе № 2»), а также музыки, тяготеющей к абстракции (В. Кузнецов «Монолог для гобоя соло»), была свойственна всему авангардному движению, выступившему в качестве главного направления творческой деятельности в целом. Наиболее востребованной оказалась полистилистика. Что касается Штокхаузена, то с рационалистическим принципом математического, логицистского толка, несмотря на его пиетет к внеевропейским концептам и космологизму, он никогда не расставался. Следует отметить, что музыка, творческий пафос которой доминировал в сфере идеи, никак не преобладала в общей массе компози-

торской практики. Характерным для последней четверти XX века следует считать мирное параллельное сосуществование разных стилевых течений, их способность приобретать различные эстетические истолкования, доходящие порой до протеизма.

При современной потребности в чертах нового стиля работа композитора требует умения интегрироваться в разнородные стилевые системы. Отсюда формула общеевропейского авангардного музыкального стиля представляет собою своего рода амальгаму традиционного, нового и новейшего, национального и наднационального, индивидуального и общего.

Опыт единения стилей использовали многие представители Новейшей музыки, поскольку мы живем сразу в нескольких временах. Однако синтез нередко напоминает калейдоскоп, в котором перемешиваются и переплетаются разные стилевые и жанровые приметы. Поэтому и классическая додекафония органично встраивается в другие контексты, образуя с ними комплексы. Постмодернизм допускает свободу решений в искусстве нашего неканонического времени, ибо познавая музыкально-художественные законы мы одновременно познаем законы мироздания.

Отмечая прецедент новых музыкальных реальностей, генетически преемственных от западноевропейского музыкального авангарда, сформировавшегося на германских землях (А. Шенберг — К. Штокхаузен), наметим магистральные линии пролонгации персонифицированных авангардных стилей в других европейских странах, поскольку творческий гений в состоянии поднять метод выше его норм и создавать шедевры в любом ключе:

— от *Шенберга* берет начало новая концепция музыки — 12-тоновая звуковая система и принцип организации, основанные на идее математического числа (продолжатели —

А. Берг, А. Веберн; П. Булез, Л. Ноно, К. Пендерецкий, К. Штокхаузен; В. Войтик, С. Кортес, Д. Лыбин, Д. Смольский, В. Кузнецов);

— от *Веберна* берут начало сонорность и музыка тембров (затем у Д. Лигети, К. Штокхаузена), пуантилизм (затем у П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена) и серийность (затем во всех национальных школах мира; в Беларуси Д. Смольский, В. Кузнецов, А. Литвиновский, В. Войтик, А. Мдивани);

— от *Берга* берет начало новая европейская опера (продолжатели — К. Пендерецкий; Е. Глебов, С. Кортес, В. Кузнецов);

— от *Штокхаузена* берет начало сериализм, являющийся развитием идеи серийности А. Веберна (затем во всех национальных школах мира; в Беларуси В. Кузнецов, А. Литвиновский), алеаторика формы (в Беларуси последователей нет), феномен «момент-формы» (в Беларуси В. Кузнецов), «мультиформульности» (в Беларуси В. Кузнецов), новая концепция времени (в Беларуси Р. Апанович, В. Кузнецов, Л. Симакович, С. Янкович), электронная музыка, или музыкальная электроника (Р. Апанович, С. Бельтюков, А. Литвиновский, В. Кузнецов), новые музыкально-игровые жанры (В. Копытько, А. Короткина, В. Кузнецов, Л. Симакович).

Заключение. Наследие классиков музыкального авангарда по-прежнему остается основой для развития творчества современных композиторов, как бы ни различны были их идеалы и стремления. Продолжает оставаться хранителем высоких идей и современное музыкальное искусство, способное украшать жизнь, вдохновлять на новые свершения и давать целостное представление о мироздании. Как форма художественной деятельности и база для достижения полноты представлений о ценностях, музыка, как и прежде, способствует духовной сублимации, обогащению души и фор-

мированию лучших качеств личности. Отсюда методологическим фундаментом при изучении любых аспектов композиторского творчества должна быть *специфика музыки* как вида искусства — эмоциональное и яркое отражение мира в музыкально-художественных образах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теория современной композиции. — М.: Музыка, 2005. — 617 с.
2. Холопов Ю. Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки: первая треть XX века: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. — М., 1983. — С. 34–57.
3. Холопов Ю. Н. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. — М.: МГК, 2003. — С. 6–17.
4. Холопова В. Н. Музыка Европы. Современная Европа. Вып. 1. — М., 2005.
5. Ценова В. Время ритма, или Ритм времени: о Новейшей музыке XX века / В. Ценова // Израиль XXI. Музыкальный журнал. — М., 2005 [электронный ресурс] <http://www.21israel-music.com/in-memori-am.htm>].

Поступила в редакцию 4.05.2010 г.

УДК 7.03(4)

Венская школа истории искусства: методологические основания и подходы к изучению художественного произведения

© Петракова Е. И.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

На протяжении всего двадцатого века в европейском искусствознании доминировала Венская школа истории искусства. Именно Вена в конце XIX века можно было назвать европейским центром дискуссий и исследований в области искусствоведения, а также источником повышенного внимания именно к теоретическим вопросам, которые со временем вывели историю искусства на совершенно новую ступень научного знания. В предложенной публикации впервые комплексно изучены научные подходы к анализу и интерпретации художественного произведения, разработанные учеными Венской школы, а также влияние их наследия на развитие современного искусствоведения в целом. Более детально рассмотрена методология наиболее крупных теоретиков — Алоиза Ригля, Макса Дворжака и Эрвина Пановского.

Ключевые слова: Вена, школа истории искусства, теоретическое искусствознание.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 34–40)

Vienna school of art history: methodological background and approaches to the study of a piece of art

© Petrakova E. I.

Educational Establishment "Belarusian State University of Culture and Art", Minsk

Vienna school of art history dominated during the 20th century in European art studies. Vienna was the European center of discussion and research in the field of art studies as well as the source of special attention to theoretical issues which placed art history on a new stage of scientific knowledge. The article considers the main approaches to the analysis of art works made by the representatives of Vienna School of Art History. The author makes first complex research of their theoretical contribution and influences on the development of contemporary art history. This article represents thoroughly considered methodologies of A. Riegl, M. Dworzhak and E. Panofsky.

Key words: Vienna, School of Art History, theoretical art studies.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 34–40)

В XX веке в изучении искусства как в Европе, так отчасти и в Америке доминировала Венская школа истории искусства, которая оказала существенное влияние на все мировое искусствознание в целом. Венская школа истории искусства обрела широчайшее признание в качестве основного действующего механизма, который придал истории искусства статус научной дисциплины и создал совершен-

но оригинальную методологию изучения художественных произведений. По причине ограниченного объема статьи невозможно проанализировать богатейшее теоретическое наследие искусствоведов данной школы в полной мере, равно как и оценить степень его влияния на дальнейшее формирование всего мирового искусствознания. Исходя из этого, целью данной статьи является выделение только основных и

Адрес для переписки: e-mail: bguki@tut.by — Е. И. Петракова

самых существенных подходов ученых Венской школы к выработке новой общей методологии истории искусства как науки в целом и к анализу художественного произведения в частности на примере наиболее крупных ее представителей — Алоиза Ригля, Макса Дворжака и Эрвина Панофского.

В западной литературе известно много сравнительно новых публикаций, посвященных этой теме, т. к. принципы, заложенные учеными Венского университета, оказывают существенное влияние и на современное поколение историков искусства. Среди них можно выделить книгу Кристофера Вуда, посвященную авторам новой Венской школы, а также труды Бенжамина Бинстока и Лори Шнейдер Адамс, в которых анализируются проблемы методологии искусства в целом. В нашей стране, напротив, комплексных научных работ, посвященных этой проблематике, не существует, поэтому информация о теоретическом наследии Венской школы искусствоведения белорусскому читателю доступна лишь в московских изданиях (преимущественно Российского государственного гуманитарного университета). Наиболее известными среди них являются труды доктора философских наук, заведующего сектором теории искусства Российского университета культурологии В. П. Шестакова. Однако работы указанного автора посвящены, главным образом, истории и судьбе деятелей Венского университета (в особенности Э. Гомбриха), но не анализу непосредственно их *искусствоведческой методологии*. Исходя из этого, видится вполне актуальным акцентировать внимание на исследовании именно этого аспекта в работах теоретиков Венской школы.

История возникновения Венской школы относится к концу XIX — началу XX века — времени, когда пришло понимание, что традиционная теория искусства, основанная на академическом классицизме, не в состоянии быть основой для научной истории искусства. Впервые же термин «школа» применительно к деятельности ученых, связанных с Венским уни-

верситетом, был введен в употребление известным чешским коллекционером и художественным критиком Винсентом Крамаром в 1910 году. Общеупотребительным это понятие стало благодаря последующим статьям Отто Бенеша в 1920 и Юлиуса фон Шлоссера в 1934 годах.

Венская школа истории искусства — общий термин, используемый для описания развития фундаментальных методов истории искусства в Венском университете, главным образом, в начале XX века. Важно понимать, что понятие «Венская школа» апеллирует не к догматически объединенной группе ученых исключительно в стенах Венского университета, но скорее к интеллектуальной эволюции, охватившей не одно поколение, в которой многие выдающиеся историки и теоретики искусства строили свои уникальные искусствоведческие концепции во многом на основе или вопреки теоретическим достижениям своих предшественников и коллег [1]. Основные элементы этой эволюции являются фундаментальными для современной истории искусства, даже в том случае, если индивидуальные подходы отдельных ученых не отличаются совершенной стройностью формулировок и не могут на сегодняшний день претендовать на абсолютную истинность.

Несмотря на то, что основные научные труды, изданные представителями Венской школы, написаны на немецком языке, которому по понятным причинам отдавалось явное предпочтение, многие выдающиеся ученые Венского университета были выходцами из восточноевропейских стран — Польши, Словении, Чехии, Хорватии, Венгрии и др. В настоящее время в сферу научного интереса европейской научной искусствоведческой элиты все чаще попадают вопросы степени влияния трудов знаменитых венцев на формирование искусствоведческой науки в целом, равно как и отдельных подходов к изучению художественного процесса в странах Центрально-Восточной Европы после 1918 года. В частности, исследуются пути, посредством которых идеи Венской

школы вплетались в историографию искусства в Центрально-Восточной Европе, а также степень трансформации этих идей применительно к новому контексту: к политическим и идеологическим реалиям других государств после падения Австро-Венгерской империи.

Таким образом, становится очевидной необходимость анализа исторического развития Венской школы, оценки ее вклада, внесенного в европейское искусствознание, а также степень влияния ее концепций и подходов на развитие отечественного искусствознания.

Необходимо отметить, что в конце XIX века в сложившемся историческом контексте среды ученых-искусствоведов университетским историкам искусства долгое время приходилось отстаивать право на существование своей науки, которую поначалу считали лишь «философскими спекуляциями» [2], имеющими мало общего с подлинно научным знанием музейных специалистов. Венский университет стал одним из первых университетов в Европе, в котором историю искусства начали преподавать как самостоятельную дисциплину, отличную от эстетики. До этого в германоязычных странах история искусства преподавалась только в политехнических школах и в связи с архитектурой.

Характерной чертой, которая отличала Венскую школу, была попытка впервые представить историю искусства в качестве научной дисциплины посредством отделения принципов и суждений, присущих непосредственно истории искусства от вопросов эстетических предпочтений и вкуса. Помимо этого приверженцы Венской школы чувствовали острую необходимость формулировки и установления четких и строгих концепций анализа художественного произведения, с помощью которых может быть осмыслено и понято любое произведение искусства. Таким образом, вместо позитивизма, философской эстетики (характерной для Германии и основанной на традициях идеалистической философии), эмпиризма и знаточества, которыми характеризовалось искусство-

знание XIX века, Венская школа впервые обратилась к *теоретическому искусствознанию*, формулируя его основные концепции во многом в контексте достижений современной археологии и философии [3]. Помимо этого, в работах ученых Венской школы понимание всеобщих исторических закономерностей развития искусства впервые исходит из психологии, а в более поздних работах некоторых ее представителей — гештальтпсихологии. *Gestalt* (от нем. форма, структура; применительно к искусству — целостный образ) обозначает целостное объединение элементов, не сводимое к сумме его частей, т.е. целое есть нечто гораздо большее, нежели сумма составляющих его элементов.

Можно смело констатировать, что из всех европейских городов именно в Вене (изначально в Музее декоративного искусства, далее в Институте изучения истории Австрии и, наконец, в Венском университете) на протяжении второй трети XIX века шел активный процесс постепенного переосмысления позиции и методов истории искусства. Об этом свидетельствует подробное описание исторической ситуации в области искусства в указанный период в Европе, сделанное крупнейшим французским исследователем Жерменом Базеном в его фундаментальном труде «История истории искусства», а также некоторые статьи Э. Гомбриха, Юлиуса фон Шлоссера и других современников. В результате переосмысления позиции и методов истории искусства назрел наиболее важный, переломный момент в истории современного искусствознания — им стало осознание необходимости новых мощных теоретических построений для качественного, точного анализа художественного произведения. При этом теоретические концепции должны были создаваться в тесной связи с практической музейной работой, чтобы не утратить непосредственный контакт с произведениями искусства. В этом контексте важным является тот факт, что практически все крупнейшие представители Венской школы сочетали академическую

карьеру университетских профессоров с кураторской деятельностью в художественных музеях либо с сохранением художественного наследия — подобный союз, с самого начала закрепившийся в Вене, стал впоследствии чрезвычайно продуктивным.

Представителями этой школы являются многие выдающиеся историки искусства, в большей или меньшей степени известные международной публике. Среди бесспорных лидеров можно выделить таких ученых, как Алоиз Ригль и Франц Виккхоф, стоявших у истоков школы, Юлиус фон Шлоссер, Фриц Заксл, Генрих Вельфлин и Макс Дворжак, активно развивавших принципы своих предшественников, Ганс Зедльмайр, Эрнст Гомбрих, Эрвин Панофский, Отто Бенеш, Дагоберт Фрей, Отто Пэхт, Ганс Титце — крупных искусствоведов нового поколения, также вышедших из стен Венского университета.

У самых истоков основания Венской школы стояли два крупных ученых — выпускники кафедры истории современного искусства при Институте исследований по истории Австрии — Франц Виккхоф и Алоиз Ригль. Несмотря на неоспоримый исследовательский талант и значительный вклад Виккхофа в развитие истории искусства (именно ему удалось первым сформулировать теоретические принципы новой школы и издать множество научных работ, основанных на тщательнейшем анализе произведений искусства), отцом Венской школы, а также ученым, положившим начало новому подходу к изучению истории искусств, по праву считается один из наиболее передовых мыслителей своего века крупнейший теоретик Алоиз Ригль.

На сегодняшний день работы Ригля не остались вне поля зрения ни одного из крупных историков искусства — большинство из них так или иначе обращались к его теориям, несмотря на то, что оценка его работ всегда была весьма неоднозначной. Разнообразие его подходов колебалось от интереса к абстрактным понятиям до исследований мельчайших веществен-

ных сторон повседневных объектов, обычно оцениваемых скорее как ремесло, нежели искусство.

В своих трудах Ригль вводит и анализирует *три главных аспекта*: концепцию «художественной воли» («Kunstwollen»), исследование исторических законов и значимость прикладного искусства в истории искусства в целом [4].

Широчайшее влияние теории Ригля на все мировое искусствознание XX века обуславливалось, в первую очередь, универсальностью его концепции к изучению искусства: решение наиболее значимых искусствоведческих проблем австрийский ученый видел *в синтезе формального подхода* (в трактовке Гильдебранда, Фидлера и Марэ) *с историческим подходом к изучению искусства*.

Вклад, который внесли основоположники Венской школы Виккхоф и Ригль в мировое искусствознание, грандиозен и неопределим: они впервые выступили против субъективистского и позитивистского понимания истории искусства как эволюции стилей. Именно эти ученые отказались от формирования науки об искусстве посредством систематизации творческих биографий отдельных художников как отражения их личности и выражения их воли, а также против противопоставления высокого и прикладного, классического и неклассического искусства как тупикового и неверного пути, который только уводит исследователя от верного понимания художественных произведений. Вместо этого «они ввели в историю искусства плюралистический релятивизм, ориентацию на психологию» [2].

Принципы, основанные Виккхофом и Риглем, получили дальнейшее развитие у Макса Дворжака — яркого представителя Венской школы истории искусства периода ее становления. Опираясь на философские работы Дильтея, Дворжак разделял с ним представление об иррациональной природе исторических явлений, которые нельзя объяснить или описать с

помощью причинно-следственной системы связей.

Если попытаться проанализировать особенность методологии Дворжака, можно прийти к выводу, что на протяжении всей научной деятельности взгляды и убеждения ученого значительным образом трансформировались от анализа формальных элементов в произведении искусства до отрицания формального подхода и перехода к исследованию исключительно духовного содержания в искусстве.

В поиске базисных основ европейской искусствоведческой науки Дворжак оперирует понятием «дух времени» как основополагающей из них. Таким образом, ученый рассматривает всю историю искусства как историю духа, внутри которой диалектически взаимодействуют тенденции «идеализма» и «натурализма» [5]. Дворжак был убежден, что художественная культура развивается поэтапно, циклически, и ее история может быть описана через совокупность собственных стадий (эпох) большей или меньшей длительности. Известный французский ученый Жермен Базен отмечал, что, согласно искусствоведческому методу Дворжака, «следует включить эволюцию стиля в общую картину развития идей, и, только установив связь данного произведения искусства с другими формами сознания, мы можем уяснить его значение» [3].

Таким образом, творческий путь Дворжака завершился отрицанием методов формальной школы, которой придерживались многие его коллеги (в частности Ригль, Вельфлин и др.). Он считал, что формальный подход сводил всю историю искусства лишь к демонстрации формальных мотивов, организации пространства, трансформации линейности в живописи и т. д. Пытаясь преодолеть господствующий в начале века формализм, Дворжак сделал это, по мнению многих авторитетных исследователей, с помощью другой крайности: путем абсолютизации духовного начала в искусстве.

Самой известной книгой ученого является «История искусства как история духа»,

опубликованная после смерти автора и представляющая собой сборник наиболее значимых теоретических работ. Такое название книги было предложено редактором книги Феликсом Хорбом, которое, по мнению многих современных искусствоведов, как нельзя лучше отразило суть методологии Дворжака, стремящегося исследовать связи искусства с идейной жизнью соответствующих эпох. Нужно сказать, что работы Дворжака не были связаны ни с финалом, ни с вершиной развития Венской школы истории искусства. После него она получила дальнейшее развитие в исследованиях более поздних ее представителей. Тем не менее, вклад Макса Дворжака в европейское искусствознание огромен: научные взгляды ученого получили развитие в работах его учеников (Юлиус фон Шлоссер, Шарль де Тольнэ, Антонио Морасси и др.), а его теоретические труды стали основой многих последующих исследователей.

Говоря о становлении искусствоведческой науки, нельзя не признать особую роль, которую сыграл в нем известный немецкий ученый Эрвин Панофский, в 1931 году иммигрировавший в США и, по мнению многих исследователей, ставший основателем американского теоретического искусствознания. Тем не менее, несмотря на отъезд ученого и длительную работу вдали от прежних коллег, методологически он остается верен традициям и принципам Венского университета. На сегодняшний день наследие Эрвина Панофского находится в центре современных споров о методологии изобразительного искусства, а сам исследователь наряду с Вельфлином, Риглем и Гомбрихом является самым известным западным искусствоведом XX века [6].

То, что очевидно роднит Эрвина Панофского с Венской школой, — это поиск системы понятий, которые смогли бы раскрыть объективный смысл произведения искусства. Он, как и многие его предшественники и последователи, обосновывает необходимость новых, универсальных категорий искусствознания. Одной

из таких категорий стал разработанный им *иконологический подход* к изучению искусства.

Наряду со своим учителем Аби Варбургом, Панофский традиционно считается основоположником иконологии — направления в искусствознании, исследующего сюжеты и изобразительные мотивы в художественных произведениях для определения его историко-культурного смысла и выраженного в нем мировоззрения. Несмотря на то, что довольно часто понятие иконологии приравнивается к понятию «иконография», эти два термина имеют существенные различия, и в ходе исследования они скорее взаимодополняют друг друга. Наиболее убедительно они трактуются Джеймсом Холлом в его фундаментальном труде «Словарь сюжетов и символов в искусстве»: «Наука, занимающаяся определением *смысла и содержания* изображенного на картине, называется иконологией; а *описание сюжетов* и несущих смысловую нагрузку деталей — это иконография. Как всякая «-логия», иконология тяготеет к синтезу, тогда как иконография — к анализу, описанием («-графия») результатов которого она занимается» [7].

Художественное произведение рассматривается Панофским в качестве символа или символической формы, которые являются основополагающими понятиями для иконологии. В своей книге «Иконологическая концепция современной буржуазной науки об искусстве» Н. Н. Рубцов заключает, что «форма иконологии, предложенная Панофским, — это теория и метод, с помощью которых на основе идей философии символических форм делается попытка целостной интерпретации всей семантической структуры произведений изобразительного искусства» [8].

Другими словами, иконология Панофского может пониматься как некий гуманистический метод в применении к научному исследованию. Гуманизм трактуется ученым «не столько как движение, сколько как точка зрения, которую можно определить как убежденность в человеческом достоинстве, и основана

она, с одной стороны, на утверждении человеческих ценностей (разумности и свободе), а с другой — на приятии человеческой ограниченности (склонности к заблуждениям и бренности)» [9, с. 13]. Панофский доказывает, что без сознательного принятого гуманистического взгляда на мир и человека не может быть построена ни одна гуманитарная дисциплина, в том числе и наука об искусстве. В своей полемике с формальными концепциями Ригля и Вельфлина ученый акцентирует внимание на том, что для выработки правильного подхода искусствовед должен выйти за пределы непосредственно искусства (против чего активно выступали формалисты) и обратиться к реальной жизни, а от нее — к философии, чтобы найти критерий, позволяющий отличить гуманное от негуманного. Согласно Панофскому, если человеку чуждо высокое человеческое достоинство, он не сможет постичь подлинного смысла искусства, даже если изучит все музейные каталоги и все теоретические труды.

Панофский убежден, что главной чертой формализма в искусствознании является даже не то, что он отказывается от анализа содержания произведения искусства (что, в общем-то, и не всегда верно), но прежде всего то, что само содержание понимается формально: как определенный смысл, привносимый человеком в создаваемую им форму, — неважно, является ли эта форма художественной или практической. Исследователь говорит, что не всякое содержание может стать содержанием искусства, даже «дух» может быть враждебен искусству, если он не гуманистичен [9, с. 15].

Своей так называемой гуманистической переориентацией искусствознания в 1940 году Панофский бросает вызов целой плеяде европейских искусствоведов, которые в своем стремлении к научности и объективности забыли, казалось бы, о банальнейшей, но в то же время гениальной в своей простоте идее: художественное творчество становится Искусством только тогда, когда оно человеческо.

Несмотря на то, что работы Панофского отличаются более свободной литературной формой изложения материала и полны достаточно отвлеченных непосредственно от искусствоведческой теории рассуждений, его методология базируется на конкретных практических позициях, сочетая теоретические рассуждения с конкретными музейными исследованиями. Читая курсы лекций в университетах США, Панофский, по сути, создал там свою иконологическую школу, традиции которой сейчас применяются в изучении всех сфер культуры, в том числе и кино.

Заключение. На примерах Ригля, Дворжака и Панофского мы видим, что определенно имея общие признаки (психологизм, анализ развития искусства с точки зрения внутренних, присущих только ему процессов и т. д.) и единые цели (вывести науку об искусстве на новую ступень научного знания, разработать новую методологию грамотного и объективного анализа художественных произведений), Венская школа не была однородной. Внутри нее существовало множество методов, направлений, подходов к изучению истории искусства: синтез формализма и историзма Ригля и Вельфлина, дильтеевский идеализм Макса Дворжака, крочанство Юлиуса фон Шлоссера, иконология Эрвина Панофского, психоанализ Эрнста Криса, гештальтпсихология и структурализм Г. Зедльмайра, сочетание исторического и теоретического подходов, а также использование метода альтернативного, ситуационного анализа истории искусства Эрнста Гомбриха и т. д.

Подводя итог вышесказанному, можно смело констатировать, что Венская школа совершила революцию в изучении истории искусства, преодолев традиционный эмпиризм, закончив с региональным и элитарным подходом

к искусству и обосновав необходимость теоретического искусствознания, органически связанного с последними достижениями археологии, философии, психологии, культурологии. Теоретическое наследие венской школы до сих пор остается актуальным и вызывает живой интерес со стороны современных искусствоведов. Особенно активно ведутся исследования о мере распространения методологии венских ученых в Европе и степени их влияния на формирование искусствоведческой науки, какой мы видим ее в настоящее время, в каждой отдельно взятой стране Восточно- и Центральноевропейского регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wood, C. S. Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s / C. S. Wood. — N. Y.: Zone Books, 2003. — 485 p.
2. Шестаков, В. П. Трагедия изгнания: судьба Венской школы истории искусства / В. П. Шестаков. — М.: Галарт, 2005. — 159 с.
3. Базен, Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / пер. с фр. Ц. Г. Арзакаяна. — М.: Прогресс – Культура, 1994. — 528 с.
4. Binstock, V. Historical Grammar of the Visual Arts / translated by Jacqueline E. Jung. — N. Y.: Zone Books, 2004. — 495 p.
5. Дворжак, М. История искусства как история духа / М. Дворжак. — СПб.: Академический Проект, 2001. — 336 с.
6. Арсланов, В. Г. Западное искусствознание XX века / В. Г. Арсланов. — М.: Академический Проект, Традиция, 2005. — 862 с.
7. Холл, Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл. — М.: Крон-пресс, 1996. — 656 с.
8. Рубцов, Н. Н. Иконологическая концепция современной буржуазной науки об искусстве / Н. Н. Рубцов // Вопросы философии. — 1987. — № 6. — С. 101.
9. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. — СПб.: Академический Проект, 1999. — С. 13–15.

Поступила в редакцию 5.05.2010 г.

УДК 78.087.6(510)

Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае

© Цао Шули

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

В статье аргументируется соотношение теоретического термина и практического явления «камерно-вокальная музыка» в западноевропейской и китайской музыкальной культуре. На материале, в котором отражается путь становления китайского вокального творчества, начиная с династии Тинь (221 г. до н. э.) и до династии Цин (1644–1911 гг. н. э.), автор рассматривает жанровые разновидности камерно-вокальной музыки, такие, как песня, художественная песня, элегия, ода, гимн, вокальный цикл, ария, приводит конкретные примеры музыкальных произведений и имена авторов.

Ключевые слова: Китай, камерно-вокальная музыка, китайское вокальное творчество.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 41–46)

The origins of the variety of chamber and vocal music genres in China

© Tsao Shuli

Educational Establishment "Belarusian State University of Culture and Art", Minsk

The article provides the arguments for the correlation of the theoretical term and the practical phenomenon of "chamber and vocal music" both in Western and Chinese cultures. On the basis of the material, which illustrates the way of Chinese vocal art's formation starting from the dynasty of Ting (221 BC) to Qing dynasty (1644–1911 AD) the author considers such genres of "chamber and vocal music" as songs, art songs, an elegy, an ode, a hymn, a song cycle, an aria and gives examples of musical works and authors' names.

Key words: China, chamber and vocal music, Chinese vocal art.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 41–46)

Жанровое разнообразие камерно-вокальной и хоровой музыки формировалось в западноевропейских странах на протяжении нескольких столетий, начиная с XVI в. Если же говорить о распространении вокальных жанров в Китае, то здесь они, в их строго академическом понимании, появились в начале XX в. Однако, история китайской музыкальной культуры свидетельствует о древних истоках камерно-вокальной музыки, что подтверждают некоторые специалисты и ученые. Так, современный композитор Ли Янь отмечает: «Песни под аккомпанемент цинь эпохи Сун

(420–479), художественная декламация эпохи Тан (618–907), включая песни, созданные Цзянь Куй в эпоху Сун, — все эти произведения могут быть отнесены к жанру китайской камерной вокальной музыки» [1, с. 43]. На основе концепций, бытующих в области исследования камерной вокальной музыки, некоторые ученые считают, что ее истоки можно проследить в китайской истории еще в эпоху ранней Цинь (221–206). В китайском музыковедении предпринимались две попытки дать определение камерной вокальной музыке как жанру: впервые это произошло во время проведения первого кон-

Адрес для переписки: e-mail: bguki@tut.by — Цао Шули

церта цикла «Звуки древнего Китая — Концерт песен на древние стихи» и Всекитайского конкурса авторов и исполнителей художественной песни среди учреждений художественного образования, а также во время других мероприятий, посвященных сольному исполнительству художественной песни, которые проводились в 1987 году.

Жанр некоторых произведений камерной вокальной музыки был определен как высокохудожественные китайские древние песни. Также были особо отмечены песни с аккомпанементом фортепиано, написанные Син Хаем, Не Эром и другими композиторами. Во второй раз подобная попытка была предпринята в 1999 году во время проведения Министерством культуры «Концерта китайской и зарубежной художественной песни (камерной вокальной музыки)», в ходе которого были специально отобраны 27 классических песен. Среди них были и высокохудожественные лирические песни китайских авторов и песни из кинофильмов. 8 июля того же года Министерство культуры совместно с Китайским союзом музыкантов провело конференцию по обсуждению вопросов творчества, распространения, популяризации, исполнительства и аккомпанемента в сфере камерной вокальной музыки. После 2000 года регулярно проводились такие конкурсы песни, как «Харбинское лето», Всекитайские конкурсы песни среди высших художественных учебных заведений, конкурсы авторской художественной песни, различные мероприятия на профессиональной музыкальной сцене. Все эти события выдвинули много актуальных вопросов относительно сочинения и исполнительства вокальной музыки. В особенности это касается 25 конкурса песни «Харбинское лето», на котором камерно-вокальные жанры были определены в разновидностях древних и современных, западных и китайских шедевров песенного искусства, соответствующих принципам содержательности, лиричности, эстетичности, высокого художественного уровня, встречающих любовь широких масс слушателей. Это в свою очередь

породило новую волну полемики среди специалистов в области музыкальной теории и практики. На сегодняшний день по-прежнему не утихают дискуссии о расширении содержания жанра художественной песни и пределов такого расширения. Этот жанр китайской вокальной музыки в соответствии с китайской музыкальной терминологией обладает теми же особенностями, что и европейская камерная вокальная музыка. Поэтому исследование китайской камерной вокальной музыки, представленной так называемой «художественной песней», акцентирует внимание на почти вековой истории жанра в Китае XX века. Но что касается истории древней художественной песни, то, опираясь на академическое (европейское) понимание камерной вокальной музыки, необходимо дальнейшее изучение. В связи с этим, цель статьи — выявить истоки жанровых разновидностей камерно-вокальной музыки в китайском традиционном песенном творчестве, задачи — проанализировать жанровое многообразие камерно-вокальной музыки в Китае, рассмотреть пути становления китайского вокального творчества, выявить особенности жанра художественной песни.

В соответствии с западным пониманием «художественной песни», этот термин в первую очередь обозначает завершенное музыкально-поэтическое произведение, выражающее глубокие идеи и сложные чувства, результат тонкого и искусного творчества, что придает данному жанру профессиональный и художественный характер, вместе с тем придавая ему особенности камерного исполнения. Если проанализировать долгую историю развития китайской художественной песни, то еще в древности можно будет обнаружить приметы творчества в этом жанре. «Книга песен» («Шицзин») является самым ранним сборником песен в истории Китая, она появилась примерно в эпоху Весны-Осени, или Воюющих царств (770–221 гг. до н. э.). Как сказано в трактате «Мо-цзы», «Книге песен» был присущ музыкальный характер, она могла декламировать-

ся, исполняться на музыкальных инструментах или вокально («Конфуцианцы декламировали 300 стихов по «Книге песен», играли 300 песен, пели 300 песен и танцевали 300 песен»). В «Исторических записках — Истории рода Конфуция» упоминается, что «сам Конфуций мог исполнять, аккомпанируя себе на цине, 305 песен» из «Ши-цзин». Это свидетельствует о том, что данная книга представляла собой записи музыки и слов. Творчество в области художественной песни в Китае включало в себя также большие и малые оды. Ши-цзин (изначально термин «ши» обозначал слова для песни) — это первый сборник такого плана в истории Китая. На сегодняшний день сохранилось 305 песен — произведения более чем пятисотлетней истории. Ши-цзин состоит из трех частей: «фэн» — «нравы царств», «я» — «оды» и «сун» — «гимны», что в действительности представляет собой музыкальную жанровую классификацию. В «нравах царств» представлены в основном народные лирические песни. «Оды» делились на две части — «большие» («да-я») и «малые» («сяо-я»), всего 105 произведений, в основном созданных образованными людьми из числа аристократии. Принято считать, что «большие оды» представляют собой песни церемониального характера для приемов во дворцах, эти исторические произведения повествуют об успехах и неудачах в сфере политики того времени. «Малые оды» представляют собой лирические авторские произведения, написанные образованными людьми. Многие из этих песен имеют аллегорический характер, некоторые отражают злободневные социальные конфликты того времени, некоторые критикуют государственное устройство, в определенной степени страдают трудностям народа. Хотя есть и произведения, славящие успехи и добродетели правящего класса. Одам присущи богатый язык, выразительные характеры героев, тонкий психологизм, что очень остро воспринималось современниками. «Гимны» представляли собой музыку и танцы, исполнявшиеся представителями правящих классов на церемони-

ях жертвоприношений. Всего этот раздел состоит из 40 песен, прославляющих блестящие успехи правителей. Они довольно однообразны по форме, их словам недостает вкуса, они довольны трудны для понимания. Как считает исследователь Ян Инъю, «они достаточно профессиональны по своему художественному уровню» [9, с. 61].

Исследователь Чжоу Вэйминь утверждает, что «не трудно угадать в этих произведениях первоисточник древней китайской художественной песни» [6, с. 27]. Если взять, к примеру, песню «Белый снег в Янчуне», спетую современной певицей Сун Юй, то по причине высокой степени сложности ее невозможно исполнить человеку, не прошедшему курс профессионального вокального образования. Эти песни, очень глубокие по содержанию, были созданы и осознаны не простыми людьми, для исполнения этих сильных художественных произведений требуется обязательная профессиональная подготовка, что отличает их от передающихся из уст в уста народных песен. Поэтому утверждение о том, что большие и малые оды «Ши-цзина» стали источником китайских произведений камерной вокальной музыки, не является бесосновательным.

Песни циньгэ эпохи Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) — (в переводе «песни для циня») — являются песенной формой, которая исполняется под аккомпанемент гуциня (семиструнного циня) самим певцом; это особая музыкальная форма, ставшая результатом сочетания искусства вокальной музыки с искусством игры на цине. Эти песни обладают высокой художественной значимостью, они продолжают творческие традиции древней камерной вокальной музыки вслед за «Ши-цзином». В древнем Китае цинь, как и шахматы, каллиграфия и живопись, входил в обязательную программу обучения образованных людей. Этот древний музыкальный инструмент обладал богатой звуковой базой и особым стилем. Песни циньгэ, как важная составная часть древней музыки, развивались под покровительством верхних слоев

общества, определяя не только критерий воспитанности личности, но и глубину содержания общения представителей социальных верхов. С глубокой древности многие люди были хорошо музыкально образованы, они не только могли исполнять песни под самостоятельный аккомпанемент на цине, но могли и сочинять собственные произведения, передавать в них свои чувства и мысли. Таким образом, образованные музыканты на протяжении всей истории стимулировали развитие китайской музыки для циня и жанра циньгэ [7, с. 7]. Одной из самых известных в этой области была Цай Вэньци и ее длинные лирические песни. Она сочинила цикл песен с нотами для циня «18 пай для флейты хуцзя». По сути, это старинный вокальный цикл, состоящий из 18 частей («Пай» обозначал часть произведения). Ее произведения в трогательной манере рассказали людям о всех трудностях, с которыми встретилась на своем жизненном пути Цай Вэньци, отражая беды, которые принесли людям эпохи смут и неурядиц, изливая тоску и никогда не угасающее чувство любви по отношению к своей «большой» и «малой Родине», — все это придает этим произведениям вечную художественную притягательность. Также стоит отметить песню под аккомпанемент циня «Феникс, ищущий супругу» из сборника, созданного в эпоху Западной Хань (206 г. до н. э. — 6 г. н. э.) великим ученым, музыкантом и исполнителем Сыма Сянжу (примерно 179–127 гг. до н. э.). Его владение инструментом было превосходным. А это произведение рассказывает об истории его любви к своей супруге, тонко выражая чувство обожания и страсти. Оно переходит из поколения в поколение исполнителей на музыкальной сцене. Ноты этой песни содержатся в трактате середины XVI века «Цинь при дворце Силутан» (1549 г.). (Адаптация нот Ван Ди, современная аранжировка для фортепиано Лян Хуэя). Исполнение этого произведения требует высокого мастерства, что доказывает его высокое художественное значение.

В более поздние периоды авторское творчество образованных людей в области камерно-вокальной музыки непрерывно развивалось, привлекая художественностью и извечной силой воздействия. Некоторые произведения были признаны шедеврами не только современниками, но и потомками через тысячу лет, заставляя слушателей преклоняться перед ними, широко распространяясь на музыкальной сцене. Наиболее ярко это проявляется на примере песенного творчества эпохи Тан (618–907 гг.). Особо стоит выделить песню «Три рефрена на заставе Янгуань» (это название связано с повторением куплетов после вариаций мелодий) знаменитого танского интеллектуала, поэта, художника, музыканта Ван Вэя (701–761 гг.). Эта песня повествует о прощании на заставе Янгуань, построенной еще при династии Хань и находившейся на юго-западе уезда Гогуан провинции Ганьсу, этот укрепленный пункт был неизбежной точкой пересечения границы в древние времена. Произведение распространилось особенно широко и стало известным именно в жанре песни. Это прекрасная элегия, рассказывающая о сцене прощания, передающая чувства глубокой привязанности. В ее мелодии можно услышать «скачки» на октаву, частые рефрены, что помогает выразить очень сильный и глубокий эмоциональный настрой. Некоторые исследователи выдвинули предположение, что автором песни является не Ван Вэй, а Ли Гуйнянь, который согласно историческим источникам просил Ван Вэя помочь с сочинением мелодии. Более ранние стихи Ван Вэя, такие, как «Тоскуя при ясной луне» и «Южные княжества», были положены на музыку именно Ли Гуйнянем, после чего и стали известны в обществе как песни. Их отличает высокий уровень художественного мастерства, передача первоначальной задумки автора, гармония музыки и слов. Песня «Три рефрена на заставе Янгуань» остается популярной с древности и до наших дней, а ее содержание обогащается. На первоначальную мелодию были сделаны аранжировки для фортепиано, гуци-

ня, эрху, пипы и других музыкальных инструментов, как для сольного, так и оркестрового, многоголосного хорового исполнения. Также следует отметить такую известную высокохудожественную песню эпохи Тан, как «Песня рыбы» (Лю Цзуньюань).

Расцвет поэзии в эпоху Тан стимулировал развитие песенного жанра цыдяо (цы — стихи, дяо — мелодия), который стал основной формой сунской песни. «Коренной причиной распространения этого жанра стало то, что музыканты той эпохи клали на музыку равносложные стихи поэтов (стихи того времени состояли из одинаковых по числу иероглифов строк, из 5 или 7), которые потом исполняли под аккомпанемент музыкальных инструментов. Затем данные мелодии превратились в устоявшиеся базовые музыкальные формы, на которые сочинялись стихи» [9, с. 183]. Постепенно эта форма стала самой популярной в литературном творчестве и вокальном исполнительстве в эпоху Сун.

В историческом источнике «Цзю Гун Да Чэн» (песни древнего Китая) размещены 82 сборника, изданные в 1746 г. В них были опубликованы народные песни, баллады, театральные арии, отрывки из музыкальных драм, более 200 вокальных циклов, собранных за 1000 лет.

Имеются свидетельства того, что при создании мелодий сунских художественных песен существовали определенные принципы формообразования и характерные богатые технические приемы, которым необходимо было следовать. Эти песни, стихи для которых писались интеллектуальной элитой того времени, отличались высоким стилем, глубоким смыслом, красотой и напевностью мелодии, что позволило назвать их классическими вокальными произведениями древнего Китая.

В эпоху Сун в песенном творчестве уже имелось разделение на жанрово-стилевые направления — ваньюэ (изысканные) и хаофан (раздольные). В поэзии существовала жанровая разновидность «изящной тактичности», те-

мами в которой были меланхолия о прошлом, преданность красоте. Также существовало направление «широкого порыва, страсти», в котором писали на темы вольной удали, благородных порывов. Сочинение и исполнительство художественной песни эпохи Сун стало новой вершиной развития вокального искусства, тем самым оказав глубокое влияние на последующее развитие китайского камерного и народного вокального искусства в целом.

Одним из известных авторов эпохи Сун был Цзян Куй (1155?–1221 гг.), который славился своим мастерством сочинять стихи и писать музыку. Его собственные произведения «Тень абрикосового дерева», «Янчжоуская мелодия мань», «Мелодия сливы за ручьем» стали классическими примерами древней песни.

В эпоху династии Юань (1279–1368 гг.) вокальное искусство развивалось параллельно на двух жанровых основах: песня и классическая драма сицзю с характерной арий саньцзюй.

Расширение жанровых разновидностей камерно-вокальной музыки, расцвет театра эпохи Юань стимулировали развитие теории вокального искусства. Появились трактаты, посвященные технике пения. Например, труды «Законы музыки» Шэнь Гуа, «Происхождение слов» Чжан Яня, «Теория пения» Янь Чжианя и др. В них проводилось детальное теоретическое исследование вокального исполнительства. Из известных певцов эпохи Юань стоит отметить Чжун Дусю, Чжан Дэхао, Чжу Ляньсю, Шунь Шисю, а также Ми Лиха, представителя мусульманской народности хуэй.

В эпоху династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) происходило развитие музыкального искусства, состоявшего из элементов разговорно-песенного жанра, народной песни, классической драмы сицзюй, плясок с песнями, инструментальной музыки. Были созданы сборники текстов и нот, например, «Нотные тетради рода Вэй», «Золотые блески», «Цзю Гун Да Чэн» и др. Среди 50 произведений, вошедших в сборник «Нотных тетрадей рода Вэй», составленного Вэй Шуанхоу, вошли такие произведе-

ния, как, например, «Музыка унылости и света», которые частично отражали общее состояние дворцовой музыки эпохи Мин. Публикация сборников сыграла важную роль в упорядочении и распространении высокохудожественных песен, тем самым предоставив драгоценные материалы для изучения потомками.

В области теоретических исследований вокальной музыки стоит отметить «Звуки музыкальной палаты Юэфу» — труд Сюй Дачунь, освещавший вопросы «вокала» и «энергии ци» (дыхания) и выдвинувший принципы «правильного звукоизвлечения, четкого произношения, мелодичности исполнения, наполненности чувствами, расслабленной гортани» [1, с. 46].

Заключение. Таким образом, история китайского вокального творчества свидетельствует о многообразии жанровых разновидностей, которые формировались на протяжении тысячелетий. Среди них: песня, художественная песня, элегия, ода, гимн, вокальный цикл, ария и т. д., что позволяет, с одной стороны, находить истоки камерно-вокального творчества китайских композиторов в национальной культуре, а с другой — сравнивать и сопоставлять его с западным камерно-вокальным искусством. Сам термин и явление «камерно-вокальная музыка», сформировавшиеся в западноевропейских странах, по сути своей не отличаются от камерной вокальной музыки, унаследо-

ванной Китаем из своей древности, представляя гармоничное сочетание поэзии и музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Даян. Общий обзор художественной песни / Даян Ван. — Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2009. — 389 с.
2. Лю, Цзайшэн. Краткая история древней китайской музыки / Цзайшэн Лю. — Пекин: Жэньминь Иньюэ, 2006. — 616 с.
3. Ли, Чанцзи. История музыкальной науки Древнего Китая / Чанцзи Ли. — Шанхай: Изд-во Восточнокитайского педагогического университета, 1997. — 763 с.
4. Ли, Чунь. История китайской музыки до династии Цинь / Чунь Ли. — Пекин: Изд-во народной музыки, 2005. — С. 251.
5. Цзинь, Вэньда. История древней китайской музыки / Вэньда Цзинь. — Пекин: Изд-во народной музыки, 1994. — С. 58–61.
6. Чжоу, Вэйминь. Начальные исследования развития китайской художественной песни в древности / Вэйминь Чжоу // Иньюэ таньсуо. — № 3. — 1993. — С. 27–28.
7. Чжан, Сяонун. Искусство вокальной музыки в древнем Китае / Сяонун Чжан. — Пекин: Чжунхуа Шуцзюй, 2003. — 215 с.
8. Чжоу, Чан. Циньгэ — песни для циня «18 тактов флейты хуцзя» / Чан Чжоу // Жэньминь Иньюэ. — № 2. — 1982. — С. 44–47.
9. Ян, Иньюэ. Черновики по истории древней китайской музыки. — Ч. 1 / Иньюэ Ян. — Пекин: Жэньминь Иньюэ, 1981. — 458 с.
10. Ян, Иньюэ. Исследования музыкальных произведений Цзян Бай Ши времен правления династии Сун / Иньюэ Ян, Фалу Инь. — Пекин: Изд-во народной музыки, 1979. — 82 с.

Поступила в редакцию 19.02.2010 г.

УДК 792.038(470)

Театральные эксперименты русского авангарда: от оперы «Победа над солнцем» к «Супрематическому балету»

© Горячева Т. В.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Логическим следствием проективных амбиций русского авангарда стала его установка на создание собственной театральной концепции. Освоив территорию изобразительного искусства и поэзии, художники устремились к реформированию театра, дававшего идеальную возможность синтеза всех новаций. Легендарный спектакль, ставший эталоном авангардного театрального эксперимента в России, — опера «Победа над солнцем», соединил новейшие достижения живописи, музыки и поэзии и был поставлен художником К. Малевичем, поэтом А. Крученых и музыкантом М. Матюшиным. Однако, витебская постановка оперы, равно как и проект Л. Лисицкого, не реализовали театральных возможностей супрематизма. Реализация идей супрематизма как универсальной системы беспредметности, нашла продолжение в «Супрематическом балете», задуманном и поставленном ученицей и последовательницей К. Малевича Н. Коган.

Ключевые слова: театр, авангард, реформирование, супрематизм.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 47–57)

Scenic experiments of russian avanguard: from the opera "Victory over the sun" to "Suprematist ballet"

© Goryatcheva T. V.

State Tretyakov Gallery, Moscow

The logical consequence of projective ambitions of Russian vanguard is its determination to set up its own theatrical conception. Having conquered the territory of fine art and poetry artists strived for the reformation of the theatre which could give an ideal possibility to synthesize all the innovations. A glorious performance, which became a model of the vanguard theatrical experiment in Russia, — the opera "Victory over the Sun" combined the newest achievements of fine art, music and poetry. It was staged by artist K. Malevitch, poet A. Krutchenykh and musician M. Matyushin. The Vitebsk performance though as well as the project by Lisitsky did not implement the theatrical abilities of suprematism. The ideas of suprematism as a universal system of subjectlessness were implemented in "Suprematist ballet" which was staged by N. Kogan, the disciple and follower of K. Malevitch.

Key words: theatre, vanguard, reformation, suprematism.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 47–57)

В данной статье отражены основные направления театральных экспериментов русского авангарда, проанализирован опыт постановок от оперы «Победа над солнцем» до «Супрематического балета». Целью статьи является анализ исторического опыта и творческих установок представителей авангар-

да в работе над театральными постановками, изучение конкретных обстоятельств реализации идей футуристической эстетики, новаторской сценографии оперы «Победа над солнцем», компонентов сценографической трактовки «Супрематического балета».

Адрес для переписки: e-mail: t.goriatcheva@gmail.com — Т. В. Горячева

Как известно, К. Малевич, М. Матюшин и А. Крученых познакомились еще в 1912 году. А в июне 1913 года К. Малевич писал М. Матюшину: «Кроме живописи еще думаю о театре футуристическом, об этом писал А. Крученыху, который согласился принять участие, и другим. Думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и Питере. Сбор гарантирован наверно, декорации такие, что оближешься» [1, с. 128].

В 1913 г. К. Малевич делал иллюстрации к двум книгам А. Крученых — «Взорваль» и «Возропщем», к сборнику «Трое», посвященному памяти жены М. Матюшина — Е. Гуро, и к книге В. Хлебникова и А. Крученых «Слово как таковое». Известная фотография на фоне задника с перевернутым роялем, сделанная в декабре 1913 года, не просто запечатлела этот союз, но и стала своеобразным коллективным манифестом, как бы дополняющим программу «Первого всероссийского съезда баячей будущего (поэтов-футуристов)». «Съезд» состоялся в июле 1913 года на даче М. Матюшина в Усукиррко; его результатом стал манифест, подписанный К. Малевичем, М. Матюшиным и А. Крученых. Пункты «5» и «6» манифеста гласили: «5) Устремиться на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразовать его. <...> с этой целью учреждается новый театр «Будетлянин». 6) И в нем будет устроено несколько представлений <...>» [2, с. 23–24].

Тогда же, летом, К. Малевич, М. Матюшин и А. Крученых начали сочинять оперу. Либретто написал А. Крученых, музыку — М. Матюшин, стихотворный пролог «Чернотворские весточки» — В. Хлебников, а декорации и костюмы исполнил К. Малевич. В основу либретто и сценографии была положена утопия построения нового мира; название оперы являло собой эвфемизм победы новой эстетики над отжившими традициями старого искусства. Во время репетиций был написан К. Малевичем известный портрет М. Матюшина. Союз, образовавшийся в процессе работы над оперой, ока-

зался плодотворным и лишней раз обнаружил совпадение творческих установок его участников. После «Победы над солнцем» К. Малевич, М. Матюшин и А. Крученых взяли еще за одну постановку — оперы «Побежденная война». А. Крученых начал работу над текстом, М. Матюшин успел сделать черновой набросок музыки к первому акту, а К. Малевич выполнил углем и карандашом несколько сценографических эскизов. Но поставить эту оперу не удалось.

Одновременно к работе над пьесой приступил В. Маяковский и к осени была готова трагедия «Владимир Маяковский», декорации и костюмы для которой сделали П. Филонов и И. Школьник. Спектакли должны были состояться одновременно и явить публике «Первые в мире постановки футуристов театра» (так действие было обозначено в афише).

Для постановки оперы и трагедии нужно было театральное помещение, а как впоследствии вспоминал председатель художественного общества «Союз молодежи» Л. Жевержеев, взявший на себя организационную часть этого мероприятия, — «художникам, связанным со страшным словом «футуризм», нигде проникнуть было невозможно» [3, с. 133]. В Москве найти театр не получилось. Наконец удалось уговорить петербургского антрепренера, державшего оперетту в помещении театра на Офицерской улице (ныне ул. Декабристов). Театр, называвшийся «Луна-парк», имел плохие сборы, и антрепренер надеялся на финансовый успех постановки футуристов. Помещение было предоставлено на четыре дня. Два из них должна была идти «Победа над солнцем» и еще два — трагедия Маяковского «Владимир Маяковский». Денег на постановку не хватало, и для исполнения ролей в опере были наняты студенты-любители; только две главные партии исполнялись настоящими оперными певцами в музыкальном сопровождении старого разбитого рояля. Недостаток средств не позволил в полной мере осуществить сценографические замыслы и К. Малевичу, — пришлось отказаться

ся от задуманных размеров и числа декораций и сократить количество костюмов. Последние приготовления делались в большой спешке: за четыре дня К. Малевич написал 12 огромных задников. К спектаклю небольшим тиражом была издана книжечка с либретто, фрагментом партитуры и эскизом декорации К. Малевича на обложке. В 1915 г. М. Матюшин собирался выпустить новое, более полное издание либретто, включавшее в себя партитуру и эскизы К. Малевича, но этот замысел так и не осуществился.

Опера «Победа над солнцем» была поставлена 3 и 5 декабря 1913 года; трагедия «Владимир Маяковский» игралась 2-го и 4-го. Хотя оба спектакля имели огромный резонанс, и обрушили на себя шквал критики, в основном обвинившей футуристов в хулиганстве, подлинной вехой в истории русского авангардного театра стала все-таки опера. Ученица К. Малевича А. Лепорская в 1926 году с его слов записала: « <...> в 3 дня записано 12.000 аршин холста. Разобрал кулисы, перестроил всю сцену и получилось, что когда К. Малевич на своих плоскостях поставил маленький винтик — он был виден из всего театра. <...> Филонов 3 суток вместе со Школьниковым писал станковые картины (так что их привезли в больницу — думая, что оба умерли) написал со всей присущей ему тщательностью и дроблением формы. Когда же его картины, громадные по размеру были поставлены и на фоне их должно было разыгрываться действие — дальше 2-го ряда ничего не было видно, не было одного целого, а были пространственные дырки, в которых глаз завязал <...> ». К тому же, постановка трагедии фактически явилась моноспектаклем, где главным действующим лицом и актером был автор, и по сути в большей степени производила впечатление выступления Маяковского с чтением своего произведения на фоне декораций и с появлением статистов.

Опера же являла собой значительно более экстраординарное зрелище. Необычайность этого представления стала очевидна публике с

первого же момента. Первый занавес поднимался, за ним оказывался другой, с футуристическими портретами авторов оперы. Перед занавесом появлялся «Чтец», роль которого исполнял А. Крученых (он играл в опере также и «Некоего злонамеренного») и читал пролог В. Хлебникова «Чернотворские вестушки» (по свидетельству очевидцев чтение почти заглушалось гомерическим смехом зрителей). После этого на сцену под звуки музыки выходили два гигантских (этот эффект достигался при помощи больших картонных шлемов, скрывавших головы актеров и зрительно сильно увеличивших их рост) «Будетлянских силача» и разрывали пополам коленкорный занавес (ко второму спектаклю занавес был изготовлен заново). Открывавшиеся за ним панно-задники, выполненные К. Малевичем, рушили привычные представления о театральных декорациях. Б. Лившиц, отмечавший как главное достоинство постановки именно художественное оформление, писал: «Это была живописная заумь, предварявшая испуганную беспредметность супрематизма <...> » [4, с. 450]. Газетный репортаж журналистки Л. Гуревич дает подробное описание декораций: « <...> на дымно-голубом фоне какие-то висящие в воздухе большие трубы — не то вроде огромных органных, не то вроде белых паровых труб, колеса, лопасти, неправильные наклоненные черные четырехугольники — какой-то сон на тему о царстве неведомых еще машин» [5, с. 6].

Новаторским было и освещение. Б. Лившиц вспоминал: «Новизна и своеобразие приема К. Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве. <...> В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для К. Малевича они бы-

ли лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве» [4, с. 449–450]. Идея креативной функции электрического света витала в культурной атмосфере и стала общим местом не только футуристической эстетики; сценографическими эффектами электричества были увлечены и имажинисты, и конструктивисты. В 1920 году Б. Эрдман писал: «Любой луч света, от электрической ли лампочки, от прожектора ли, представляет собой также объем». В 1922 году В. Шершеневич выдвинул утопический сценографический проект сгущения света и превращения его в некую материю, позволяющую не иллюзорно, а физически поднимать актера над сценой. Он же предсказывал появление «световых костюмов» и «электрических композиторов». Разрабатывая теорию тотального театра, Мохоли-Надь отмечал особую роль света в сценографии.

Либретто производило ошеломительный эффект в еще большей степени, нежели декорации и костюмы. Заумная, алогичная поэзия А. Крученых, построенная на словесной и фонетической игре, нарушении грамматики, нарочитом косноязычии, равно как и сама сюжетная канва — торжество победы над солнцем (как объяснял впоследствии А. Крученых — «победа техники над космическими силами и над биологизмом» [6, с. 71]) шокировали зрителей и повергали их в полное недоумение.

Довершала это впечатление музыка «Победы над солнцем». Задумывая оперу как манифест нового искусства, синтезирующий достижения футуристов в музыке, живописи, поэзии и театре, К. Малевич и А. Крученых возлагали большие надежды на М. Матюшина. Музыка должна была придать футуристическому спектаклю весомость и продемонстрировать возможности русского футуризма в той области, на которую он до сих пор не посягал. В период работы над оперой А. Крученых писал М. Матюшину: «За музыку особое спасибо, говорят, что она страшно *дикая*» [7, с. 169].

К. Малевич, в свою очередь, также поддерживал М. Матюшина в его футуристических исканиях: «Пишите музыку, ее ждут; быть может, будет положено начало новому биению молодого сердца» [8, с. 179]; «Ваши ноты меня приводят в какое-то невыразимое чувство <...>, скорей бы услышать этот разрыв, когда же мы взлетим?» [8, с. 185].

М. Матюшину было нелегко соответствовать возложенной на него миссии. Пятидесятидвухлетний (К. Малевичу было 35, А. Крученых — 27 лет) музыкант с классическим консерваторским образованием и тридцатилетним стажем скрипача Императорского оркестра не являлся, во-первых, профессиональным композитором (его упражнения в композиции носили сугубо дилетантский характер), а во-вторых, — таким радикалом в музыке, как К. Малевич в живописи и А. Крученых в поэзии (хотя в оркестре он слыл новатором по своим убеждениям). Однако, соавторство с ними определяло вектор его поисков нового музыкального языка. Впоследствии М. Матюшин вспоминал: «Когда я писал музыку на его (А. Крученых. — Т. Г.) слова там, где потревоженный толстяк оглядывает «10-й стран» и не понимает нового пространства, мне с такой убедительной ясностью представилась новая страна новых возможностей. Мне казалось, я вижу пласты правильно ритмирующихся в бесконечности масс. Мне, кажется, удалось выразить это в музыке» [9, с. 294].

М. Матюшин оправдал ожидания К. Малевича и А. Крученых. По свидетельству очевидца, «от музыки М. Матюшина все футуристы были в восторге, особенно А. Крученых. — «Замечательно! — восклицал он, патетически потрясая руками. — Необыкновенно! Это вам не Чайковский!» » [10, с. 141]. Между тем, подобное восприятие матюшинской музыки в большой мере объяснялось общим эффектом сенсационной новизны постановки. С точки зрения как современников, слышавших оперу, так и нынешних исследователей, музыкальные реформы были скорее намечены М. Матю-

шиним, нежели последовательно реализованы. К. Томашевский, оставивший подробные воспоминания о постановке «Победы над солнцем», охарактеризовал арии оперы как «офальшивленного Верди» и заметил, что тенор Рихтер «чувствовал себя не совсем ловко, когда надо было намеренно давать петуха» [10, с. 141]. Из этого и некоторых других свидетельств можно заключить, что оппозиционность М. Матюшина на музыке прошлого состояла в принципиальной диссонантности, внедренной в традиционную мелодическую систему, и вплетении в музыкальную ткань произведения шума машин и гула работающих заводских станков [11, с. 145–151; 12]. Кроме того, как композитор-дилетант М. Матюшин, видимо, не владел законами жанра оперы вообще и не создал концепции оперы футуристической: «Победа над солнцем» была в большей степени спектаклем со вставными вокальными и инструментальными номерами. Скорее всего, вне контекста футуристического эпатажа постановки «Победы над солнцем» музыка М. Матюшина воспринималась бы значительно менее авангардной, — либретто А. Крученых и сценография К. Малевича усиливали впечатление от ее новаторства.

По-настоящему решительный и эксцентричный характер имели музыкальные эксперименты итальянского футуризма. Еще в 1911 году в Италии была поставлена первая футуристическая опера. Ее автор Б. Прателла наметил и основные принципы современного музыкально-драматического произведения, которое должно было синтезировать все виды искусства, воспевать Машину и Электричество и «уничтожить царство певца», уравнивая его партию со звучанием оркестровых инструментов. Экстремальное формовыражение футуристическая музыка получает в теории и практике Л. Руссоло. Следуя его концепции звукошумов, футуристический оркестр должен был обеспечить 6 категорий шумов:

- 1) грохоты, взрывы, шум падающей воды, плеск нырка, ревы;
- 2) свистки, пыхтения, сопения;

- 3) ропоты, бормотания, шорохи, ворчания, хрюкания, булькания;
- 4) шипы, трески, жужжания, хлюпания, топоты;
- 5) шумы ударов по металлу, дереву, коже, камню, глине и пр;
- 6) голоса людей и животных, крики, стоны, вой, смех, хрип, рыдания.

Эта программа была в полной мере осуществлена ее автором. 2 июня 1913 г. в Модене Руссоло объяснял свою теорию и демонстрировал 2000 зрителям в театре Сторки шумящие аппараты. 11 августа в Милане состоялся концерт, на котором прозвучало произведение Руссоло «4 сети шумов»: 1. Пробуждение столицы. 2. Свидание автомобилей и аэропланов. 3. Обед на террасе казино. 4. Схватка в оазисе. В роли дирижера выступал сам Руссоло, а оркестр состоял из 15 шумистов (3 жужжателя, 2 взрывателя, 1 громыхатель, 3 свистуна, 2 шуршателя, 2 булькателя, 1 трещатель, 1 скрипун, 1 хрипун).

Но опыты итальянских футуристов основывались на идее отрицания и разрушения музыкальной традиции; эксцентрика культурного жеста Л. Руссоло заменяла реформы собственно музыкального языка. К. Малевич же ценил в сотрудничестве с М. Матюшиным возможность оперировать системой ценностей, выработанной в кругу авангардистов, оставаясь, вместе с тем, в пределах традиционного понятия музыкального творчества. Будучи одним из главных идеологов нового искусства, К. Малевич ждал переворота в музыке, соразмерного открытиям, совершенным в поэзии и живописи авангарда.

Надо заметить, что значение постановки оперы «Победа над солнцем» не исчерпывалось фактом рождения футуристического театра в России. Сам К. Малевич полагал, что именно работа над оформлением спектакля привела его к открытию супрематической системы. «То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды», — писал он М. Матюшину об использовании в декорации

ях к опере в качестве самостоятельной пластической формы черного квадрата, сделавшегося впоследствии манифестом супрематизма. Занавес, изображавший черный квадрат, стал для К. Малевича основой и мотивом для мифологизации хронологии супрематизма: впоследствии дата написания легендарного «Черного квадрата» (а следовательно, и начала супрематизма) упорно сдвигалась его автором с реального 1915 к 1913 году.

Конечно, всего двух представлений оперы было явно мало. Весной 1914 года К. Малевич, А. Крученых и М. Матюшин собирались поставить ее в Москве, но это намерение не осуществилось. Повторная постановка оперы состоялась только в 1920 году в Витебске, когда К. Малевич занялся преподавательской деятельностью и возглавил группу учеников и последователей «УНОВИС». Выбор для первого серьезного сценографического эксперимента уновисцев оперы «Победа над солнцем» был не случайным. Обращение к пьесе А. Крученых как знаковому для искусства 1910-х годов произведению погружало учеников в стихию авангарда и давало им возможность почувствовать себя преемниками футуризма, что являлось частью педагогической стратегии К. Малевича.

6 февраля 1920 года УНОВИС (точнее, тогда еще — группа называлась «Посновис») выступил с митингом и двумя спектаклями — «Победа над солнцем» в постановке В. Ермолаевой и «Супрематический балет» в постановке Н. Коган. «Победа над солнцем» была поставлена в декорациях и костюмах В. Ермолаевой. Спектакль в 6 деймах (действиях) шел, как указывалось в афише, без антракта; в отличие от версии 1913 года музыка М. Матюшина не звучала, так как для постановки оперы у УНОВИСа не было возможностей (в афише спектакля этому обстоятельству была посвящена специальная ремарка: «По техническим обстоятельствам музыка отсутствует» [13]). Пластическое решение оформления «Победы над солнцем» Ермолаевой в большей степени апеллировало к кубизму и развивало уже нарабо-

танные К. Малевичем в первой постановке приемы.

Один из эскизов витебской постановки «Победы над солнцем» — костюм «Будетлянского богатыря» (именно так значилось в подписи под линогравюрой, воспроизведенной в альманахе «УНОВИС № 1») был создан К. Малевичем. В этом рисунке К. Малевич с некоторыми изменениями повторил свои эскизы 1913 года. Условное изображение головы в виде ромба, но с прорисованными глазами трансформировалось в черный ромб, который также можно расценивать как вариацию на тему его эскизов первого оформления оперы (в некоторых из них головы персонажей заменены карточными символами, но без соблюдения их традиционной окраски, — например, в одном из вариантов «Будетлянского силача» вместо головы фигурирует красный знак трефовой карты). Как и в рисунках 1913 года, сам «Будетлянский богатырь» представляет собой комбинацию образов авиатора, «путешественника по всем векам» (другого персонажа из оперы) и силача — пришельца из будущего: его одежда стилизует летный костюм начала XX века [14].

Судя по всему, костюмы В. Ермолаевой к витебской постановке «Победы над солнцем» были кубистическими объемными построениями, превращающими актеров в марионеток. Но еще о первой постановке «Победы над солнцем» А. Крученых писал: «... актеры напоминали движущиеся машины. Костюмы <...> были построены кубистически: картон и проволока. <...> артисты двигались, скрепленные и направляемые ритмом художника и режиссера» [15, с. 298]. Для оформления трагедии «Владимир Маяковский» П. Филоновым были созданы живописные щиты, изображавшие персонажей и скрывавшие за собой актеров.

Подобный метод сделался традиционным в новаторской сценографии: многие постановки дадаистов и конструктивистов в Баухаузе были основаны на использовании условных декоративных костюмов и масок, а то и просто картонных щитов. В 1921 году в постанов-

ке пьесы Т. Тцары «Второе небесное приключение господина Антипирина» костюмы были сделаны из черной бумаги, а лица актеров скрыты за белыми картонными шлемами [16, с. 566]. Приверженцем масок и условных картонных костюмов был Марсель Янко, оформлявший постановки в «Кабаре Вольтер» [16, с. 557]. Тот же принцип лег в основу спектаклей О. Шлеммера, например, «Триадического балета» и «Фигуративного кабинета» [17, с. 266–277].

Аналогом маски служила раскраска лица: описывая постановку «Войны и мира» Маяковского 17 сентября 1921 года в Витебске, председатель театральной секции УНОВИСа Н. Эфрос упоминает цветной костюм из марли, разрисованную физиономию и декорации из фанерных щитов, расписанных цветными стрелами, квадратами и кубами [18, с. 24].

Отказ от иллюзорности предполагал особые сценические приемы, в том числе дематериализацию фигуры актера (фигуры как в прямом, так и в переносном смысле). Еще в 1907 году английский режиссер Гордон Крэг в статье «Актер и сверхмарионетка» утверждал, что актер подвластен эмоциональным порывам, что вносит в спектакль недопустимый элемент случайности [19, с. 46–47]. Правда, Э. Прампolini в манифесте «Футуристическая сценография» писал, что «актеры могут создать неожиданные динамические эффекты» [20, с. 279], но совершенно очевидно, что и он мыслил актера в первую очередь в качестве некоего одушевленного механического устройства, а в понятие актерской интерпретации вкладывал прежде всего кинетический смысл. К тому же, уже в 1920-х годах он пересмотрел свои взгляды и отказался от актеров. Идея элиминации из спектакля актера была продиктована основными принципами авангардной эстетики. Актер расценивался как носитель индивидуальных черт, воспринимаемых как разновидность предметности, литературности, эмоциональность актерской игры нарушала условность действия и уводила зрителя из

сферы чистых художественных переживаний в область психологии образа. В 1911 году в «Манифесте футуристической музыки» Б. Прателла призывал: «Уничтожим царство певца. Его значение должно точно соответствовать значению инструмента оркестра» [21, с. 132]. Борьба с психологизмом, алеаторикой образных и пластических воплощений породила массу сценографических новшеств, нацеленных на редуцирование индивидуальности актера и включающих в себя идеи биомеханики движения, маски, условного костюма; одним из способов решения проблемы стала концепция марионетки, берущая начало в эстетике романтизма, подхваченная символистами, и затем попавшая на благодатную почву футуристической теории «механического человека». Предтеча авангардистской теории марионетки Крэг писал: «Актер должен уйти, и его место займет неодушевленная фигура — назовем ее сверхмарионеткой» [19, с. 62]. <...> Ее идеалом не будет плоть и кровь, но скорее всего тело в транссе. Ее стремлением будет облечься в красоту, подобную смерти, хотя и полную животворности» [19, с. 64].

Марионетка в авангардной интерпретации сочетала в себе качества условно-декоративной формы и машинного устройства. Идеал «тела в транссе» как замены живых реакций совершенством отрешенности (а следовательно, прикосновением к вечности) авангардным сознанием было заменен идеалом сверхприродных свойств искусственного электромеханического существа, одновременно сверхчеловека и машины. Апологетизирование динамического начала как референта электротехнических достижений, характеризующих новый мир в социоэстетической утопии авангарда, определило формальные и содержательные задачи искусства авангарда. С одной стороны, идея машинно-механического мира реализовалась в фабуле литературы, искусства и художественных теорий, с другой — напрашивалась возможность и прямого использования, и пластического обыгрывания техники. В этой обла-

сти большим потенциалом в первую очередь обладал театр.

Идея построить в театре утопическую модель механизированного мира приобретала формы самых разнообразных проектов. В 1920–1921 гг. Лисицкий разработал проект очередной постановки оперы «Победа над солнцем» как электромеханического представления, где вместо актеров должны были действовать — огромные марионетки, которым следовало перемещаться по сцене при помощи электромеханической установки. Вся технология управления марионетками не камуфлировалась Лисицким в недрах кулис. Центральная электромеханическая установка по замыслу автора помещалась в центре сцены, — таким образом сам процесс управления марионетками, а также звуковыми и световыми эффектами делался частью сценографии. Подобный прием должен был подчеркнуть отказ от традиционной театральной иллюзорности и имитативности и находился вполне в русле театральных новаций 1910–1920-х годов (к примеру, дадаистского спектакля «Сфинкс и соломенный человек» 1917 года, где рабочие сцены, машинисты и режиссер находились на сцене, что Т. Тцара охарактеризовал как «видимую режиссуру») [16, с. 562]. Э. Прампolini заявлял: «Сцена будет не живописным фоном, а электромеханической нейтральной архитектурой <...>» [20, с. 278]. В его сценографическом манифесте описаны также «динамические архитектурные конструкции сцены, которые будут двигаться, размахивая металлическими руками, опрокидывая пластические поверхности...» [20, с. 278]. Художники группы «Стиль» В. Хуссар и Ф. Кислер в начале 1920-х годов предлагали разные варианты электромеханических спектаклей. Проект электромеханического шоу «Победа над солнцем» Л. Лисицкого в этом смысле был одним из многих. Но поскольку технические возможности не поспевали за мечтой, электромеханические постановки существовали лишь в проектах; в реальности приходилось обходиться паллиативными

мерами, имитируя сверхмарионеток при помощи костюмов или заменяя их плоскими картонными марионетками. Например, сценография футуристических спектаклей «Тоска машины», «Машина 3000» была построена на использовании панцирных костюмов, превращавших актеров в подобие роботов [20].

Постановка Л. Лисицкого так и не была осуществлена. Единственным свидетельством этого замысла остались альбомы эскизов, выполненные в виде папок с вложенными в них отдельными листами (папка 1920–1921 годов сделана в оригинальной технике; папка 1923 года содержит литографии). В предисловии к альбому эскизов к постановке «Победы над солнцем» Лисицкий писал: «<...> моей целью является не реформирование уже созданного, а воплощение совершенно новой данности» [22, с. 78]. Пластически эскизы Лисицкого были решены как соединение супрематической системы с конструктивистским принципом целесообразности: супрематические плоскости, составлявшие фигуры, соединялись в продуманный и логичный механизм, предполагавший разнообразные формы и направления движения деталей.

В 1922 г. в Петрограде в помещении Музея художественной культуры планировалось осуществить еще одну постановку оперы. Об этом свидетельствует анонс, помещенный в газете «Жизнь искусства» за 3 октября: «<...> Намечены следующие постановки: Татлин и С. Радлов — «Зангези» В. Хлебникова, М. Матюшин и К. Малевич, «Победа над солнцем» Крученых и Хлебникова и «Ошибка смерти» Хлебникова <...>». Неизвестно, собирался ли К. Малевич реконструировать постановку 1913 года или повторить витебский вариант (скорее всего — последнее, но с музыкой М. Матюшина, которая в Витебске не звучала). Из объявленных спектаклей был поставлен только «Зангези» [23, с. 3]. Уже в наши дни реконструкции оперы были осуществлены: в США Ш. Дуглас и А. Лоу в 1979–1980 гг., а в 1988 г. в Ленинграде театром «Черный квадрат». По мо-

тивам оперы в 1990-х гг. также ставились спектакли (совместный русско-немецкий проект и постановка московского Театра юного зрителя).

Однако, витебская постановка оперы, равно как и проект Лисицкого, не реализовали театральные возможности супрематизма, оперируя только отдельными его элементами и приемами. К. Малевича же интересовал прежде всего супрематизм как универсальная система беспредметности, поэтому в театре должны были воплотиться глубинные основы супрематической доктрины, ее базовые позиции.

Попыткой осуществить эту идею стал «Супрематический балет», задуманный и поставленный ученицей и последовательницей К. Малевича Н. Коган. Ярким художником она не была, но обладала другим качеством: способностью оказаться наиболее прилежной и истовой последовательницей и очень буквально транслировать чужие идеи. Не способная постичь их глубоко, развить, как это делали Лисицкий, Суетин, Чашник, Червинко, движимая своей увлеченностью любыми новациями, она не становилась на путь интерпретации, основанной на глубоком понимании, а использовала некий принцип, лежащий на поверхности. Ее эскиз декорации к «Балету» являлся упрощенным вариантом эскиза занавеса К. Малевича и Лисицкого, выполненного для декоративного убранства зала заседаний Комитета по борьбе с безработицей. Бесхитростный текст пояснений к постановке свидетельствовал об очень относительном усвоении К. Малевичевской теории: последовательность трансформации супрематических форм в теории К. Малевича была совершенно другой, и не квадрат образовывался из круга, а наоборот; такая фигура, как звезда, в супрематизме и вовсе не предусматривалась. Но, тем не менее, «Балет» стал заметным событием в жизни УНОВИСа, его значение измерялось не точным следованием сложной и изощренной доктрине супрематизма, а уникальностью эксперимента по созданию супрематического действия.

Определение жанра постановки как балета выражало пластическо-динамический смысл представления. В афише спектакля сообщалось: «Танцы за ненадобностью отсутствуют». Как следует из объяснений Коган, действие представляло собой передвижение по сцене статистов, несущих щиты — картонные супрематические фигуры. Фигуры перемещались в соответствии с выстроенной ею системой последовательной трансформации супрематических форм. Всего участвовало 15 фигур, из них в описании названы черный и красный квадраты и круг; дуга образована чередованием кругов и квадратов, цвета которых не указаны; не верифицируются три фигуры, поставленные по горизонтальной оси. Не очень ясным из нарисованных схем остается, каким образом строились мизансцены в действительности и каковы были масштабные соотношения фигур. По рисункам складывается впечатление, что некоторые из них, стоящие по центральной оси, заслоняли друг друга, что должно было затруднять зрителям прочтение задуманных Н. Коган конфигураций (или же в схемах не отражено последовательное удаление со сцены ряда фигур).

Судя по описанию, главный круг, помещенный в центре (скорее всего — черный), состоял из двух половинок, каждую из них держали статисты. В финале они расходились в стороны, демонстрируя распадение круга и уступая место статисту с красным квадратом, затем то же действие с кругом повторялось перед черным квадратом.

Важным компонентом сценографической трактовки Ниной Коган супрематической теории была попытка осмысления пространственных возможностей супрематизма: основные геометрические формы не просто перемещались по сцене в порядке их зависимости от черного квадрата — само движение и расположение этих форм выстраивало супрематические фигуры. Коган называла «Супрематический балет» «живой картиной»; это определение точно формулировало суть постановки, с

одной стороны, соотнося ее с жанром «живой картины» в традиционном понимании, с другой — выявляя функции этого действия по отношению к супрематизму.

Завершающий штрих к характеристике «Супрематического балета» содержится в анкете Н. Коган, заполненной ею в Витебске. В ответ на просьбу «Указать научно-технические работы, печатные труды изобретения и пр. Какие изобретения и усовершенствования изобретены на деле», она отвечает: «В 1920 году 6 февраля театральная постановка новых революционных положений в искусстве» [24, с. 123].

Осознание Коган постановки как революционного переворота в театральном искусстве было вполне оправданным. По сути она перешла в сценографии тот Рубикон, который уже был преодолен в живописи и поэзии, устранив из театрального представления предметность и сделав сюжетной основой «Балета» мистерию пространственных взаимоотношений геометрических фигур. К этой новации ее подталкивали два существенных обстоятельства. Во-первых, само учение супрематизма, выдвигающее в качестве сакрального понятия «чистое действие» как полное отречение от предметности не только на уровне воплощения, но и мышления. Во-вторых, тенденции авангардной сценографии, последовательно отвергающей миметические признаки традиционного театра: сюжетную основу, сценический эффект актерской индивидуальности, иллюзорность декораций и т. д. Вряд ли К. Малевич и его ученики были в курсе новейших европейских достижений в этой области. Но идея беспредметного театра витала в культурной атмосфере. В 1920 году в статье «Театр до конца» Ю. Анненков писал: «Нужен театр чистого метода <...> действие, движение — первооснова современного театра. <...> Подлинное театральное зрелище — прежде всего беспредметно» [25, с. 67, 71].

Нине Коган удалось воплотить эту идею, создав уникальный — первый и единственный супрематический беспредметный спектакль, который стал, к тому же, и единствен-

ным произведением художницы, связавшим ее имя с историей русского авангарда. Но и эту известность «Балет», так же, как и витебская постановка «Победы над солнцем», приобрел уже в наши дни, на волне исследовательского интереса к деятельности К. Малевича и его учеников. В отличие от нашумевших петербургских футуристических спектаклей 1913 года, «Победа над солнцем» и «Супрематический балет», поставленные в провинциальном Витебске, не были замечены ни сторонниками, ни противниками нового искусства и практически не имели резонанса в культурной жизни. Печальное исключение составляло замечание уновисского «ренегата» М. Кунина, бывшего в течение года активным членом группы и затем публично отрекшегося от УНОВИСа. В 1921 году Кунин выступил с критикой всех форм его деятельности, не забыв отметить и театр: «<...> опыт вечера «Победы над солнцем» достаточно показал, что в театре супрематизму места нет» [26, с. 16].

Заключение. Постановки «Победы над солнцем» и «Супрематического балета» фиксировали спектр направлений реформирования театра в соответствии с уновисскими принципами. «Победа над солнцем» отражала более универсальные возможности: новаторскую сценографическую интерпретацию традиционных компонентов театра — пьесы с сюжетной основой и актерской игры (хотя, в данном случае текст А. Крученых сам по себе являлся авангардным произведением, авангардные сценографические методы не исключали обращения и к сакраментальной драматургии). «Балет» же, основываясь на отвлеченности самого сюжета, демонстрировал наиболее радикальный потенциал — полный отказ от предметного мышления. Пожалуй, сходный принцип был положен в основу единственного сценографического нереализованного эксперимента П. Мондриана 1926 года — оформление пьесы «Бренность вечна», где доминантой художественного и драматургического решения являлся неопластицизм.

Идея беспредметного театра была для К. Малевича естественным продолжением и следствием супрематической теории; совершив ряд театральных экспериментов вместе со своими учениками в Витебске, он не исчерпал для себя этот замысел, а лишь уверился в его перспективности и плодотворности. В 1932 году в письме Мейерхольду К. Малевич с сожалением заметил: «Никто, однако, из мира театра не рискнул сделать театральное искусство беспредметным, а этот путь рано или поздно должен прийти, ибо когда поймут люди, что искусство есть беспредметно, то они и поставят новый интересный театр» [27, с. 2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич К. Письма к М. Матюшину / Публикация Е. Ковтуна // Наше наследие. — 1989. — С. 128.
2. М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич. Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) / К. Малевич. Собр. соч. в пяти томах. — Т. 1. — М., 1995. — С. 23–24.
3. Жевержеев Л. Воспоминания / Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. — Л., 1940. — С. 133.
4. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. — СПб., 1989. — С. 449–450.
5. Гуревич Л. Театр футуристов / Русские ведомости. — 1913. — № 287. — С. 6.
6. Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. — М., 1996. — С. 71.
7. Крученых А. Письма к М. В. Матюшину / Публикация Е. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1974. — М., 1976. — С. 169.
8. Ковтун Е. Вступ. статья к публикации: К. Малевич. Письма к Матюшину. — М., 1976. — С. 179, 185.
9. Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» // Наше наследие. — 1989. — № 2. — С. 294.
10. Томашевский К. Владимир Маяковский // Театр. — 1938. — № 4. — С. 141.
11. О музыке М. Матюшина к «Победе над солнцем» см: Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991. — С. 145–151.
12. Губанова Г. К вопросу музыки в «Победе над солнцем» // К. Малевич. Классический авангард. — М., 1998.
13. Афиша постановок «Победы над солнцем» и «Супрематического балета» 6 февраля 1920 хранится в Музее им. В. В. Маяковского (инв. 688).
14. О самоидентификации футуристов с образом авиатора см.: Горячева Т. Мифотворчество кубофутуризма. О некоторых сюжетах и героях // Русский авангард в кругу европейской культуры. — М., 1994.
15. Крученых А. Первые в мире спектакли футуристов // Наше наследие. — № 2. — 1989. — С. 298.
16. Кулик И. Театр в культуре Дада // Вопросы искусствознания. — 1995. — № 1–2. — С. 557, 562, 566.
17. Березкин В. Театральные эксперименты художников Баухауза // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 1. — С. 266–277.
18. Эфрос Н. Искусство чтеца. — М., 1980. — С. 24.
19. Крэг Г. Искусство театра. — СПб.: Б/г. — С. 46–47, С. 62, 64.
20. Березкин В. Итальянские футуристы и сцена / Вопросы театра. — М., 1993. — С. 278, 279.
21. Прателла Б. Манифест футуристической музыки / Маринетти Ф. Т. Футуризм. — СПб., 1914. — С. 132.
22. Лисицкий Л. Пластический образ электромеханического представления «Победа над солнцем» / Л. Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. — М., 1991. — С. 78.
23. Об этом см.: Парнис А. Хлебников и К. Малевич — художники-изобретатели. К истории взаимоотношений // Творчество. — 1992. — № 7. — С. 3.
24. ГАВО. — Фонд 837. — Оп. 1. — Ед. хр. 58. — Л. 123.
25. Анненков Ю. Театр до конца // Дом искусств. — 1920. — № 2. — С. 67, 71.
26. Кунин М. Об УНОВИСе // Искусство. Витебск. — 1921. — № 2–3. — С. 16.
27. РГАЛИ. — Фонд 998. — Оп. 1. — Ед. хр. 1933. — Л. 2.

Поступила в редакцию 4.05.2010 г.

УДК 792.22

Эпический театр в контексте комического

© Захаревич А. Г.

Республиканское унитарное предприятие «Белорусский видеоцентр», Минск

В статье исследуется феномен эпического театра. Термин «эпический театр» употребляется в широком смысле, определяя не только творчество немецкого драматурга и режиссера, автора теории эпического театра Бертольда Брехта, но направление в театральном искусстве XX столетия, характерной особенностью которого является усиление эпического начала. Феномен эпического театра в работе рассматривается в контексте комического. Автор поднимает проблему использования смеховых форм — иронии, сарказма, пародии, гротеска, — выявляет их специфику и предпосылки использования в эпическом театре. В качестве примеров использованы произведения Б. Брехта, М. Фриша и Ф. Дюрренматта.

Ключевые слова: эпический театр, театральное искусство, смеховые формы.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 58–63)

Epic theatre in the context of comic

© Zakharevitch A. G.

Republican Unitary Company "Belarusian Video Center", Minsk

The article deals with the phenomenon of epic theatre. The term "epic theatre" is used in a broad sense, which defines not only the creative activity of the German playwright, stage director and author of the theory of epic theatre Berthold Brecht but also the direction in the theatrical art of the 20th century, the peculiarity of which is the strengthening of epic basis. A problem of interrelation of the epic theater and the category of "comical" is in the center of the article. The author highlights the issue of the usage of irony, sarcasm, parody and grotesque in the epic theater, their specific character and preconditions of introduction.

Key words: epic theatre, theatrical art, laughter forms.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 58–63)

В начале XX столетия под воздействием социально-политических обстоятельств актуальность приобретает идея создания произведений искусства, которые бы апеллировали к критическому мышлению зрителя. В драматическом искусстве, в частности, в качестве одного из вариантов подобного «рационального» искусства выступает театр с усиленной ролью эпического начала, поскольку характерное для эпоса дистанцирование зрителя от повествования способствует активизации рационального восприятия произведения.

Понятие «эпического театра» активно используется в работах Э. Пискатора, А. Брон-

нена, Л. Фейхтвангера, Б. Брехта. Однако, несмотря на популярность названного понятия среди драматургов и режиссеров начала XX столетия, именно в творчестве Б. Брехта эпический театр осмысливается как целостная система, метод, в котором идейно-эстетическая концепция определяет особенности драматургического и сценического решения. Вместе с тем, нельзя не отметить преломление принципов эпического театра в творчестве целого ряда драматургов и режиссеров — Э. Штриттматтера, Х. Байерля, Х. Мюллера, Г. Буквитца, Ф. Дюрренматта, М. Фриша и других, что позволяет трактовать понятие «эпический театр»

Адрес для переписки: ул. Волоха, 41/41, 220036, г. Минск,

e-mail: zakharevicha@mail.ru — А. Г. Захаревич

в широком смысле как направление в театральном искусстве XX столетия.

Цель статьи — выявить значение комического, функциональную направленность его различных проявлений в эпическом театре, а также механизм воздействия смеховых форм на зрителя. Задачи исследования — исследование феноменологического характера эпического театра в контексте комического, отражение различных аспектов и специфики использования смеховых форм в эпическом театре, осмысление понятия «эпический театр» в искусстве XX столетия.

Основополагающим моментом для обозначения театральной системы Б. Брехта как «эпический театр» стала ее общая направленность на создание характерного для эпоса дистанцирования рассказчика и слушателя от повествования. Драматург разрабатывает систему приемов «очуждения», цель которых — заставить зрителя по-новому взглянуть на ставшие привычными явления, события, предметы.

Следует отметить, что предпосылкой усиления эпического начала в драматическом искусстве стало переосмысление Б. Брехтом социальной функции театра. По мнению драматурга, современный театр приобретает значение инструмента, который позволяет активизировать критическое мышление зрителя. Режиссер рассматривает театральное произведение с позиции непосредственной практической реализации принципов марксизма в искусстве. Как отмечает драматург, театральное зрелище должно не просто доставлять зрителю эстетическое наслаждение, но в художественной форме раскрывать познанные К. Марксом законы общественного бытия, пробуждать революционную активность.

Метод эпического театра вызвал широкий резонанс в искусстве XX столетия. Как подчеркивает Е. Эткинд, «забыв о создателе «эпического театра», нельзя понять ни швейцарских драматургов М. Фриша и Ф. Дюрренматта, ни французов Э. Ионеско и С. Беккета, ни немцев Р. Хохута и П. Вайса» [11, с. 6]. Влия-

ние Б. Брехта отмечают такие знаменитые драматурги и режиссеры, как Л. Оливье, Р. Солана, К. Свинарский, Н. Охлопков, Дж. Стрелер и многие другие.

Значимость вклада Б. Брехта в искусство XX столетия объясняет большое количество исследований, посвященных творчеству мастера. Среди наиболее важных работ следует отметить монографии Б. Райха, И. Фрадкина, Л. Копелева, Е. Эткинда, Э. Шумахера, В. Миттенцвая, Р. Шидловского. Для исследований вышеназванных авторов характерно стремление осмыслить основные положения, историю возникновения и развития метода Б. Брехта. В свою очередь в работах Д. Затонского, В. Колязина, Б. Лембриковой, Н. Павловой, М. Поповой, А. Калюгиной, М. Сидоровой, М. Пендера, С. Паркера метод эпического театра Б. Брехта анализируется с точки зрения его влияния на творчество драматургов и режиссеров последующего поколения. Данные исследования позволяют сделать вывод о востребованности принципов и приемов эпического театра в искусстве второй половины XX — начала XXI столетия, а также выявляют новые направления в изучении метода эпического театра в современном искусствоведении. В частности, особый интерес с точки зрения искусства рубежа XX — начала XXI столетия приобретает такая характерная особенность эпического театра, как акцентирование «очуждающей» способности смехового начала. Отметим, что данный вопрос не получил специального осмысления в критической литературе и лишь косвенно затрагивается в теоретических статьях Б. Брехта, Ф. Дюрренматта, а также в ряде исследовательских работ. Таким образом, неразработанность вопроса о роли различных видов комического как приемов «очуждения» в эпическом театре, а также востребованность подобного осмысления с точки зрения современного искусства определяет новизну и актуальность данной статьи.

Прежде всего, приступая к анализу предпосылок использования различных видов ко-

мического в произведениях эпического театра, следует выявить сущностные особенности смехового начала, соответствующие идейно-эстетической концепции данного направления. В качестве объектов смеховой рефлексии в эпическом театре предстают общественные процессы и явления. Смех выступает как специфическая оценочная реакция автора на действительность. При этом отличительной особенностью является преобладание негативной окрашенности эстетического объекта, следствием чего становится обращение к таким видам комического, как сатира, ирония, сарказм. В этой связи приведем высказывание Б. Райха относительно «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта: «построение сцен и диалогов... юмористично, саркастично и иронично, но всегда зло» [11, с. 39].

Предпосылкой обращения драматургов и режиссеров эпического театра к различным видам комического становится «очуждающая» способность смехового начала. Способность иронии, сарказма и сатиры к «очуждению» объясняется спецификой их «внутренней» структуры — наличием внутреннего «двухголосия», которое возникает как следствие сосуществования двух авторских концепций. Например, автора литературного первоисточника и автора созданного на основе первоисточника нового произведения.

Для видов комического с негативной окрашенностью — иронии, сарказма и пародии — несоответствие авторских позиций априорно. При этом характерно, что первоисточник непосредственно связывается с реальной действительностью, в то время как позиция автора отражает ее идеальный вариант. Возникновение контрапункта выявляет несоответствие идеалов автора с действительностью. При этом, если в иронии «внутреннее двухголосие» завуалировано, то в сарказме и пародии несовпадение смысловых концепций представлено в эксплицитном виде.

Отметим, что виды комического — сатира, ирония, сарказм — в эпическом театре могут рассматриваться в жанрово-

стилистическом и эстетическом аспектах. Например, с точки зрения стилистики, ирония выступает как «металогическая фигура» (М. Можейко) — иносказание, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его, ставящее под сомнение. С точки зрения эстетики, ирония выступает как вид комического, идейно-эмоциональная оценка, насмешка, скрывающаяся «под маской серьезного». И в первом, и во втором случае намек на притворство содержится в контексте высказывания. С точки зрения функционального значения ирония дает возможность автору объективно взглянуть на мир «с высоты свободы» (Т. Манн), отталкиваясь от конкретной социально-исторической ситуации, выявить общие закономерности общественно-исторического развития.

Аналогичную ситуацию мы можем наблюдать и в случае с такой разновидностью литературного рода, как сатира. С точки зрения идейно-эстетической концепции эпического театра актуальность приобретает направленность сатиры на активизацию представлений о жизненных ценностях, а также создание образов посредством целенаправленного искажения реальных контуров явления с помощью преувеличения, заострения, гиперболизации и гротеска.

Использование в эпическом театре того или иного вида комического — иронии, сарказма, сатиры — определяется задачей, которую ставит перед собой драматург или режиссер. Комические элементы первоначально включаются в драматургию произведений и затем получают последовательное воплощение в сценической постановке. Например, саркастический смысл финальной сцены в пьесе «Святая Иоанна Скоттобен» подчеркивается стилистическими особенностями текста, построением мизансцен, характером и рисунком движений, общим цветовым решением. Комическая реакция

в пьесе Э. Штриттматтера «Кацграбен», по словам Б. Брехта, наступает как следствие осознания зрителем парадоксальности ситуации, в которой в итоге оказывается кулак. «Революционное развитие в деревне вы попытаетесь задержать карманными деньгами» [3, с. 489], — отмечает мастер, объясняя актеру сущность сцены.

Особое место в произведениях и постановках эпического театра занимает гротеск как специфический тип образности, основанный на фантастике, смехе, гиперболе (гиперболические сочетания предметных деталей — сюжетных, психологических, портретно-бытовых), сочетании и контрасте фантастического и реального, правдоподобия и карикатуры [8, с. 83]. Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, позволяют разрушить «ограниченную серьезность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости», освободить «человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей» (М. Бахтин) [1, с. 58].

Гротеск в эпическом театре используется как средство представления привычных явлений, героев в новом, необычном ключе. Отметим, что согласно Б. Брехту, человек аналитически может относиться только к новым, непривычным для него вещам и явлениям. По мнению режиссера, как только окружающая среда становится для зрителя обыденной, критическое отношение к ней утрачивается.

Важно отметить такую характерную особенность произведений эпического театра, как прочную связь с современными реалиями. Вместе с тем творческий метод Б. Брехта, а также ряда других драматургов и режиссеров эпического театра, например Ф. Дюрренматта, определяют как «реалистический гротеск». Названное понятие акцентирует внимание на

особой трактовке понятий «реалистический» и «реализм» в эпическом театре. Как отмечает Б. Брехт, ситуации могут быть условными, главное, чтобы они выявляли общественно значимые проблемы и соответствовали «жизненной правде» [2, с. 98].

Подобная трактовка понятия «реализм» определяет обобщенное отражение реальной жизненной ситуации в сюжете произведения. Как заостряет внимание Ф. Дюрренматт, конкретные «реалии» несут символическое значение чего-то существенного, важного с точки зрения всеобщей действительности [4, с. 312]. В своих теоретических работах, посвященных эстетике эпического театра, Б. Брехт говорит о том, что «простое воспроизведение действительности не создает впечатления правдивости» [16, с. 98]. Действительность, по мнению драматурга, обширна, многообразна, что позволяет использовать различные способы для ее правдивого отображения [2, с. 162]. Причины актуальности гротескного изображения реальных событий, процессов, явлений в произведениях эпического театра объясняют слова Ф. Дюрренматта, который говорит о том, что «сегодня нам к лицу только комедия. Наш мир точно также пришел к гротеску, как и к атомной бомбе... Однако гротеск — это лишь чувственное выражение, чувственный парадокс, образ безобразного, лицо безликого мира» [4, с. 267]. Гротескное изображение действительности оказывается сродни принципу «очуждения», поскольку способствует разрушению «ограниченной серьезности» (М. Бахтин) [1, с. 58], односторонности мышления реципиента, обнажает законы, причины и следствия событий.

Ранее нами отмечалась такая характерная особенность смеховых форм, как внутреннее многоголосие, связанное с наличием нескольких авторских концепций. С точки зре-

ния возникновения и дальнейшего соотношения данных голосов можно выделить два ведущих принципа: парадокс и стилизацию. В основе названных принципов лежит сравнение как соотнесение двух планов. Однако цель данного сопоставления существенно отличается. Так, если парадокс, противопоставляя две разные точки зрения, постепенно разрушает первую ради установления второй [12, с. 60], то в стилизации автор использует чужой стиль в его же (автора первоисточника) направлении, то есть оба голоса (автора первоисточника и стилизатора) соответствуют друг другу. Примером может служить уже упоминавшаяся «Трехгрошовая опера» (1928) Б. Брехта и К. Вайля, прототипом для которой послужила «Опера нищих» (1728) Дж. Гэя и Дж. Пепуша. В своем произведении английские просветители в форме пародии на серьезную итальянскую оперу XVIII века раскрыли пороки современного им коррумпированного правительства. Б. Брехт и К. Вайль опираются на традиции просветителей, однако указывают на пороки современного им общества XX столетия. Таким образом, если содержательно пьесы Б. Брехта и Дж. Гэя существенно различаются, то на идейном уровне они оказываются родственными.

В качестве основы для сюжета, которая затем подвергается переосмыслению в «смеховом» ключе, то есть становится объектом иронии, сарказма, пародии, как правило, в эпическом театре оказываются популярные классические произведения. Например, инсценировка повести Л. Фейхтвангера «Симона» и одновременно ироническая интерпретация шиллеровской «Орлеанской девы» в пьесе Б. Брехта «Видения Симоны Машар»; классическое наследие античности и «Юлий Цезарь» В. Шекспира в «Ромуле Великом» Ф. Дюрренматта; популярный в классической литературе сюжет о Дон Жуане в пьесе М. Фриша «Дон Жуан, или

Любовь к геометрии». Пародийная и ироническая окраска заимствованных сюжетов и фабул подчеркивает тот факт, что, с точки зрения литературно-художественного стиля, пародирование и иронизирование в произведениях драматургов и режиссеров эпического театра выступают как элементы художественного сознания, тип художественного видения. Пародируется и иронизируется не столько текст первоисточника, сколько те формы деятельности, точки зрения и ценностные отношения, которые этот текст создают.

Заключение. Использование различных видов комического в произведениях драматургов и режиссеров эпического театра определяется их соответствием основным положениям идейно-эстетической концепции данного направления. Прежде всего, в этой связи следует отметить основополагающий для эпического театра принцип «очуждения», который является сущностным свойством сатиры, иронии, сарказма и пародии и объясняется особенностями их внутренней структуры. Кроме того, идейно-эстетической концепции эпического театра соответствует способность различных видов комического критически отражать явления и процессы действительности, активизировать критическое мышление зрителя, его понимание жизненных ценностей, выявлять авторскую позицию.

Вместе с тем, представление заимствованных и собственных сюжетов и фабул в комическом ключе позволяет утверждать, что обращение к различным видам и жанрам комического в творчестве драматургов и режиссеров эпического театра определяется типом художественного видения мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса /

- М.М. Бахтин. — 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 543.
2. Брехт, Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. — М.: Искусство, 1963–1965. — Т. 5, ч. 1. — 1965. — С. 528.
 3. Брехт, Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. — М.: Искусство, 1963–1965. — Т. 5, ч. 2. — 1965. — С. 566.
 4. Затонский, Д. Зеркала искусства. Статьи о современной зарубежной литературе / Д. Затонский. — М.: Советский писатель, 1975. — С. 343.
 5. Зингерман, Б. Очерки истории драмы 20 в. / Б. Зингерман. — М.: РИК Русанова, 2003. — 352 с.
 6. Калюгина, А. А. Постмодернистский аспект творчества Макса Фриша: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / А. А. Калюгина; Ин-т филол. образования Самарского гос. пед. ун-та. — Н. Новгород, 2002. — 22 с.
 7. Копелев, Л. Проигранные войны, выигранное благоразумие. Беседа о прошлом в конце эпохи / Л. Копелев, Г. Кёнен // Лев Копелев и его «Вуппертальский проект»; под ред. Я. С. Драбкина. — М.: Памятники исторической мысли, 2002. — С. 157–188.
 8. Литературный энциклопедический словарь / В. М. Кожевников, П. А. Николаев; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
 9. Павлова, Н. С. Фридрих Дюрренматт / Н. С. Павлова. — М.: Высшая школа, 1967. — 76 с.
 10. Попова, М. А. Поэтика ранней драматургии Макса Фриша: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.05 / М. А. Попова; Моск. гос. ун-т. — М., 1993. — 21 с.
 11. Райх, Б. Б. Брехт (очерк творчества) / Б. Райх. — М.: Искра революции, 1960. — 414 с.
 12. Скобелев, В. П. О структурно-семантических первоосновах поэтики литературного пародирования / В. П. Скобелев // Проблемы изучения литературного пародирования: межвузовский сборник научных статей / Самарский университет; ред. Н. А. Сидоренко. — Самара, 1996. — С. 41–60.
 13. Фрадкин, И. Бертольд Брехт. Путь и метод / И. Фрадкин. — М.: Наука, 1965. — 375 с.
 14. Эткин, Е. Г. Бертольд Брехт / Е. Г. Эткин. — Л.: Просвещение, 1971. — 184 с.
 15. Allemann, V. Struktur der Komödie bei M. Frisch // V. Allemann. — Frankfurt-am-Main, 1987. — 325 s.
 16. Brecht, V. Gesammelte Werke in 20 Bänden // V. Brecht. — Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl., 1982. — Band 15: Schriften zum Theater. — 518 s.
 17. Bulter, M. Rejection and emancipation: writing in German Speaking Switzerland 1945–1991 / M. Bulter, M. Pender. — N. Y.; Oxford: Berg. — 1991. — 257 p.
 18. Parker, S. The modern Restoration: Re-thinking German literary history, 1930–1960 / S. Parker, P. Davies, M. Philpotts. — Berlin; N. Y.: Walter de Gruyter, 2004. — 393 p.

Поступила в редакцию 13.05.2010 г.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 327(476):008

Культурная праксиология взаимоотношений Беларуси с Еврозападом и Евровостоком

© Левяш И. Я.

Государственное научное учреждение «Институт экономики Национальной академии наук Беларуси», Минск

В статье рассматриваются проблематика процесса суверенизации Республики Беларусь, целостный характер ее взаимоотношений с Евросоюзом и Россией и вместе с тем принципиальные различия между ними.

Республика Беларусь анализируется как отражение государств последнего поколения, и логика анализа представлена в данной работе как микромодель ее современного состояния. Автор выявляет настоятельную потребность в концептуальной рефлексии процесса самоидентификации Беларуси и ее идентификации в мире.

В исследовании конкретизируется европейский характер основных компонентов культуры Беларуси, эволюционирующей с изменениями в культурно-цивилизационных и геополитических процессах. Геополитические процессы автор рассматривает через призму культурологического знания.

Автор подчеркивает, что в современном мире разворачивается процесс глокализации — глобализации мира, его регионализации и локализации. В рамках данного процесса исследование белорусской культуры представляется наиболее существенным в культурно-цивилизационном постижении. В этой связи подчеркивается, что политика Республики Беларусь должна быть двуединой, когда мудрость и искусство противоположностей сопрягаются.

Ключевые слова: суверенитет, межкультурное сотрудничество, межгосударственные отношения.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 65–69)

Cultural praxiology of relations between Belarus and the Euro-west and the Euro-east

© Levyash I. Y.

State Scientific Establishment "Institute of Economics of the National Academy of Sciences of Belarus", Minsk

The problem of the sovereignization process in Belarus, integrity of its relations with the European Union and Russia as well as basic distinctions between them are considered in the article.

The Republic of Belarus is analyzed as the reflection of the states of the last generation and the logics of analysis is represented in the article as a micro model of its modern status. The author finds out an urgent need for the conceptual reflexion of the process of self identification of Belarus as well as its identification in the world.

The research gives details of the European character of the main culture components of Belarus, which evolutionizes with the changes in culture and civilization as well as geopolitical processes. The author considers geopolitical processes through the prism of cultural knowledge.

The author stresses that in modern world the process of globalization is ongoing — the globalization of the world, its regionalization and localization. Within this process study of Belarusian culture is considered as a most essential in the culture and civilization perception. Consequently it is stressed that the policy of the Republic of Belarus must unite wisdom and art of the opposites.

Key words: sovereignty, cross cultural cooperation, interstate relations.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 65–69)

Адрес для переписки: e-mail: Levyash@mail.bn.by — И. Я. Левяш

Представленный объект исследования конкретизируется в его предмете — европейском характере корневой системы Беларуси, трансформации которой под воздействием культурно-цивилизационных и геополитических факторов, необходимости их всестороннего учета по принципу: суверенитет — насколько возможно, международные обязательства — насколько необходимо, — рассматриваются как цель статьи. Адекватное постижение этого комплекса факторов и его праксиологические результаты могут быть обеспечены на основе постдисциплинарного подхода, прежде всего опоры на его методологическое ядро — культурологическое знание.

В авторитетном источнике утверждает, что греческий термин *praxis* означает «действие, деятельность, деятельную жизнь, опыт». Т. е. все, что угодно? Известный сербский мыслитель С. Жижек называет такие дефиниции «плавающими означающими». Определено одно: «Противоположность практики — теория» [1, с. 359].

Это верно лишь в академических пределах *гносеологии* основного вопроса философии: что первично? Действительно, что первично в Интернете, который позволяет нам роскошь виртуального общения: материальный кибер или идеальный проект? Школярский вопрос. Уже Гете был убежден, что вначале было не Слово, а Дело, и «теория суха, но вечно древо жизни зеленеет». Как заметил Кант, нет ничего более практичного, чем хорошая теория, и, по Марксу, человек должен «*созерцать*» (познавать) мир для того, чтобы изменить его. Одного знания для этого недостаточно. Максима Фомы Аквинского: «*Знать, чтобы верить, и верить, чтобы знать*».

В такой системе координат «чистые» философия, аксиология, этика и другие узкодисциплинарные «цеховые» познания не самостоятельны и тяготеют к *постдисциплинарному синтезу*. Именно к синтезу, а не механической или межуточной «междисциплинарности», и это требует ясного определения его методоло-

гического и ценностно-смыслового ядра. Поскольку его корневая система — в человеческой *деятельности*, в моих работах предпринята попытка экспликации субъектов этого ядра в основных ипостасях их бытия — культуре, цивилизации и варваризации [2].

Эти субъекты — не анонимные абстракции, а прежде всего «коллективные индивидуальности» с характерным для них конкретно-историческим *хронотопом*. Смыслотермин П. Савицкого «*месторазвитие*» ориентирует не только на топос определенных субъектов, но и их эволюцию. В этом духе А. Тойнби рассматривал цивилизации и входящие в них народы «на пути от ставшего... к другой природе... это движение от одного бытия к другому». Отсюда — и это главное — *характер* Вызова-и-Ответа исторического субъекта не сводим к способу *внешнего* взаимодействия с миром. «Ответом является... *внутренняя* самоартикуляция и самодерминация... внутреннее поле оказывается решающим в ходе борьбы». В целом «по мере разворачивания процесса наблюдается тенденция к смещению действия из области внешнего окружения — физического и человеческого — в область *внутреннюю*... Иными словами, *критерий роста — это прогрессивное движение в направлении самоопределения*» (курсив мой. — И. Л.) [3, с. 249, 250, 258].

В реалиях нашего динамичного времени разворачивается триединый процесс *глокализации* — глобализации мира, его регионализации и локализации. Известные субъекты *цивилизационной* глобализации стремятся к унификации мира и превращению народов в объектов и даже «дубъектов» (А. Платонов) своей гегемонии, их мутации в идолопоклонников своей веры. Она встречает сопромат «цветущей сложности» национальных культур, наций-государств, и, как показывает опыт, слухи о их смерти сильно преувеличены.

Республика Беларусь — «честное зеркало» наций-государств последнего поколения, и логика моего культурологического пракси-

са во многом оказалась микромоделью ее становления и вызревания. В обстановке коллапса нашего общего советского Отечества становилось ясным, что мы в равной мере «не можем жить без музеев, но не можем жить в музеях» (А. Н. Уайтхед). Возникла потребность в концептуальной рефлексии процесса *самоидентификации* Беларуси и ее *идентификации* в мире. Кто мы? Откуда мы? Куда мы? Этими вопросами задавалась вся мыслящая Беларусь, и одно из свидетельств — подготовка коллективного труда «Беларусь: два года независимости» (1993) с изложением опыта проведенного мной национального социологического опроса по проблеме «Русские в Беларуси: дома или в гостях?».

Мы исходили не из относительной оппозиции теории и практики, а их синтеза. С этой целью в 1994 г. была проведена международная конференция «Восточная Европа: политический и социокультурный выбор», и в такой оптике подготовлен ряд работ [см.: Левяш. Основные работы по теме 1992–2009]. Это не просто заурядная «специфика», а *уникальность*, малоизвестная миру, и в определенной мере — белорусской политической элите.

Хронотоп белорусского Дома далеко не очевиден, и в его понимании мало что проясняет *географическая* пропись, что мы находимся «в центре Европы». Для сравнения: в этом ракурсе Япония — дальневосточная страна, но определяется как часть «западного мира». К нему же «прописана» и Австралия. И это — не исключения. Британцы до сих пор спорят о том, к какой цивилизации они принадлежат — атлантической или европейской. В свое время Гете писал: «Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiss das Land nicht zu finden» («Германия? Но где она? Я не могу найти этой страны»).

Несколько более белорусская идентичность и ее динамика проясняются в геополитическом измерении. В обстановке кардинального сдвига в направлении европейского Запада в XVII — первой половине XVIII вв. в Беларуси происходит «... переориентация на западные

нормы и ценности», что означало «включение... в круг *центральноевропейской* цивилизационной модели» [4, с. 181, 182]. Такая переориентация стала «красной тряпкой» для поднимающейся Москвы и привела к *смене траектории* дальнейшей эволюции Беларуси. В результате *впервые в истории* произошла масштабная миграция белорусского Одиссея из *Центральной* Европы в *Восточную*. В итоге войны между Московским государством и Речью Посполитой в 1654–1667 гг. и ее последующих разделов в 1772, 1793 и 1795 гг. большая часть белорусской территории была включена в состав Российской империи — по определению — «*Востока*», с точки зрения ортодоксов «Запада». С 1840 г. Беларусь стала, по терминологии П. Столыпина, ее «Северо-Западным краем», т. е. просто *территорией* без собственного этнонима, или феноменом чисто географическим и производным от империи. Сейчас, когда российские эксперты склоняются к тому, чтобы отождествить «имя Россия» с этим государственным деятелем, об этом не стоит забывать.

Вопреки встречным западным и восточным ветрам, «вестернизацию» народа Беларуси так же нельзя преувеличивать, как и сводить ее к одной из ветвей «триединого русского народа». Народ Беларуси, по словам К. Калиновского, выработал «собственную национальность», действительно братскую русскому народу, но не тождественную с ним.

Отсюда третье измерение проблемы — потребность не только в геополитическом, но и в ее *культурно-цивилизационном* постижении. Эту парадигму можно выразить словами С. Бенхабиб: «*Культура стала сейчас повсеместно употребляемым синонимом идентичности*» [5, с. 34]. По словам Г. Померанца: «Одной физической географией всего этого не объяснить. Среда — зов, а культура — ответ». В таком ключе подтверждается высказанная мною еще в начале 1990-х гг. гипотеза соответствия Беларуси основным параметрам *центральноевропейских* народов [6, 7].

Прошло десятилетие, и, в терминах М. Вебера, в Беларуси заканчивается необходимый этап консолидации белорусского социума и налицо востребованность *рационального* управления на основе постижения глубинных оснований национально-государственной субъектности и эволюционной модернизации «в направлении самоопределения». Самая трудная формула: национальный суверенитет — *насколько возможно*, международные обязательства — *насколько необходимо*. Белорусский культурно-исторический хронотоп предопределил четкую ориентацию нашей страны: «Мы выбираем не Восток и Запад или же Восток или Запад — **МЫ ВЫБИРАЕМ БЕЛАРУСЬ**, которая в силу экономики, в силу истории, в силу географии, в силу культуры и менталитета будет и на Востоке, и на Западе» [8].

Минск добивается решительного *перелома* в отношениях с Россией с тем, чтобы наполнить реальным содержанием наш братский Союз. Назрело и возвращение Беларуси в свой исторический Дом — Европу. Сегодня уже и экс-президент Польши А. Квасьневский, и премьер-министр этой страны Д. Туск единодушно отмечают, что «Беларусь — не сосед Европы, а европейский сосед», и Евросоюз посылает Минску сигналы налаживания взаимоотношений в рамках политики «Восточного партнерства».

В целом следует признать, что, хотя российско-белорусский Союз и играет определенную конструктивную роль, его многомерный *синергийный* потенциал еще далеко не задействован прежде всего в силу двусмысленной позиции России. Еще недавно В. Путин в статусе президента предлагал нашей стране фактическую инкорпорацию в Россию на самых широких правах (аналогичных Татарстану), но все же в ее составе. В Москве упорно не замечают, что, как точно заметил писатель В. Астафьев, Беларусь по определению хочет быть с Россией, но не в России.

Означает ли это, что Беларусь хочет быть в Евросоюзе? В официальном Минске в принципе позитивно относятся к идее «*Восточно-*

го партнерства» ЕС, но настаивают на равноправных отношениях. Это бесспорный постулат, но резонно напомнить, что «черт прячется в деталях». На мой взгляд, во многом подлинно партнерский характер сотрудничества будет зависеть от уточнения не только его нормативно-законодательного баланса, но и глубинного *смысла*.

Здесь принципиально важны по меньшей мере четыре момента.

1. Термин «Восточное партнерство» двусмыслен и произведен от географически «восточного» положения Беларуси относительно «западного» Брюсселя. Это означает, что все государства за Шенгенской стеной — восточные, т.е. *внешние* относительно Евросоюза, что верно для России, как Евровостока, и тем более — Китая и т.п. Но Беларусь даже в географическом измерении — не «Восточное», а *Центральноевропейское* государство, и было бы семантически более верно предлагать Центральноевропейское партнерство.
2. Евросоюз должен дать гарантии и практически показать, что такое партнерство не является латентной попыткой повторения сценариев «цветных революций». Многочисленные оценки независимых экспертов дружно подтверждают, для чего дипломатам дан язык.
3. «Восточное партнерство» — еще *не программа* ЕС, как ошибочно утверждают в официальных заявлениях и тем более — в массмедиа, а лишь ее идея, и Брюссель лишь предполагает принять такую программу. Сигналы, посылаемые Беларуси, — это, безусловно, значимый фрагмент ее формирования, и ответ Минска должен быть адекватным и прозрачным. Не следует принимать эвфемизм западноцентристской концепции и практики геополитического «*расширения*», а не культурно-цивилизационного *воссоединения* Европы.
4. Центральноевропейское партнерство с участием Беларуси *не должно противопостав-*

латься действительно «восточному партнерству» Евросоюза с ЕвроВостоком — Россией. В конечном счете, наш общий с Россией выбор — *европейский* по интегральным основаниям — культурно-цивилизационным, геополитическим и геоэкономическим. Но это выбор не в пользу «растворения» в Евросоюзе, а при условии сохранения национального суверенитета, шире — выбор модели «Европы отечеств».

Заключение. Внешняя политика Республики Беларусь должна быть не разновекторной, а *двуединой*. В условиях многотрудного взаимодействия Минска с «двумя Западами» — американским и европейским, прежде всего Брюсселем, и пока неоднозначным «Востоком», в первую очередь — с Москвой, но и также и с другими государствами СНГ, найти искомый *modus vivendi* — это одновременно мудрость и искусство сопряжения противоположностей.

До меритократии, как и повсюду, далеко. Но примечательно, что если еще недавно гуманитарные науки выполняли роль «служанки политического богословия», то ныне в Институте философии НАН Беларуси создан, по сути, постдисциплинарный Центр европейских стратегических коммуникаций и межкультурного сотрудничества, а в Институте экономики — отдел межгосударственных отношений, сознательно сформированный как коллектив политологов, социологов и культурологов. Вспоминается библейское: «Взывай, если есть ответствующие тебе». Следует добиться, чтобы нас не только слушали, но и главное — *слышали*. Это не кабинетный, а реальный праксис не «научного сопровождения», а *интеграции* науки и общественной практики. Дорогу осилит идущий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краткая философская энциклопедия. — М.: Прогресс, 1994. — 576 с.
2. Левяш И. Я. Беларусь между Европой и Евразией: геософское измерение // Мировоззренческие и философско-методологические основания инновационного развития современного общества: Беларусь, регион, мир. — Мн.: ИООО «Право и экономика», 2008. — С. 207–213.
3. Тойнби А. Постижение истории. — М.: Айрис пресс, 2003. — 638 с.
4. Риер Я. Цивилизации средневековой Европы // Вестник Европы. — 2006. — Т. XIX–XX. — С. 165–187.
5. Бенхабиб С. Притязания культуры. — М.: Логос, 2003. — 289 с.
6. Левяш И. Я. Белорусская идея: в поисках идентичности // Белорусская думка. — 2001. — № 11. — С. 22–38.
7. Левяш И. Я. Дилемма «расширение/объединение» Европы // журнал «Европа». Варшава. Польский институт междун. дел, 2006. — № 3 (20). — С. 29–60; эл. версия <www.pism.pl/europa>.
8. Лукашенко А. Г. Внешняя политика Республики Беларусь в новом мире: доклад на совещании с руковод. заграничных учреждений // Советская Белоруссия. — 23 июля 2004 г.
9. Levyash I. Chernobyl in the Context of the Movement for Sovereignty in the Ukraine and Belorussia // Environmental Policy Review. — Jerusalem, 1991. — P. 37–46.
10. Левяш И. Я. (ред.). Восточная Европа: политический и социокультурный выбор. — Мн.: Дом печати, 1994. — 158 с.
11. Левяш И. Я. Русские в Беларуси: дома или в гостях? // Социс. — 1994. — № 8–9. — С. 139–147.
12. Левяш И. Я. Средняя Европа: структура и геополитический выбор // Социс. — 1995. — № 1. — С. 58–67.
13. Левяш И. Я. Геополитика как ипостась национальной идеи: белорусское измерение (цикл статей) // Белорусская газета. — 1996. — № 5, 7, 8, 11.
14. Левяш И. Я. Интеллект нации как созидательная сила // Свободная мысль. — 1998. — № 1. — С. 5–17.
15. Левяш И. Я. Субъектность Республики Беларусь как нации-государства // Studia społeczno-polityczne. — Rzeszow, 2007. — P. 23–32.
16. Левяш И. Я. Не приоритет, а паритет // Белорусская думка. — 2008. — № 8. — С. 44–51.
17. Левяш И. Я. Интересы и ценности Беларуси // Белорусская думка. — 2009. — № 11. — С. 65–69.

Поступила в редакцию 25.05.2010 г.

УДК 37.03+130.2:008

Формирование гуманистического сознания в условиях мегаполисного мира

© Мартынов В. Ф.

*Частное учреждение образования «Институт современных знаний
имени А. М. Широкова», Минск*

В статье раскрываются особенности фундаментальных противоречий в динамике современной цивилизации, специфика глобальных трансформаций, определяющих основные типы мироощущения человека, исследуются причины формирования деструктивных процессов, выявляются пути гуманизации техногенного мира на основе развития системного гуманитарного образования, актуализации богатейшей инфраструктуры культуры с целью углубления патриотического сознания, синкретического мышления, привития потребности в перманентном самообразовании, совершенствовании личностной культуры.

Ключевые слова: мегаполис, техногенное общество, гуманизация, гуманитарное образование, инфраструктура искусства.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 70–75)

Formation of humanistic consciousness in the context of megapopolital world

© Martinov V. F.

*Private Educational Establishment "Institute of contemporary knowledge named
after A. M. Shirokov", Minsk*

The features of fundamental contradictions in the dynamics of modern civilization and specificity of transformations which define the main types of people's attitude to world are considered in this article; it also discovers possible reasons of destructive processes and pathways of humanization of anthropogenic world on the basis of the development of systematic liberal education and actualization of the wealthiest infrastructure of culture in order to deepen patriotic conscience, syncretical thinking, development of the demand for permanent self-education, perfection of personal culture.

Key words: megalopolis, technological society, humanization, humanitarian education, infrastructure of art.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 70–75)

Стремительное развитие техногенного общества внесло принципиально новые изменения в формирование духовного облика личности, не только способствуя открытию качественно иных граней творческой энергии, но и предельно зримо обнажая опасность деструктивных социальных процессов, деградации индивида, магическую власть хаоса в процессе столкновения многоликих противоречий.

В XX столетии именно мегаполис как доминирующая форма человеческого общежи-

тия становится в авангарде как позитивных изменений, так и негативных мутаций. Реализация идеи масштабного города — это реализация давней мечты человека о лучшей жизни, это прорыв к идеальной реальности. Городской ареал формировался в процессе напряженной преобразовательной деятельности человека как оппозиция природному миру с его стихийностью, непредсказуемостью, катаклизмами, угрожающими гармонии социума. Так объективировалась идея цивилизации. Процесс

Адрес для переписки: e-mail: martynov.vf@tut.by — В. Ф. Мартынов

урбанизации коренным образом изменил условия жизни огромных масс людей, погрузив их в качественно иную реальность. Трансформация затронула все грани жизни. Ибо невиданная ранее концентрация человеческих сил в урбанизированном пространстве, стремительно нарастающий динамизм, технизация сознания, другие составляющие глобальных трансформаций стали определять общую атмосферу мировой культуры, мироощущение миллионов людей, формируя проблемное поле фундаментальных парадоксов.

Целью статьи было раскрыть особенности фундаментальных противоречий в динамике современной цивилизации.

Парадокс 1. В двадцатом столетии человеческий род столкнулся с парадоксом, который определил культурно-историческое лицо эпохи. С одной стороны, к этому времени был накоплен грандиозный культурно-исторический, технический, научный опыт, дающий реальную возможность достижения невиданного ранее уровня свободы. Мировое сообщество располагало колоссальным духовным потенциалом. К началу века не только вызрели, но и получили широкое общественное признание идеи гуманизма, добра, справедливости. Уже неоднократно и убедительно были осуждены эксплуатация, войны, вероломство.

Но обладая многотысячелетним духовным опытом, богатейшими нравственно-эстетическими ценностями, способными внести гармонию в общественную жизнь, человечество не стало мудрее, совершеннее, не смогло усилить творческую энергию. Наоборот. Цивилизация XX века оказалась вовлеченной в самые массовые преступления. Именно в двадцатом столетии был совершен новый и самый мощный виток в нагнетании жестокости, человеконенавистничества, вандализма. И совсем не случайно «Черный квадрат» К. Малевича воспринимается сегодня как образ черной космической дыры, втягивающей в свое нутро целые государства и народы.

Парадокс 2. Городской тип культуры открывает новые возможности для активной коммуникации, обогащения внутреннего мира каждого индивида, расширения личностных горизонтов. Известно, что человек может объективно познавать себя только благодаря активному общению с другими людьми. Однако именно город породил проблему массового одиночества. Согласно официальной статистике в мире ежегодно предпринимают попытки уйти из жизни более 10 млн человек.

Парадокс 3. Город — это форма человеческого общежития, которая побуждает к оседлости, постоянству, стабильности в отвоеванной у природы территории. В то же время человек в этом ареале превращается в кочевника, так как невозможно пустить корни в интенсивной динамике искусственного. Ведь техногенный мир находится в состоянии перманентных трансформаций, меняя свой облик, свою конфигурацию. Вот почему миллионы людей как существ без корней, без родины движутся в постоянных потоках миграции, порождая проблему маргинализации сознания, способствуя распространению лиминальных личностей, которые характеризуются неопределенностью социального статуса, выпадением из продуктивной общественной жизни.

Парадокс 4. Городской тип культуры возник как форма существования, которая должна была бы обеспечить человеку защищенность, укрепить безопасность жизни. Однако именно в городском конгломерате ежегодно миллионы людей гибнут от несчастных случаев. Город создает условия для возникновения массовых экстремальных ситуаций. Вот почему человек находится в состоянии фундаментального беспокойства. Не случайно огромное количество людей переживает стрессовые состояния, систематически употребляя антидепрессанты. Желание многих избавиться от глубинного беспокойства нередко загоняет человека в стадное состояние, что приводит к культуре массовой культуры.

Парадокс 5. Живя в техногенной среде, человек ощущает нарастающее давление искусственного. Происходит все большее дистанцирование от естественной основы бытия, разрыв с базовыми основаниями природы. Природное задает свой, естественный ритм жизни, мегаполисная среда диктует собственный ритм деятельности. В человеке укореняется внутренний диссонанс, вызванный рассогласованием двух различных ритмов. Он с трудом начинает балансировать в разорванности временных установок.

Парадокс 6. Тотальное проникновение искусственного в повседневную жизнь удаляет человека от собственной природной основы, побуждая к опосредованному удовлетворению телесных потребностей, подчинению их искусственным структурам. Вместе с тем, тотальное внедрение антропогенного пробуждает неестественный, гипертрофированный интерес к телесному, физиологическому, что проявляется в биологизации сознания (эротизации, гурманизации и других формах гедонизма).

Парадокс 7. В процессе урбанизации несоизмеримо возрастают возможности трансляции духовных ценностей, гуманистических открытий благодаря беспрецедентному развитию средств массовой коммуникации. Однако телевидение, интернет, радио и печать чаще всего предлагают обществу сенсации, сюеминовые сюжеты, скороспелые произведения, погружая человека в усредненное, стандартизированное, плоскостное информационное пространство. Более того, именно экранная культура стала главным источником культивирования имиджевого мышления, для которого важнее всего не столько быть, сколько казаться, импозантно выглядеть, произвести эффект. В мегаполисе начинает доминировать не качественная, но количественная коммуникация, которая никогда не насыщает человека.

Парадокс 8. Техногенная форма бытия побуждает к консолидации, более высокому уровню кооперации, интеграции многообразных человеческих интересов. Функционирова-

ние этой мегамашины возможно только на почве тесного сотрудничества, взаимодействия, поддержки. И тем не менее, урбанизированный мир разобщает, нивелирует человека, развивая иерархическое пространство, укрепляя корпоративное или государственное эго. Нарастает деперсонализация культуры, в которой растворяется личность.

Каковы же главные причины дегуманизации личности в техногенной цивилизации? Почему нравственно-эстетические ценности оказались вытесненными из общественной жизни, заменяясь иными ориентирами?

Процесс расчеловечения огромных масс людей, девальвации душевных качеств личности стал набирать силу в механизированную эпоху. Буквально на глазах одного-двух поколений были одержаны блестящие победы разума в покорении природы. Произошел гигантский скачок в развитии техники. Многократное усиление мощи воздействия на окружающий мир, изменение условий существования не могли не отразиться на сознании человека, его мироощущении. Общество ощутило возрастающую силу техники в своих руках. Крепло неистребимое желание, опираясь на новые технические возможности, активно вмешиваться в природный мир, переделывать его по собственному усмотрению. Человек — не проситель, а владыка природы! Преобразование — вот главное! Отныне техника становится путеводной звездой человечества, реальной и близкой надеждой на счастливое будущее.

Но развитие техники оказалось не нитью Ариадны, с помощью которой люди намеревались выбраться из лабиринта сложных противоречий. Невиданный ранее скачок в развитии производительных сил обусловил крутую ломку традиционного образа жизни практически всех слоев населения. Культурам прошлых эпох был присущ размеренный ритм жизни, близость к природе, возможность постепенной адаптации к относительно стабильным внешним условиям существования. В новое время человек оказался заложником механизирован-

ной цивилизации. Города стягивали миллионы сельских жителей, отдавая во власть машин, отрывая от привычной природной гармонии и погружая в искусственную реальность.

Существенно уплотнился ритм жизни каждого человека, возросла интенсивность труда, его монотонность. Произошло расщепление деятельности на узкие, специализированные сферы.

Несоизмеримо возрос объем информации, который необходимо было усвоить, чтобы вписаться в общественные структуры. Активизировался процесс дифференциации наук, изучающих единую реальность, целостного человека. Под напором научной мысли, стремящейся разъять мир, расчленив его, целостная Вселенная стала распадаться, дробиться, расслаиваться на части в естественнонаучной картине бытия. Прогрессирующее теоретическое мышление разрушило существовавший в течение многих тысяч лет одухотворенный образ мира, в основе которого лежало осознание Божественного промысла, разумности Космоса, благоговение перед Вселенской красотой.

Сущность происходящих коренных изменений в мировосприятии человека, его отторжение от вселенской красоты в результате антропогенеза сознания (глубокое погружение в искусственный мир и отрыв от природного бытия), падение уровня чувствительности, распространение «частичного» человека очень остро уловил и пережил уже в индустриальной цивилизации Шиллер. В известной работе «Письма об эстетическом воспитании человека» он отмечал: «Природа полисов, свойственная греческим государствам, в которых каждый индивид наслаждался независимо жизнью, а когда наступала необходимость, мог сливаться с целым, теперь уступила место искусному часовому механизму, в котором из соединения бесконечного множества безжизненных частей возникает в целом механическая жизнь... Вечно прикованный к отдельному малому обрывку целого, человек сам становится обрывком; слыша вечно однообразный шум колеса,

которое он приводит в движение, человек не способен развивать гармонию своего существа и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки... Можем ли мы удивляться пренебрежению, с которым относятся к прочим душевным способностям, если общество делает должность мерилom человека, если оно чтит в одном из своих граждан лишь память, в другом лишь рассудок, способный к счету, в третьем лишь механическую ловкость».

В мире, где диктатура материальных потребностей становится все более навязчивой, стремительно распространяется фетишизация, сознание становится вещным, создавая неисчерпаемое количество новых объектов, с жадностью поглощая их и растворяясь в пространстве утилитарного.

Унификация и стандартизация приводят к угасанию креативных способностей личности, продуцируя репродуктивный тип мироотношения.

Невиданный размах приобретает идолизация сознания. Вещи кумиров продаются за баснословные суммы.

Нарастает процесс манкуртизации, деинкультурации, отторжения человека от неисчерпаемого богатства мирового и национального культурного космоса. Культура делает человека свободным. Но многочисленные тоталитарные системы жаждут манипуляции, отсекая наиболее «опасное», духовное, созданное творцами мировой культуры.

Именно в техногенном мире получили массовое распространение дисгармоничные, односторонне развитые типы людей: человек-«винтик», человек-гедонист, человек-прагматик.

Человек-«винтик» — это безупречный исполнитель чужой воли, олицетворяющий функциональное сознание. Машинизированная цивилизация не в состоянии существовать без этого самого массового «человеческого материала», стягивая в города миллионы людей.

Стремительно набирает обороты одна из самых опасных тенденций — массовизация сознания. Уже французский ученый Гюстав Лебон предрекал наступление «эры толпы». Он полагал, что голос толпы станет преобладающим. «Божественное право масс должно заменить божественное право королей».

Человек-гедонист как массовое явление возникает в результате реакции на роботизацию, рационализацию общества. Причина этой трансформации заключается в том, что человек по своей природе — самое эмоциональное существо на земле. Он высоко ценит мир ярких, красочных переживаний и ради достижения позитивных эмоций готов на многое. Иначе жизнь становится однообразной, пресной. Человек жаждет праздника, глубоких чувств. Чтобы развить в себе способность к духовному наслаждению, требуются каждодневные усилия, постоянное преодоление инерции. Однако технократический мир пытается погасить сияние красок эмоциональной сферы, отобрать чувственное тепло, засушить цветение духа. И вот тогда человек, устав сопротивляться, приучается легко и быстро добывать физиологические наслаждения, подчиняясь утилитарному смыслу жизни. Именно в этом необходимо искать истоки массового распространения субкультуры, наркомании, эротизации общества.

Технократическое общество неизменно выталкивает в верхние этажи власти главное действующее лицо, своего идейного организатора — человека-прагматика, рационалиста. Эта личность включает в себе безграничную веру в возможность крупномасштабной переделки природной и социальной действительности. В этом типе человека преобладают энергия, воля, целеустремленность, опора на рассудок, трезвый расчет. Но фанатический энтузиазм, интеллектуальный напор чаще всего оборачиваются против людей, ибо нравственность, гуманизм, отзывчивость, эмоциональная чувствительность кажутся рационалисту чем-то наивным, химеричным на пути к реализации «великой идеи». Цель оправдывает средства.

И поэтому в реальной жизни поиск «светлого будущего», религиозная, национальная, иные идеи нередко затмевали, подавляли самого человека, так как любая значительная цель всегда привлекала к себе множество рационалистов, которые жаждали переделать мир на собственный манер. Насильное внедрение теоретических конструкций в живое тело бытия казалось им превыше всего. Далекая мечта гипнотизировала, а все близкое становилось чуждым. Но главное, что с высоты грандиозных, абстрактных полетов конкретный человек превращался в маленькое, крошечное существо, его душевные коллизии воспринимались как наивные, малозначимые.

Рационализация сознания расширяется под несоизмеримо возросшим объемом информации, вытесняющей значимость культурных открытий. Современный человек в большей степени обладает сведениями о мире, нежели фундаментальным духовным опытом. Спрессованности знаний в контексте решения неисчерпаемых функциональных задач придается первостепенное значение в ущерб духовному, полноценному, гармоничному развитию человека. Так диктатура частного разъедает красоту человеческих отношений. Рождается самый великий дефицит современности — дефицит любви.

Как преодолеть негативные тенденции техногенного мира, который все основательнее захватывает человека?

Во-первых, ключевой формой гуманизации личности должно стать системное гуманитарное образование как целенаправленная трансляция мирового и национального культурного опыта. В этой связи следует обратить внимание на то обстоятельство, чтобы в структуре образования преодолевалась репродуктивная, компилятивная модель, которая нацелена на унифицированный, усредненный подход, механическое запоминание, манипуляцию чужими мнениями. В новых условиях возникает фундаментальная потребность в формировании подлинно инновационной, креативной модели обучения, которая отражает актуализа-

цию возможностей многовариативного, гибкого подхода, выстраивания мобильных, творческих отношений учителя с учениками. В процессе формирования креативной модели образования гуманитарные предметы должны ориентироваться на взаимодействие четырех базовых направлений:

- развитие автономного, системного мышления;
- формирование творческого отношения к учебе и жизненным проблемам на основе развития личностной культуры;
- углубление патриотического сознания с целью противостояния любым конъюнктурным влияниям, ибо мы живем в условиях открытого информационного пространства, где сталкиваются сотни различных интересов, ценностных установок. Мир стал эклектичным, мозаичным. Одна из реальных опасностей — влияние идеологии утилитаризма, вещизма на сознание учащихся;
- привитие фундаментальной потребности в самообразовании, саморазвитии, перманентном совершенствовании.

Необходимо учить каждого не только овладевать наукой управления внешним миром, что неизбежно приводит к формированию цивилизации, но управлять внутренним пространством, что способствует развитию культуры. Эти задачи особенно актуальны потому, что научно-технический прогресс не просто является нейтральным по отношению к жизни каждого человека, но коренным образом предопределяет и трансформирует его восприятие, ценностный мир, типы поведения.

Во-вторых, с целью одухотворения искусственной среды следует целенаправленно и системно использовать всю инфраструктуру культуры для развития каждой личности (биб-

лиотеки, театры, кинотеатры, музеи, средства массовой коммуникации). Не случайно в переводе с английского слово «urbane» означает вежливый, любезный, изысканный. Необходимо наполнить это понятие реальным содержанием.

В-третьих, необходимо значительно расширять общение учащихся с природой, которая является главным источником гармонии. Руссо, ощутив опасность отрыва человека от естественного мира, сформулировал одно из основных своих положений: «Назад к природе!». Однако реализация этой максимы сегодня практически неосуществима. Можно двигаться только вперед к природе, углубляя постижение ее красоты и значимости для каждого человека, сохраняя и приумножая природный потенциал в мегаполисе.

Заключение. Техногенный ареал XXI века представляет собой очень сложное, многомерное образование, вбирающее в себя сотни различных этнических культур, религиозных конфессий, идеологий, субкультур, корпоративных структур. Мир превращается в гигантский механизм, лабиринт, который может поглотить человека, подавить в нем творческое начало. Вот почему проблема гуманизации на основе системной гуманитаризации приобретает особое значение. Только в этом случае духовное пространство будет укрепляться и успешно противостоять любым вызовам мегаполисного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шиллер, И. Х. Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / И. Х. Ф. Шиллер // Собр. соч.: в 8 т. — М.-Л.: Гослитиздат, 1950. — Т. 6. — С. 302.
2. Лебон, Г. Психология народов и масс / Г. Лебон // пер. с фр.; предисл. И. Владимировой. — М.: Книжный клуб, 2008. — С. 130.

Поступила в редакцию 7.05.2010 г.

УДК 130.2:7+7.01

Философия детектива: классика — неклассика — постнеклассика

© Можейко М. А.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры
и искусств», Минск*

В статье рассматриваются этапы эволюции детектива как жанра: детективная классика, детективный модернизм и детективный постмодернизм. В сравнительном анализе классический детектив предстает как основополагающийся на классической философской метафизике, а детективный модернизм выступает в качестве «открытого произведения». Автор предлагает относиться к постмодернистскому детективу как к коллажу интерпретаций. В этой связи современный детектив не просто несет на себе печать специфики культуры постмодерна, но и является специальным жанрово-семантическим полем реализации его программных предпосылок.

Выявляется трагизм постмодернистского детектива, который заключается в отсутствии «правильной» версии как таковой. Автор подчеркивает, что в детективе постмодернистского типа оказывается размытой ориентация на торжество справедливости и нормы, ибо постмодернистская культура характеризуется отказом от идеи предпочтительности какой бы то ни было «эстетики существования» как общеобязательной нормы. Постмодернистский детектив рассматривается в плане реализации важнейшей программной задачи постмодернизма, т.е. освобождения подлинной сущности человека от насилия со стороны его интерпретации.

Ключевые слова: *детективная классика, детективный модернизм, детективный постмодерн, жанрово-семантическое поле.*

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 76–82)

Pyilosophy of the detective: classic — neclassic — postneclassic

© Mozheiko M. A.

Educational Establishment "Belarusian State University of Culture and Art", Minsk

The article deals with evolution stages of the detective as a genre: detective classic, detective modernism and detective postmodernism. In the comparative analyses classical detective is based on classical philosophic metaphysics while the detective modernism is presented as "an open piece of work". The author suggests considering the post modernist detective to be a collage of the interpretations. In this respect modern detective is not only specified by the culture of post modernism but it also is a specific genre and semantic field for the implementation of its program preconditions.

The tragedy of post modernist detective, which is in the absence of the "true" version, is singled out. The author stresses that the detective of the post modernist type the orientation for the reign of justice and norm is blurred since the post modernist culture is characterized by the rejection of the idea of preference of any "esthetics of being" as a compulsory norm.

Post modernist detective is considered in connection with the implementation of a most important program task of post modernism, i.e. liberation of the true essence of the man from violence on the part of his interpretation.

Key words: *detective classics, detective modernism, detective post modern, genre and semantic field.*

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 76–82)

Адрес для переписки: e-mail: marina-mojeiko@yandex.ru — М. А. Можейко

Детектив рассматривается как когнитивно артикулированный жанр, поскольку его интрига организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (а именно — преступления).

Классический детектив строится по законам классической философской метафизики (повествование базируется на презумпции того, что существует «истинная» картина преступления).

Детективный модернизм отличается тем, что в центральный фокус интеллектуальной интриги помещает интерпретацию фактов, делая интерпретационный процесс едва ли не главным содержанием детективного сюжета. Строясь — в соответствии с основоположениями модернизма — в качестве «открытого произведения», детектив подобного рода включает читателя в творческий процесс, делая его субъектом финального принятия решения о том, что же произошло «на самом деле».

Постмодернистский детектив впитывает в себя такие идеи постмодернистской философии, как «постметафизическое мышление» и «смерть субъекта»: он строится как коллаж интерпретаций (при условии отказа от так называемой правильной их интерпретации), а детективный сюжет зачастую аксиологически сдвигается в сферу поисков героем самого себя, реконструкции своей биографии и личностной.

Целью статьи было изучить этапы эволюции детектива как жанра.

В системе художественной литературы детектив (*criminal*) занимает особое место, представляя собой когнитивно артикулированный жанр, поскольку его интрига организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (а именно — преступления).

Главным героем детектива выступает, таким образом, субъект решения интеллектуальной задачи (т. е. расследования), а именно — детектив (*detectiv*) в самом широком диапазоне его персонификационного варьирования: частный сыщик (вариант Шерлока Холмса у

А. Конан-Дойла), официальный следователь-полицейский (вариант Мегрэ у Ж. Сименона), частное лицо, случайно оказавшееся на месте преступления (вариант мисс Марпл у Агаты Кристи) или вовсе безымянный виртуоз интерпретации сообщенных фактов («старичок в уголке» у баронессы Оркси). Формальный статус персонажа в данном случае не является существенно важным, — всеми ими, как и первым в истории жанра великим сыщиком в романе философа-анархиста У. Годвина «Калей Уильямс» (1794), «движет любопытство».

В силу этого внешний сюжет детектива выстраивается как история раскрытия преступления, а внутренний — как когнитивная история решения логической задачи. По оценке У. Эко, «в сущности, основной вопрос философии (и психоанализа) — это и основной вопрос детектива: кто виноват?».

Подлинным героем детектива, таким образом, выступает познающий субъект, трактовка которого в классическом детективе практически оказывается изоморфной сугубо гносеологической артикуляции сознания в классической философии (до традиции философии жизни): субъект трактуется в первую очередь как носитель сознания и познавательных возможностей. Отнюдь не случайно традиционная литературная критика, обвиняя (причем далеко не всегда справедливо) детектив в недостатке внимания к личностным характеристикам персонажей, называла многих центральных персонажей детектива (начиная уже от кавалера С. Огюста Дюпена у Э. По и профессора Ван Дьюсена у Ж. Футрелла) «думающими машинами».

Психологизм, социальная аналитика причин преступности, лирические линии и т. п., безусловно присутствуя в детективных произведениях, тем не менее, ни коим образом не определяют его как жанр (как, в частности, отмечал известный теоретик детективного жанра У. С. Моэм, «я согласен признать, что любовь движет миром, но отнюдь не миром детективных романов; этот мир она движет явно

не туда»). Данная презумпция детектива была сформулирована еще в 1928 г.: детективная история «должна быть игрой в прятки, но не между влюбленными, а между детективом и преступником» (С. С. Вэн Дайн). Классически признанный основатель жанра Э. По сам называл свои детективные новеллы «рассказами об умозаключении».

В соответствии с этим, спецификой детектива как жанра является инспирирование у читателя интереса к собственному расследованию, т. е., в итоге, к попытке собственной интеллектуальной реконструкции картины преступления, — подобно тому, как сентиментальный роман заставляет читателя моделировать психологическую сферу, «примеряя» на себя те или иные эмоциональные состояния персонажей (что М. Дессуар называет «эстетическим переживанием»). Это связано с тем, что, как правило, по ходу разворачивания детективного повествования в когнитивном распоряжении читателя оказываются те же данные, что и в распоряжении следователя (как пишет У. Эко, «любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше... как бы знали»): ситуация чтения моделируется для читателя как интеллектуальное состязание со следователем, а в итоге — и с автором детектива (не случайно детектив является признанным жанровым фаворитом в рамках круга развлекательного чтения интеллектуалов).

Этапы эволюции детектива как жанра могут быть обозначены как детективная классика (вплоть до середины XX в.), детективный модернизм (50-е–70-е гг.) и детективный постмодернизм (начиная с середины 70-х гг.).

Классический детектив строится по законам классической философской метафизики, фундированной презумпцией наличия онтологического смысла бытия, объективирующегося в феномене логоса, открытого реконструирующему его когнитивному усилию. Применительно к детективу это означает, что повествование неукоснительно базируется на имплицитной презумпции того, что существует объек-

тивная (или, в терминологии детектива, «истинная») картина преступления, в основе которой лежат определенные действия субъекта-преступника. Собственно, последний выступает своего рода демиургом детективного универсума, ибо задает логику свершившихся событий и предписываемый им определенный смысл, который сыщик должен расшифровать.

То обстоятельство, что эта логика не известна ни читателю, ни сыщику как главному интеллектуальному герою детектива, ничуть не ставит под сомнение ее онтологической достоверности, — речь идет лишь о полноте ее реконструкции по следам, уликам, свидетельствам (которые в системе отсчета детектива выполняют функцию, конгруэнтную функции эмпирических фактов в научном познании: задавая эмпирический базис исследования, их массив, тем не менее, не являются самодостаточным для построения теории, — факты нуждаются в интерпретации). Коллизия детектива разворачивается именно в интеллектуальном пространстве познавательного процесса: драматизм следствия в том, что ключевые факты до поры остаются неизвестными (детективная традиция М. Р. Райнхарт, получившая название по ключевой фразе каждой из ее новелл: «Если бы знать тогда...») либо неверно интерпретируются (доминирующая традиция в диапазоне от А. Конан-Дойла до Агаты Кристи).

Наряду с презумпцией наличия объективной картины преступления, задающей обстоятельствам единый смысл и объединяющей их общей логикой, второй незыблемой презумпцией детектива является презумпция справедливости: последняя неизменно торжествует в финале детектива. Юридически артикулированный Закон выступает в данном случае не только как феномен правовой сферы, но (и, возможно, в первую очередь) также как гарант нравственного и — в самом широком смысле слова — социального порядка, ибо только в упорядоченном пространстве социального космоса возможно нарушение порядка, квалифицируемое как преступление. Закон в данном случае

есть та критериальная матрица, на основе которой вообще можно отличить социальный хаос от космичной упорядоченности социума и обосновать тем самым правомерность наказания за преступление.

В случае так называемого «зеркального детектива», в рамках которого симпатии автора и, соответственно, читателя, моделируются как направленные на героя, преступающего закон, действует та же норма, — меняется лишь адресат ее аппликации, и закон моральный, если он приходит в противоречие с правом, ставится выше закона юридического (например, в произведениях Э. У. Хорнунга).

Именно имманентно логичная и космически упорядоченная структура классического детектива делает возможным создания своего рода мета-закона построения жанра: история детектива знает многочисленные своды эксплицитно сформулированных правил, согласно которым надлежит создавать детективные произведения: «Двадцать правил детективных историй» американского прозаика и критика С. С. Вэн Дайна, «Десять заповедей детектива» монсеньора Р. Нокса и т. п. Наиболее ранним из них является «правило А. Конан-Дойла», согласно которому преступника нельзя делать героем детектива (несмотря на то, что это после выдвижения этого требования было сформировано целое направление жанра — «зеркальный детектив», программно его нарушающий, тем не менее, после опубликования романа «Убийство Роджера Экройда», где повествование ведется от лица милейшего доктора, в итоге и оказывающегося убийцей, Агату Кристи едва не исключили из британского «Клуба детективистов»).

В отличие от классического детектива, *детектив модернистский* ставит под сомнение презумпцию незыблемости социокосмического порядка (пусть и не в таких остро эпатажных формах, как другие виды и жанры искусства), фиксируя тем самым свой антитрадиционализм и антинормативизм. Идеал классической культуры (гармония человека и мира)

в условиях культуры неклассической не просто подвергается сомнению, — в фокусе внимания искусства оказываются условия возможности выживания человека в условиях его фундаментального конфликта с бытием: в парадоксальной гармонии с дисгармонией мира оказывается имманентная дисгармония разорванного сознания. В этом культурном контексте детектив эпохи модерна утрачивает незыблемость своих исходных классических презумпций: типичной экземплификацией детективного модернизма могут служить романы С. Жапризо, П. Буало, Т. Нарсежака и др.

Следуя модернистской презумпции поиска новых (и непременно плюральных) языков культуры, способных выразить новые способы организации социокультурного пространства, модернистский детектив постулирует радикально альтернативную детективной классике презумпцию невозможности исчерпывающе обоснованного (а потому — и гарантированно адекватного) познания свершившихся событий, то есть, в данном случае, абсолютно точной реконструкции картины преступления. А поскольку (опять-таки в силу общих установок модернистской культуры) субъект повествования оказывается растворенным в потоке событийности (ср. с литературой «потока сознания», художественными произведениями экзистенциалистской традиции), онтологическая недостоверность бытия оборачивается субъективной недостоверностью личностного существования.

Так, не имея возможности восстановить правильную картину преступления, героиня «Ловушки для Золушки» может с равным успехом идентифицировать себя и с жертвой, и с преступницей, утрачивая подлинность имени, судьбы и личности (С. Жапризо); аналогично, не понимая подлинного смысла событий, герой «Волчиц» не может определить, преступник он или жертва преступления (П. Буало, Т. Нарсежак); не зная подоплеки событий, Дани Лонго («Дама в очках и с ружьем в автомобиле») утрачивает чувство реальности и едва не теря-

ет рассудок (С. Жапризо); сделав целью своей жизни месть и обнаружив ошибочность своих подозрений и преследования «не тех» людей, героиня «Убийственного лета» лишается цели и смысла существования: жизнь оказывается выстроенной неправильно и прожитой напрасно (С. Жапризо).

Таким образом, если в рамках классического детектива интерпретация фактов в качестве неотъемлемого элемента расследования непосредственно включалась в контекст повествования, то детективный модернизм помещает ее в центральный фокус интеллектуальной интриги, делая интерпретационный процесс едва ли не главным содержанием детективного сюжета. В то время как классический детектив представлял собой своего рода *puzzle*, где модули мозаики достаточно было только правильно разместить друг относительно друга, чтобы сложилась правильная картина событий, то в рамках модернистского детектива, в отличие от этого, детали общей картины не только разрознены и перемешаны, но еще и каждая из них изначально дана читателю и героям в неправильном фокусе, деформирующем истинные контуры событий и смещающем аксиологические акценты. (Визуальным аналогом этой мозаики является головоломка «Кривые зеркала» в компьютерной аркаде «Проклятие Пандоры», ставшей к настоящему времени своего рода классикой жанра).

Строясь — в соответствии с основоположениями модернизма — в качестве «открытого произведения», детектив подобного рода включает читателя в творческий процесс, делая его субъектом финального принятия решения о том, что же произошло «на самом деле».

Незыблемой, однако, остается для модернистской версии детективного жанра презумпция наличия (за всеми возможными интерпретационными наслоениями — на дне понимания) подлинной картины событий: проблема лишь в невозможности ее реконструкции, из которой и проистекают все экзистенциальные утраты героев. Для читателя же всегда остается откры-

той возможность принять ту или иную версию свершившихся событий (подчас автор даже делает едва уловимый, подобно едва уловимому аромату мужского одеколона в «Ловушке для Золушки», но все же вполне определенный намек на правильную их трактовку).

Что же касается *постмодернистской версии детективного жанра*, то, согласно ее презумпциям, детектив строится как коллаж интерпретаций, каждая из которых в равной степени может претендовать на онтологизацию, — при условии программного отказа от исходно заданной онтологии событий и от так называемой правильной их интерпретации.

Так, например, фабула детективных романов П. Модино («Площадь звезды», «Утраченный мир», «Августовские воскресения», «Улица темных лавок», «Смягчение приговора» и др.) принципиально отличается от фабулы как от классического, так и модернистского детектива, поскольку движущее главным героем стремление обрести какую бы то ни было картину событий атрибутивно бесплодно, а поиск истины изначально обречен на неудачу. Безуспешность восстановить правильный ход событий не связана в данном случае с субъективной ментальной неспособностью героя решить предложенную ему жизнью интеллектуальную головоломку, но обусловлена самой природой событийности.

Более того, понятие правильности в данном контексте также оказывается радикально переосмысленным: под «правильной» конфигурацией событий имеется в виду не единственно имевшая место в действительности (таковой вообще отказано в праве не только на существование, но и на любые претензии подобного рода), но лишь придающая в интерпретативном усилии некий интегральный смысл разрозненным событиям, каждое из которых само по себе этого смысла лишено.

Подобный подход может быть оценен как практически изоморфный общей постмодернистской установке на отказ от метафизической презумпции наличия пронизывающего бы-

тие универсального смысла (постмодернистская «метафизика отсутствия» [3, с. 463–464]). В контексте отказа от логоцентризма философия постмодернизма трактует событие как обретающее свой смысл в процессе его интерпретации.

Трагизм постмодернистского детектива, в отличие от драматизма детектива модернистского, заключается не в невозможности правильно выбрать адекватную версию трактовки событий из нескольких возможных, но в абсолютном отсутствии якобы «правильной» версии как таковой. Так называемые «факты» (события) есть не более, чем повод для упражнения автора и читателя в «интерпретативном своеволии» (Ж. Деррида), заключающемся в бесконечном умножении истолкований того, что в принципе не существует как данность (ср. с постмодернистской идеей симулякра как копии того оригинала, который никогда не существовал [1, с. 131]).

Соответственно, само расследование превращается в деятельность по приданию событиям той или иной (и еще, и еще иной) целостности, таящей в себе возможность семантической определенности, что фактически изоморфно деятельности означивания (т. е., по определению, релятивно плюрального наделения текста смыслом) в ее постмодернистском истолковании.

Кроме того, если до-постмодернистская культура может быть определена как культура «больших нарративов» (Ж.-Ф. Лиотар), выступающих в качестве определенных социокультурных доминант, своего рода властных установок, задающих легитимацию того или иного (но обязательно одного) типа рациональности, стиля мышления и языка, то культуру постмодернистскую Ж.-Ф. Лиотар называет культурой «заката метанарративов» [2, с. 140–158]. Сосуществование в едином пространстве аксиологически взаимоисключающих друг друга различных культурных традиций порождает — в качестве своего рода аннигиляционного эффекта — «невозможность единого зеркала мира»,

не допускающую, по мнению К. Лемерта, конституирования такой картины социальности, которая могла бы претендовать на статус новой «метанаррации» [6, с. 54–69]. Коллаж превращается в постмодернизме из частного приема художественной техники (типа «мерцизма» К. Швиттерса в дадаизме) в универсальный принцип построения культуры.

Таким образом, в качестве единственной традиции, конституируемой постмодерном, может быть зафиксирована, по мысли Э. Джеллера, «традиция отказа от традиции» [5, с. 34–35], в качестве единственной ценности — программный отказ от ценностей вообще.

В этих условиях в детективе постмодернистского типа оказывается размытой и исходно присущая детективному жанру ориентация на торжество справедливости и нормы, ибо постмодернистская культура характеризуется отказом от идеи выделенности, предпочтительности какой бы то ни было «эстетики существования» [4] в качестве универсально принятой и потому общеобязательной нормы.

Столь же значимой оказывается для трансформаций детективного жанра в контексте современной культуры и постмодернистская презумпция «смерти субъекта»: собственно, детективный сюжет зачастую аксиологически сдвигается в сферу поисков героем самого себя, реконструкции своей биографии и личностной идентичности.

Типичным примером может служить в данном контексте Ги Ролан из романа П. Модино «Улица темных лавок», имя которого может рассматриваться как классический случай «пустого знака» постмодернистской философии языка, ибо за ним не стоит никакой достоверности: оно дано ему, утратившему память, лишь для операционального употребления, не неся в себе ни грана экзистенциального содержания. Ги Ролан пытается воссоздать собственную судьбу, проникнув в прошлое, но в итоге оказывается ни с чем, ибо в равной мере может оказаться и русским князем-эмигрантом, и доверенным лицом американского ак-

тера, и сотрудником латиноамериканского посольства — и так до бесконечности, до полной невозможности каким бы то образом укорениться в реальности. Воссоздаваемое содержание прожитой жизни не складывается в целостную судьбу, за которой просматривалась бы целостная личность, но, напротив, предстает «хаотичным и раздробленным... Какие-то лоскутки, обрывки чего-то...» (П. Модiano).

«Смерть субъекта» как такового оказывается финальным итогом детективного поиска самости: «кто знает? Может, в конце концов, мы... только капельки влаги, липкая сырость, которую не удастся стереть рукой с запотевшего окна» (П. Модiano).

Таким образом, постмодернистские детективы не завершаются традиционным открытием тайны (как оно было «на самом деле»), — искомый продукт оказывается растворенным в самой процессуальности поиска. Кроме того, в данном контексте следует заметить, что подобное построение постмодернистского детектива реализует и одну из важнейших программных задач постмодернизма, а именно — задачу освобождения подлинной сущности человека от насилия со стороны его интерпретации, диктуемой культурной и языковой нормами.

Заключение. Современный детектив не просто несет на себе печать специфики культуры постмодерна, но и выступает специальным жанрово-семантическим полем реализации его программных предпосылок. В этом отношении известную фразу У.С. Моэма, констатирующую «упадок и разрушение детектива», следует относить не к детективу как жанру в целом, но лишь к классической его версии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Философия эпохи постмодерна. — Мн.: Красико-принт, 1996. — С. 118–137.
2. Лиотар, Ж.Ф. Постмодернистское состояние: доклад о знании / Ж.Ф. Лиотар // Философия эпохи постмодерна. — Мн.: Красико-принт, 1996. — С. 140–158.
3. Можейко, М.А. Метафизика отсутствия / М.А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн.: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. — 1040 с. — С. 463–464.
4. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. — М.: Касталь, 1996.
5. Gellner, E. Postmodernism, Reason & Religion / E. Gellner. — L.: Penguin, 1992. — 278 p.
6. Lemert, C. Postmodernism is not What You Think / C. Lemert. — L.-Oxford: Clarendon Press, 1997. — 185 p.

Поступила в редакцию 17.05.2010 г.

УДК 008(091)(476):001

Белорусская культурология как научная дисциплина: становление и развитие

© Смолик А. И.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры
и искусств», Минск*

В статье рассматриваются теоретико-методологические и прикладные основания становления и развития белорусской культурологической мысли.

Значительное место в публикации автор уделяет анализу современной культурологической проблематике, которая разрабатывается отечественными культурологами.

В результате сравнительного анализа развития отечественной культурологии подчеркивается, что социальный запрос на научное знание о культуре сформировался в Беларуси к концу 1980-х годов. В исследованиях отечественных ученых выявлялись проблемы развития белорусской нации, социодинамика культуры в ее национальных традициях и особенностях. К началу 1990-х гг. внимание белорусских ученых сосредоточено на разработках моделей будущего развития и влияния человека на ход историко-культурного процесса в целом. В это время в научно-исследовательских и высших учебных заведениях Беларуси создаются кафедры культурологии, в учебный процесс вводится ряд культурологических дисциплин. Интерес к ним является одной из наиболее заметных особенностей современного образования. Проблемы воздействия развития культурологии в рамках гуманитарного образовательного процесса рассматриваются в статье как наиболее существенные для науки о культуре.

Ключевые слова: культурная антропология, культурологические исследования.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 83–89)

Belarussian culturology as a science discipline: formation and development

© Smolyk A. I.

Educational Establishment "Belarusian State University of Culture and Art", Minsk

The article considers the theoretical and methodological as well as applied grounds for the formation and development of the Belarussian culturological ideas. The author pays great attention to the analysis of the modern culturological issues which are the subject of culturologists' research in our country.

As a result of the comparative analysis of the development of home culturology it is stressed that social needs in scientific knowledge of culture had molded in Belarus by the late 1980-ies. The researches of Belarussian scholars, which are interpreted in the article, reveal the problems of the development of the Belarussian nation, social dynamics of culture in its national traditions and features. By the early 90-ies the attention of Belarussian scholars is focused on the elaboration of models of the future development and influence of man on the historical and cultural process in general. Departments of cultural studies are set up at scientific and research as well as at higher educational establishments at that time. A number of culturological disciplines are introduced into the educational process. One of the distinctive features of modern education is interest to cultural studies subjects. Problems of the impact of cultural studies development within the humanitarian education process are considered in the article as most essential for the science of culture.

Key words: cultural anthropology, culturological studies.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 83–89)

Адрес для переписки: e-mail: kafkult@buk.by — А. И. Смолик

Наука о культуре как область социально-научного познания возникла в ряде европейских стран примерно в 50-е годы XIX столетия и имела несколько синонимических названий: культурная антропология, социальная антропология, этнология. Несмотря на эти различия в названиях речь шла об изучении искусственного, неприродного мира человека, заученного поведения, разделяемых представлений. В это время происходили накопление знаний, формирование представлений о предмете и границах этой познавательной области, кристаллизация исходных оснований и ключевых категорий.

В течение XX века в рамках культурной (социальной) антропологии (или этнологии) сконцентрировался обширный эмпирический и теоретический материал, причем не только благодаря научному переосмыслению исторических данных. Основными источниками систематической информации о культурных феноменах стали результаты многочисленных полевых исследований, изучения смыслов и значений культурных объектов, побуждений к активности, влияющих на поддержание или изменение элементов искусственного мира. Если в первой половине XX века такие исследования носили академический характер и во многом определялись стремлением удержать информацию об уходящих в прошлое примитивных бесписьменных культурах, то во второй половине стала очевидной прагматическая ценность знаний об истоках, факторах, механизмах, обуславливающих существование общего и специфичного, устойчивого и изменчивого в любой культуре. Такого рода знания начали эффективно применяться в сферах массовой коммуникации, бизнеса, социокультурной адаптации, в практике транснациональных корпораций, дипломатии.

Цель статьи — проанализировать современное состояние культурологических исследований в отечественной науке.

В досоветский период в Беларуси познание культуры по качеству и формам мало чем отличалось от мирового уровня. В библиотеках и архивах хранится неосвоенное наследие отечественных авторов, уделявших специальное внимание изучению культуры, причем на уровне отнюдь не только философского, но и позитивного знания. Среди исследователей того времени следует выделить И. Абдириловича, М. Богдановича, П. А. Бессонова, Л. Боровского, Е. Ф. Карского, А. Г. Киркора, Е. Р. Романова, Н. Я. Никифоровского, И. А. Сербова, Ю. Ф. Крачковского, П. В. Шейна, Н. И. Касперовича, М. Федоровского, Е. П. Тышкевича, А. И. Цвикевича и др. Они на основе глубокого комплексного сравнительно-исторического обобщения фактического материала обосновали национальную самобытность белорусов как самостоятельного славянского народа, который создал свою богатую и оригинальную культуру.

Сильна была и эмпирическая струя: наряду с профессиональной этнографией широкое распространение имели краеведческие движения, иницируемые и поддерживаемые образованными дилетантами. Однако сам этот процесс был вынужденно заторможен на долгие десятилетия в советский период. В это время отчетливо прослеживаются две основные тенденции в динамике социально-научного познания вообще и в изучении культуры, в частности. Продолжают существовать сложившиеся на предыдущем этапе модели познания культуры в областях философии, филологии, археологии, истории. Здесь происходит накопление эмпирического знания и фактов, которые все более перестают укладываться в простые идеологические формы интерпретации. В то же вре-

мя усиливается диффузия знаний об обществе и культуре, имеющихся к этому моменту в развитых странах. Глобальные изменения затронули и Беларусь, что повлекло за собой необходимость перехода от мифологического к более рациональному осмыслению культурных процессов, происходящих в обществе.

Началась плюрализация представлений о существующих в мировой науке моделях и теориях, относящихся к социокультурной жизни; вначале делались попытки приспособить к этим моделям марксистский понятийный аппарат, а позже категории и понятия из различных направлений западных социальных наук и философии стали уже самостоятельно существовать наряду с марксистскими.

Эти тенденции обусловили появление обширного синкретического познавательного поля, где одновременно сосуществовали множество представлений о культуре, фрагменты разноплановых теорий, разнокачественные категории и в то же время не было оснований для дифференциации и упорядочения этой синкретической смеси.

Таким образом, к концу 80-х годов в нашей стране сформировался социальный запрос на достоверное, не образно-гуманитарное, но научное знание о культуре. Однако существенное отставание наших социальных наук от мирового уровня в результате привело к тому, что лишь единичные ученые могли дать вразумительные ответы на социально значимые вопросы об источниках напряжений в обществе и нарушениях социокультурной идентичности. Определяющую роль в разработке теории и истории отечественной культуры имели труды белорусских ученых второй половины XX столетия Е. М. Бабосова, Г. И. Барышева, Ю. А. Гусева, Э. К. Дорошевича, В. М. Конона, Н. И. Круковского, Г. А. Кохоновского, Н. С. Кацара, А. Б. Ладыгиной,

А. И. Лакотко, А. И. Мальдиса, О. Ф. Нечай, И. Д. Розенфельда, В. И. Русецкой, В. А. Салева, Е. М. Сахуты, В. В. Познякова, В. Ф. Шматова, И. Е. Шыршова и др.

В научных трудах рассмотрены проблемы развития белорусской нации, социодинамика культуры в ее национальных традициях и особенностях в контексте взаимодействия со становлением и проявлениями специфически белорусского менталитета и национального своеобразия, национального самосознания белорусского народа как в прошлые эпохи, так и в современный период. Ученые Беларуси изучают проблемы массовой культуры, ориентированной своим содержанием и формами выражения на усредненный уровень развития массовых потребностей духовных (псевдодуховных) и материальных ценностей. При этом предметом исследований культурологов все чаще становится такой специфический социальный феномен, каковым является субкультура.

В 90-е годы XX столетия интерес к изучению культуры существенно возрос. Ученые мирового сообщества пытаются ответить на вопрос «Чем является исторический путь человечества — последовательным развитием по некой обязательной для всех линейной схеме (стадии, этапы) или же взаимодействием различных типов культур-цивилизаций?». С таким аспектом анализа тесно связаны проблемы совершенствования культур, разработки моделей будущего развития и влияния человека на ход историко-культурного процесса в целом. В это время в научно-исследовательских и высших учебных заведениях Беларуси создаются кафедры культурологии, в учебный процесс вводится ряд культурологических дисциплин. Интерес к ним является одной из наиболее заметных особенностей современного образования. Культурологическое образование призвано готовить молодежь к личностной ориента-

ции в современном мире, к осмыслению его как совокупности культурных достижений человеческого общества, оно должно способствовать взаимопониманию и продуктивному общению представителей различных культур.

Вместе с тем интерес к культурологической проблематике требует обновления методологии исследований, использования разнообразных подходов к изучению культур. Современные белорусские культурологи исследуют закономерности развития и функционирования культуры, ее структуру и динамику, взаимосвязи и взаимодействия с другими сферами материальной и духовной жизни. К числу важнейших проблем культурологии относится исследование вопросов истории и теории мировой и отечественной культуры.

Таким образом, культурология XXI столетия является обобщающей наукой о культуре, придающей логическую стройность и завершенность культуроведению. Культурология как комплексная гуманитарная наука формируется на стыке истории, философии, социологии, психологии, антропологии, этнологии, искусствоведения, семиотики, лингвистики, информатики, синтезируя и систематизируя под единым углом зрения данные этих наук. Структура культурологии, ее методы, ее отношение к тем или иным отраслям научного знания остаются предметом дискуссий белорусских ученых. Тем не менее сегодня культурология включена в общую систему знаний и занимает в ней строго определенное место, обладает собственным предметом исследования с конкретными методами. К началу XXI в. сформировались отрасли культурологического знания: история культуры, история культурологических теорий, философия культуры, теория культуры, социология культуры, экономика культуры, культурная антропология, культурометрия и др.

В Беларуси к концу 1990-х гг. оформились научные центры, которые пытаются осмыслить политические и культурные реалии XXI века, теоретические проблемы культуры. Наиболее существенный вклад в развитие современных культурологических теорий внесли ученые Белорусского университета культуры и искусств, Белорусского института проблем культуры, Республиканского института высшей школы Белорусского государственного университета, Витебского государственного университета им. П. М. Машерова, Гродненского государственного университета им. Я. Купалы.

При Белорусском университете культуры и искусств с 1998 года функционируют аспирантура по специальности 24.00.01 — теория и история культуры и совет по защите кандидатских и докторских диссертаций. Ученые университета занимаются исследованием социодинамики культуры, движущих ее общественных факторов, или социальных механизмов культуры. В университете подготовлен и издан ряд работ, посвященных изучению роли духовной культуры в регуляции разных сфер социального бытия в условиях системной трансформации общества, деятельности социокультурных институтов, которые обеспечивают функционирование культуры. Наиболее значительные из них «Философия культуры», «Сацыядынаміка культуры ў посткатастрофным соцыўме», «Белорусы от «тутэйшых» к нации», «Этнопсихологические основания культурогенеза», «Архитектурная герменевтика», «Философия красоты», «Музыкальное творчество как социокультурное явление» и др.

Современными учеными нашей страны И. В. Воробьевой, С. В. Донских, Т. И. Яковук, С. Л. Вилейко, А. А. Касперуком, И. Л. Коганом, Л. К. Кухто, Ю. Г. Болотовой, Э. А. Усовской, В. В. Колоцею, Д. А. Смоликом,

Е. А. Спириной, А. А. Сушей, Т. А. Сухоцкой завершены исследования динамики и базовых компонентов ценностных ориентаций субъектов культуры в условиях трансформации социокультурной среды, становления и развития книжной культуры как неотъемлемой части национальной культуры аксиологических и структурных оснований художественной культуры, вопросов генезиса, типологии и механизмов самосохранения нематериальной традиционной культуры, роли и места в структуре культурного организма этики и религии, их взаимоотношения как смыслообразующего принципа облика и стиля культуры.

Интересные исследования культуры конкретных социальных организмов, существующих в определенных пространственно-временных рамках, а также культуры регионов проводятся в Гродненском государственном университете под руководством доктора философских наук, профессора Ч. С. Кирвеля. В этом вузе несколько лет функционирует совет по защите кандидатских диссертаций по теории и истории культуры. Интенсивно ведется работа по исследованию этносоциальных и социокультурных процессов (прежде всего пограничного региона), что позволило в результате создать совместно с Госкомитетом по делам религий и национальностей Центр этносоциальных и социокультурных исследований, плодотворно сотрудничающий с научными центрами близкого и дальнего зарубежья (МГУ, СПбГУ, УралГУ, Университет в Белостоке, Иерусалимский университет и др.). Центром и кафедрой культурологии проведены ряд международных научных конференций.

Новым направлением в культурологии является архитектурная герменевтика. Осмыслением природы и сущности архитектурного творчества, культурологической интерпретацией архитектуры занимается доктор культу-

рологии И. В. Морозов. В его научных работах рассматриваются синкретичность всех артефактов, составляющих ту или иную, локальную в пространстве и времени культуру, грамматические и стилистические закономерности художественного языка зодчества. Всесторонне изучены сущностные проявления красоты, детерминирующей развитие культуры, доктором культурологии В. Ф. Мартыновым. Им раскрыто взаимодействие имманентного и безграничного и трансцендентного, природного и социокультурного, ограниченного и безграничного, относительного и абсолютного в формировании чувства красоты.

Ученые Республиканского института высшей школы и других НИИ занимаются исследованиями, результаты которых направлены на решение практических проблем развивающейся культуры. В частности ими разрабатывается концепция культурологического образования молодежи, проводятся фундаментальные исследования основ национально-культурного развития в условиях демократического правового государства. Белорусский университет культуры и искусств координирует деятельность 12 временных научных коллективов, которые разрабатывают концептуальные основы и программу развития народного творчества и профессионального искусства, информационную инфраструктуру отрасли культуры, систему норм и принципов взаимодействия белорусской культуры с другими культурами.

Безусловно, современными культурологическими исследованиями занимаются Институт искусствоведения, этнографии и фольклора, Институт экономики, Институт социологии НАН Беларуси и др.

Таким образом, об отечественной культурологии имеет смысл говорить всерьез, поскольку, как свидетельствует краткая история ее существования, она внутренне дифференци-

руется и структурируется достаточно быстро. На наш взгляд, налицо все предпосылки существования культурологии как самостоятельной области познания.

Во-первых, в нашей стране существует тезаурус отечественных, переводных и иноязычных текстов, связанных с изучением культуры. На этой базе можно не только идентифицировать соответствующие тексты, но и провести различие между культурологическими и тяготеющими к ним текстами, а также между ними и литературой, относящейся к смежным дисциплинам.

Во-вторых, в Республике Беларусь существует совокупность исследователей и преподавателей, идентифицируемых их окружением и ими самими как культурологи, но лишь немногие из них занимаются наукой о культуре. Большинство придерживается гуманитарной линии рассуждений. Конечно, круг ученых с ученой степенью доктора и кандидата культурологии по сравнению с другими странами очень мал. На сегодняшний день в Беларуси всего только 3 доктора культурологии и два десятка кандидатов культурологии, а также несколько профессоров культурологии.

В-третьих, в ряде вузов в качестве обязательного введен учебный курс культурологии и созданы соответствующие кафедры, что обеспечивает институциональный статус, подтверждающий ее самостоятельность и автономию от других дисциплин. Правда, в большинстве из них культурологию преподают лица, не имеющие специального культурологического образования.

В-четвертых, в юрисдикции Министерства культуры находится ряд институтов, непосредственно связанных с изучением культуры, в том числе Белорусский государственный университет культуры, Академия искусств, Академия музыки. Правда, следует отметить, что

в перечисленных вузах кроме БГУ культуры и искусств нет ни одного ученого со степенью доктора или кандидата культурологии. Из этого следует, что в Беларуси существует острый социальный спрос на специалиста в области культурологии.

Заключение. Наука о культуре сейчас может перейти к новому качественному этапу — от разрозненных описаний и деклараций к систематическому, в первую очередь — научному познанию культуры. Но для этого следует более четко отграничить научное познание культуры от философского и гуманитарного, ориентировать отечественную науку о культуре на западные образцы.

Думается, необходимо предпринять институциональные шаги для интенсивной подготовки культурологических кадров через аспирантуру и докторантуру. Назрела потребность в создании профессиональной ассоциации и специализированного культурологического журнала, что послужит интенсификации контактов между культурологами, выделению науки о культуре в особую область познания в рамках культурологии, формированию более тесных и систематических связей между отечественной и западной наукой о культуре. В России, например, функционирует Научно-исследовательский институт культурологии.

В среде исследователей культуры идут постоянные споры из-за дележа познавательных территорий между социологами, историками, философами, искусствоведами, поскольку синкретизм и внутренняя неструктурированность культурологии провоцируют такие споры, а наука о культуре, позволяющая провести более четкие познавательные границы, в стране еще только складывается. Порой и в Высшей аттестационной комиссии диссертационные исследования, защищенные в советах по теории и истории культуры, также квалифицируются

как не культурологические. В связи с этим следовало бы создать самостоятельный экспертный совет по культурологии, что способствовало бы повышению качества научных разработок и их объективной оценки.

Современная белорусская культурология, представленная преподавателями, специалистами, работающими в исследовательских центрах, в сферах управления, организации, консультирования, не имеет достаточно высокого статуса в сравнении с другими дисциплинами. Как свидетельствует практика, культурологи пока еще не адаптированы к сегодняшней белорусской научной среде. Поэтому необходимо институциональное государственное вмешательство, стимулирующее развитие науки о культуре. Такая деятельность может осуществляться на уровне Министерства об-

разования, Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь, Национальной академии наук, поскольку в сфере их влияния имеются необходимые предпосылки для стимулирования развития отечественной культурологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мартынов, В. Ф. Философия красоты / В. Ф. Мартынов. — Мн.: Тетра Сисемс, 1999. — 336 с.
2. Морозов, И. В. Герменевтика зодчества / И. В. Морозов. — Мн.: Стринко, 2009. — 352 с.
3. Смолік, А. І. Сацыядынаміка культуры ў посткатастрофным соцўме / А. І. Смолік. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — 247 с.
4. Чернявская, Ю. В. Белорусы. От «тутэйшых» — к нации / Ю. В. Чернявская. — ФУАниформ, 2010. — 512 с.: ил.
5. Шумская, И. М. Музыкальное творчество как социокультурное явление / И. М. Шумская. — Мн.: БНТУ, 2006. — 121 с.

Поступила в редакцию 25.05.2010 г.

УДК [124.42+130.2](476)+792.2(476)

Архетипы народной культуры

© Котович Т. В., Малей А. А.

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск

В статье исследуются глубинные структуры белорусского ритуально-обрядового комплекса и орнамента в соотносительности в геометрическом и цветовом смысле с общечеловеческими архетипами мировой культуры. Авторы подчеркивают естественное родство белорусской символики с общеславянскими и общечеловеческими традиционными взглядами на мир. Направления анализа представляют собой выявление семантики древнеегипетской мистерии Осириса, сущности Элевсинских мистерий Древней Греции, структуры обрядово-ритуального комплекса рождения и смерти в белорусской традиционной культуре. Исследования в этих направлениях дали возможность вскрыть хронотоп спектакля «Зямля» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа в качестве расшифровки ритуального комплекса смерти-возрождения.

В наборе архетипов, выделенных К. Г. Юнгом, наиболее ярким авторы видят тот, что соотносит рождение и смерть. Взаимозависимость рождения и смерти рассматривается как нить, связующая наиболее важные обрядовые и мистериальные моменты разных культур. Так, древнеегипетские мистерии Осириса и Элевсинские мистерии содержат сказания о единстве умирания и воскрешения. Авторы выявляют подобия данных позиций в белорусской народной культуре. Спектакль «Зямля» Коласовского театра (Витебск) рассматривается как сценическое воплощение ритуально-обрядовой стихии Матери-Земли.

Ключевые слова: архетипы, ритуально-обрядовые комплексы, смерть-возрождение, структура произведения, коллективное бессознательное.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 90–99)

Archetypes of national culture

© Kotovitch T. V., Maley A. A.

Educational Establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk

The article studies deep structures of Belarusian ritual and rite complex as well as ornament in the correlation, in geometrical and color senses, with universal archetypes of world culture. The authors emphasize natural kinship between Belorussian symbols and common Slavic as well as universal traditional world outlook. The directions of the analysis are finding out the semantics of ancient Egyptian mystery by Osiris, the idea of Eleusyn mysteries of Ancient Greece, structures of the ritual and rite complex of birth and death in Belarusian traditional culture. The research in these directions made it possible to discover the chronotope of the J. Kolas National academic drama theatre "Land" performance as a means to decipher the ritual complex of death-rebirth.

In the set of archetypes defined by K. G. Yoong the brightest one is considered by the authors to be the archetype that correlates death and birth. Interdependence of birth and death is considered as a thread which connects most significant ritual and mystery moments of different cultures. Thus ancient Egyptian mysteries by Osiris as well as Eleusyn mysteries contain stories of the unity of dying and resurrecting. The authors find out similarities of the given positions in Belarusian folk culture. The Kolas Theatre (Vitebsk) "Land" performance is considered to be the staged implementation of ritual and rite element of Motherland.

Key words: archetypes, rite and ritual complexes, death-rebirth, structure of a piece of art, collective unconscious.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 90–99)

В условиях современной цивилизации самоидентификация белоруса в мире является одной из наиболее важных проблем соци-

ально-гуманитарного блока дисциплин. Традиционная белорусская культура как отражение ментальности народа служит базой для созда-

Адрес для переписки: e-mail: Kotovich3@rambler.ru — Т. В. Котович

ния картины мира в духовной жизни сообщества. Слагаемыми такой картины мира являются элементы народной повседневной культуры всех регионов Беларуси, т. е. Подвинья, Поднепровья, Центральной Беларуси, Понеманья, Восточного и Западного Полесья.

В этой связи наиболее важным является создание целостного комплекса совмещения коллективного бессознательного, находящегося в основе мировой культуры, с коллективным бессознательным отечественной культуры. Эта потребность продиктована следующими основаниями: выявлением и осмыслением единых механизмов существования культуры в условиях сегодняшней переходной стадии и положения искусства в подобной ситуации; во-вторых, сложностью и многоуровневостью процессов, происходящих в контексте постмодернистского искусства, где на определенном уровне действует традиция народной культуры.

Целью статьи было создать модель соотнесенности архетипов античности с архетипами белорусской традиции сакрального. Для достижения цели определены следующие задачи: выявить юнгианские понятия архетипов; произвести сравнительный анализ семантики древнеегипетской мистерии Осириса, Элевсинских мистерий Древней Греции с обрядово-ритуальными комплексами рождения и смерти в белорусской традиционной культуре; проанализировать семантику спектакля «Зямля» в Национальном академическом драматическом театре имени Якуба Коласа в качестве расшифровки ритуального комплекса смерти–возрождения.

Для достижения поставленной цели использована совокупность приемов и операций теоретического освоения реальности традиционной и античной культур. В работе авторы делают попытку соединить теорию и историю культуры. В качестве рабочих применялись общелогические методы, принципы структурного анализа и синтеза выделенных структурных элементов системы в единое целое, а также общенаучные методы индукции и аналогии. Одним из основных рабочих методов исследо-

вания является моделирование как построение теоретической модели изучаемого объекта.

Теоретическая и методологическая основа статьи опирается на положения, разработанные в трудах К. Г. Юнга, а также исследователей белорусской народной культуры Янки Крука, Л. Дучица, М. Кацара, А. Куриловича, Л. Маленко, Г. Масловой, М. Романюка, Е. Сахуты, Д. Тризны, В. Фадеевой.

Отражение коллективного бессознательного в ритуальных комплексах культур. В бытовой повседневности человек руководствуется состоянием, настроением, сиюминутными реакциями на происходящее. Неотрефлексированность является основой, толчком к дальнейшему осмыслению явления и события, их анализу. Наиболее сильные эмоции и переживания, словно нити, пронизывают весь человеческий мир от его биологической природы до восприятия, а дальше — до социальных структур и космических глубин. Каким образом обнаружить начало и конец этой нити?

И, действительно, «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, т. е. испокон веку наличными всеобщими образами», т. е. архетипами. К. Г. Юнг определяет их как основу коллективного бессознательного, а значит, мы вправе определить их как начало нити, связующей все уровни мироздания. «Во всей человеческой деятельности есть априорный фактор, так называемая врожденная, досознательная и бессознательная индивидуальная структура души» [1, с. 214].

Платон же рассматривал архетипы как основание вселенной, как суть мира и его начало, т. е. начало нити, в его представлениях, располагалось на другом уровне бытия мира. Мы в своих рассуждениях базируемся на точке зрения Р. Тарнаса о том, что «природа действительно не просто феноменальна, не является она и независимой и объективной: скорее, это нечто такое, что выявляется к жизни самим актом человеческого познания» [2, с. 25]. Тогда природа и человеческое бессознательное пронизаны друг другом, и человеческое воображение

находится в прямой связи с внутренними процессами природы, а «образная интуиция — не субъективное искажение, а завершение человеком сущностной целостности этой реальности, которую дуалистическое восприятие раскололо пополам» [2, с. 368].

Архетипы Платона и архетипы Юнга объединены в опытах С. Грофа [3, с. 150–200], которые выявили процессы, происходящие на биологическом уровне, но с отчетливым впечатком архетипического ряда, потрясающего своей глубиной и значимостью. Таким образом, нить, пронизывающая и связующая человеческое существо и мир, не имеет начала и конца. Все связано со всем, мир и человек взаимно отзеркаливают и пересекают друг друга. Архетипы, по К. Г. Юнгу, «определены не содержательно, а формально <...> его форму можно сравнить с осевой структурой кристалла, которая до известной степени предусматривает кристаллическую структуру матричной жидкости, хотя сама по себе материально и не существует. <...> Архетип сам по себе пуст и чисто формален <...>. Единственное, что остается неизменным, — это осевая система, вернее, неизменяемые геометрические пропорции, лежащие в ее основе» [1, с. 216–217].

К. Г. Юнг подчеркивает, что в самых глубинных слоях бессознательного находятся изначальные общечеловеческие образы, раскрывающиеся в разных культурах со свойственными им особенностями. Однако при разности выявлений доминанты бессознательного содержат единые образы и мотивы. Согласно К. Г. Юнгу, это — сверхлические явления, они отделены от личного и «являются абсолютно всеобщим, и потому, что его содержания могут быть найдены повсюду <...>» [4, с. 72]. Коль скоро мы имеем дело с наиболее древними и наиболее всеобщими формами представления человечества, в равной мере представляющими собой и чувство и мысль, мы вправе провести анализ определенных систем архетипов в разных культурах и сопоставить основные их черты.

Чрезвычайно важным, на наш взгляд, является замечание К. Г. Юнга о том, что «архетипы — это не только отпечатки постоянно повторяющихся типичных опытов, но и вместе с тем они эмпирически выступают как силы или тенденции к повторению тех же самых опытов» [4, с. 76]. Подобное утверждение позволяет понять механизм воспроизведения элементов ритуального поведения и определить главное в нем как связь космических сил с природными и социальными явлениями. Поскольку данные психические системы отмечены печатью значительной автономии и весьма условно, как полагает К. Г. Юнг, подчиняются контролю сознания [4, с. 103], мы рассуждаем о самом этом механизме как о транссубъективном начале, внешнем по отношению к человеку и вместе с тем глубокого внутреннего. Поскольку вторжение бессознательного происходит особенно явно в самых значительных ситуациях — перемен или принятия важных решений, то явственно выступает и цель подобного механизма. Если следовать логике К. Г. Юнга, ее мы могли бы обозначить как раскрытие самой сути человека, т. е. «восстановление и развертывание изначальной, потенциальной целостности его» [4, с. 115]. Символика процесса выступает в виде определенных геометрических фигур или цветовых сочетаний.

И коль скоро человек по аналогии с физическим опытом в состоянии описать природу, он классифицирует ее явления через те чувства, которые превосходят по силе все прочие переживания. Он приписывает природе символику цвета, так же, как и воспринимает социальные отношения по тем же цветовым обозначениям.

Архетипы, как и сформировавшиеся в древней культуре ритуалы, возрождаются в истории культуры непрерывно и под разными обличьями. С психологической точки зрения, утверждает К. Г. Юнг, человечество обладает общими инстинктами воображения и действия, которые нашли отражение в архаических мифах.

На основании исследования основных элементов древнеегипетских и древнегреческих мистерий мы выбираем из всего ритуального комплекса те, что связаны с понятием вечного возвращения, единства жизни и смерти, постоянного процесса обновления. Нас будут интересовать культы Осириса и Деметры как представителей производительных сил природы и богов, связанных с царством мертвых, т. е. хтонических божеств. Проблема возвращения, круговорота жизни и смерти является одной из центральных в древних верованиях.

Выявим основные позиции этого превращения в древнеегипетской мифологии.

Осирис (Усир) является старшим сыном Геба (земля) и Нут (небо), он научил людей сеять злаки, врачевал, учредил культ богов. Был разрублен братом Сетом на 14 частей, собранных впоследствии Исидой. Считалось, что Осирис ежегодно умирает и возрождается к новой жизни. В погребальных обрядах иногда помещали натянутое на раму полотно с фигурой Осириса. Мистерии Осириса совершались в конце последнего зимнего месяца — в начале первого весеннего месяца. Жрицы в образах Исиды и Нефтиды воспроизводили поиски, оплакивание и погребение Осириса, происходил великий бой между Гором и Сетом. Представление завершалось водружением столба — символа возрождения всей природы. Осирис также отождествлялся с умершим царем. Фараон после смерти уподоблялся Осирису и оживал, как Осирис. В дни мистерий совершались обряды коронавания, в которых молодой фараон выступал в роли Гора, а умерший Осирис изображался на троне. Перед именем умершего всегда ставилось обозначение Осириса. Как бог мертвых Осирис воспринимался как верховный судья, перед которым взвешивали сердце умершего.

Культ Осириса связан с распространением земледелия. В «Книге мертвых» его называют зерном. Сев считался похоронами зерна — Осириса, появление всходов — возрождением, а жатва — умерщвлением Осириса.

Таким образом, культ Осириса является центром всех заупокойных верований. В храмах из глины лепили фигуру Осириса, засеянную зерном. К празднику фигура покрывалась зелеными всходами, это символизировало его возрождение.

Как подчеркивает Ямвлих, египтяне «подражают природе мироздания и божественному творению, когда сами посредством символов производят некие образы мистических, скрытых и невидимых мыслей, подобно тому, как природа неким символическим образом запечатлела невидимые причины в видимых формах и как божественное творение начертало истину идей в видимых образах» [5, с. 163]. Автор усматривает в этом космический метод воплощения идей от высших существ через низшие. Мы могли бы усмотреть в этом проявление архетипов. Ямвлих утверждает, что в обрядах посвящения и тайнствах выявляется воспроизводство подобной символики.

В 22 км от Афин располагался город Элевсин со знаменитым святилищем мистериального культа Деметры. Эзотерический обряд, на котором имели право присутствовать только посвященные (мисты), не сохранился в описаниях. Считалось, что прошедшие посвящение не только нравственно очистились, но и обрели духовное возрождение и блаженство в загробной жизни. Элевсинские мистерии восходили к празднествам плодородия. Имя Деметры имеет корнем слово «мать», она дочь Кроноса (время) и Реи. Как отмечает К. Г. Юнг, трехчастное деление неразрывно связано с примитивной формой богини Деметры. Священное число 3 богини — это число именно подземного царства. Оно превалирует в хтонических культах античности [1, с. 140]. Поэтому мать предстает в темных тонах черного или красного цвета (это ее основные цвета) с первобытным или звериным выражением лица [1, с. 181].

До возвращения дочери Персефоны, похищенной Аидом (Гадесом), богом царства мертвых, Деметра прекращает на земле развитие растений. Греки справляли ее праздники

перед посевом. Когда Персефона возвращалась к матери, земля вновь оживала и плодоносила. Персефона является богиней царства мертвых и богиней плодородия. Греки почитали ее вместе с Деметрой. Смысл такого единства, по мнению К. Г. Юнга, состоит в том, что каждое зерно и каждая дева «содержат в себе всех своих предшественниц — бесконечную вереницу матерей и дочерей, единых друг с другом. <...> в Элевсине мы видим <...> нечто вполне единообразное и совершенно определенное: бесконечность сверхиндивидуальной жизни [1, с. 174].

Возвращение Персефоны на землю из подземного мира стало символом пробуждения природы. Культовые обращения к Деметре: Хлоя-зелень, Сито-хлеб. Образ зерна совмещает в себе образы и начала и конца, и матери и дочери, и именно поэтому он выходит за пределы индивидуального к вечному и универсальному [1, с. 138].

В мифах о Деметре отражаются борьба жизни и смерти и их единство. Плодородие земли не мыслилось вне гибели, без которой невозможно возрождение жизненных сил во всей их полноте. Символом подобного единства является гранатовое зернышко, данное Персефоне Аидом перед ее возвращением к матери. Вкусив этого зернышка, Персефона не забывала о царстве смерти. Гранатовое зернышко представляет собой символ плодovitости, но его владельцем является Аид, бог смерти.

В мистериях почитаются обе богини как дарующие силу земле, животным и людям. В сентябре в течение девяти дней Элевсинские мистерии символически отображали горе Деметры, ее странствия в поисках дочери. Войти в образ Деметры, по К. Г. Юнгу, «означает быть преследуемой, ограбленной, подвергнуться насилию, не понимать смысла происходящего, гневаться и скорбеть, но потом получить все обратно и родиться снова. И что же все это может быть, если не попытка осознать универсальный принцип жизни, судьбы всего смертного?» [1, с. 139].

Суть идеи Деметры, как подчеркивает К. Г. Юнг, «предполагает колос зерна и материнство в качестве своей естественной оболочки и личины. Все три аспекта — Богиня Мать, Богиня Зерна и Богиня эзотерических мистерий — принадлежат фигуре Деметры; ни один из них нельзя от нее отмыслить; особенно тесно связаны в гимне два последних» [1, с. 135].

К. Г. Юнг отмечает формулу Персефоны как архетип Кору (девушки). Она неразрывно связана со своей матерью и вместе с тем обречена разорвать эту связь, чтобы восстановить ее вновь. В этом состоит один из смыслов Элевсинских мистерий. Кроме того, в момент священнодействия рождался ребенок. В этом заключается еще один смысл празднеств, дополняющий, развивающий предыдущий и объединяющий образы матери и дочери. Всеохватывающая идея рождения, идея вечно длящегося и повторяющегося начала жизни объединила мать, дочь и дитя в одно полное глубокого смысла целое. Как подчеркивает К. Г. Юнг, смысл рождения «заключается не просто в идее начала всех вещей и даже не в идее уникального, первичного начала, но в непрерывности постоянно возобновляющегося ряда рождений. В тождественности матери и дочери рождающая мать проявляет себя как вечное существо, и участники мистерии входят в ее бытие и в судьбу. Ребенок же знак того, что это продолжение имеет выходящее за пределы индивидуального значение: эта непрерывность и постоянное возрождение в своем собственном потомстве» [1, с. 164–165]. Это позволяет сделать вывод, что главной темой мистерий было «вечное исхождение жизни из смерти, повторяющееся празднование мистерий было продолжением этого космического события» [1, с. 170].

В белорусской традиционной культуре рождение и смерть имеют свои ритуальные обозначения. Это были праздники семейно-родовой направленности: родильно-крестильные, свадебные и похоронно-поминальные обряды. Однако «<...> в обрядовом пространстве традиционной культуры праздники календарной и

собственно семейной направленности тесно взаимосвязаны и составляют единое целое, единую систему праздников, внутри которой наличествуют сложнейшие взаимоотношения» [6, с. 361].

Сохранение и продолжение рода имело тесную связь с культом предков. Механизм связи семейно-родовой традиции с общим календарем праздников обеспечивался пониманием того, что «мир общины создавался заново: то, что когда-то было сделано руками богов, повторено усилиями предков, следовало регулярно воссоздавать коллективными действиями современников» [6, с. 19]. Любой обряд требовал жесткой регламентации действий, не допускал отклонений и неточностей, т.к. он представлял собой метафизическую конструкцию, задачей его было удержание мироздания в целостности и единстве. «Обряд — это консолидация энергии, сил, пожеланий, приоритетов тех, кто его принимает как главный внутренний закон или духовный остов, который помогает твердо стоять ногами на земле, уважать своих предков и верить в будущее» [6, с. 10]. В структуре обряда выражена концентрация знаний о природе, космосе, человеке, взаимоотношениях между людьми, об общении человека с богами и душами умерших предков.

Похоронный обряд и обряд народзінаў состоят из следующих позиций.

Умершего укрывают белым саваном (снизу до пояса).

Умершего укладывают ногами на запад, головой на восток.

Перед тем как вынести гроб. Его трижды опускали на порог, тем самым как бы стучались в мир предков.

Ребенок появляется на свет головой вперед. Чтобы дети не болели, на пороге их обливали водой.

Поминальная трапеза начинается ритуальной едой — кутьей, которая символизирует горе, боль утраты, она приготовлена из зерна злаковых культур и подслащена медом.

Каждый должен взять равную долю этого горя и тем самым помочь пережить смерть близкого человека.

Ритуальная еда разделена между всеми участниками и съедена тут же за столом.

Народзіны заканчиваются делением бабиной каши, приготовленной из зерен, меда и сухофруктов, она символизирует богатство, приплод и рождение детей.

Каждый выкупит свою ложку подарком или деньгами.

После того, как горшок разбит, каждый возьмет небольшой черепок и немного каши, чтобы отнести домой и угостить домашних.

По отношению к умершему — нечетное количество атрибутов.

Хоронят в 13 или в 15 часов — зона смерти.

Три горсти земли — в могилу.

Три рюмки — на поминках.

На могилу — 1 рюмку водки, одну конфету, 1 яйцо.

7 блюд — на поминальном столе (знать род до 7 колена).

К живым — четное число атрибутов.

Похороны

Свечу ставили на горшок с зерном.

После выноса покойника из дому на пол бросали три горсти зерна.

На поминки приносили миску с зерном.

Кутья.

Радзіны

Клали зерно в купель во время первого ритуального купания.

Тройственный мир представлялся у восточных славян таким же, как в любой другой культуре. Один из миров, подземный хтонический мир — это мир предков, подлинных хозяев земли. От них зависел урожай. «Практически каждый праздник годового цикла, а также семейно-родовой направленности в своей структуре имели одну из составных частей — момент почитания предков» [6, с. 27].

День рождения выстраивает вокруг себя соответствующее ритуально-обрядовое про-

странство и задает свое сакральное время. Момент рождения — сохранение постоянства, стабильности в семье (на протяжении 3 дней никто никому ничего не отдавал и не одалживал: защищали долю, судьбу ребенка) — первое ритуальное купание (9 дней) — до 40 дня крещение ребенка — 1 год.

Ребенка при рождении пеленают в пеленки белого цвета, перевязывают пояском красного цвета и укладывают на правый бок.

Купание содержит в себе символику ритуального омовения и идею стирания и смыывания прежней информации, ее перекодировку в связи с получением нового социального статуса. 40 дней от рождения — три этапа стирания информации и последовательного вживления в пространство семейного существования. Самый первый этап — первое купание: смыть следы недавней внутриутробной жизни. Первое ритуальное купание — 9-й день: продолжение процесса программирования важнейших аспектов будущей жизни.

В купель клали зерно, если рождался мальчик: (продолжение рода), обручальное кольцо отца (магический круг), мед, серебро (здоровье и богатство), гвоздь под купель (хороший хозяин), книгу (умный), выливали под яблоню (символ продолжить свой род, мировое древо). Если рождалась девочка, — 9 зерен жита (чтобы родила), медную монету (минимум болезненности при месячных), молоко (чистое лицо), угольки (не поддаваться сглазу), под купель гребешок, иголку, лен (хорошая хозяйка).

После ритуального купания пеленали в белое использованное, опоясывали красным поясом-оберегом. Ребенка крестили в воскресенье — самый светлый день недели. Параллельно с обрядом крещения дома проводили ритуал посвящения ребенка в состав семьи. В белом с красным поясом проносили 3 раза вокруг стола, чтобы он любил дом и родителей по солнцу. На столе обязательно находились хлеб-соль. Благословляли хлебом-солью. Хлеб-зерно — символ плодородия и роста. Крестины заканчивались, а похороны начинались кутьей.

Для крещения одежду шили из белой ткани. С вышивкой и кружевами. Сповивальник (пояс) — красный. Белую крестильную пелену хранили всю жизнь. Крестные молятся за крестника, крестник же был обязан проводить крестных в последний путь.

Похоронный обряд имеет самый высший статус в традиционном обществе. Он как бы приостанавливал обычный ход времени и запускал механизм действия совершенно иного принципа его исчисления.

Момент смерти — день похорон (3 день) — семейный стол (9 день) — семейно-родовой поминальный стол (40 день) — 1 год (ход часов возобновляется). Это связано с представлениями о состоянии души после смерти и о ее преодолении испытаний. Поступательный переход в иной мир. Вывешивали белый рушник. Умирающему давали громничную свечу. Как и для облегчения родов. В доме умершего беременную или ребенка обматывали красным поясом. Зеркала завешивали белым. В западных областях Беларуси — черным. В одежде умершего категорически отсутствовало красное. В изголовье — горшок зерна + громничная свеча.

Исходя из изложенного мы проводим сравнительный анализ ритуалов рождения и смерти в традиционных культурах прошлого: в Древнем Египте, Древней Греции и Беларуси.

Общее в обрядах:

1. Единство представлений о взаимосвязи космоса, природы, социума и индивидуальной судьбы. Архетипически культ предков присутствует в том или ином виде в структуре всех праздников плодородия. Хтонические силы объединяют в своих образах смерть и рождение.
2. В этом единстве представлений укоренен архетип целостности, представленный геометрической фигурой круга (вечное возвращение) и числом 3.
3. В мистериях Осириса присутствует младенец Гор, в Элевсинских мистериях присутствует рожденное дитя, в белорусских обря-

дах рождение тесно связано с плодородием и землей.

4. Присутствие в той или иной интерпретации триады *белое-красное-черное*.
5. Символ жизни — зерно в структуре праздников.

Различное в обрядах:

1. В мистериях Древнего Египта и Древней Греции смерть тождественна рождению, и данное тождество представляет собой ритуальное единство с единой символикой и структурой. В белорусских обрядах структура и символика подчиняются закону ритуальной перевернутости.
2. В мистериях Древнего Египта превалирует мужское начало. Плодородие и царство мертвых определяет Осирис. В мистериях Древней Греции определяющим является женское начало. Плодородие связано с Деметрой. Похоронные обряды и народзіны в Беларуси в единстве жизни и смерти не определены строгой разделенностью полов.
3. В белорусской традиционной культуре обрядовые регламентации связаны с тремя основными этапами: рождением, свадьбой, смертью. В древних культурах античности в единстве бытия-небытия выпадает средний элемент.

Семантика архетипа Матери в спектакле «Зямля». Латентные формы Великой Матери (Земли) в образах рая, Царства Божия, небесного Иерусалима раскрываются через магический круг судьбы главного героя поэмы Якуба Коласа «Новая зямля», через хаос, отображенный в его снах (например, волк как символ бездны) и через смерть. Тайна и судьба, искушение и поглощение являются теми атрибутами Матери, которые в поэме просвечивают сквозь лирический слой воспоминаний автора, накрепко связывая космическую и социальную энергии. Магия творчества в зонах коллективного бессознательного и мышление архетипами заставляет оставить в стороне стилистические особенности художественного высказыва-

ния Якуба Коласа и обратиться к специфике создания мифологизированного мира. По точному замечанию Г. Паневича [7, с. 31], «Колас абапіраецца на вобразную аснову міфалагічных уяўленняў, рэшткі старажытнага света разумення і светаадчування, якія падаюцца ў паэме праз развіццё асобных прыёмаў і прыწყыпаў вобразатворчасці».

Пясяяр — главный герой спектакля «*Зямля*» — в конце своей дороги возвращается в лоно рода, чтобы избавиться от одиночества и собственного Я, отрекается от крайней индивидуальности во имя первородного *Мы*. Здесь происходят тот же отказ от привычного, те же переоценка и преобразование. Здесь происходит и новое включение в сообщество. В этот период меняются все внутренние переживания человека, он проходит через кризис, через страдания и хаос переходных состояний, он словно умирает, а затем выходит возрожденным и сильным.

Режиссер-постановщик В. Барковский создает спектакль в цветах — черный, красный и белый. Серые свитки на фигурах людей, которые должны были бы стать символом почвы и символом обыденной крестьянской повседневности, воспринимаются в системе постановки как белое, потому что земля и повседневность жизни приобретают здесь смысл святого, чистого, сущностного. Красный цвет возникает как обозначение трагических, стержневых моментов в воспоминаниях героя. Черный здесь является цветом исчезновения, небытия.

Спектакль В. Барковского «*Зямля*» начинается хрустально-прозрачным звуком клавиесина в темноте. Интонация детства, неуловимо-ностальгическая, невыносимо-тонкая, пронизывает постепенно сереющее пространство сцены, когда мы замечаем, как несколькими рядами от кулисы к кулисе по планшету кажутся серые тени. Это — люди-колосья, люди-борозды, набухающее рожью-плотью поле, живое и трепещущее, мятущееся под вихрями судьбы (пластика В. Колосова). Перекатывающиеся тени поднимаются-прорастают, и сквозь

лес тел-стеблей из далекой темноты начинает движение к авансцене человек. В цивильном костюме, с орденовыми планками на груди, с большим фонарем в поднятой руке, он идет к зрителям. Это — начальный импульс его дороги-исповеди. В течение спектакля тяжелейшая рефлексия Песняра будет переведена режиссером в ситуацию мифа судьбы, в которой герой прозревает истину, отрекаясь от себя и своего *Я*, ощущая себя только колосом в океане ржи и осознавая величайший смысл этого океана.

Песняр, начиная движение сквозь толпу, еще не решается слиться с ней. Он только слышит голоса, только видит и ощущает энергию земли. Эта энергетика, воплощенная человеческими телами, заливает планшет «волнами» хлебного поля, которое прорастает народом. Вся эта масса плывет от задника к авансцене, и, заполняя оркестровую яму, ритмично произносит колосовский текст как молитву. От колосников спускаются ветви дерева, которое, прорезая сцену, становится символом и Мирового Древа, и генетической сущности Песняра, и древа нации (художник В. Матросов).

У В. Барковского главным символом мирового целого, неподвластного никаким расчленениям и не признающего никаких границ «между», заявлена крестьянская свитка. Все персонажи одеты в тканую одинаковую длинную одежду-рубаху-тунику, у всех волосы спрятаны под косынками-шапочками. Не выделенные, не персонифицированные, они трансформируются один в другого, а потом в памяти Песняра поднимаются как формулы заклинания зачарованного сознания, как сгустки природной субстанции, которая и совершает сама в себе вечный круговорот смерти и рождения.

Путь Песняра символически представлен как восстановление традиционных ценностей.

Эти традиционные ценности связаны с аграрной стихией. Земледелие с его почитанием земли и культом Богини-Матери пронизано ритуальной ментальностью. Связь общины и рода во времени и пространстве обеспечивается плодородием почвы, и ритуалы жертво-

приношений предназначены для высвобождения энергий и потенциальных сил земли. Песняр символически совершает обряд инициации, одеваясь в свитку, и тем самым сам становится частью почвы, т. е. уходит в землю, к предкам. Отголоски земледельческих культов здесь очевидны. Песняр, которого обряжают в свитку, отходит в глубь сцены, оставляя свой фонарь и сливаясь с другими персонажами: «Праїсці свой шлях, прамарнавацца і невядомымі застацца...». Его голос через все испытания героя становится голосом народа и сливается с ним. Уход героя становится последней стадией ритуала — приобщением к предкам и божествам.

Возвращение театра в лоно ритуала соотносимо с глубокими переменами в культуре в целом. Внимание к гендерным проблемам и положению женщин в культуре связано с тем, что архетип отца замещается архетипом матери. Поэтому в современной культуре возникает огромная потребность в культе Матери-Земли. Предки, с которыми стремится воссоединиться Песняр, не имеют самостоятельного значения, ибо представляют собой хтонические силы Земли. Миф Матери-Земли вбирает в себя весь творческий поиск героя. Возвращение в лоно Земли обозначает обретение утраченной гармонии и первичного космического порядка. Земля и контакт с Землей являются символом рождения. А смерть героя становится условием нового рождения.

Заключение. Архетип, согласно К. Г. Юнгу, представляет собой некую неоформленную точно структуру, лежащую в основе любых выявляемых в культуре и искусстве форм и образов. Это — одновременно способ психологического постижения объекта и символическая формула. Источником существования архетипов является бессознательная структура психики.

Одним из наиболее драматических и ярких в различных культурах предстает архетип, объединяющий рождение и смерть. Появление жизни из смерти, т. е. рождение Нечто из Ничто, и обратный процесс на протяжении

всей истории культуры были и остаются наиболее загадочными. Так, в Элевсинских мистериях проявлена сущность единства умирания и воскрешения в природе, а также тайна мира мертвых предков. В древнеегипетских сказаниях об Осирисе мы видим мифологию взаимопревращения бога плодородия и бога царства мертвых. В сравнительном анализе архетипа смерти–возрождения в древних культурах и обрядовых комплексах в белорусской народной культуре мы выявили общее и различное.

Спектакль НАДТ имени Якуба Коласа «Зямля» по мотивам произведений Якуба Коласа представляет собой сценическое воплощение ритуально-обрядовой стихии Матери-Земли как объединяющего архетипа смерти–возрождения через структуру постановки. В этом смысле спектакль оказывается наглядным

воплощением юнгианской идеи о проявленных в искусстве структурах коллективного бессознательного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг, К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов: пер. с англ. / К.Г. Юнг. — М.-К., 1997.
2. Тарнас, Р. История западного мышления: пер. с англ. / Р. Тарнас. — М., 1995.
3. Гроф, С. Величайшее путешествие: сознание и тайна смерти / С. Гроф. — М., 2008.
4. Юнг, К.Г. Психология бессознательного: пер. с нем. / К.Г. Юнг. — М., 2001.
5. Ямвлих. О египетских мистериях / Ямвлих; пер. с древнегреч., коммент. и посл. И. Мельниковой. — М., 2004.
6. Котович, О. Золотые правила народной культуры / О. Котович, Янка Крук. — Мн., 2007.
7. Паневіч, Г. Генетычныя асновы вобразнасці / Г. Паневіч // З глыбінь народных / А. Лойка (гал. рэд.) і інш. — Мн., 1982. — С. 29–40.

Поступила в редакцию 4.05.2010 г.

УДК 130.2+141.72

Социобиологическая модель половых различий и ее репрезентации в современной культуре

© Чеснокова О. И.

*Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет»,
Витебск*

В статье рассматривается процесс формирования интегративной модели гендерной инкультурации, которая соединяла бы в себе положительные моменты консервативной и реформистской моделей и содержала бы в себе следующий набор пологендерных ценностей: ценностное отношение обучающихся к представителям обоих полов, преодоление гендерных стереотипов и дискриминации по половому признаку; понимание, принятие и готовность исполнять свою гендерную роль; ценностное отношение к любви, браку, материнству и отцовству.

Анализируя систему современного полового, семейного и гендерного образования в Беларуси, автор приходит к выводу, что во многом стихийно формируется такая гендерная инкультурация, где личность усваивает противоречивые представления о своей пологендерной идентичности. Подобное положение рассматривается как показатель духовного кризиса современного общества. Проводится анализ норм, ценностей и принципов в рамках консервативной и реформистской моделей гендерной инкультурации.

Ключевые слова: гендерная инкультурация, пологендерные ценности, гендерно-антропологический кризис.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 100–106)

Sociobiological model of sex difference and its representation in the modern culture

© Tchesnokova O. I.

Educational Establishment "Vitebsk State Technology University", Vitebsk

The article deals with the process of formation of integrative model of gender enculturation which would combine positive moments of conservative and reformist models and would contain the following set of sex and gender values: axiological attitude of disciples to the representatives of both the sexes, negotiation of gender stereotypes and sex discrimination; understanding, accepting and readiness to perform one's gender role; axiological attitude to love, marriage, motherhood and fatherhood.

While analyzing the system of modern sex, family and gender education in Belarus the author comes to the conclusion that such gender enculturation in which personality adopts contradicting ideas of its sex and gender identity is formed spontaneously. Such a situation is considered as an indicator of spiritual crisis of modern society. Analysis of norms, values and principles within the conservative as well as the reform models of gender enculturation is conducted.

Key words: gender enculturation, sex and gender values, gender and anthropological crisis.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 100–106)

Современный цивилизованный человек формируется в противоречивых условиях. Среди некоторых основных тенденций развития современной культуры можно выделить слабую интеграцию и запутанность сети социальных отношений, а также индивидуализированность ценностей культуры, среди которых

господствуют идеи потребления. Эти и другие факторы являются свидетельствами антропологического кризиса, который порождает дегуманизацию культуры. Человек все больше превращается в одномерного индивида с установкой на потребительство. На антропологические проблемы накладываются проблемы ген-

Адрес для переписки: e-mail: olgabersen@rambler.ru — О. И. Чеснокова

дерные. Они связаны с существованием дискриминации по половому признаку (и это касается не только женщин, но и мужчин), с бытованием в нашем обществе гендерных стереотипов и т. п. Приведем выдержку из недавнего интервью для БЕЛТА министра труда и социальной защиты Республики Беларусь Марианны Щеткиной, которая рассуждает о связи нашего законодательства с жизнью. Она отмечает, что законодательство в области гендерных отношений опережает общественное сознание, так как на нормативном поле Беларуси созданы необходимые условия для реализации в стране гендерного равноправия, но на деле не все так гладко, как на бумаге. Другая грань гендерных проблем — кризис современной семьи, который выражается в наличии «скоротечных» браков, большого числа разводов, неполных семей или семей, в которых муж присутствует лишь формально и не в состоянии выполнять роль ответственного родителя, фактов семейного насилия. Правда, современные женщины начинают осознавать, что если «бьет, то не обязательно любит», однако возникает перекокс в противоположную сторону, когда женщина сама становится агрессором. Третья проблема связана с половым, гендерным и семейным воспитанием детей. Сегодня на несистематичное семейное и школьное воспитание накладывается еще и воспитание улицы и влияние средств массовой информации, зачастую излишне эротизированных и ориентирующих на культ бездумного наслаждения.

Целью статьи было рассмотреть процесс формирования интегративной модели гендерной инкультурации.

В Республике Беларусь в настоящее время пока не существует системы полового, семейного и гендерного образования (воспитания и обучения). В школах не читаются курсы «Психология и педагогика семейной жизни», которые преподавались в советское время. В результате во многом стихийно формируется такая модель гендерной инкультурации, в которой личность усваивает противоречивые

представления о своей пологендерной идентичности, что является одним из показателей духовного кризиса современного общества.

С целью достижения достоверности в рассмотрении поставленной проблемы были использованы материалы исследований по проблемам пола и гендера в западной и отечественной литературе, монографическая литература. Определим используемые нами понятия и методологию. Гендерная инкультурация — это процесс усвоения и присвоения пологендерных ролей и осознания своей пологендерной идентичности, осуществляющийся индивидом в конкретной культуре. Гендерная инкультурация реализуется в двух основных формах: консервативной (традиционной, неэгалитарной) и реформистской (нетрадиционной, эгалитарной). Каждая из них содержит в себе свои нормы, ценности, принципы. Однако эти формы не существуют в чистом виде, поэтому для исследования феномена пола используется интегративная методология, с помощью которой осуществляется взаимоналожение двух моделей гендерной инкультурации и анализируются эвристические возможности социобиологической методологии.

В основе консервативной модели лежит, как правило, патриархальное религиозное мировоззрение с присущими ему ценностями традиционализма: абсолютная ценность брака и семьи; ценность целомудрия, признание главной роли мужчины в решении семейных и общественных дел и второстепенной роли женщины как помощницы мужа и «слабого сосуда»; передача подрастающему поколению ценностей «правильной» половой ориентации и буквальное следование данным традиционным ролям (муж — добытчик, жена — домохозяйка). Эта модель сегодня, с одной стороны, многими приветствуется, но с другой — в реальной жизни терпит крах, сталкиваясь с размытыми ценностями современного транзитивного общества, и Беларусь здесь не исключение. По-видимому, данное представление нереализуемо на практике, потому что ностальгически идеализиру-

ет отношения между полами. Эта модель в советское время была подточена марксистско-ленинской теорией семьи, по которой и мужчина и женщина Страны Советов должны были в первую очередь являться строителями коммунизма, а уже во вторую — отличными семьянинами. В эпоху «перестройки» представления о женско-мужских статусах и ролях испытываются на прочность идеологией феминизма или, как мягче она сегодня называется, идеологией гендерных исследований. С точки зрения последней разговор о традиционных ценностях в обществах развивающегося эгалитаризма звучит как позавчерашний день или, даже больше, как пещерный век.

В основе реформистской (релятивной) модели гендерной инкультурации мы находим другие ценности: эгалитаризм (равенство) мужчин и женщин в экономической, социальной, политической и духовной сферах, ценность индивидуального выбора своей пологендерной ориентации, более того, возможность экспериментирования со своей гендерной идентичностью (поскольку она, по определению, относительна и зависит как от социально-культурных ценностей конкретного общества, так и свободного выбора личности), обучение подрастающего поколения гибкому подходу к своей гендерной идентичности. Эта модель сегодня, с одной стороны, очень популярна в кругах феминистски настроенной интеллигенции, ее также поддерживают средства массовой информации, но она нередко вызывает либо недоумение, либо протест и не только у человека «с улицы». Современный западный писатель М. Кундера назвал феминизм китчем, сродни многочисленным идеологиям XX века, где китч — это утрированная имитация форм, связанных в массовом сознании с престижными ценностями. Можно согласиться с таким восприятием феминизма, как феномена моды и престижа, да к тому же еще и вульгаризированного феномена. СМИ общества массового потребления зарабатывают неплохие деньги на скандалах, связанных с интимной жизнью граждан, на по-

казе людей нетрадиционной ориентации, на информации о возможностях смены пола, о би- и транс-сексуализме и т. п.

Таким образом, эгалитарная реформистская модель имеет свои противоречия и шероховатости, однако вернуться назад к консервативной модели, по-видимому, уже невозможно.

Антиподом как эгалитарных реформистских представлений о пологендерных ценностях, так и консервативных является социобиологическая модель взаимоотношения полов. Она представлена теориями, которые в трактовке пола используют методологический принцип биодетерминизма. Наиболее последовательно биодетерминизм как метод осмысления человеческой природы используется в социобиологических (этологических) концепциях К. Лоренца, Э. О. Уилсона, Д. Мак-Фарленда и др. западных исследователей. Среди российских исследователей этими проблемами занимаются В. М. Геодакян, Е. П. Ильин, М. Л. Бутовская и др. Если до XIX века ученые не сомневались в биологической природе половых различий, то XX век серьезно пошатнул данные представления и предложил противоположное решение проблемы — половые различия сконструированы, поэтому мужчиной или женщиной нас делают общество и культура. Думается, что феномен пола нельзя однозначно свести ни к его биологической природе, ни к природе социальной. Однако биологическое, безусловно, является основой для понимания половой дихотомии как в животном, так и в человеческом сообществе. Зададимся вопросом, насколько продуктивны идеи биодетерминизма для понимания природы человеческого пола и природы человеческих взаимоотношений? Социальное поведение людей диктуется разумом и культурной традицией, но оно подчиняется еще и тем закономерностям, которые присущи любому филогенетически возникшему поведению.

Фундаментальной проблемой этологии является вопрос о появлении в природе и культуре полового диморфизма и полового разде-

ления труда. Уже в природе данные феномены достаточно противоречивы, так как, с одной стороны, они определяются естественным отбором, а с другой — могут взаимокоррелироваться, что порождает разнообразные поведенческие стратегии. Половой отбор у человека имеет свои специфические особенности, одной из которых является степень полигамии как важный фактор эффективности полового отбора в человеческом обществе; другой — парные половые стратегии, т.е. не власть одного или власть другого пола, а отношения взаимодополнения и взаимоподстраивания. Таким образом, при анализе человеческого поведения необходимо учитывать как культурные отклонения/приобретения, так и естественный и половой отбор, которые не могут быть исключены как важные факторы в эволюции обсуждаемых признаков. Эта методология, по нашему мнению, может быть использована для анализа половой и гендерной инкультурации в различных человеческих сообществах, а также отношений власти/подчинения в современной культуре.

В России определенной известностью пользуются работы доктора биологических наук В. А. Геодакяна, который утверждает, что социальная концепция пола должна строиться исключительно на естественной биологической основе, так как без понимания эволюционных ролей мужского и женского пола нельзя правильно определить их социальные роли. По его мнению, половой диморфизм существует потому, что мужская и женская часть популяции выполняли и выполняют разные функции. Мужской пол отвечает за качество и обеспечивает разнообразие, а женский — за численность популяции. Женщины хранят информацию о прошлом, а мужчины заботятся о будущем. Дифференциация полов рассматривается им как специализация популяции по двум главным аспектам эволюции: сохранение и изменение генетической информации. Соответственно, женской природе генетически свойственна лучшая «адаптация к существующим условиям», а мужской — «поиск новых путей» [1,

с. 25]. Эти идеи развивает российский ученый Е. П. Ильин. Он отмечает, что в последнее время наблюдается явно односторонний подход в рассмотрении проблемы половых различий, объясняющий имеющиеся различия в способностях и поведении мужчин и женщин только воспитанием и социализацией. Вследствие этого различия между полами в настоящее время в основном изучаются гендерной психологией и социологией, которые делают главный упор на обсуждении социального неравенства женщин по сравнению с мужчинами. При этом роль биологических различий хотя и не отрицается, но оттесняется на второй план. Автор настаивает на том, что первоисточки половых различий надо искать в биологической предназначенности мужчин и женщин и главной проблемой является выяснение того, в какой мере полоролевые стереотипы целесообразны, т.е. соответствуют природе мужчины и женщины, а в какой мере они ошибочны [2, с. 14]. Это заявление можно оценить как серьезный крен в сторону биологизма. Данные идеи подвергаются феминистской критике со стороны противников теории «естественного предназначения полов». Но критика биодетерминизма справедлива лишь отчасти, так как, анализируя даже социальное бытие пола, нельзя, на наш взгляд, обойтись без анализа его биологической составляющей. Социобиологи и эволюционные биологи не столько говорят об «естественном предназначении» мужчины и женщины, сколько констатируют наличие устойчивых культурных особенностей мужского и женского поведения и пытаются дать им функциональное объяснение.

В русле социобиологического подхода в России работает также доктор исторических наук, антрополог М. Л. Бутовская. Областью ее исследования является этология человека и приматов, эволюция человека и антропология пола. В 2005 году вышла ее книга «Власть, пол и репродуктивный успех», в которой она подвергла реконструкции половые отношения, существовавшие на разных этапах эволюции человечества и обосновывала связь между фор-

мированием устойчивых половых пар и удлинением сроков младенчества и детства. Рассуждая о неисповедимости путей полового отбора М. Л. Бутовская с опорой на западных исследователей XX века (Р. Фишер, А. Захави, Р. Трайверс, Д. Саймонс) рассуждает о различных гипотезах полового отбора и различных половых стратегиях животных и человека. Она выявляет следующие гипотезы полового отбора в животном царстве: уклоняющийся (убегающий) отбор, паразитарный отбор, гипотеза сексуальных сыновей и гипотеза сенсорной эксплуатации. Под понятие «успешная половая стратегия» понимается такой способ выживания, в результате которого был удачно выбран партнер, обладающий высоким репродуктивным потенциалом и было оставлено жизнеспособное потомство. Уже Ч. Дарвин в книге «Половой отбор и проблема происхождения человека» подчеркивал, что эволюция мужских и женских признаков идет не потому, что данные характеристики обеспечивают носителю этого признака выживание, а потому, что благодаря этим характеристикам особи получают репродуктивные преимущества. М. Л. Бутовская обращает внимание на парадоксальность этой идеи: «Отсюда следует вывод, который, возможно, удивит не только небиологов, но и некоторых биологов: выживание самого приспособленного далеко не всегда связано с отбором «самого полезного» на видовом уровне индивида» [3, с. 3–4]. Таким образом, межполовой отбор дает преимущества в спаривании, но не обязательно преимущества в выживании.

В 1930 году Р. Фишер в книге «Генетическая теория естественного отбора» постулировал теоретическое положение о решающей роли женских особей во взаимоотношениях полов. Он утверждал, что половой диморфизм формируется вследствие параллельной эволюции данного признака у одного пола (мужского) и влечения к нему другого пола (женского). Речь идет о принципе «женской избирательности», по которому эволюционируют только те половые признаки мужских особей, которые

предпочитают особи женские. Это и есть «убегающий отбор», т. е. процесс, благодаря которому происходит формирование вторичного полового признака и его закрепление в качестве предпочтительного у представителей противоположного пола.

Гипотеза «сенсорной эксплуатации» объясняет феномен межполового отбора тем, что представитель избираемого пола использует предпочтения во вкусах избирающего пола. Например, самцы могут эволюционировать в сторону яркой расцветки или длиннохвостости, которые легко воспринимаются зрительным органом самок и привлекают их.

Возникает вопрос о сущности полового отбора в человеческом обществе. По мнению М. Л. Бутовской, этот вопрос наиболее полно был проанализирован в работе Д. Саймонса «Эволюция человеческой сексуальности» в 1979 году. Он считал, что в человеческих взаимоотношениях необходимо различать то, что находится на поверхности, и то, что в глубине, а именно реально демонстрируемое поведение, которое маскирует глубокие психологические установки относительно противоположного пола. По мысли этого ученого, у мужчин и женщин в процессе эволюции сформировались различные предпочтения, связанные с выбором партнера: 1) мужчины — полигамны, в отличие от женщин, которые больше своих сил вкладывают в потомство; 2) мужчины и женщины обращают внимание на разные качества партнера: мужчины обращают внимание на репродуктивные качества женщин, а женщины — на способности мужчин в обеспечении ресурсами и защитой женщины и ее потомства.

Вторая глава книги М. Л. Бутковской посвящена проблеме соотношения власти и репродуктивного успеха. Автор проводит аналогию межполового взаимодействия высших приматов и людей, утверждая, что в животных обществах существуют базовые различия в отношениях к представителям своего пола. Эти различия сохраняются и у человека, так мальчики друг с другом ведут себя агрессивно и

конкурентно, а девочки — дружелюбно и подчиненно.

Третья проблема автора — это связь между формированием устойчивых пар и удлинением периода детства и юности. Здесь высказывается гипотеза о возникновении уже у древних людей двух практик взаимодействия полов: практики сериальной моногамии (существование пары мужчина–женщина лишь определенное время) и практики умеренной полигамии. По поводу этих идей возникают определенные возражения. Во-первых, их трудно рассматривать как аксиомы, не принимая во внимание социальные и личностные факторы. Во-вторых, заявленные особенности не относятся к разряду глубоко маскируемых психологических установок.

В человеческом сообществе мы можем обнаружить социокультурное противоречие, подобное эволюционному противоречию. Половая стратегия человека такова, что половой отбор мог бы иметь для него большое эволюционное значение только в полигамном обществе, а при моногамии для нового партнера имелось бы очень мало возможностей. Число строгих моногамов в человеческом обществе определить почти невозможно. Антропологические оценки пропорции моногамных обществ колеблются от 16 % до 50 %. Однако и они большей частью отражают лишь обычаи или официальные данные и могут скрывать истинное положение дел. Вероятно, степень строгой моногамности довольно низкая. Но некоторые особенности социальных взаимоотношений между людьми свидетельствуют о поддержании определенной степени моногамности. Это то, что можно назвать социокультурным противоречием, выражающимся в единстве и борьбе полигамии и моногамии. В современной культуре все чаще моногамная стратегия превращается в полигамную, происходит это также и в связи с изменением статуса женщин. Сегодня они становятся все более самостоятельными и все меньше нуждаются в мужчинах-кормильцах и охранниках территории. Прав-

да, при объяснении этих особенностей культуры необходима некоторая доля скептицизма.

Заключение. Итак, каковы некоторые фундаментальные основания человеческой культуры, которые обуславливают противоречивые отношения между полами? Мужчина и женщина, если следовать эволюционной теории, тысячами нитей связаны со своим природным окружением, на них влияют как социокультурные, так и природные (эволюционные) закономерности. Современные феминистские исследователи не уделяют должного внимания этой второй составляющей. Они, как правило, опираются на релятивистскую методологию, поэтому с сомнением относятся к биодетерминизму, усматривая в последнем вариации на темы теории «естественного предназначения полов».

Однако, мы можем констатировать наличие сложного взаимовлияния природного и социального в культуре и человеке. Само природное сопротивление рождает новые культурные нормы, в том числе и нормы полового поведения. По-видимому, это верно и для понимания нашей проблемы, так как объясняет возникновение серьезного расхождения идей гендерной педагогики и педагогики традиционной по вопросу о половом воспитании и половой социализации подрастающего поколения. Пол человека оказывается таким же нестабильным и открытым, как и человеческая природа в целом. Культура, с одной стороны, упрощает и схематизирует половые различия, а с другой — делает их динамичными и релятивными. В этом, по нашему мнению, заключается одно из основных культурно-эволюционных противоречий пола, которое не только по-разному разрешается с помощью как культурных, так и биологических механизмов, но и по-разному интерпретируется в различных теориях.

Одним из средств преодоления гендерно-антропологического кризиса, существующего не только на практике, но и в теории, может явиться формирование интегративной модели гендерной инкультурации, которая соединяла

бы в себе положительные моменты консервативной и реформистской моделей и содержала бы в себе следующий набор пологендерных ценностей: ценностное отношение обучающихся к представителям обоих полов, преодоление гендерных стереотипов и дискриминации по половому признаку; понимание, принятие и готовность исполнять свою гендерную роль; ценностное отношение к любви, браку, материнству и отцовству [5, с. 151].

ЛИТЕРАТУРА

1. Геодакян, В. А. Теория дифференциации полов в проблемах человека / В. А. Геодакян // Человек в системе наук. — М., 1989. — С. 21–30.
2. Ильин, Е. П. Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины / Е. П. Ильин. — СПб., 2002. — 314 с.
3. Бутовская, М. Л. Власть, пол и репродуктивный успех / М. Л. Бутовская. — М., 2005. — 65 с.
4. Лоренц, К. Обратная сторона зеркала / К. Лоренц. — М., 1998. — 412 с.
5. Шумская, Л. И. Качество и эффективность воспитательного процесса в вузе / Л. И. Шумская. — Минск, 2007. — 263 с.

Поступила в редакцию 5.05.2010 г.

УДК 130.2

Гносеология культуры (к постановке проблемы)

© Каравкин В. И.

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск

Постановка проблемы гносеологии культуры является обращением и призывом к научному сообществу с целью согласования методологических принципов и методики теории культуры.

Теоретическое осмысление культуры зарождается в античном мире как составная часть философской рефлексии. Этнографические и этнологические исследования XIX в. приводят к становлению культурологии. Приблизительно с 90-х годов XX в. начинается становление теории культуры. На ее формирование определяющее воздействие оказывают философия культуры, культурология, психология и история культуры. Для культурологии и психологии характерным является естественнонаучный подход к исследуемому объекту; для философии культуры и истории культуры — гуманитарный. Теория культуры как междисциплинарная область познания обладает, таким образом, и естественнонаучным и гуманитарным статусом. Но особое воздействие на нее оказывает философия культуры.

Ключевые слова: гносеология культуры, теория культуры, философия культуры.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 107–117)

Gnosiology of culture (about problem definition)

© Karavkin V. I.

Educational Establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk

The article deals with problem definition of culture gnosiology what itself is an appeal to academic community to accommodate methodological principles and methods of theory of culture.

The theoretical understanding of culture starts in antique world as a component of the philosophy — reflection. Ethnographic and enthological studies of the 19th century result in setting up cultural studies. Around the 90-ies of the 20th century theory of culture arises. It is developed under the influence of philosophy of culture, cultural studies and culture history. While cultural studies and psychology are characterized by natural-scientific approach, philosophy of culture and culture history — by the humanitarian one. Thus theory of culture as an interdisciplinary area of cognition possesses both natural-scientific and humanitarian status.

Key words: gnosiology of culture, theory of culture, philosophy of culture.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 107–117)

К оличество научных дисциплин, анализирующих тот или иной аспект культуры, не поддается учету. По большому счету, самосознанием культуры можно назвать всю сферу гуманитарного познания. Учитывая это, целесообразно выделить тот ряд наук, который целенаправленно исследует культуру в ее целостности.

Каждая из дисциплин, целенаправленно анализирующая культуру как целостное явление, накопила большой объем данных. Если критерием специфики дисциплин признать предмет исследования, то можно говорить об их тесном взаимодействии между собой. Взаимодействие и взаимовлияние разных дисциплин познания культуры, избравших предметом исследования ее определенный аспект, при-

Адрес для переписки: пр-т Строителей, 12-1-93, 210022, г. Витебск,
e-mail: vkaravkin@yandex.ru — **В. И. Каравкин**

вело к тому, что в настоящее время есть все основания фиксировать становление нового качественного гносеологического образования — теории культуры.

Необходимо выделить специфические для теории культуры методологические принципы и методические установки, которые позволили бы вывести ее на уровень, соответствующий современным требованиям, и, главное, были бы направлены на практическую реализацию диалогических принципов гуманитарии на интеллигибельном уровне, а в футуристическом аспекте и на уровне взаимоотношений субъектов разных культур.

Название статьи указывает на то, что о специфике целостного научного познания культуры на современном этапе можно говорить как о проблеме, требующей пристального внимания, пока далеко не решенной. Попытка постановки проблемы гносеологии культуры является своеобразным обращением и призывом к научному сообществу с целью согласования методологических принципов и возможных технических средств, т.е. методики, теории культуры. Необходимо выделить ряд дисциплин, определяющих теоретическое осмысление культуры в целом. Из множества областей познания выдвинуть на передний план те из них, которые доминируют в процессе познания именно культуры, способны фундировать теорию культуры. Раскрыть их гносеологический потенциал в аспекте осмысления и понимания культуры. Определить, в данном отношении, их место в структуре познания. Осмыслить, что они способны выявить и чего от них ожидать не следует. Наконец, определить возможные методологические принципы и методические установки теории культуры, в плане постановки проблемы и призыва к дальнейшему обсуждению.

Познание культуры происходит в процессе непосредственной жизнедеятельности человека. Насколько он является субъектом определенного культурного ареала, настолько данное духовное пространство освоено, осмыслено, на эмпирическом уровне познано им. Следовательно, знания о культуре основываются на жизненном опыте человека. Жизненный опыт приобретает с момента явления человека на свет посредством множества непосредственных и опосредованных социальных связей. Скрываясь под пластами физиологических и экзистенциальных потребностей, желаний, эмоций, волевых побуждений, он содержит то субстанциональное ядро, формулу которого, собственно, и стремится составить рациональное мышление в процессе теоретического гуманитарного познания.

Эмпирический уровень познания культуры включает в себя и все то, что вписывается в широкий объем понятий «воспитание» и «образование». Знания о культуре прививаются практикой обучения. Здесь особая роль принадлежит той доминанте, которая связана с мировоззренческими основами воспитательно-образовательной сферы, а именно, в целом, с их сакральной либо светской направленностью.

Эмпирический уровень знаний, далее, содержит в себе все те духовные ингредиенты, которые проникли в сознание посредством произведений искусства. Как говорит нам тот же жизненный опыт, воздействие художественно-эстетической сферы на наше сознание бывает не менее сильным, чем воздействие повседневно-бытовых паттернов поведения, воспитания и обучения вместе взятых.

Рациональное гуманитарное познание, в силу именно того, что оно гуманитарное, не может игнорировать эмпирический уровень знания, как жизненный опыт, так и то, что несут в себе воспитание, образование, искусство, да-

же в том случае, когда одно с другим вступает в неразрешимое противоречие. Рациональное, на уровне построения концепции, познание, и в том случае, когда отказывается от посылок, данных эмпирически, не отрицает их, а переосмысливает.

Гуманитарное познание уникально тем, что оно направлено не на отвлеченные понятия, категории, суждения, закономерности, а на те, которые признаются субъектом познания жизненно важными. В отношении теории культуры следует признать их особую роль, даже тогда, когда эта роль не осознается или умышленно затеняется им.

Введение в научный оборот самого термина «культура» подтверждает сказанное, что следует признать и симптоматичным и обладающим особым сокровенным символическим смыслом.

Философия, как хорошо известно, явилась начальной формой теоретического познания в целом. Цицерон и определяет ее через впервые введенное в теоретический трактат понятие «культура»: «Как плодородное поле без возделывания не даст урожая, так и душа. Возделывание души — это и есть философия (*cultura animi autem philosophia est*); она выпалывает в душе пороки, prepares душу к принятию посева и вверяет ей — сеет, так сказать, — только те семена, которые, вызрев, приносят обильнейший урожай» [1, с. 252].

В тезисе «*cultura animi autem philosophia est*», в аспекте теоретического познания, фиксируется слитное единство объективного и субъективного, познающего и открываемых им закономерностей. Поэтому, забегая вперед, философию культуры и следует признать субстанциональным ядром междисциплинарной по существу теории культуры.

Становление философии культуры, независимо от времени введения самого термина

«культура», следует отнести к моменту возникновения философии как таковой. Все античные мыслители в большей или меньшей степени, в том или ином аспекте затрагивали фундаментальные проблемы «человеком сотворенное», «человеком осмысленное», «с человеком происходящее», т.е. всего того, что входит в объем понятий, соответственно, «артефакт-предмет», «артефакт-идея», «артефакт-событие». Образ, созданный Гегелем для описания взаимного соотношения частей и целого, может быть использован в качестве наглядного примера соотношения философии, в целом, и философии культуры, в частности. «Целое есть поэтому круг, состоящий из кругов, каждый из которых есть необходимый момент, так что их система составляет целостную идею, которая вместе с тем проявляется так же в каждом из них в отдельности» [2, с. 100]. Философия культуры есть «круг» на «кругу» философии, состоящей из «кругов», формирующих ее целостность, и каждый в отдельности проявляющий эту целостность.

Вместе с тем, философия культуры долгие века не существовала в качестве самостоятельного раздела философии, на что было множество причин, среди которых можно выделить три главные.

Во-первых, уникальность предмета мысли. Культура выражает духовную составляющую жизни человека. Мыслители создавали философию духа, т.е. фактически разрабатывали тематику философии культуры, и, соответственно, отпадала необходимость выделять особую область философской рефлексии.

Во-вторых, само понятие «культура» до конца XIX века не обрело своего объема и четких очертаний. Так, во Франции предпочитали термин «цивилизация». В Германии в философии Гердера понятие «культура» совпадало по значению с понятием «просвещение». В фило-

софии Канта «культура» только начинает вычленяться из ряда других понятий, таких, как «этичность», «моральность», «совестливость», «цивилизация». Гегель не нуждался в этом относительно новом для философского словоупотребления термине. Для него достаточным был объем таких понятий, как например, «Дух» и «История».

В-третьих, значение всего того, что содержится в объеме понятия «культура», возрастает и начинает доминировать ко времени завершения классической и становления постклассической философии. Термин «философия культуры» вводится в научный оборот в *это время* неокантианцем Когеном.

Итак, философия культуры зарождается в период становления философской мысли, но существует имплицитно, осознает же она себя в качестве относительно самостоятельной области философского анализа в тот период, когда завершается расцвет классической философии и происходит формирование постклассической. Философия культуры становится эксплицитной. Это не уникальное духовное явление. Подобное произошло, например, с эстетикой. Долгие века она существовала в недрах философской мысли, но осознание ее как особого раздела философии связано только с XVIII веком и именем Александра Баумгартена.

Во второй половине XIX века в области теоретического познания культуры произошло становление нового направления исследований, которое распалось на множество течений, в свою очередь, оформившись в ряд специальных дисциплин только в недавнее время. Первоначально это новое направление обозначали по-разному: этнография, этнология, антропология, социальная антропология, культурная антропология. Начались интенсивные скрупулезные и продуктивные поиски, прежде все-

го, истоков культурной самобытности человечества.

Еще в 1768 г. А. Фергюссон создает концепцию, согласно которой история человеческого общества делится на три эпохи: дикости, варварства и цивилизации. К. Ю. Томсен в 1836 г. на основе археологических данных дал обоснование тому, что в истории человечества существовало три века: каменный, бронзовый и железный. Заметим, данные классификации до сих пор признаются большим рядом исследователей.

На эти и ряд других идей и открытий будет опираться новая область исследований. Научно-теоретической базой для нее стал эволюционизм. Одним из первых выдающихся ученых в ней был Э. Б. Тайлор. Анализируя состояние культуры первобытного общества, он дал одно из первых описательных определений культуры, как слагаемой «из знания, верования, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества» [3, с. 18]. Исследователь определил цель и смысл культурного развития человечества, что задавало общий тон дальнейших социокультурных поисков: «С идеальной точки зрения на культуру можно смотреть как на общее усовершенствование человеческого рода путем высшей организации отдельного человека и целого общества с целью одновременного содействия развитию нравственности, силы и счастья человека» [3, с. 36]. Последняя книга Э. Б. Тайлора называлась «Антропология (Введение к изучению человека и цивилизации)». Возможно, именно авторитет ученого сыграл свою роль в ставшем традиционным для англосаксонских стран обозначении комплекса наук о человеке как антропологии.

Теория эволюции человеческой культуры Л. Г. Моргана, принадлежит к числу наи-

более влиятельных антропологических концепций XIX века. Его теоретическое положение о том, что социальная жизнь людей началась с промискуитета и эволюционировала через ряд семейно-брачных форм к моногамии, оказало огромное воздействие.

Среди ученых «первого поколения» выделяются Р. Смит, исследовавший проблемы соотношения верований и обрядов; Дж. Мак-Леннан, оставивший значительный след, в частности, в изучении тотемизма; В. Маннхард, занимавшийся проблемами аграрных культов; А. Кун, впервые исследовавший культ огня у первобытных народов.

В ряд выдающихся ученых своего времени следует поставить Д. Д. Фрэзера. Он отталкивался от постулата единства человеческого рода, пытался найти общие духовные основания его развития, сопоставляя множество факторов из истории разных народов, таких, как суеверия, мифы, легенды, обряды; создал теорию «магии и религии», суть которой заключается в утверждении трех стадий развития человечества: магии, религии и науки.

В течение XX века сложился ряд национальных антропологических школ, например, североамериканская, британская, французская и др. Каждая из них выделяет свой предмет исследования объекта культуры и разрабатывает соответствующие ему методологические принципы изысканий.

Специалисты американской школы выделяют культуру как основной и автономный феномен истории, называя свою традицию исследования культурной антропологией. В ее состав они включают этнографию как уровень изучения и описания специфики отдельных культур; этнологию или теоретическую антропологию как сравнительно-исторический анализ культур; археологию; лингвистику; некоторые направления психологии.

Специалисты Великобритании и Франции называют себя социалантропологами. Культура рассматривается ими не как автономное явление, а как одна из функций социума.

В настоящее время можно говорить о том, что эти традиции взаимно дополняют друг друга.

Главными достижениями культурной и социальной антропологии, на наш взгляд, являются, во-первых, теоретический анализ культур разных народов, особенно небольших по численности и находящихся на невысоком уровне цивилизационного развития, и, во-вторых, кросскультурные исследования. В качестве обоснования сказанного достаточно сослаться, в частности, на труды Э. Эванса-Притчарда [4], Б. Малиновского [5], Дж. П. Мердока [6], К. Леви-Строса [7].

Плодотворное развитие культурной и социальной антропологии, накопленный фактический материал дали возможность делать широкие обобщения и привели уже в первой половине XX века к осознанию необходимости формирования новой гуманитарной дисциплины. Философ Дж. Фейблман предложил назвать ее «наукой о культуре», культурантрополог Д. Бидни — «метаантропологией». Л. А. Уайт предложил термин, который утвердился в научной среде и стал чрезвычайно распространенным — *культурология*.

В работе «Наука о культуре» Л. А. Уайт говорит о том, что понятие науки о культуре не является новым, оно восходит, по меньшей мере, к первой главе «Первобытной культуры» Э. Тайлора, написанной в 1871 г. Немецкий химик, лауреат Нобелевской премии Вильгельм Освальд в сочинении «Система наук» (1915) писал об особой науке о цивилизации или культурологии. Социолог Рид Бейн говорил о культурологии в 1929 г., в написанной им главе

сборника «Направления американской социологии». Доктор Ченг-Че-Ю снабдил свою книгу, изданную в 1943 г., «Контраст восточных и западных культур» подзаголовком «Введение в культурологию». Согласно Л. А. Уайту, именно он впервые употребил термин «культурология» в печати в 1939 г. в книге «Проблема терминологии родства», хотя пользовался им в своих лекциях за несколько лет до этого времени [8, с. 153].

Таким образом, совокупность наук о культуре в первой половине XX века пополнилась еще одной теоретической дисциплиной, видящей свое предназначение в *систематизации и обобщении огромного фактического материала, накопленного культурной и социальной антропологией*.

Цели и задачи культурологии и философии культуры оказались во многом идентичными: ответить на вопрос, в чем сущность культуры; какова ее структура и функции; какое воздействие оказывает она на человека; каким образом возникает и существует. Однако исходные посылки философии культуры и культурологии различны. Первая отталкивается от философской традиции осмысления культуры как глобального общечеловеческого феномена; вторая — от конкретного фактического материала, накопленного усилиями специалистов в области этнографии, этнологии, культурной и социальной антропологии. Соответственно, у философии и культурологии разными являются методология и методика исследовательских процедур. Если методологическим основанием первой является понимание, толкование, интерпретация на фундаменте определенных мировоззренческих посылок, то второй — ориентация на естественнонаучные принципы и нормы познания, точные науки, причинно-следственные объяснения.

«Конфликт» между философией культуры и культурологией, интенсивные исследования истории культуры и ее многообразных аспектов разными гуманитарными дисциплинами привели к тому, что приблизительно с 90-х гг. XX века происходит *становление новой междисциплинарной области познания — теории культуры*. Она использует данные разных теоретических дисциплин, чтобы их совокупность превратить в единый комплекс взаимосвязанных элементов, в целостную систему. Но ее сверхзадачей, как целостной теоретической дисциплины, требующей длительного и интенсивного развития, является построение непротиворечивой системы знаний на фундаменте *собственных методологических установок*.

В данной связи следует несколько слов сказать об отношении к понятию «культурология», сопряженному с понятием «теория культуры», в гуманитарии и особенно информационно-образовательной сфере стран бывшего Советского Союза. После переосмысления всей интеллигентной сферы, которая долгие десятилетия находилась под прессом идеологии партийно-властных структур, вульгаризовавшей в угоду сиюминутных интересов марксистскую теорию, доминирующим направлением теоретических исследований становится именно культура, а в учебные учреждения вводятся курсы культурологической направленности. Так само понятие «культурология» обрело смысл, отличный от того, который был исторически обусловлен, общепринят и распространен (раскрытый нами выше). Под ним, собственно, изначально понималась широкая сфера теории культуры, включающая, прежде всего, ее философское осмысление. Ярким примером сказанного может служить учебник для аспирантов и соискателей ученой степени кан-

дидата наук «История культурологии», созданный видными российскими учеными [9].

В настоящее время широко используется понятие «артефакт», которое, как известно, произошло от двух латинских слов: *arte* — искусственный и *factus* — сделанный. Артефакты можно представить атомами, в первоначальном значении данного термина, из которых культура складывается. С известной долей условности, по критерию внешней данности, феноменальной сути, можно различать артефакты-предметы, артефакты-события и артефакты-идеи. Артефакты-предметы наглядно представлены в многообразии созданных человеком вещей, артефакты-события возникают как результат организованной деятельности человека. Например, фестивали, спортивные состязания, демонстрации, выставки и пр. артефакты-идеи представляют собой квинтэссенцию духовного мира людей и находят выражение и в артефактах-предметах, и в артефактах-событиях, но также и во всей совокупности феноменов человеческого бытия, таких, как символ, язык, игра, смех, мораль, религия, искусство, наука.

Артефакты находятся под пристальным вниманием многих гуманитарных наук, и каждая выделяет свой специфический аспект или предмет исследования. Скажем, история культуры изучает их динамику во времени; теория искусства пытается проникнуть в сущность их художественно-образного пласта; этнография — описывает; этнология — анализирует; культурология обобщает данные этнографии и этнологии, делая выводы относительно их структуры и функций; философия культуры занята поисками их сущности, смысла, значения, целенаправленности по отношению к будущему.

Теория культуры призвана организовать знания об артефактах в целостную си-

стему, преобразовывать их в единый комплекс взаимосвязанных элементов. Образно, ее можно представить морем, в которое стекаются полноводные реки. Вместе с тем, целью, достижение которой требует длительного развития, является построение непротиворечивой системы знаний на базе собственных методологических принципов и методических установок.

В настоящее время, на наш взгляд, наиболее сильное воздействие на формирование теории культуры оказывают психология, культурология, история культуры и философия культуры.

Психология, так как именно она исследует глубинные, исконные, имманентные закономерности онтологической и экзистенциальной сущности человека. В методологическом плане *психология основывается на «специфически научном» подходе* к исследуемому предмету. «Мало общего имея с философией, — писал в данной связи К.Г. Юнг, — она принимает во внимание эмпирические факты, многие из которых труднодоступны для повседневного опыта» [10, с. 132]. В настоящее время идет интенсивная работа по изучению связи психики человека с культурой. В психологии сложился ряд направлений, исследующих зависимость поведения личности от ценностных установок, стереотипов, паттернов исторически определенных и этнически обусловленных культур, и наоборот, исследующих воздействие на конкретно-определенные культуры особенностей психического мира человека. Среди них выделяются культурно-историческая психология, этнокультурная психология, наиболее значительных результатов достигла кросс-культурная психология [11]. Перспектива — создание универсальной психологии культуры. В данной связи М. Сегалл, В. Лоннер и Дж. Берри пишут: «Когда вся психология наконец начнет учитывать воздействие культу-

ры на поведение человека (и наоборот), термины «кросс-культурная» и «культурная психология» будут не нужны» [12, с. 19].

По принципу методологического подхода к изучаемым явлениям в одном ряду с психологией находится *культурология*. Она также основывается на «специфически научном» подходе к исследуемым явлениям: обобщает эмпирические данные, накопленные этнографией, этнологией, культурной и социальной антропологией. Ее задачей является предельно отдаленный от мировоззренческих установок анализ данных, что, заметим, не всегда удается. Л. Уайт, обосновывая необходимость введения термина «культурология» для науки, обобщающей данные этнографических и этнологических эмпирических полевых исследований, писал: «Однако, вероятно, важнее всего то, что культурология отвергает и упраздняет философию, которая веками оставалась дорога сердцу людей и которая по-прежнему вдохновляет и питает многих представителей общественных наук и дилетантов» [8, с. 154].

История культуры как система знаний основывается на *интерпретации, толковании фактов*, ею же извлекаемых из пластов прошлого. Этим она отличается от психологии и культурологии. Методологический принцип психолога и культуролога — предельное отстранение от идей общего плана, непосредственно не связанных с данными исследования. «Психоистория — наука, — подчеркивал, например, Л. де Моз, акцентируя внимание на первой составляющей слова, — а не повествовательное искусство, как история» [13, с. 174]. Установка историка — увязать идеи, общую концептуальную мировоззренческую позицию с фактами. Его задачей является осознать, осмыслить, понять культурно-исторические данные.

Еще в большей степени сказанное касается философии. *Не существует некой универ-*

сальной философской доктрины. Философия представляет собой единство только во множестве течений и направлений. *Философия культуры — это совокупность воззрений на культуру*.

В противоположность понятию «специфически научные» дисциплины, историю и философию культуры следует признать «специфически гуманитарными». Теория культуры обладает статусом области междисциплинарного познания, которая имеет и «специфически научный» и «специфически гуманитарный» характер.

В данной связи необходимо обратить особое внимание на то, что современная гуманитарная мысль имеет два направления или течения. Одно берет за образец методологию естествознания и точных наук, сознательно отстраняется от исконно гуманитарной проблематики. Есть основания называть данное течение *сциентистским*. Второе следует *традиции*, в целом, интенции смысла и цели, тяготеет к проблемам сокровенным, глубинным в отношении человека и объемным в отношении человечества.

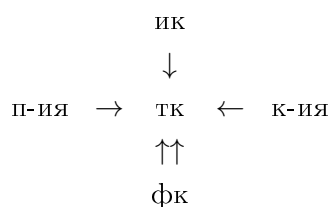
Один из ведущих специалистов по проблемам применения методов точных наук в гуманитарной сфере В.М. Петров считает, что конфликт между сциентистским и традиционными направлениями гуманитарного познания будет разрешен в ближайшие полвека. Существуют попеременные, с полным периодом колебаний 48–50 лет волны подъема и спада «аналитизма», обнаруженные в сфере культуры математиком С. Ю. Масловым, которые отвечают средней продолжительности господства двух поколений. На протяжении XX века наблюдалось четыре «волны»: формализма, экзистенциализма, структурализма и постструктурализма. Нечетные волны тяготеют к рациональным абстракциям, четные — к конкретно-

чувственной предметности. В результате обозначенного чередования, в настоящее время набирает объем и силу волна, имеющая «аналитическую» или «рационалистическую» окраску. Ее идейную базу составит теоретико-информационный подход, который позволит, согласно В. М. Петрову, «совершить принципиальный, *качественный переход* к важнейшему этапу развития всей сферы гуманитарного знания — ее воссоединению со знанием естественнонаучным» [14, с. 368].

Конфликт будет разрешен, возможно, не в столь короткий период, но, на наш взгляд, не путем «воссоединения со знанием естественнонаучным». Разрешение конфликта видится в признании срединного звена между естественнонаучным и традиционным гуманитарным познанием. Это *срединное* звено, именно в качестве срединного, и есть сциентистское направление в гуманитарии. Традиционной гуманитарной мысли в этом звене следует видеть фактологический фундамент, как, скажем, историку в данных археологии или документах. Исконно гуманитарная проблематика при этом сохранится, и ее углубленное исследование будет продолжено.

Мы акцентировали внимание на проблемах гуманитарного познания в связи с тем, что, признавая силу воздействия на теорию культуры психологии, культурологии, истории культуры, считаем необходимым осознать особую близость к ней философии. На наш взгляд, теория культуры, прежде всего, призвана разрабатывать ту же проблематику, что и философия культуры: в чем заключается сущность, смысл, цель, значение культуры, ее место на планете Земля и во Вселенной, ее воздействие на человека и общество. Поэтому именно философия культуры и оказывает наиболее сильное воздействие на становление теории культуры.

Изобразим сказанное наглядно. «Специфически научные» дисциплины — психологию и культурологию — представим составляющими «горизонтального среза» воздействия на теорию культуры, а историю и философию культуры — «вертикального».



«Ик» — история культуры; «п-ия» — психология; «тк» — теория культуры; «к-ия» — культурология; «фк» — философия культуры; стрелки обозначают степень воздействия на теорию культуры: философия оказывает более сильное воздействие, чем другие дисциплины.

В свою очередь, теория культуры способна оказывать обратное влияние на целый ряд теоретических дисциплин, но, прежде всего, на те, под воздействием которых она формируется и развивается, причем на философию культуры наиболее сильное. Наглядно изобразим сказанное, используя те же символы:



Заключение. Культура познается в процессе жизнедеятельности человека. Знания о ней слагаются из повседневного опыта, воздействия на человека информационно-образовательной сферы, в самом широком смысле, включая, скажем, религию и масс-медиа, художественно-эстетической реальности. Теоретическое познание культуры не игнорирует, а

переосмысливает данные эмпирического опыта в целом.

Теоретическое осмысление культуры зарождается в античном мире, как составная часть философской рефлексии, и долгое время существует имплицитно, осознавая себя в качестве отдельной философской дисциплины в период становления постклассической философии.

Со второй половины девятнадцатого столетия начинаются интенсивные и скрупулезные этнографические и этнологические полевые исследования, которые привели к становлению новой области познания — культурологии, призванной обобщить накопленный и поставляемый фактический эмпирический материал. Это привело к тому, что цели и задачи философии культуры и культурологии оказались во многом идентичными, но методологические принципы и методические установки оставались разными.

Приблизительно с 90-х годов XX века начинается становление теории культуры как междисциплинарной области познания. На ее формирование определяющее воздействие оказывают как философия культуры и культурология, так и психология и история культуры.

Для культурологии и психологии характерным является естественнонаучный подход к исследуемому объекту; для философии культуры и истории культуры — гуманитарный, основой которого является установка на понимание, в значении, обоснованном современной герменевтикой.

Теория культуры как междисциплинарная область познания обладает, таким образом, и естественнонаучным и гуманитарным статусом. В то же время особое воздействие на теорию культуры оказывает философия культуры. Философский аспект теории культуры представляется самым важным и значитель-

ным для ее формирования в качестве особой междисциплинарной области познания, для ее эвристической направленности, для выработки соответствующей методологии и методики, для ее практического назначения — способствовать диалогу культур, что, собственно, и является самым главным.

Поэтому в заключение обратим внимание на то, что философия способна приблизиться к *пониманию* анализируемых явлений, но не вещать некую вечную истину, единственную и абсолютную. Методологической установкой философского аспекта теории культуры могут служить слова Г. Г. Гадамера: «Куда не простираются никакие методы, чего не достигает современная наука с присущим ей сознанием меры, для той области есть только один масштаб: точность подобающим образом примеренного. Это не пустые слова, но это и не новый метод, а почерпнутый в жизненном мире опыт — опыт, который, в конечном счете, сводится к знаменитому тезису Канта: нет правила, из которого можно было бы выводить разумное применение правил» [15, с. 8].

Осознавая это, откажемся от категоричности в вопросах общих начал. И тогда представим культуру шаром, который завис в темном пространстве. Разглядеть его можно только при свете прожекторов. Очевидно, их должно быть много, для того, чтобы осветить весь шар. Каждый источник света — теория, концепция, воззрение. Чем к большему количеству источников мы обратимся, тем лучшее представление о наблюдаемом нами объекте получим. Источники света бывают разной мощности, лучи прожекторов могут либо не достигать объекта, либо не задевать его, устремляясь в иные точки пространства. От нашего выбора источников зависит степень освещения и, следовательно, ясность и четкость того, что мы пытаемся увидеть. Наше собственное мышле-

ние может оказаться одним из прожекторов, дающих свет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цицерон М. Т. Избранные сочинения. — М., 1975.
2. Гегель. Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики. — М., 1974.
3. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. — М., 1989.
4. Эванс-Притчард Э. Теории примитивной религии. — М., 2004.
5. Малиновский Б. Научная теория культуры. — М., 2005.
6. Мердок Дж. П. Социальная структура. — М., 2003.
7. Леви-Строс К. Первобытное мышление. — М., 1994.
8. Уайт Л. А. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1: Интерпретация культуры. — СПб., 1997. — С. 141–156.
9. История культурологии / под ред. А. П. Огурцова. — М., 2006.
10. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991.
11. Психология и культура / под ред. Д. Мацумото. — СПб., 2003.
12. Кармин А. С. Предисловие научного редактора / Психология и культура / под ред. Д. Мацумото. — СПб., 2003. — С. 17–21.
13. Моз де Л. Психоистория. — Ростов н/Д: Феникс, 2000.
14. Петров В. М. Инновации в науках об искусстве — у порога нового этапа / Искусствоведение: методы точных наук и семиотики / сост. и ред. Ю. М. Лотман, В. М. Петров. — М., 2007. — С. 363–368.
15. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.

Поступила в редакцию 06.05.2010 г.

ПЕДАГОГИКА

УДК 373.5.016:7

Учебно-методическое обеспечение графической подготовки учащихся школ

© Виноградов В. Н.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

Определяя основные положения концепции учебного предмета «Черчение» важно исходить из того обстоятельства, что графические информационные средства, используемые в современной практике, чрезвычайно разнообразны, а область их практического применения необычайно широка. Графическая информация приобретает особое значение в связи с созданием систем управления, включающих различные графические способы отображения геометрических и технических свойств объектов предметного мира. Эти способы являются той совокупностью изобразительных и знаковых систем, которые составляют основу информации, образно называемую некоторыми авторами графическим языком. Вследствие этого возникает острая необходимость подготовки школьников к овладению элементами графического языка, приобщению их к графической культуре общества как совокупности достижений человечества в области создания и использования графических информационных средств. Статья отражает опыт разработки учебно-методического комплекса графической подготовки учащихся IX класса в связи с введением в учебный план школы предмета «Черчение». В исследовании дается характеристика принятым к руководству и использованию таким элементам учебного комплекса, как образовательный стандарт, концепция, программа, учебник и пр.

Ключевые слова: черчение, графическая подготовка, образовательный стандарт, концепция.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 119–127)

Educational and methodological provision of pupils' graphical training

© Vinogradov V. N.

Educational Establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk

Defining main ideas of the concept of the subject "Drawing" it is important to start with the idea that graphic information media, used in modern practice, are extremely varied and the area of their practical application is very wide. Graphic information acquires special significance in connection with the creation of the systems of management which include different graphic means of depicting geometric and technical features of objects of the object world. These means are the unity of pictorial and symbol systems which make up the basis of information, which is called by some authors graphic language. Consequently there is an urgent need of preparing schoolchildren for mastering elements of the graphic language, for making them acquainted with the graphic culture of the society as a unity of the achievement of the mankind in the area of creation and application of graphic information systems. The article reflects the experience of working out an educational and methodological complex for the graphic training of the IX year pupils in connection with the introduction of the subject "Drawing" into the school curriculum. The article gives characteristics to such elements of the educational complex, adopted for use, as the educational standard, the concept, the program, the textbook etc.

Key words: drawing, graphic training, educational training, concept.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 119–127)

Адрес для переписки: ул. Шрадера, 14-20, 210015, г. Витебск,
e-mail: vsu@vsu.by — В. Н. Виноградов

Черчение как обязательная дисциплина в учебный план средней школы было включено в начале 30-х годов прошлого столетия. Однако долгое время оно оставалось сугубо прикладной дисциплиной, слабо связанной с другими школьными предметами, с производством, с подготовкой учащихся к трудовой деятельности. И лишь в середине 1960-х годов в связи с созданием тогдашним Министерством просвещения СССР Центральной Комиссии по определению содержания образования было решено пересмотреть роль и место черчения в школе, определить его связь с практикой и пр. С этой целью была создана предметная комиссия по черчению¹. К участию в комиссии были привлечены многие известные в то время ученые, учителя-практики, работники системы образования.

В 1969 г. вышел и учебник «Черчение», впоследствии издававшийся на 20 языках². Учебник продолжает выходить для общеобразовательных учреждений Российской Федерации и в настоящее время. Тираж его за эти годы только на русском языке составил почти 50 млн экземпляров. Сейчас учебник включен Министерством образования и науки РФ в федеральный список и имеет статус классического.

Для учащихся, учителей и студентов были выпущены методические пособия, карточки-задания, таблицы и другое. В их разработке активное участие принимали преподаватели кафедры начертательной геометрии и черчения Витебского педагогического института — в их числе профессора Е. А. Василенко, Е. Т. Жукова, доценты А. Л. Терещенко, А. А. Альхименок, С. И. Малашенков, Л. Н. Коваленко и др. Кафедра явилась базой проведения первого Всесоюзного совещания по преподаванию черчения в школе, заседаний научно-методического совета МП СССР, совещаний заведующих

кафедрами начертательной геометрии и черчения и др. мероприятий.

К сожалению, в Беларуси несколько лет назад дисциплина «Черчение» была исключена из учебного плана средней школы, что негативно сказалось на качестве графической подготовки учащихся и студентов ряда вузовских специальностей.

Восстановление с 2008–2009 учебного года предмета «Черчение» в школе обусловлено острой необходимостью формирования у учащихся целостной системы знаний о графических средствах информации. Однако это обстоятельство потребовало создания всего комплекса учебно-методических средств по его изучению.

Данная статья ставит целью осветить в определенной степени опыт разработки элементов учебно-методического комплекса графической подготовки учащихся в процессе изучения черчения (технической графики), дать их характеристику, перспективы совершенствования и пр.

Концепция учебного предмета. Общие положения. Определяя основные положения концепции учебного предмета «Черчение», мы исходили из того обстоятельства, что графические информационные средства, используемые в практике, чрезвычайно разнообразны, а область их применения необычайно широка³. В настоящее время графическая информация приобретает особое значение в связи с созданием систем управления, включающих различные графические способы отображения геометрических и технических свойств объектов предметного мира. Эти способы являются той совокупностью изобразительных и знаковых систем, которые составляют основу информации, образно называемой графическим языком.

¹ Автор данных строк был утвержден ученым секретарем этой комиссии, а затем руководителем группы по разработке школьной программы и подготовке ее к утверждению на коллегии МП СССР.

² В. Н. Виноградов — один из авторов и титульный редактор учебника.

³ См. Приказ Министерства образования Республики Беларусь от 29.05.2009 г. № 675.

Большое значение графический язык приобретает в связи с реализацией в стране государственных экономических программ, развитием науки, высоких технологий, культуры и пр. Вследствие этого возникает необходимость подготовки школьников к овладению элементами графического языка, приобщению их к графической культуре общества как совокупности достижений человечества в области создания и использования графических информационных средств.

Цели изучения черчения. Мы считаем, что графический компонент образования должен обеспечить у учащихся формирование такой совокупности рациональных приемов выполнения и чтения различных изображений, которая позволила бы им в той или иной мере ориентироваться в большом объеме современных графических информационных средств. Эта совокупность должна быть нормой, «стандартом» графического образования школьника.

В связи с этим целями обучения черчению (технической графике) являются следующие:

- формирование у учащихся системы знаний о графических изображениях, видах графической информации, стандартах Единой системы конструкторской документации (ЕСКД);
- овладение учащимися приемами анализа графической информации об изделиях, чтения в установленном порядке такой информации;
- развитие у учащихся пространственных представлений, эстетического вкуса, воспитание положительных качеств личности;
- ознакомление с компьютерными технологиями, использованием ЭВМ для получения графических документов;
- подготовка учащихся к применению полученных знаний, умений и навыков в школь-

ной и повседневной практике, к конструкторско-технологической деятельности.

Содержание обучения черчению. Содержание учебного материала по предмету должно включать:

1. *Типы графических изображений.* Чертеж в прямоугольных проекциях, эскиз, технический рисунок, вид, сечение, разрез, аксонометрическая проекция, схема, формы представления информации в прикладной графике.
2. *Графические системы и средства получения изображений.* Графические способы отображения информации о предметах, в т. ч. путем проецирования. Системы визуальной информации, средства графического языка (изобразительные, знаковые). Порядок формирования изображений (ручной, компьютерный). Правила выполнения конструкторской документации по ЕСКД (графической и текстовой). Чертежи различного назначения, приемы их чтения.
3. *Формообразование.* Объекты графических изображений, их пространственная характеристика. Поверхности и тела, геометрические элементы формы, ее анализ, преобразование.

Проверка уровня знаний и умений учащихся. Проверка графической подготовленности учащихся осуществляется с помощью текущих практических заданий, выполнения графических работ и итоговой контрольной работы. Общие требования к уровню подготовки выпускников формулируются в программе учебного предмета.

Образовательный стандарт. Реализуя основные идеи концепции учебного предмета, стандарт устанавливает, что изучение черчения обусловлено необходимостью получения учащимися целостной системы знаний о графических средствах информации⁴. Оно направлено на формирование приемов графической деятельности по выполнению чертежей, эски-

⁴Утверждено Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 29.05.2009 г. № 32.

зов, технических рисунков и других изображений, овладение приемами чтения графической информации, встречающейся в разнообразных сферах деятельности человека. Совокупность полученных знаний и умений представляет собой важнейшее средство успешности выполнения учащимися заданий по другим школьным предметам. Она является также условием овладения ими трудовыми навыками, предпосылкой к продолжению образования и приобщению к графической культуре.

Основные теоретические сведения.

Эти сведения должны включать следующий учебный материал: а) графические изображения, области применения; средства графического отображения геометрической и технической информации об изделиях; б) чертеж, эскиз, технический рисунок: правила выполнения, оформления и чтения; в) изображения на чертежах: виды, сечения, разрезы, условно-графические символы, знаки и обозначения; г) анализ графической и текстовой информации, состава изображений, геометрической формы предмета; д) преобразование изображений.

Требования к уровню подготовки учащихся. В результате изучения черчения учащийся должен:

знать: правила построения чертежей по способу проецирования, требования ЕСКД по их оформлению; условия выбора видов, сечений и разрезов на чертежах; порядок чтения чертежей в прямоугольных проекциях; возможности применения ЭВМ для получения графической документации;

уметь: выбирать рациональные графические средства отображения информации о предметах; выполнять чертежи и эскизы, состоящие из нескольких проекций, технические рисунки, другие изображения изделий; производить анализ геометрической формы предмета по чертежу; получать необходимые сведения об изделии по его изображению (читать чертеж); использовать приобретенные знания и

умения в качестве средств графического языка в школьной практике и повседневной жизни.

Программа. Основные цели и задачи учебной дисциплины. Черчение является частью более широкой области знаний — технической графики. В связи с усилением ее роли в производстве, графическом представлении информации, применением компьютерных технологий и пр. рекомендуется наряду с термином «черчение» использовать более точное и более современное наименование дисциплины — «Техническая графика».

Как составная часть общего среднего образования школьника черчение обеспечивает у учащихся формирование такой совокупности рациональных приемов чтения и выполнения различных изображений, которая позволяет им ориентироваться в современном мире графических информационных средств, приобщаться к графической культуре, овладевать графическим языком как средством общения людей различных профессий.

Эти задачи, исходя из рекомендаций образовательного стандарта, программа реализует через:

- 1) формирование знаний о графических средствах информации;
- 2) овладение способами отображения и чтения графической информации в различных видах практической деятельности человека;
- 3) осуществление связи с техникой и производством, подготовку учащихся к творческой деятельности, дизайну, художественному конструированию, овладение ими элементами прикладной графики и др.

Черчение в школе следует рассматривать как обобщающую дисциплину. Она должна систематизировать знания учащихся о графических изображениях, полученные ими на уроках трудового обучения, на уроках других предметов.

Основное содержание программы. Отбор материала для изучения учащимися черчения в IX классе определяется несколькими факторами, в том числе: 1) включени-

ем предмета в учебный план в качестве самостоятельной дисциплины; 2) наличием у учащихся некоторого объема графических знаний, определенного программами «Обслуживающий труд» и «Технический труд» (в особенности); 3) изменением возрастной категории учащихся — не VII–VIII, как ранее, а IX класс и, следовательно, изменением уровня их общей общеобразовательной подготовки, умением некоторых пользоваться компьютерами, DVD-аппаратурой и пр.; 4) учетом тенденций-поиска обязательного минимума содержания образования по «Черчению и графике» в Российской Федерации, других странах СНГ и пр. (например, стремление к более подробному изучению роли графического языка в передаче информации, формообразование деталей, исключение косоугольной аксонометрии из программы, знакомство с некоторыми видами прикладной графики и пр.); 5) необходимостью использования ранее полученного позитивного опыта работы белорусских школ в преподавании черчения, наличие учебной и методической литературы по этой дисциплине, наглядных средств и др.

В связи с этим в содержание программы черчения на основе концепции и стандарта учебного предмета включено:

- знакомство с графическими изображениями и графической информацией, правилами и техникой их выполнения и оформления;
- изучение способов проецирования и способов построения изображений на чертежах;
- анализ графического состава изображений, геометрические построения;
- выполнение чертежей предметов в прямоугольных проекциях, их технических рисунков, эскизов, чтение чертежей;
- использование графических преобразований в решении проекционных задач;
- сечения и разрезы;
- чертежи сборочных единиц.

Программа не требует обязательного изучения аксонометрических проекций. Такие проекции не имеют широкого применения в

практике, требуют значительных затрат времени на их исполнение — построение осей, масштабных отрезков, овалов и пр. Поэтому программа разрешает рассматривать аксонометрические проекции факультативно — по усмотрению учителя. В учебной практике аксонометрические проекции фигур рекомендуется заменять техническими рисунками.

Использование компьютерной графики. Возможности компьютерной графики для выполнения чертежей чрезвычайно велики. Это — удобство исправления — легко «стирать» (убирать) лишние линии, возможность передвижения изображения по полю и видоизменения его, поворот модели, получение цветного изображения, тиражирование, хранение в памяти компьютера и пр.

Однако программа не регламентирует деятельность учителя в применении ЭВМ. В зависимости от наличия в школе парка компьютеров, подготовки учащихся, персональной квалификации учитель сам может определить типы компьютерных заданий в процессе изучения технической графики. Такие задания могут быть использованы:

- 1) при изучении темы — параллельно с рассмотрением основного ее содержания;
- 2) после изучения нескольких тем и накопления учащимися определенного объема знаний и умений выполнения чертежей, эскизов и пр.;
- 3) в конце учебного года, как итоговое изучение материала программы.

Систему пользователя (Компас, AutoCAD, Microsoft и др.), виды упражнений, время на их выполнение учитель выбирает самостоятельно.

В качестве заданий можно рекомендовать упражнения на проведение линий, нанесение размеров, получение объемной формы предмета, конструирование графических объектов: выделение, объединение, геометрические преобразования фрагментов, построение чертежей и технических рисунков и пр.

Цель данных упражнений заключается в том, чтобы сформировать умения использования компьютера в качестве средства решения графических задач.

Резервное время. Программа выделяет резервное время. Оно может быть использовано учителем на компенсацию учебного времени, потерянного в связи с праздниками, карантинном, привлечением учащихся к сельскохозяйственным и иным работам, проведением школьных мероприятий и пр. Учитель может использовать резервное время на дополнительное изучение программного материала; углубление знаний учащихся по темам, рекомендованным программой и др.

Резервное время может быть использовано как в течение учебного года, так и в конце его.

Графические работы в обучении черчению. Укажем на некоторые особенности графических работ, включенных в программу.

Во-первых, каждый вид работы содержит, как правило, несколько вариантов (2–3), что дает возможность учителю выбирать альтернативный вариант в зависимости от тех или иных обстоятельств организации учебного процесса с данной группой учащихся.

Во-вторых, не использованные варианты работы могут быть переведены в разряд обычного задания и выполняться в рабочей тетради.

В-третьих, учитель имеет право, не меняя формулировки графической работы, использовать для нее другие графические условия (в отличие от приведенных в учебном пособии).

В-четвертых, указанные в программе работы учитель может выдать учащимся по вариантам или индивидуально — каждому учащемуся отдельное условие, в зависимости от наличия в школе пособий или раздаточного материала.

Учебник для учащихся. На момент введения учебной дисциплины «Черчение» школы располагали учебником для учащихся «Черчение. Техническая графика» [1].

В свое время этот учебник был рассчитан на введение в Беларуси новой программы черчения и в связи с этим отличался от издаваемого в Москве учебника (А. Д. Ботвинников и др. авторы). В отечественном учебнике был введен ряд новых понятий (в том числе графическая информация, техническая графика и пр.), включен раздел «Графические преобразования», даны новые приложения, предметный указатель, форзацы, изменено содержание ряда тем и пр.

Однако, тогда программа принята не была, и школы продолжали пользоваться всеобщей программой «Черчение». Введенная же сейчас программа в IX классе органично увязана как с изданным ранее учебником, так и с новым пособием «Черчение», вышедшем в конце 2008 г. [2].

По сравнению с ранее выпущенным учебником новое пособие отличают следующие особенности:

1. Весь информационный материал пособия разбит на 3 категории: вспомогательный, основной и дополнительный. Для каждой категории текста использован отличительный шрифт.
2. В пособии дан «Краткий терминологический словарь». Порядок использования его определен в предисловии.
3. Исключен уже знакомый учащимся материал о чертежных инструментах, отдельных стандартах, видах изображений, соединении деталей; переведен в разряд дополнительного (факультативного) раздел «Архитектурно-строительные чертежи» — его можно рассмотреть в резервное время (в связи с интересом населения к строительству дач, ремонту квартир и пр.); сняты часть материала темы «Аксонометрия», отдельные упражнения и др.
4. В то же время пособие дополнено некоторыми иллюстрациями, в нем дан новый перечень графических работ, расширен раздел «Технические рисунки»... и пр. В пособии использована сквозная нумерация упраж-

нений, даны задания по терминологическому словарю, введено понятие «графическая культура», даны примеры прикладной графики, уточнены обозначения точек, изображения геометрических тел и др. В словаре дано толкование понятий «изображение точки...», «прямые...», «плоскость» и др., что позволит учителю использовать их при выборе новых проекционных задач и полностью задействовать в изучении тему «Графические преобразования».

Вспомогательный материал. Это сведения, которые учащиеся получили ранее на уроках других предметов. Они необходимы им для усвоения программного материала в IX классе. *Дополнительная информация* содержит сведения, несколько выходящие за рамки программы, и может быть использована любознательными учащимися для самостоятельного изучения с целью расширения и углубления знаний о графических изображениях.

Термины и понятия, к которым придется обращаться неоднократно при изучении различных разделов курса, даны в «Кратком терминологическом словаре». Большинство размещенных в нем терминов содержит развернутое толкование понятий, и может быть использовано в качестве источника знаний при повторении и закреплении материала.

Рабочая тетрадь по черчению. Тетрадь издана в Беларуси впервые. Она содержит практические задания, необходимые для формирования приемов графической деятельности учащихся и закрепления знаний по учебной дисциплине [3].

В рабочей тетради учащиеся должны выполнять содержащиеся в учебнике упражнения и графические задачи. В ней они также дают письменные ответы на сформулированные в заданиях вопросы.

Тетрадь исключает процесс копирования чертежей и других изображений, содержащихся в условии ряда задач, сэкономив время на получение ответа. Все графические операции (построения) выполняются непосредственно на

приведенных в тетради изображениях с помощью чертежных инструментов или эскизно (от руки). Для выполнения эскизов и технических рисунков в тетради имеются страницы или их части, разлинованные «в клетку».

В конце тетради даются чистые страницы для конспектирования учебного материала и выполнения упражнений по заданию учителя.

Задания, содержащиеся в тетради, могут выполняться как в классе, так иногда и дома.

Условия задач и упражнений, содержащихся в учебнике, и приведенные в рабочей тетради — идентичны.

Там, где в условии задания имеется 2 варианта (*a* и *b*), выполняется один — *a* или *b*. Вариант называет учитель. Этот вариант используется и при выполнении графических работ. Однако по желанию самих учащихся они могут выполнять оба варианта. Решение по второму варианту размещается на страницах, которые приведены в конце тетради.

На этих страницах могут быть выполнены и графические работы. При этом оформление формата не требуется.

Рабочая тетрадь содержит все задания, имеющиеся в учебнике (их 45) под такими же номерами. Кроме этого в тетради приведено несколько дополнительных заданий — они помечены порядковым номером со штрихами: 1', 5'' и т. д. Данные задания не выходят за пределы излагаемой в учебнике темы. Их можно выполнять по рекомендации учителя. Однако таких заданий в тетради немного, учитывая ограниченное количество часов на изучение черчения в целом.

Для оформления решения задачи учащимся следует рекомендовать использовать цвет (карандаши, фломастеры, пишущие стержни и пр.). Цветом могут быть выделены отдельные графические операции, ответ в задаче и пр.

Факультативные занятия по черчению. Факультативные (углубленные) занятия по черчению (технической графике) должны

давать возможность желающим учащимся расширить свои знания по таким разделам графики, как проекционное черчение (элементы начертательной геометрии), техническое, строительное и топографическое черчение и др.

В настоящее время для обеспечения факультатива имеются три рекомендованные Национальным институтом образования программы: «Техническая графика», «Техническая графика и моделирование», «Техническая, прикладная и компьютерная графика».

Последняя программа может использоваться параллельно с изучением черчения в IX классе.

Указанная программа учитывает прошлый позитивный опыт школьной работы по организации факультативных курсов данного профиля в Беларуси, развивает его, соподчиняя условиям деятельности современной школы.

Факультатив рассчитан на развитие знаний учащихся о графических средствах информации, использование их в отображении свойств объектов и явлений предметного мира, формирование рациональных приемов графической деятельности, а также для знакомства учащихся с представлением информации в прикладной графике и применением компьютерных технологий в выполнении графических работ. Он содержит материал, направленный на комплексное решение проблемы единой системы графического образования учащихся, оканчивающих школу.

В программе содержится также тема «Строительное и топографическое черчение» — для выбора по усмотрению учителя.

Тема «Прикладная графика» обобщает средства графического представления информации. Она может быть расширена за счет примеров использования графики в системах коммуникаций, управления, моделирования и др. Здесь учащимся необходимо показать, что графическая подготовка в настоящее время является неотъемлемым компонентом образования любого специалиста, так как графический

язык — важнейший профессиональный инструмент для работников самых разнообразных областей знаний и отраслей производства.

Для IX класса сейчас готовится программа факультатива «Компьютерное графическое моделирование».

Таблицы по черчению. Назначение таблиц — дать учителю средства наглядности по тем темам, которые являются наиболее обобщенными [4]. Таблицы (комплект) являются составной частью учебно-методического комплекса (УМК) по предмету «Черчение» («Техническая графика») для IX класса общеобразовательных учреждений. Таблицы помогают развить у учащихся интерес к черчению, активно формировать графические знания и пространственные представления, экономить время на сообщение нового материала.

Комплект содержит 20 таблиц, концентрированно охватывающих основной теоретический материал практически по всем темам программы.

Таблицы могут быть использованы при объяснении новой темы, закреплении знаний и повторении.

Данные таблицы не исключают возможности использования на уроке других визуальных средств наглядности, в том числе предметных, компьютерных, изображений на классной доске, производственных чертежей и др.

По каждой из таблиц даются некоторые особенности их использования в процессе изучения черчения в школе.

Содержание таблиц следующее: 1. Линии чертежа. 2. Нанесение размеров. 3. Проецирование на одну и две плоскости проекций. 4. Проецирование на три плоскости проекций. 5. Сопряжения. 6–7. Проекция многогранников и тел вращения. 8. Выполнение технического рисунка. 9. Анализ геометрической формы предмета. 10. Сечение геометрических тел плоскостями. 11–12. Сечения. 13–16. Разрезы. Соединение частей вида и частей разреза. 17. Условности и упрощения на чертежах.

18. Соединения деталей. 19–20. Сборочный чертеж. Детали сборочной единицы.

Билеты для проведения экзамена в порядке экстерната. Билеты по черчению⁵ за курс базовой школы составлены на основе программы, утвержденной МО РБ в 2009 г. (всего 15 билетов). Практические задания, предусмотренные билетами, в соответствии с Положением об экстернате разрабатываются педагогическими работниками и утверждаются руководителями общеобразовательных учреждений. В пояснительной записке к билетам даны рекомендации по выбору практических заданий.

Утвержденный перечень билетов содержит необходимые теоретические вопросы, включенные в данный комплект.

Планирование учебного материала. В дополнение к программе в 2008–2009 гг. дважды издавалось пособие для учителя «Примерное календарно-тематическое планирование». Пособие вышло в виде отдельной брошюры вместе с материалом по трудовому обучению (2008–2009 учебный год, 5–9 классы в издательстве «Адукацыя і выхаванне») (2008 г.). Оно рекомендовано научно-методическим учреждением «Национальный институт образования» Министерства образования Республики Беларусь. В 2009 г. пособие опубликовано на сайте НИО⁶ (автор материала — В. Н. Виноградов).

Материал, являющийся основанием для составления планов уроков, представлен в двух видах — табличная форма и иллюстративный образец.

Для учителя подготовлены и опубликованы рекомендации «Оценка результатов учебной деятельности учащихся по учебным предметам «Трудовое обучение», «Черчение», где приведены показатели результатов деятельности и отметки в баллах (1–10). В рекомендациях формулируются принципы учета характера допущенных учащимися ошибок — существенных и несущественных — и норм снижения баллов за те или иные виды ошибок.

Закключение. Таким образом, в настоящее время учителя Беларуси обеспечены в основном необходимыми методическими средствами, позволяющими успешно осуществлять графическую подготовку учащихся в процессе изучения ими школьного предмета «Черчение».

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов, В. Н. Черчение. Техническая графика: учебник для общеобразовательной школы / В. Н. Виноградов. — Минск: «Народная асвета», 1999.
2. Виноградов, В. Н. Черчение: учебное пособие для 9 класса общеобразовательных учреждений / В. Н. Виноградов. — Минск: Национальный институт образования, 2008.
3. Виноградов, В. Н. Черчение. Рабочая тетрадь: пособие для учащихся 9 класса общеобразовательных учреждений / В. Н. Виноградов. — Минск: «Сэр-Вит», 2010.
4. Виноградов, В. Н. Таблицы по черчению / В. Н. Виноградов, Е. А. Василенко. — Минск: «Сэр-Вит», 2010.

Поступила в редакцию 6.05.2010 г.

⁵См. Адукацыйны партал <http://www.adu.by>.

⁶www.ady.by; www.aversev.com.

УДК 7.012.22

Свет и освещенность предмета в перспективном пространстве

© Альхименок А. А.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

Образ трехмерного предмета, расположенного в пространстве, формируется благодаря отраженным его поверхностью световым лучам. Определенные отношения световых лучей, отраженных освещенными и затененными частями поверхности предмета, создают его зрительный образ. Тональное и цветовое решение является важнейшим компонентом зрительного восприятия предмета в пространстве. По мере удаления предмета в глубь пространства изменяются не только отношения освещенной и затененной частей поверхности (тональные отношения), но и их цветовые отношения. На начальных этапах изучения рисунка, живописи, композиции, других дисциплин художественных специальностей студенты сталкиваются с проблемой перспективного построения пространства, изображения на плоскости картины трехмерных объектов, близкого к их зрительному восприятию в натуре. Статья посвящена рассмотрению во взаимосвязи понятий: пространство, свет, освещенность, тон, цветовая гамма — как важнейших в области изобразительной деятельности.

Ключевые слова: визуальная перспектива, пространство, структурный световой луч, тон, светотень.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 128–135)

Light and illumination of the object in a perspective space

© Alkhymenok A. A.

Educational Establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk

The image of a three-dimension object, located in space, is formed due to light rays which are reflected from its surface. Certain relations of light rays, reflected by both lighted and shadowed parts of the object surface, make up its visual image. The tone and colour are the most important components of the visual perception of an object in space. As an object goes deeper into the space, not only the correlation of the lighted and shadowed parts of the surface (tone relations) changes but also their colour relations. At the initial stages of learning drawing, painting, composition and other subjects of art students face the problem of perspective construction of space, depicting three-dimension objects on the surface as if they are near to their visual perception. This article is devoted to the consideration of such interrelated concepts as space, light, illumination, color and palette as the most important in the field of visual art.

Key words: visual perspective, space, structured light ray, tone, light-shadow.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 128–135)

Пространственный образ трехмерного предмета формируется благодаря отраженным его поверхностью световым лучам, которые характеризуются определенными отношениями освещенных и затененных его частей. Освещенность предмета в натуре, тональная

проработка его поверхности на изображении; характер переданных собственных и падающих теней и цветовое решение являются важнейшими компонентами зрительного восприятия предмета в пространстве. Характер зрительного восприятия предмета в пространстве во мно-

Адрес для переписки: пр-т Победы, 4-60, 210038, г. Витебск,
e-mail: afinogenovich@mail.ru — А. А. Альхименок

гом определяется его положением относительно точки зрения. По мере удаления предмета в глубь пространства изменяется не только отношение света и тени (тона), но и цветовое отношение освещенной и затененной его частей.

Основным учебным предметом, рассматривающим во взаимосвязи понятия *трехмерное пространство, глубина пространства, свет, освещенность, тон, цвет*, является «Перспектива». Эти понятия для рисунка, живописи, композиции, ряда дисциплин специальности «Дизайн» являются базовыми. Уже на первых занятиях по этим дисциплинам студенты сталкиваются с понятием пространства, проблемами перспективных построений. Существующие учебные пособия по перспективе и рисунку лишь указывают на факт изменений тона, цвета предмета, расположенного на различной глубине пространства (Г. В. Беда, М. Н. Макарова, В. Е. Нестеренко, Н. Н. Ростовцев, С. А. Соловьев, Г. Ф. Шауро, И. Б. Шешко и др.). Важно отметить еще и то обстоятельство, что в курсе перспективы рассматривается только *линейная* (геометрическая) перспектива, позволяющая рассмотреть лишь конструктивную основу построения рисунка, создать двухмерный графический образ изображаемого предмета. Другие виды перспективы, такие, как *купольная, театральная, панорамная, плафонная, лишь упоминаются. Визуальная перспектива* (в литературе встречается название *плёнэрная, воздушная, зрительная*) рассматривается лишь в плане констатации факта изменения тона и цветовой гаммы удаляющегося в пространство предмета.

Вместе с тем, выполненное в соответствии с известными правилами линейной перспективы построение не позволяет получить в полной мере сходство со зрительно воспринимаемым предметом в натуре. В действительности перспективное построение предмета в рисунке или на живописном холсте лишь *геометрически условно* передает его форму.

Иллюзию реальности изображенного на плоскости предмета позволяют создать свет, освещение, тон, цвет.

Вопрос о том, *почему тональное отношение освещенных и затененных частей предмета и его цветовая гамма изменяются по мере удаления в пространство*, не находит своего ответа ни в литературе по перспективе, ни в литературе по рисунку. Факт происходящих изменений преподносится как принятая норма, являющаяся обязательной к практическому исполнению. Анализ выполняемых ими практических работ по перспективе, рисунку, живописи и композиции свидетельствует о недостаточном объеме их знаний о причине и механизме изменений тона и цветовой гаммы предмета в пространстве. Все знания сводятся к утверждению о рассеивании в атмосфере части светового потока, как указывается в учебно-методической литературе по перспективе и рисунку.

На наш взгляд, допускаемые студентами ошибки в тональной проработке формы предмета, передаче цветовой гаммы происходят по двум основным причинам:

- *недостаточно развитому пространственному представлению и пространственно-образному мышлению;*
- *непониманию механизма происходящих изменений в тональных отношениях и цветовой гамме расположенного в глубине пространства (статичное положение) и особенно перемещающегося относительно наблюдателя предмета (в динамике).*

Отсутствие в методике преподавания изобразительного искусства, а, главным образом, в содержании теоретического курса и методике преподавания перспективы научных знаний о механизме изменений тона и цветовой гаммы расположенного в пространстве предмета (в статичном положении и в динамике) отрицательно сказывается на качестве подготовки по основным учебным дисциплинам: перспективе, рисунку, живописи, композиции.

Установление причинно-следственных связей процесса изменения тональных отношений и цветовой гаммы расположенного в пространстве предмета и включение соответствующего учебного материала в теоретическую и методическую подготовку по данным дисциплинам (главным образом в курсе перспективы) позволит в итоге повысить качество не только теоретической и методической, но и практической подготовки будущих специалистов.

В связи с этим целью данной статьи является *научное объяснение причин* тональных и цветовых изменений статично расположенного и перемещающегося в пространстве предмета, а также *представление механизма протекания этого процесса.*

Многолетний опыт преподавания перспективы на художественно-графическом факультете утвердил в мысли о том, что *принятие априори факта изменений тональных и цветовых отношений без понимания сущности этого явления в реальной рисовальной и живописной практике отрицательно сказывается на качестве выполняемых ими графических и живописных работ.* В связи с этим необходимо определить важнейшие задачи, последовательное решение которых позволит подвести студентов к осознанию причинно-следственных связей протекания процесса тональных и цветовых изменений:

1. Показать качественные изменения, происходящие со структурным зрительным лучом по мере его прохождения через атмосферу.
2. Показать влияние атмосферы на процесс зрительного восприятия расположенного в пространстве предмета.
3. Показать факторы, влияющие на тональную проработку изображения предмета по мере удаления его в глубь пространства.

4. Показать основные факторы, влияющие на изменение цветовой гаммы удаляющегося в пространство предмета.

5. Сформулировать основную группу требований к методике преподавания перспективы и изобразительного искусства.

Обращение к визуальной перспективе не является случайным, поскольку, на наш взгляд, только визуальная (пленэрная наблюдательная, воздушная) перспектива позволяет зрительно, наяву увидеть результат и понять суть механизма изменения тона и цветовой гаммы освещенного естественным светом предмета, который либо статично расположен в глубине пространства, либо в нем перемещается.

Находящийся на открытом воздухе предмет фактически оказывается освещенным со всех сторон, поскольку *тень* (по Я. А. Севастьянову) можно рассматривать как *ослабление света*, т. е. как *слабо освещенную поверхность* [1]. По этой причине уместно будет говорить о *качественной характеристике освещенности предмета* (не о физических параметрах), а, скорее, о *психологической оценке воспринимаемой тональности изображения предмета и соответствии эффекту его зрительного восприятия в натуре.*

Окружающая нас атмосфера является прозрачной средой, обладающей особыми физическими свойствами. Особенность эта заключается в том, что за счет диффузии¹ атмосфера становится (по Я. А. Севастьянову) светящимся телом. Пары воды, частицы пыли постоянно поднимаются над поверхностью земли восходящими потоками воздуха, создавая среду для отражения и преломления световых лучей.

Находящиеся в околоземных слоях атмосферы и постоянно движущиеся в воздушных потоках пары воды преломляют световой луч, раскладывая его на отдельные цветные лучи по спектру, а мельчайшие пылинки отклоняют световые лучи, изменяя их направле-

¹ Диффузия (как физическое понятие) — это распространение вещества в какой-либо среде в направлении убывания его концентрации, обусловленное тепловым движением ионов, атомов, молекул, а также более крупных частиц [2, с. 148].

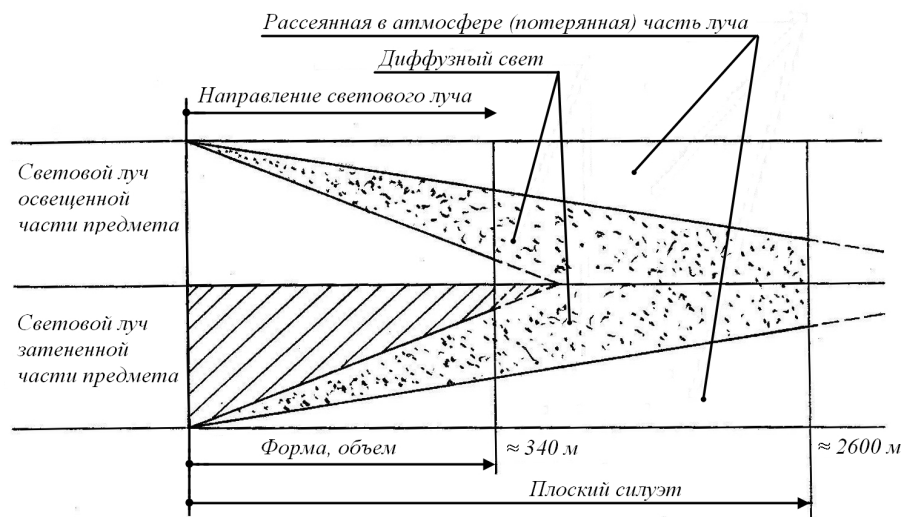


Рис. 1. Изменение светового структурного луча А — освещенной и В — затененной частей поверхности предмета по мере удаления его в глубь пространства.

ния. Множественные отражения световых лучей создают хаотичное (диффузное) их движение. Чем больше атмосфера содержит механических примесей, тем выше показатель диффузного освещения. Этим в общих чертах и объясняется высокая контрастность освещения предметов в горах, где воздух гораздо чище, чем в долине, в городе или на открытом пространстве.

Всякий световой луч, отраженный от предмета, несущий яркостные характеристики отразившей их поверхности и воспринятый глазом, мы называем зрительным лучом. Зрительный луч на своем пути от предмета до глаза художника, проходя через атмосферу (материальную зону), претерпевает некоторые изменения (рис. 1).

Некоторая часть световой энергии рассеивается химическим (молекулами воздуха) и физическим (отраженными и поглощенными взвешенными в воздухе частицами пыли, парами воды) путями. Эта часть световой энергии практически теряет визуальное значение. Вместе с тем за счет диффузии атмосферы часть потерянной энергии компенсируется *совпадающей по направлению с визуальным лучом бесструктурной (диффузной) световой энергией*. В результате:

- для луча А — освещенной части предмета — за счет наложения дополнительной яркости *нарушается светлотная контрастность*, что ведет к утрате четкости его контура;
- для луча В — затененной части предмета — дополнительная диффузная бесструктурная световая энергия высветляет его;
- в результате по мере удаления изображаемого предмета в глубь пространства: а) тени (собственные и падающие) высветляются; б) контраст смягчается; в) мелкие элементы предмета становятся все менее различимы и в конечном итоге теряются на общем фоне. При этом яркость предмета в целом, цветовая характеристика предмета дополняются, ослабевают, превращая его в слабо очерченный силуэт.

Кроме того *атмосферный (диффузный) свет обладает цветностью*. Причиной этого являются находящиеся в околоземных слоях атмосферы и постоянно движущиеся в воздушных потоках *пары воды, кристаллики льда (зимой), которые преломляют световой луч, раскладывая его на отдельные цветовые лучи по спектру*. При этом в значительной степени изменяется и цветовая характеристика предмета:

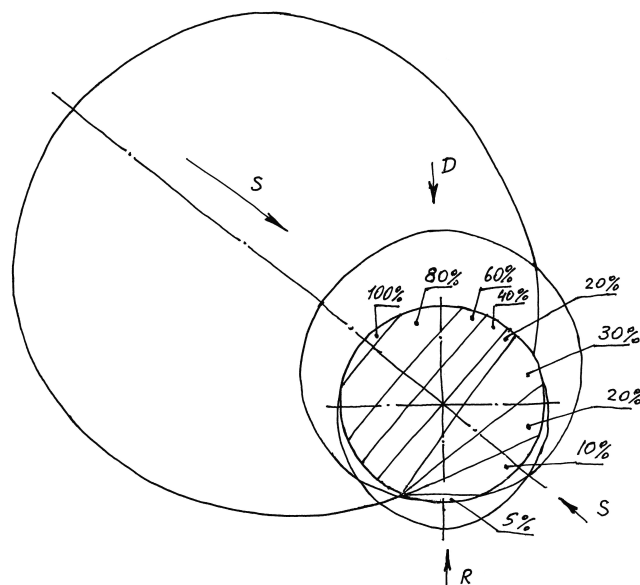


Рис. 2. Построение индикатрисс освещенности сферической поверхности прямым солнечным светом (лучи S), диффузным светом небосвода (лучи D), рефлекторным светом земной поверхности (лучи R) и бликом (лучи S_1).

1. Атмосферный свет, обладая цветностью, «окрашивает» визуальный луч в разные цвета спектра; по мере удаления в глубь пространства «теплые» тона постепенно «холоднее».
2. Блики на поверхности предмета получают дополнительную цветовую окраску за счет отраженных от окружающих предметов цветовых лучей.

Чем больше расстояние от художника к изображаемому предмету, тем значительнее влияние бесструктурной (диффузной) световой энергии.

При выполнении рисунка, живописного этюда с натуры одной из важнейших задач является придание отдельным точкам, зонам, участкам изображения таких светлот, зрительный эффект при восприятии которых был бы предельно близок к полученному при непосредственном его созерцании в натуре. Важно не то, как освещен тот или иной участок поверхности предмета или отдельная точка, а *соотношение светлот смежных участков поверхности как освещенной, так и затененной частей*. В специальной светотехнической литературе по светотехнике (Н. Г. Болдырев, В. А. Гаврилов,

Н. М. Гусев, А. М. Данилюк, В. А. Зеленков) утверждается, что для небосвода характерна различная отражательная способность, и в разных направлениях различная интенсивность диффузного освещения, яркость свечения небосвода на различных высотах солнца также разная.

В методической и учебной литературе на этом обстоятельстве внимание не акцентируется (Г. В. Ростовцев [3], Н. Н. Беда [4] и др.). В практике изобразительной деятельности приведенные научные выкладки практически особого значения не имеют и поэтому *принимаются следующие условия*:

- яркость небосвода во всех направлениях одинаковая;
- всякий луч света является диффузным и распространяется во всех направлениях равномерно.

Вместе с тем, рассмотрим основы построения тональных зон световых оттенков. Проанализируем некоторые особенности влияния атмосферы на процесс зрительного восприятия. Освещенный предмет отражает световые лучи, несущие яркостные характеристики отразившей их поверхности. Введенное А. Гёлле-

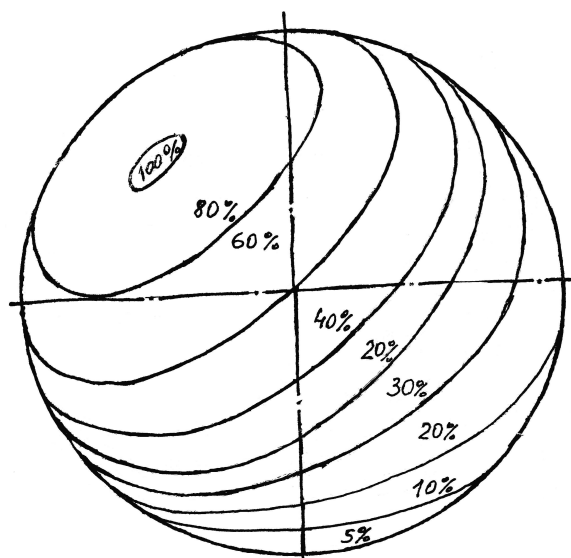


Рис. 3. Основные тональные зоны световых оттенков на поверхности шара.

ром [5] и И. Пилле [6] понятие *индикатриссы*² положено в основу построения масштаба светлот *светового тела*³ *сферической поверхности*⁴.

Суммарную индикатрису освещенности сферической поверхности составляют индикатриссы освещенности, создаваемые (рис. 2):

- прямым солнечным светом — лучи S ;
- диффузным светом небосвода — лучи D ;
- рефлекторным светом земной поверхности — лучи R ;
- бликом — лучи S_1 .

Для построения суммарной индикатриссы освещенности сферической поверхности рассмотрим индикатриссы освещенности в плоскости одного (для примера) меридиана по направлению лучей прямого солнечного света. Максимальная освещенность каждой из упомянутых составляющих находится в примерном отношении $18(S) : 4(D) : 1(R) : 2(S_1)$. Таким образом, складываем освещенности для каждой точки сферы.

Как видим из приведенного на рис. 2 изображения, выявляется точка максимальной

(100%) освещенности и точка минимальной (0%) освещенности сферической поверхности. Устанавливаем оптимальную среднюю величину освещенности как наиболее благоприятную в визуальном отношении освещенность. Это позволяет включить в диапазон восприятия освещенности все точки сферической поверхности, образуя тем самым световое тело. При выполнении изображения предмета на плоскости (графического — со светотеневой проработкой поверхности, рисунка или живописного изображения) на его поверхности всегда можно выделить особые точки или зоны, которые выполняют ключевую роль в правильной передаче формы предмета посредством конкретных изобразительных средств. Определим эти точки на поверхности шара (рис. 3).

- Блик — самая светлая точка с относительной освещенностью 100% и прилегающая к ней самая светлая зона. В рисунке и живописи эта зона характеризуется постепенным снижением насыщенности основного тона и по мере удаления от блика — понижением светлоты.

² *Индикатрисса* — линия, характеризующая распределение яркостей на освещенной поверхности.

³ *Световое тело* — это поверхность, характеризующаяся распределением на ней яркостей светового потока.

⁴ *Сферическая поверхность* — это поверхность, образованная сферой. Использование сферической поверхности обосновывается тем, что она наиболее выразительно демонстрирует расположение световых и тональных зон по поверхности при различном характере освещения.

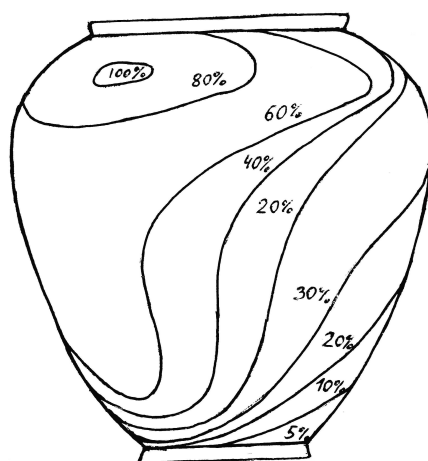


Рис. 4. Пример распределения тональных зон на поверхности кувшина (комбинированная форма).

- Зона насыщенного тона — заключена между кривыми 80% — 40%. В живописи в интервале от линии 80% до 40% постепенно снижаются насыщенность основного тона и его светлота, а к кривой 80% — светлота возрастает.
 - Зона пониженной или нулевой (0%) освещенности. Самая темная точка собственной тени с нулевой относительной освещенностью.
 - Освещенность по поверхности сферы в резкой тени распределяется в соответствии с суммарной индикатрисой диффузного света небосвода и рефлекторного от земной поверхности.
 - Самая светлая точка отражения в условиях рефлекторного освещения (условно 10%) в основном принимается диаметрально противоположной самой светлой точке на свету — блику.
- Подобная схема распределения построения тональных отношений освещенности поверхности шара может быть использована при прорисовке предметов сферической, конической, цилиндрической, а также комбинированной формы (рис. 4).
- Заключение.** Из всего сказанного следует:
1. Структурный зрительный луч, несущий светотеневую характеристику предмета, проходя через атмосферу, претерпевает значительные изменения; полностью теряет часть светового потока по причине рассеивания его и поглощения атмосферой.
 2. Атмосфера также оказывает значительное влияние на процесс зрительного восприятия находящегося в пространстве предмета. По мере удаления предмета в глубь пространства удлиняется и структурный световой луч, который постепенно наполняется бесструктурной (диффузной), также отраженной от других предметов световой энергией. В результате «размывается» граница света и тени на поверхности предмета, следовательно, снижаются контрастность, острота восприятия, предмет начинает восприниматься силуэтом, который по мере удаления постепенно «растворяется» в пространстве.
 3. Важнейшими факторами, оказывающими влияние на изменение структурного светового луча, а значит, определяющими тональную проработку поверхности находящегося в пространстве предмета, являются взвешенные в атмосфере мельчайшие капли воды, кристаллики льда, снег, пыль, твердые частички дыма, а также сами молекулы воздуха, отражающие, преломляющие све-

товые лучи и поглощающие определенную часть световой энергии.

4. В значительной степени изменяется и цветовая гамма удаляющегося в пространство предмета. Поскольку в атмосфере постоянно воздушными потоками переносятся капельки воды, кристаллики льда, твердые частицы пыли, дыма, которые преломляют световые лучи, раскладывая их на мелкие цветовые лучи радуги, которые впоследствии сталкиваются с другими частицами, преломляются, поглощаются, превращаясь в итоге в бесструктурный серый цветовой луч. По мере удаления предмета в глубь пространства в результате прохождения через атмосферу световые лучи за счет увеличения слоя атмосферы приобретают голубой оттенок. Постепенно глаз перестает воспринимать цвет предмета. Обесцвеченный атмосферой предмет воспринимается серым с голубым оттенком силуэтом, светлым голубоватым пятном и, «растворившись» в голубой дымке, вовсе перестает зрительно восприниматься.

Включение этого материала в курс лекций по перспективе вызвало значительный интерес к нему студентов, что в результате позволило более осознанно подходить к светотеновой (тональной) проработке поверхности изображаемого предмета, оказало положительное

влияние на решение цветовой гаммы предметов, расположенных в пространстве на разной глубине.

Вместе с тем, осознание студентами механизма изменения светотени и цветовой гаммы предмета, расположенного в пространстве, вызвало необходимость решения очередного ряда задач: в чем отличие тональных зон шаровой поверхности в условиях открытого пространства и студии; как изменяется цветовая гамма изображаемого предмета в зависимости от интенсивности светового потока «на воздухе» и в студии; какие изменения претерпевает конкретный цветовой луч по мере увеличения расстояния от предмета до художника (зрителя) и ряд других вопросов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Севастьянов Я. А. Приложение начертательной геометрии к воздушной перспективе и гномонике. — СПб., 1831.
2. Политехнический словарь / глав. ред. И. И. Артоболевский. — М.: «Советская энциклопедия». 1977.
3. Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок. — М.: Просвещение, 1985.
4. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись, композиция. — М.: Просвещение, 1981.
5. Goller Adolf. Lehrbuch der Schatten konstruktionen und Beleuchtungskunde. — Stuttgart, 1894.
6. Pillet I. Traite de perspective lineaire, precede du trece des ombres usuelles. — Paris, 1885/88.

Поступила в редакцию 11.05.2010 г.

УДК 37.036+373.5.016:7

Дополнительное художественное образование современного подростка: проблема трансляции духовного потенциала культуры

© Романенко Л. Е.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры
и искусств», Минск*

Проблема трансляции духовного потенциала культуры в историко-культурной динамике не нова и существует она со времен появления культурных черт человеческой цивилизации, формирования его духовного ядра и проблемы закрепления его в новых поколениях людей. Актуализация этой проблемы связана с процессами сбора не столько материальных культурных напластований, сколько ценностных. Трансляционные каналы культуры, как правило, занимаются поиском новых средств, механизмов и технологий передачи духовного опыта народа, закреплением его в ментальных структурах личности.

Подростковый возраст является идеальным для освоения глубинных смыслов культуры, трансляции ее духовного потенциала, формирования на этой основе его культурологических характеристик.

Статья посвящена исследованию проблемы получения дополнительного художественного образования подростками путем трансляции духовного потенциала культуры.

Ключевые слова: *художественное образование, духовный потенциал культуры, художественно-творческие навыки.*

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 136–142)

Additional art education of modern adolescents: the problem of communication of intellectual potential of culture

© Romanenko L. E.

Educational Establishment "Belarusian State University of Culture and Art", Minsk

The problem of transmitting the intellectual potential of culture in the historical and cultural dynamics is not new and has existed since the emergence of cultural features of human civilization, since the formation of its intellectual nucleus and the problem of fixing it in new generations of people. The actualization of the problem is connected with the processes of collection of not only material cultural layers but mainly value ones. Transmission channels of culture, as a rule, are concerned with the search of new means, mechanisms and technologies of the transmission of the spiritual experience of the people by fixing it in mental structures of the personality.

Adolescent age is ideal for acquiring deep senses of culture, for transmission of its intellectual potential, for the formation on this basis of cultural characteristics.

The article is devoted to the problem of providing adolescents with additional art education by transmitting the intellectual potential of culture to them.

Key words: *art education, spiritual potential of culture, art and creative skills.*

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 136–142)

Адрес для переписки: ул. Рабкоровская, 17, г. Минск — Л. Е. Романенко

Проблема трансляции духовного потенциала культуры в историко-культурной динамике не нова. Она существует со времен появления культурных черт человеческой цивилизации, формирования ее духовного ядра и проблемы закрепления его в новых поколениях людей. Тем не менее, научное осмысление этой проблемы периодически актуализируется. Ее актуализация связана с процессами сброса не столько материальных напластований культуры, сколько ценностных.

С течением времени изменялись условия существования человека в окружающем мире, иными становились его картина и аксиологические основы культуры. Все это, так или иначе, являлось и является предпосылкой актуализации проблемы трансляции духовной культуры и средств ее формирования. В этой связи трансляционные каналы культуры, как правило, занимают поиск новых средств, механизмов и технологий передачи духовного опыта народа, закреплением его в ментальных структурах каждой личности.

Известно, что творцом-созидателем, хранителем, посредником и потребителем культуры человек становится при умении не только адаптироваться к наличным условиям, следуя их нормам и традициям, но и в способности организовывать свою жизнь в соответствии с выбранными ценностями и убеждениями. Развитые культурные потребности и способности человека позволяют ему *со-творить* культурный текст, прочитывать уже существующие, *пере-живая* их смысл. Опираясь на личный опыт и опыт другого, человек способен определять свой культурный выбор, совершать поступки и проектировать свою жизнь. Утверждение М. С. Кагана о том, что «цепь культуры» включает в себя и человека как составляющее культуры, ее субъекта и объекта, позволяет высказать мнение о взаимообусловленности развития культуры и человека в ней [3].

Цель статьи — изучить возможность получения дополнительного художественного об-

разования подростками путем трансляции духовного потенциала культуры.

Возраст, который называют подростковым, по убеждению многих ученых, является идеальным для освоения глубинных смыслов культуры, трансляции ее духовного потенциала, формирования на этой основе его культурно-творческих характеристик. Он — один из сложных и ответственных этапов формирования человека как субъекта культурного действия. Это обусловлено рядом факторов, его возрастным и психолого-физиологическим развитием [8].

К наиболее выраженным и распространенным характеристикам современной подростковой среды относят:

- потребность в развитии своей индивидуальности с ориентацией на стереотипные образы, транслируемые масс-медиа;
- потребность в формировании индивидуальной программы жизни — выбор направления для дальнейшего обучения, осознание ситуации конкуренции на рынке труда;
- дефицит социального взаимодействия, коллективного общения, в связи с чем доминирующей формой обитания современных городских подростков является изоляция.

В этом возрасте уже сформированы начальные представления о культуре человеческого существования, на основе которой и разрабатываются его жизненные сценарии. Подросток уже имеет общие некоторые трудовые и художественно-творческие навыки по использованию художественных техник и технологий, знаком с некоторыми конструкционными материалами. И, наконец, этот возраст специфичен тем, что осуществляется переход мышления из детского состояния во взрослое. Подросток начинает задумываться о будущем. Для этого процесса, по мнению психологов, характерно чрезвычайное усложнение всей системы мышления подростка, готовой к восприятию достаточно сложной информации и находящейся в поиске ее источников.

Исследуя роль знаковых операций в организации высших психических функций,

Л. С. Выготский выделяет «естественную и культурную историю» в развитии мышления. По его определению «естественная» — это история развития высших психических функций в их генетической связи с натуральными формами поведения. В свою очередь, «культурная» — это переход от социальной формы сотрудничества к индивидуальному способу поведения. Она проявляется, когда от человека требуются принятие самостоятельных решений и осуществление практической деятельности, основанные на развитой знаково-символической системе мышления и позволяющие ориентироваться в окружающей среде [1].

Потребности ориентации в окружающем мире и в осмыслении явлений определяют любознательность, активность в деятельности, предприимчивость, манифестацию самостоятельности и т. п. Это основные поведенческие проявления современного подростка, находящегося в самом активном познающем возрасте человека.

В жизни каждого народа есть истоки, на которые он ориентируется и должен ориентироваться. Духовность — это те корни, полученные от потомков, которые определяют национальный стиль и национальную особенность культуры. Именно эти факторы вызывают интерес и уважение к каждому народу в мире.

Вековые традиции предписывали человеку следовать определенным традициям, вынуждали подчиняться разного рода обычаям, которые передавались из поколения в поколение. Целая система запретов и разрешений регулировала духовное, нравственное, социальное и физическое здоровье человека, его «малого» общества — рода, семьи. На основе этого формировался социальный опыт ребенка.

Условия жизни подрастающего поколения, традиции семьи, методы, формы и средства воспитания в обществе были весьма разнообразными. Однако, все они были прямо или косвенно направлены на расширение социокультурного опыта ребенка. Формирование его духовных структур, мобильных и адап-

тивных качеств, становление жизнеутверждающих факторов определяли образ его органической ладовой взаимосвязи с окружающим миром.

Такие жизнеутверждающие факторы, как чистота мыслей, разумность привычек и поведения, ответственность за собственные действия, слова, мысли, конструировали сознательность, способствовали органической *ладовой* взаимосвязи личности со средой обитания, развивали ее мобильные и адаптивные качества.

Жизнеутверждающие факторы базировались на исконных принципах «людскасці», самоопределения, самооценности личности и ее здорового образа жизни. Это поддерживало неутомимый дух народа, мощно стимулировало его культуротворчество, помогало налаживать гармоничные отношения.

С течением времени мир в сознании человека менял свои «границы» и отношение к нему представлялось через отношения в основных диадах:

- «мужчина — женщина»;
- «мужчина — семья»;
- «женщина — семья»;
- «ребенок — семья»;
- «старики — дети»;
- «ребенок — взрослый»;
- «мужчина — Отчизна».

Эти диады стали основой для подчинительных (производных) диад в традиционной культуре:

- «отец — ребенок»;
- «мать — ребенок»;
- «семья — род»;
- «род — соседи»;
- «регион (деревня, город и т. д.) — страна»;
- «страна — планета»;
- «планета — Вселенная».

На первый взгляд, система традиционной культуры может показаться современному человеку бессмысленной и несуразной. Однако, благодаря именно ей человек конструировал смысловую знаково-символическую среду, постигал содержательность духовного опыта в

культуре, формировал, в первую очередь, ответственность за свои действия, слова и мысли, развивал умение строить личную практику в соответствии с новым социумом.

Через базисные ценности существования человека в мире транслируется культура любого народа. У белорусов она пропитана идеями гуманизма, человечности, добра и уважения к другим народам. Традиционное искусство передавалось энергией языка, танцевально-песенных ритмов, колыбельных и игр, развлечений, конструирования, строительства и украшения. Этот естественный трансляционный механизм способствовал творческому развитию субъекта культурного действия, задавал духовный вектор его культуротворческой деятельности. Традиционная культура помогала человеку познать смысл человеческого существования в мире, взаимоотношения и взаимозависимости с ним. Вместе с тем, она устанавливала и рамки ограничения действиям, которые были необходимы для его безопасной жизни.

Используя опыт поколений, запреты и разрешения в культуре, человек сознательно воссоздавал, поддерживал и конструировал свой новый опыт жизнедеятельности. Содержательность этого опыта становилась регулятором процесса смыслопостижения, самоусовершенствования и самоутверждения, частью его культуротворчества. Осознанная необходимость действовать в гармонии с окружающим позволяла человеку ощущать себя свободно.

Таким образом, безусловность традиционной культуры как бы является очевидной. Тем не менее, обращение к ней и обращение с ней, особенно в образовательном пространстве, требуют большой осторожности и предельного внимания.

К сожалению, приходится наблюдать, как в некоторых культурно-образовательных учреждениях, для искусственного зрелища, без понимания смысла, вводятся в современный социокультурный контекст различные формы традиционной культуры. Непонимание сути

традиций, как информационного канала, их первоочередного смысла, значимости в регуляции жизни общества, приводит к совершенно противоположному результату — дисгармонии в отношениях с окружающим миром, дезориентации в основополагающих ценностных позициях. Потеряв свой изначальный культурогенный смысл, некоторые формы превратились в сценичные и сувенирные. Их архаичная содержательность искусственно включается в социокультурное пространство. Однако, в силу смыслового изменения, суть этого включения перманентна и неустойчива, а порой, и просто вредна. Увлечение только формой так же вредно, как и полный отказ от нее. И наоборот. В связи с этим возникает ряд проблем. Учитывая то, что ритмы современности, невероятные скорости протекания процессов развития общества требуют более устойчивых духовных ориентиров, поиск механизмов трансляции духовного потенциала культуры становится весьма актуальным.

Как же все-таки не потерять достижения прошлых культур, не разорвать связь с культурной памятью, а сохранить преемственность поколений, то есть налаженную систему инкультурации личности?

В создавшихся условиях актуальным становится и переосмысление духовного становления подростка на основе эмоционально-образного постижения окружающего мира, развитие эстетического отношения к нему. Исследовано, что подростковый возраст отзывается на влияние всех существующих знаково-символических систем, в том числе и искусства. Воспитание искусством издавна считалось наиболее продуктивным. Искусство является вторичным языком культуры, одним из составляющих ее духовного ядра. Информация к потребителю приходит через художественный образ, который представляет собой интеграцию идеи, гармонии и красоты, что является духовным основанием культурогенности.

Культурогенная функция искусства проявляется в его способности оказывать духов-

ное воздействие на людей и пробуждать новые представления и образы. Благодаря этому человек может приходить к самостоятельным решениям, оценкам и поступкам, осмысливать культурный опыт и адаптировать его к существующей социально-культурной ситуации. Через личностное понимание и осмысление высших ценностей предыдущего культурного опыта поколения искусство способно включать человека в культуротворческую общественно-преобразующую деятельность и строительство новой реальности.

Давая характеристику искусству как социокультурному феномену, А. Я. Флиер обозначает его как один из механизмов познания феномена человека и окружающего его мира, аккумуляции этого знания и социального опыта людей (прежде всего нравственного аспекта их взаимодействий). Он отмечает, что искусство потенциально способствует порождению и селекции специфических нравственных установок бытия человека, актуализации этих ценностей через опредмечивание их в художественных образах [9].

М. С. Каган, рассматривая функции искусства, в первую очередь связывает его потенциальные возможности с задачами *инкультурации и социализации личности*. Эти процессы, по его мнению, предполагают введение индивидуума в актуальную для сообщества систему нравственных и эстетических ценностей, моделей поведения и рефлексивных позиций. Не остается без внимания искусства и социально-нравственный опыт человеческих взаимодействий, искусственно сконструированный на основе придуманных образов и жизненных коллизий, который имеет способность изменять свои качественные и количественные характеристики, социокультурную актуальность [3].

Являясь средством развития художественной культуры, искусство, без сомнения, в первую очередь, является формой и средством обогащения духовного мира подростка. В процессе формирования последнего искусство как

часть культуры воздействует и на совершенствование его социокультурной практики.

Подросток, включенный в локальное культурно-образовательное пространство дополнительного художественного образования, меньше подвергается стихийности формирования культурных предпочтений. А дидактический потенциал искусства позволяет системно и целостно выстраивать на его духовном плане образ взаимоотношения человека с окружающим миром и самим собой. Одновременно, при включении в существующую социокультурную ситуацию, вырабатываются адаптивные возможности подростка, формируется его культурный иммунитет.

Отличительной чертой современного развития образования является изменение содержательно-целевых аспектов. Поэтапное включение (инкультурация) личности в органичную и естественную культурную среду создает предпосылки для перевода духовных ценностей культуры во внутренний план бытия личности. Перенесенные во внутренний план основополагающие ценности культуры соответственно проявляются на внешнем плане ее бытия в форме поведения, отношения, деятельности и ее продуктов и т. п. [6].

Как ни одно из искусств, традиционное искусство по своей природе и характеру очень близкое к художественному творчеству ребенка. Многие исследователи отмечают ряд особенностей, характерных черт народного искусства, определяющих его как самостоятельную «культурную цельность», — это синкретичность, коллективность, традиционность, направленность на эстетизацию повседневных предметов, что позволяет по-особому выявить их реальное место в жизни людей.

Использование традиционного художественного творчества в трансляции духовного потенциала культуры обусловлено ее близостью с детским творчеством. Их объединяют следующие общие характеристики:

- технологичная упрощенность выполнения;
- использование несложных материалов;

- упрощенность формы и цвета;
- образный символизм;
- общность природы, игры и искусства в эстетическом воздействии на эмоциональную сферу личности.

В связи с этим, использование педагогического потенциала традиционной художественной культуры, как существующей вне деятельности подростка и как формы его деятельности, требует детальной и грамотной организации этого процесса. Как показало исследование, он должен осмысливаться в двух направлениях.

Первое из них — глубокое и внимательное изучение опыта традиционной культуры и художественного творчества, проникновение в слои ее символики и сущностного содержания. Второе направление — критическое осмысление этого опыта, творческое использование его с учетом культурно-исторического контекста, социально-бытовых особенностей и индивидуально-возрастных возможностей подростка.

Под влиянием моды и требований массовой культуры эти процессы часто развиваются в других, не отвечающих указанным требованиям, направлениях, в результате чего теряются вековые ориентиры, упрощается и вульгаризируется смысл традиций, не используется основной воспитательный ресурс культурного наследия. Так создается разрушительный образ псевдокультуры, дезориентируется личность в самых основополагающих жизненных позициях, которые складываются из опыта взаимоотношений ее с природой, обществом, другим человеком и самим собой.

Проектирование системы отношений — основная задача трансляции духовного потенциала культуры. Формирование этого опыта и должно являться одним из составляющих содержания художественно-педагогического процесса в учреждениях дополнительного образования.

Контакт с произведениями традиционного декоративно-прикладного искусства позво-

ляет подростку встретиться с образом мира, исторически воплощенным в этнокультуре. При этом он остается открытым к достраиванию, насыщению новыми смыслами и содержанием. Включение ребенка в процесс декоративно-прикладного творчества решает эти задачи.

В подобном процессе ребенок трансформирует и трансмутирует реальную обыденную действительность в художественно-эстетическую, т.е. со своей точки зрения воссоздает иной реальный порядок вещей. Единство культурной, эстетической и трудовой компоненты, творчества и повседневного труда, коллективного и личного культурного опыта, традиционности и инновационности — все это объединяется бытием традиционной культуры в пространстве дополнительного художественного образования.

Традиционное искусство всегда консервативно. Оно хранит в себе долгие и крепкие устои. Именно этим оно сильно и долговечно. В этом и его слабость. С одной стороны, традиции, дают «отсчет» созидательности, которая является основой инноваций в культуре, с другой — некритический их перенос на современную культурную почву является тормозом в развитии общества и его культуры.

Заключение. Из всего изложенного выше можно сделать вывод, что все актуальные социальные и образовательные проблемы можно свести к одной — проблеме трансляции духовного потенциала культуры во всей сложности этого процесса. «Разбудить духовную силу в народе», — эти слова Патриарха Кирилла как руководство к действию, к осмыслению прошлого, пониманию настоящего и проектированию будущего. Ведь будущее культуры и общества закладывается сегодня — в новом поколении как субъекте культурного действия.

В связи с этим, рациональная ориентация в системах необходимых для человека знаний, овладение основными культуротворческими позициями, умение строить личную практику в соответствии с новым социумом по за-

конам здорового образа жизни, «людскасці», самоценности личности надо считать приоритетной задачей системы дополнительного художественного образования. Понимать традиции и традиционность во времени и пространстве, вычленять заложенный в них духовный потенциал, стилевые особенности и педагогические возможности — вот, пожалуй, необходимое условие включения традиционной культуры в образовательное пространство в целом и дополнительного образования в частности.

Дополнительное художественное образование — это путь инкультурации личности и становления человеческого в человеке, форма развития творческого начала человека как субъекта культурной деятельности и формирования его мировоззрения. Это один из способов утверждения ценностных идеалов и формирования духовного ядра подростка, механизм становления субъекта культурного действия и решения проблем человека XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986. — 572 с.
2. Иванов С. П. Мир личности: контуры и реальность. — М.: Московский психолого-социальный институт: Флинта, 1999. — 160 с.
3. Каган М. С. Философия культуры. — СПб.: Петрополис, 1996. — 416 с.
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — 367 с.
5. Пазнякоў В. У. Самабытнасць нацыянальнай культуры і праблемы мастацкай адукацыі // Мастацкая адукацыя і культура. — № 3. — 2003. — С. 18–26.
6. Романенко Л. Е. Культурный контекст образования // Мастацкая адукацыя і культура. — 2005. — № 1. — С. 3–6.
7. Романенко Л. Е. Пространство бытия художественного образования: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 15–16 октября 2009 г. / Вит. гос. ун-т; под ред. В. П. Климовича, Д. С. Сенько. — Витебск, 2009. — С. 43–47.
8. Слободчиков В. И., Исаев Е. И. Психология человека. — М.: Школа Пресс, 1995. — 385 с.
9. Флиер А. Я. Социальный опыт как основа функционирования и исторического воспроизводства сообществ // Обществ. науки и современность. — 2002. — № 1. — С. 166–183.

Поступила в редакцию 27.04.2010 г.

УДК 37.033+37.036

Природа в эколого-эстетическом и нравственном воспитании школьников

© Федьков Г. С.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

В педагогической науке установлено: восприимчивость к природно-прекрасному влияет на поведение и поступки человека. Проблема эстетического освоения природы младшими школьниками в современных условиях жизни общества, работы школы актуальна в плане ее теоретического изучения и практической реализации в учебном процессе в связи с тревожной экологической обстановкой в мире. Возрастает внимание к изучению процессов формирования у школьников эколого-эстетической культуры. Становление экологически воспитанной личности в условиях педагогического процесса предполагает опору на единство научно обоснованных знаний в области природных и социальных факторов среды с ее адекватным чувственным восприятием, которое пробуждает эстетические переживания и на этой основе создает стремление внести практический вклад в ее улучшение. В статье автор дает педагогическую характеристику процессу развития у детей восприимчивости к природно-прекрасному в младшем школьном возрасте, определяет и научно обосновывает факторы и условия эффективного эколого-эстетического и нравственного воспитания.

Ключевые слова: природа, эстетическое воспитание, экологическое воспитание, нравственное воспитание.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 143–150)

The role of nature in ecological and aesthetic education and moral upbringing

© Fedkov G. S.

Educational Establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk

It is acknowledged in the science of education that perceptibility to natural beauty influences people's behavior. The problem of esthetic perception of nature by junior schoolchildren in the present conditions of the life of society as well as of the work of school is urgent in connection with its theoretical study and practical implementation in the education process and due to the unfavorable ecological situation in the world. Attention is growing to studying processes of the formation of ecological and esthetic culture. Molding an ecologically educated personality in the conditions of the educational process presupposes orientation on the unity of scientifically grounded knowledge in the field of natural and social factors of the environment with its adequate sense perception, which evokes esthetic feelings and thus creates striving for practical contribution into its perfection.

The author not only characterizes the way junior schoolchildren develop perception to the beauty of nature but also substantiates factors and conditions of efficient ecological and aesthetic as well as moral education.

Key words: nature, aesthetic education, ecological education, moral education.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 143–150)

На нынешнем этапе развития общеобразовательной школы проблема эстетического освоения подрастающими поколениями красоты и выразительности природы особенно актуальна в связи с тревожной экологической

ситуацией. Угрожающе быстро исчезают уникальная естественная красота, отдельные объекты природы и целые природные комплексы. Ученые все чаще исследуют природу как объект созерцания, источник эстетических впечат-

Адрес для переписки: пр-т Победы, 37-122, 210041, г. Витебск — Г. С. Федьков

лений, переживаний, творческих идей и технических изобретений, предмет вдохновения мастеров искусства всех эпох. Развитие способности к восприятию эстетического в природе рассматривается ими неотделимо от воспитания нравственных личностных качеств: доброты, заботы, отзывчивости, ответственности.

Целью статьи является определить и научно обосновать факторы и условия эффективного эколого-эстетического и нравственно-го воспитания. Методология исследования опирается на концепцию непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи в Республике Беларусь, формирование у подрастающего поколения нравственной, эстетической и экологической культуры. Для достижения цели были выбраны: анализ и обобщение психолого-педагогической, методической и искусствоведческой литературы по вопросам эстетического воспитания школьников средствами природы, государственных документов.

Прогрессивная педагогическая мысль высоко оценивала воспитательное влияние природы на процесс формирования личности. Велика здесь заслуга педагогов прошлого: И. Г. Песталоцци, А. Дистервега, Ж.-Ж. Руссо. В своих трудах они указывали на необходимость педагогического руководства процессом эмоционально-чувственного освоения детьми природы. Подчеркивали ее влияние на нравственно-эстетическое развитие ребенка, призывали специально учить детей чувствовать прекрасное в окружающем мире. Важную роль в учебно-воспитательном процессе отводили учителю, который должен тактично, незаметно направлять всю его деятельность, формировать интересы и взгляды, пробуждать задатки, чтобы они могли самостоятельно развиваться.

Песталоцци главным принципом природосообразного воспитания называл принцип «жизнь формирует», подчеркивал тем самым, что важным фактором развития ребенка служит окружающая его среда. Педагог много внимания уделял выработке у ребенка соответствующей культуры наблюдений за пред-

метами и явлениями окружающего его мира. Он указывал, что предметы наблюдения должны являться органом чувств ребенка как нечто увлекательное, убедительное и занимательное. Песталоцци стремился развить у ребенка способность к наблюдению на основе полноты всех его жизненных восприятий. При этом накопленный чувственный опыт, считал он, активно влияет на развитие природных задатков ребенка, подготавливает его к другим видам деятельности. «Способность к наблюдению можно считать достаточно развитой, — подчеркивал И. Г. Песталоцци, — благодаря искусству лишь тогда, когда умение наблюдать доведено в человеке... до этой высокой степени, которая необходима, чтобы впечатления от чувственного восприятия окружающей среды и условий жизни с ясным сознанием, свободно и уверенно использовать в качестве надежной основы мышления и суждения об этих именно предметах» [7, с. 251–252].

Мы разделяем позицию педагогов относительно развития у детей наблюдательности, создания широкого круга представлений о природе, необходимости специально их учить чувственно воспринимать окружающий мир. В то же время, в отличие от них, считаем, что эстетические представления о природно-прекрасном можно сформировать только на основе эстетической восприимчивости, а это предполагает развитие у детей в учебной деятельности органов внешних чувств как проводников эстетических впечатлений.

Выдающийся русский педагог К. Д. Ушинский, восхищаясь красотой природы, считал ее важным средством эстетического воспитания подрастающего поколения. Он подчеркивал большое значение непосредственного общения детей с окружающей природой, которая, по его мнению, «... имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога; что день, проведенный ребенком посреди рощи и полей, ... стоит многих недель, проведенных на учебной скамье» [10, с. 281].

Наше исследование показывает, что эффективность воспитательного значения природы во многом зависит от организации учебно-воспитательной работы. Пассивное любование и констатация красоты природы без доступного детям эстетического анализа ее объектов и явлений, без посильного создания ими на основе увиденного, прочувствованного художественного образа природы не развивает представлений младших школьников о красоте и выразительности природы.

Последователи К. Д. Ушинского также считали природу особым и весьма важным фактором эстетического воспитания детей. Они призывали воспитывать в детях чувство прекрасного, используя для этого все богатство красоты природы.

П. Ф. Каптерев, например, указывал, что самое первое и весьма важное дело в эстетическом воспитании чувств — это развитие органов внешних чувств детей. Причем эта забота преимущественно должна падать на первые годы жизни ребенка, поскольку позднее будет трудно восполнить упущенное. Достаточно развитые соответственными упражнениями они составляют, по его мнению, необходимую почву для настоящего эстетического образования. Одним из условий развития эстетического чувства у детей педагог считал возбуждение у них «любви и симпатий» к природе. Он предостерегал, что нельзя от детей требовать сразу эстетического совершенства, тонкости впечатлений. Подобно нравственному совершенству, умственной зрелости, восприимчивость к прекрасному достигается мало-помалу, исходя от крайне несовершенных форм.

В трудах русских педагогов есть конкретные высказывания о том, как нужно организовывать процесс развития у детей восприимчивости к красоте природы. Так, например, В. П. Бехтерев предлагал в процессе непосредственного восприятия природно-прекрасного читать стихи или прозу, изображающую красоту природы. В. П. Водовозов советовал направлять внимание детей на воспри-

ятие красоты строения и цветовой окраски растений, животных, насекомых, на «прелесть» цветовых сочетаний оттенков в зелени, в небе, в воде. Педагог указывал, что в беседе с детьми о красоте природы важно обращать внимание и на те детали, которые, на первый взгляд, мало интересны для них. Он связывал воедино две стороны процесса эстетического освоения природы: эстетическое восприятие и эстетическую практическую деятельность учащихся, подчеркивал, что в младшем школьном возрасте вторая сторона играет особенно важную роль в развитии у детей способности восприимчивости природно-прекрасного.

Итак, русские прогрессивные педагоги рассматривали развитие у подрастающего поколения способности к восприимчивости красоты природы как организуемую педагогически управляемую деятельность, и в ее структуре выделяли: 1) непосредственное восприятие природно-прекрасного; 2) восприятие красоты природы в произведениях литературы; 3) эстетическую практическую деятельность. Вместе с тем, упомянутая выше структура имеет существенный недостаток: четко не просматриваются задачи педагогической деятельности, направленные на развитие у детей эстетической восприимчивости. Наш опыт показывает, что эстетическая практическая деятельность на темы природы должна быть направлена на: а) развитие у детей способности переживать природно-прекрасное; б) эстетический анализ предметов и явлений природы; в) применение полученных эстетических впечатлений в эстетической практической и других видах деятельности.

Современная педагогическая наука, опираясь на опыт классической педагогики, внесла весомый вклад в разработку вопросов эстетического освоения учащимися красоты природы. В трудах известных педагогов П. П. Блонского, А. С. Макаренко, С. Т. Шацкого и др. природа рассматривалась как одно из средств эстетического воспитания подрастающего поколения, как источник не только знаний, но и чувств.

П. П. Блонский не отделял умение человека видеть красоту в окружающей действительности от приобщения его к искусству. «Эстетическое воспитание, — писал он, — должно исходить из естественной радости человека в красоте и пробуждать в нем общее стремление и привычку в стремлении к искусству» [1, с. 81]. Судить о красоте может тот, кто сам ее умеет создавать. Поэтому, делает вывод педагог, для того, чтобы человек стал восприимчивым к прекрасному, сумел по достоинству оценить его, необходимо воспитывать «эстетического творца» П. П. Блонский призывал учителей развивать у детей художественно-творческие способности на материале той действительности, которая их окружает, учить создавать красоту из самого обычного и упражнять их в этом путем специально подобранных заданий. Он считал, что ребенок должен не только делать красивое, но и давать эстетическую оценку увиденному и сделанному. Таким образом, развитие у ребенка способности воспринимать природно-прекрасное педагог не отделял от его эстетической деятельности, расширения представлений о красоте окружающей действительности, от формирования навыков эстетической оценки.

Тем самым П. П. Блонский, указывая на необходимость воспитывать ребенка, умеющего применять свой эстетический опыт в повседневной деятельности, важным условием этого видел включение эстетического творчества в учебную работу. Аспекты эстетического освоения природы младшими школьниками в условиях изобразительной деятельности им не были разработаны. Справедливости ради следует заметить, что декларируемые задачи воспитания «эстетического творца» не прижились в практике социалистического строительства.

Развитие у детей способности видеть эстетическое в окружающей действительности, в том числе и в природе, считал А. С. Макаренко, должно быть тесно связано с формированием у них культурных навыков, умения поступать в повседневной жизни в соответствии с законами

красоты. Красивая жизнь, утверждал педагог, есть жизнь, связанная с эстетикой.

Большое значение придавал развитию у детей вкуса С. Т. Шацкий. Предпочтение в решении задачи отдавал он занятиям искусством, в ходе которых систематически упражняются органы, воспринимающие прекрасное и развиваются творческие способности.

В первые годы становления советской школы важное значение придавалось эстетическому воспитанию учащихся. Так, одной из отличительных принципиальных особенностей программы трудовой школы, принятой в 1921 году, было глубокое внимание к проблемам эстетического воспитания, приобщения подрастающего поколения к литературе, искусству, красоте окружающей действительности. В декларации Государственной комиссии по просвещению 1918 г. было сказано, что под эстетическим воспитанием надо понимать не преподавание какого-то детского искусства, а систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать ее. Эстетическое воспитание понималось в широком плане, оно не сводилось к воспитанию искусством, рассматривалось как один из компонентов учебно-воспитательного процесса, а природа — как средство эстетического развития детей [6]. К сожалению, в последующие годы развития советской школы предметная направленность стала абсолютизироваться, а эстетическое воспитание свелось к воспитанию на предметах художественного цикла и ему стали уделять меньше внимания в других звеньях жизни школы. Были преданы забвению высказывания педагогов и мыслителей о воспитывающем значении природно-прекрасного. Игнорирование в области эстетического воспитания научной мысли о необходимости развивать у детей способность воспринимать красоту природы, видеть в ней источник эстетических объектов (как отдельных предметов и явлений, так и целых природных комплексов, которые необходимо сохранить для эстетических, художе-

ственных, гигиенических, научных и т. п. нужд будущих поколений) отразилось и в школьных программах. Отношение к природе в учебной и практической работе учащихся носило влияние духа «покорения» природы, стремления «бороться с ее силами», использовать ее богатство как «неисчерпаемую кладовую».

Новый этап совершенствования эстетического воспитания начался с середины пятидесятых годов. Тому способствовали социально-экономические изменения в обществе, деятельность НИИ художественного воспитания при АПН РСФСР. В эти годы В. Н. Шацкая выступила с идеей широкого понимания эстетического воспитания, охватывающего все формы жизни и деятельности школьников. Предмет эстетического воспитания она определила, как воспитание у подрастающего поколения способности целенаправленно воспринимать, чувствовать, правильно понимать, оценивать красоту в окружающей действительности — в природе, в общественной жизни, труде, искусстве.

В 60-е годы прошлого века усиливается природоохранный аспект школьного образования и воспитания. Ширится положительный опыт школ, связанный с охраной природы. Практическая природоохранительная работа сочетается с накоплением и расширением знаний о природе. Функционируют разнообразные виды деятельности и формы ее организации в рамках внеклассных занятий (кружки, ученические бригады, клубы, добровольные общества и т. д.). Природоохранительная деятельность предполагала взаимосвязь с эстетическим и трудовым воспитанием.

В последние десятилетия в педагогических исследованиях подчеркивается, что для развития у детей восприимчивости к красоте окружающего мира их необходимо включить в активную оценочную деятельность, поскольку оценка является главным рычагом формирования эстетического отношения к природе.

Для нашего исследования представляет интерес модель развития у школьников эстетического восприятия природы И. Ф. Гончарова.

Он выделяет такие педагогически значимые условия, как умение школьников ощущать: 1) богатство красок; 2) звуков; 3) четкость контуров; 4) причудливость линий; 5) необычное в явлениях природы; 6) выразительное; 7) выразительность контраста (в цветовых, звуковых, геометрических предметах природных явлений); 8) в сочетании и асимметрии [3].

Мы разделяем позицию исследователя в отношении освоения школьниками не только красивых, но и выразительных предметов и явлений природы. Но в то же время считаем, что вышеназванная модель, конкретизируя педагогические условия формирования эстетического восприятия природы, не затрагивает главного: развития у детей способности переживать природно-прекрасное. Перечисление эстетических признаков природы явно необоснованно. Так, например, непонятно, почему «четкие контуры», по мнению И. Ф. Гончарова, входят в эстетическую ценность природы, в то время, скажем, как расплывчатые контуры предметов дальнего плана и т. п. эстетически нейтральны? Нам представляется, что теоретическая модель эстетического освоения природы должна состоять из более общих педагогических компонентов, а эстетический анализ природно-прекрасного и изобразительная деятельность — конкретизировать, обобщать представления детей об эстетическом многообразии природного окружения. Отдельные труды ученых, учителей, художников, искусствоведов, музейных работников посвящены исследованию вопросов развития художественного восприятия. Так, известный советский ученый, художник и искусствовед Н. Н. Волков, исследуя условия, необходимые для полноценного восприятия произведений искусства, выделяет здесь три группы факторов, влияющих на процесс восприятия картин. Это 1) внешние условия: а) настроенность, б) подготовленность, в) установка зрителя; 2) разъяснение зрителю картины, в частности, разъяснение ее идеи и средств выражения; 3) он указывал, что для полноценного восприятия необходимо так пока-

зять картину, чтобы в ней действовали и а) колорит, и б) почерк мастера, и в) мелкие детали, чтобы не доминировала в процессе восприятия только г) сюжетная сторона. В противном случае зритель приучается видеть в картине всего лишь информационный аспект.

Наш опыт показывает, что в процессе эстетического освоения природы вышеуказанные группы факторов влияют на процесс восприятия. Педагогически важно подготавливать детей к встрече с природно-прекрасным (сюда могут входить домашние задания по наблюдению за природой, подбор на заданную тему иллюстративного либо литературного материала и т. п.). В процессе непосредственных контактов с природой следует избегать негативного воздействия на процесс воспитания случайных внешних факторов. Эстетический анализ природно-прекрасного эффективно протекает в зависимости: а) от выбора объекта наблюдения; б) его окружения; в) естественного освещения. Для полноценного эстетического познания необходимо провести так эстетический анализ, чтобы учащиеся увидели игру света и тени, изменение цвета, выразительности природы в зависимости от естественного освещения, положения в пространстве ее объектов и т. д. Только в этом случае учащиеся могут понять, в чем красота и выразительность природы.

В. А. Сухомлинский говорил: «Каждый человек осваивает и красоту природы, и музыкальную мелодию, и слово. И это освоение зависит от его активной деятельности, под которой мы понимаем труд и созидание, мысль и чувство, воспринимающие, создающие и оценивающие красоту» [9, с. 381]. Такой деятельностью является эстетическая практическая деятельность, в первую очередь, восприятие и изображение природы. Не умоляя значения эстетического воспитания младших школьников средствами музыки и литературы, мы считаем, что только в процессе эстетического анализа природно-прекрасного, сильного создания художественного образа природы можно активизировать развитие у детей анализаторов, вос-

принимающих прекрасное, научить относиться к природе как источнику эстетически ценных объектов и явлений природы, нуждающихся в защите, охране и сбережении.

Ряд ученых указывает на тесную взаимосвязь эстетического и экологического образования (А. Н. Захлебный, И. Д. Зверев, Л. П. Печко, И. Ф. Смольянинов и др.). Они считают, что экология в наше время тесно переплетается с эстетикой и наоборот. Законы природных уравновешивающих связей и гармонические законы красоты взаимопроникают друг в друге. В основе экологии и эстетики природы лежит один и тот же всеобщий принцип естественной гармонии, который раскрывается ими разными способами. Экологизация школьного образования, нашедшая свое отражение при усовершенствовании школьных программ в 1981 году, ориентирует учебно-воспитательный процесс на формирование у подрастающего поколения высокой экологической культуры. При этом развитие у него добрых, положительных чувств ко всему живому, пробуждение его понимания ценности собственной жизни, ее уникальности и причастности к окружающему миру предполагается осуществлять не только в ходе теоретического изучения предметов общеобразовательного цикла, но и в процессе художественного творчества, освоения красоты и выразительности окружающей природы.

В научно-педагогической литературе обосновывается необходимость воспитания экологической культуры личности, под которой понимается наличие у человека определенных знаний и убеждений, готовности к деятельности, согласованности его практических действий с требованиями бережно относиться к природе.

Итак, становление экологически воспитанной личности в условиях целенаправленного педагогического процесса предполагает органическое единство включенных в школьную программу научных знаний в области природных и социальных факторов среды с ее чувственным восприятием, которое пробужда-

ет эстетические переживания, создает стремление внести практический вклад в ее улучшение. Этот принцип экологического образования и воспитания нацелен на сочетание в учебно-воспитательном процессе рационального познания с воздействием художественно-образных средств искусства и непосредственного общения с природой.

В психологической литературе подчеркивается, что в педагогическом процессе правильно организованное восприятие младшего школьника принимает характер целенаправленной, управляемой деятельности. Монотонные, скучные занятия быстро снижают у него познавательный интерес, ведут к появлению отрицательного эмоционального отношения к учению.

Уровень эстетической восприимчивости, указывает П. М. Якобсон, зависит от возраста школьника, его художественного опыта, его интереса к эстетическим впечатлениям вообще. «Однако мы можем сказать, — подчеркивает психолог, — что тот уровень развития, который характеризует младшего школьника, является достаточным, чтобы он мог (при правильно поставленном эстетическом воспитании) быть восприимчивым к тем художественным произведениям, которые для него посильны, отвечают его возрасту» [11, с. 211]. Эта мысль ученого, на наш взгляд, является справедливой и в отношении освоения учащимися начальных классов природно-прекрасного.

Исследователи Г. В. Арязмова, Г. К. Королевич и др. важное значение придают развитию у детей способности к эстетической оценке воспринятого в действительности и в искусстве. Пока нет оценки произведения, нет и его восприятия. Мы считаем, что это справедливо и для эстетического освоения природы учащимися 1–4-х классов в искусстве и реальности. С. А. Аничкин, Л. П. Печко, В. К. Рвачева считают, что для младших школьников характерна особая предрасположенность к формированию и активному развитию эстетического восприятия, вкуса, предпочтений, эстетических

мотивов деятельности и др. Однако, как показывает наше исследование, чтобы эта предрасположенность нашла свое дальнейшее развитие, необходимы соответствующие условия и педагогическое руководство.

В процессе эстетического воспитания, подчеркивает С. А. Аничкин, учитель должен специально создавать определенные условия, в которых происходит планомерное и наиболее эффективное формирование индивидуальных качеств ребенка и приобретение опыта и умения в применении их. Важное значение в развитии восприимчивости к природно-прекрасному исследователь придает наблюдениям учащихся в области природы, которые при правильной организации с целевой направленностью на эстетическое освоение предметов и явлений формируют у детей умение видеть ее красоту.

Итак, педагоги и психологи подчеркивают не только важность, но и необходимость развития у детей восприимчивости к красоте природы. При этом, например, И. Д. Зверев прямо указывает, что в младшем возрасте большое значение имеет эмоционально-эстетическое восприятие среды, чем интеллектуальное. Однако, как показывает наше исследование, в начальной школе отчетливо проступает тенденция доминирования рационального познания над эмоционально-эстетическим.

Заключение. Таким образом, анализ психолого-педагогической литературы, опыта учителей в плане воспитания подрастающего поколения средствами природы позволяет сделать обобщения. Как было показано выше, вопросы приобщения младших школьников к красоте природы в истории педагогики разрабатывались известными педагогами прошлого и активно развиваются на современном этапе. Ученые отмечают, что развитие у школьников восприимчивости к красоте и выразительности природы эффективно осуществляется в эстетической деятельности. Важное значение они придают развитию органов внешних чувств ребенка как проводников эстетических впечатлений. Приобщение младших школьников к кра-

соте природы связывают с эстетическим нравственным и экологическим воспитанием. Существенным условием здесь является вовлечение детей в оценочную деятельность. В качестве основных факторов, эффективно влияющих на эколого-эстетическое и нравственное воспитание школьников, выступают: 1) эмоционально-чувственный контакт детей с природой; 2) эстетическая практическая деятельность учащихся начальных классов на темы природы; 3) эстетический анализ природно-прекрасного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блонский П. П. Из книги «Трудовая школа» // Революция — искусство — дети: материалы и документы: из истории эстет. воспитания в сов. школе: книга для учителя: в 2 ч. Ч. 1. 1917–1923 / сост. Н. П. Старосельцева. — 2-е изд., дораб. — С. 80–86.
2. Волков Н. Н. Восприятие картины. — М.: Просвещение, 1969. — 56 с.
3. Гончаров И. Ф. Действительность и искусство в эстетическом воспитании школьников. — М.: Просвещение, 1978. — 160 с.
4. Дистервег А. Руководство к образованию немецких учителей // Избр. пед. соч. / сост. В. А. Ротенберг. — М.: Гос. уч. пед. изд-во Минпроса РСФСР, 1953. — С. 482–490.
5. Непрерывное воспитание детей и учащейся молодежи в Республике Беларусь: концепция; программа на 2006–2010 годы. — Минск: НИО, 2007. — 64 с.
6. Народное образование в СССР. Общеобразовательная школа. Сборник документов 1917–1973 гг. / сост. А. А. Абакумов, Н. П. Кузин, Ф. И. Пузырев, Л. Ф. Литвинов. — М.: Педагогика, 1974. — 560 с.
7. Песталоцци И. Г. Лебединая песня // Избр. пед. соч.: в 2 т. / под ред. В. А. Ротенберга, В. Г. Кларина. — М.: Педагогика, 1981. — Т. 2. — С. 208–339.
8. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Пед. соч.: в 2 т. / под ред. Г. Н. Джибаладзе. — М.: Педагогика, 1981. — Т. 1. — С. 19–592.
9. Сухомлинский В. А. Павлышская средняя школа. — М.: Просвещение, 1979. — 393 с.
10. Ушинский К. Д. Воспоминание об обучении в Новгородской гимназии // Избр. пед. соч.: в 2 т. — М., 1953. — Т. 1. — С. 281–290.
11. Якобсон П. М. Эмоциональная жизнь школьника. — М.: Просвещение, 1966. — 291 с.

Поступила в редакцию 6.04.2010 г.

УДК 373.1.02(072)

Музыкальная коллекция для беременных студенток как средство коррекции эмоционального состояния

© Ковалевская А. А.

*Учреждение образования «Мозырский государственный педагогический университет
имени И. П. Шамякина», Мозырь*

В последние десятилетия на обширной территории Восточного Полесья, обладающего социокультурным, ресурсным и экономическим потенциалом, произошли значительные антропогенные и культурные изменения, вызванные совокупностью ряда факторов. Трансформация духовной культуры, вызванная необходимостью адаптации к изменившимся внешним условиям, решение внутренних проблем и противоречий в духовной культуре, переоценка ценностей символов, форм традиционного музыкального творчества продиктованы необходимостью гипертрофированного индивидуализма, особенно беременных женщин.

Акустический текст (звуковая нотация) в узком смысле слова, и музыкальное звучание, появляющиеся в процессе исполнения сочинения, слышания и восприятия, в широком смысле, — это различные пути осмысления, проникновения во внутренний мир звуков независимо от музыкального образования женщины.

В статье представлена специфика произведений В. А. Моцарта, белорусских композиторов, русских народных, белорусских колыбельных песен при создании музыкальной коллекции для беременных студенток вузов. Главное направление исследования — поиск средств счастливой жизни будущего ребенка, адаптации женщин-студенток к положительным и отрицательным факторам современного общества благодаря музыкальной и эстетической сфере развития.

Ключевые слова: музыкальная коррекция, эмоциональное состояние, эстетическая сфера развития.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 151–158)

Musical collection for pregnant students as a means of the correction of emotional status

© Kovalevskaya A. A.

*Educational Establishment "Mozyr State Pedagogical University named after I. P. Shamyakin",
Mozyr*

Significant anthropogenic and cultural changes have taken place on the vast territory of East Polesye which possesses a social and cultural, resource and economical potential. These changes are brought about by a number of factors. The transformation of the spiritual culture, brought about by the necessity to adapt to the transformed external conditions, settling internal problems and contradictions in spiritual culture, revaluing symbol values, forms of traditional music creation are brought about by the necessity of hypertrophic individualism, especially of pregnant women.

Acoustic text (sound notation) in the narrow sense of the word as well as musical sound during the performance of a piece, hearing and perception in the broad sense of the word — these are the different ways of understanding, penetrating into the inner world of sounds regardless of the musical education of a woman.

Specificity of works by V.A. Mozart, Belarusian composers, Russian folk, Belarusian lullabies while creating a musical collection for pregnant students of higher schools is presented in the article. The searching of means of a happy life for the future child, adaptation of women-students to positive and negative factors of modern society thanks to musical and aesthetic sphere of development is the research mainstream.

Key words: musical correction, emotional status, aesthetic sphere of development.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 151–158)

Адрес для переписки: 1-й пер. Березовый, 5-218, г. Мозырь, Гомельская обл.,
e-mail: envir@inbox.ru — А. А. Ковалевская

Полесский топос включает в свое пространство обширные территории Восточного Полесья, обладающие социокультурным, ресурсным и экономическим потенциалом. По мнению Н. Ю. Клега [1], за последние десятилетия в нем произошли значительные антропогенные и культурные изменения, вызванные совокупностью факторов. Трансформация духовной культуры, катализатором развития которой выступили необходимость адаптации к изменившимся внешним условиям, решение внутренних проблем и противоречий, обострившихся в духовной культуре, переоценка ценностей, символов, форм традиционного музыкального творчества, продиктована необходимостью гипертрофированного индивидуализма, особенно беременных женщин.

Цель статьи — изучить влияние музыкальных произведений как средства коррекции эмоционального состояния, на адаптационные возможности женщин-студенток.

Музыка оказывает воздействие на интеллектуальное развитие будущего ребенка, что подтверждают исследования зарубежных ученых (А. Бертин [2], С. Гроф [3], Д. Дж. Кэмпбелл [4] и др.), российских (М. Л. Лазарев [5], Е. А. Ряплова [6], Н. А. Чичерина [7] и др.) и белорусских (Г. И. Герасимович, Е. А. Эйныш [8] и др.). По мнению Д. Дженкине [9], левое полушарие анализирует ритм и высоту звуков, а правое — тембр и мелодику, что способствует развитию разных зон головного мозга младенца. Beth Israel Center Deadical Center [10], применяя магнитно-резонансный метод сканирования мозга, доказал увеличение относительного объема серого вещества в обоих полушариях и резкое отличие в мозжечке у музыкантов по сравнению с немусыкантами. Результаты его исследования подтверждают, что наиболее благоприятное воздействие на организм и психологию женщины оказывают произведения В. А. Моцарта. По мнению В. М. Бехтерева [11], музыка положительно влияет на дыхание, кровообращение человека, устраняет усталость и повышает физическую активность.

Ученый подчеркивает важное значение колыбельных песен для полноценного развития будущего ребенка, узнавания им, активного реагирования, предпочтения музыки, «услышанной» до рождения. Т. С. Якименко [12] считает, что будущим роженицам противопоказаны первобытная земледельческая магия, заклинание, ритуальная суггестия, голошения, которые включают отрицательную энергию обрядового таинства. Им рекомендуется слушать лирические народные песни (былины) и инструментальные жанры (танцевальные наигрыши, пастушеские сигналы и др.) с разнообразной лексико-образной структурой, жанровой и ладово-интонационной спецификой различных регионов Республики Беларусь, а также песни своих национальностей (русские, украинские, польские, еврейские и др.).

Акустический текст («звуковая нотация»), в узком смысле слова, и музыкальное звучание, появляющееся в процессе исполнения сочинения, слышания и восприятия, в широком, — это различные пути осмысления, проникновения во внутренний мир звуков независимо от музыкального образования женщины. Современные сведения, наложенные на древнейшие знания о лечебном воздействии звукового ряда, дают интересные сведения об инструментальном воздействии музыки. Ударные инструменты способны усиливать или ослаблять волю к жизни. Духовые инструменты ориентированы на формирование эмоциональной сферы человека. Ментальной (интеллектуальной) области соответствуют клавишные инструменты, проявляющиеся в пианистическом, рояльном звучании. Струнные инструменты содействуют возникновению любви, сострадания, чувствительности. Вокальная музыка женских голосов развивает верхнюю половину тела будущего ребенка, а мужских — нижнюю. Очевидным становится процесс «диффузии», взаимного проникновения и сближения музыкального искусства и медицины. Вместе с тем назрела необходимость поиска новой парадигмы исследования, учитывающей

музыку как вид искусства и беременность как физиологический процесс развития в женском организме уникальной личности в учебно-воспитательном процессе вузов, что и явилось целью нашего исследования.

В Мозырском государственном педагогическом университете им. И. П. Шамякина разрабатывается гипотетический вариант проекта «Беременность и музыка» [13]. Его задачи — содействие формированию позитивного эмоционального состояния беременных женщин-студенток, оптимистическому восприятию ими окружающей действительности, сглаживанию эмоционального кризиса в сессионный период (Л. Ф. Мирзаянова [14], а также интеллектуальному развитию будущего ребенка в пренатальный период средствами музыки [3–9]. Базируясь на теоретических и пилотажных исследованиях, нами разработаны этапы проектирования моделей музыкальной деятельности беременных студенток (рис. 1).

Они включают образовательные услуги на этапах подготовки к родам: I (*до 6 недель*) — *интерцепционный* (интуитивные действия женщины по выбору музыкальных произведений); II (*7–11 недели*) — *синергетический* (хаос и порядок в музыкальных ассоциациях, т.к. музыка — это вечный хаос всех вещей, их исконная извечная сущность); III (*12–15 недели*) — *мобильный* (готовность к переменам видов деятельности, стилей и направлений в музыке); IV (*16–19 недели*) — *ценностный* (метаценность — уникальный будущий ребенок, философские, эстетические, психологические, педагогические, медицинские, социологические, музыковедческие ценности); V (*20–24 недели*) — *сенсорный* (музыкотерапевтическая сущность эрготрофной и трофотропной музыки); VI (*25–28 недели*) — *дистанционный* (музыкальное общение с плодом); VII (*29–32 недели*) — *интеллектуальный* (новая музыкально-художественная информация укрепляет внутреннюю позицию плода-слушателя); VIII (*33–36 недели*) — *импровизационный* (авангардные направления в музыке и жизни); IX (*37 неде-*

ля) — *идентификационный* (сформированный в филогенезе «культурный геном» трансформируется в онтогенезе (обогащаясь или обедняясь), социализируется и внегенетически передается последующему поколению).

На наш взгляд, актуальность музыкального сопровождения беременных женщин диктуется необходимостью предоставления им лекционного художественно-эстетического материала с учетом сроков беременности, физического состояния, адаптации будущих матерей к родам и др. Студенческий возраст — это время возникновения большой серьезной любви, поиска спутника жизни, вступления в брак и рождения первого/второго ребенка. Число студенческих семей на этапе профессиональной подготовки не сокращается. С учетом влияния Чернобыля на умственное развитие будущих детей средствами музыки, их интеллектуальность, нами проведена попытка создания коллекции музыкальных произведений. Разработка направлена на: а) сохранение здоровья женщины и ребенка; б) стимулирование познавательного, эмоционального и психомоторного внутриутробного развития средствами музыки; в) физическую и психологическую подготовку беременных студенток к родам; г) коррекцию эмоционального состояния беременных студенток средствами эрготропной (стимулирующей) и трофотропной (успокаивающей) музыки; д) осмысление перспективных направлений учебно-воспитательного процесса в вузах. Для создания коллекции музыкальных произведений для беременных женщин-студенток нами проведено пилотажное исследование. Его целью выступало выяснение специфики критериев отбора музыкального ряда для коррекции эмоционального состояния беременных студенток. *Задачами* явились определение необходимости восприятия в период беременности произведений В. А. Моцарта, музыки белорусских композиторов, русских народных и колыбельных песен. В качестве респондентов избраны 156 студенток дневной и заочной форм обучения специальностей «Начальное образование.

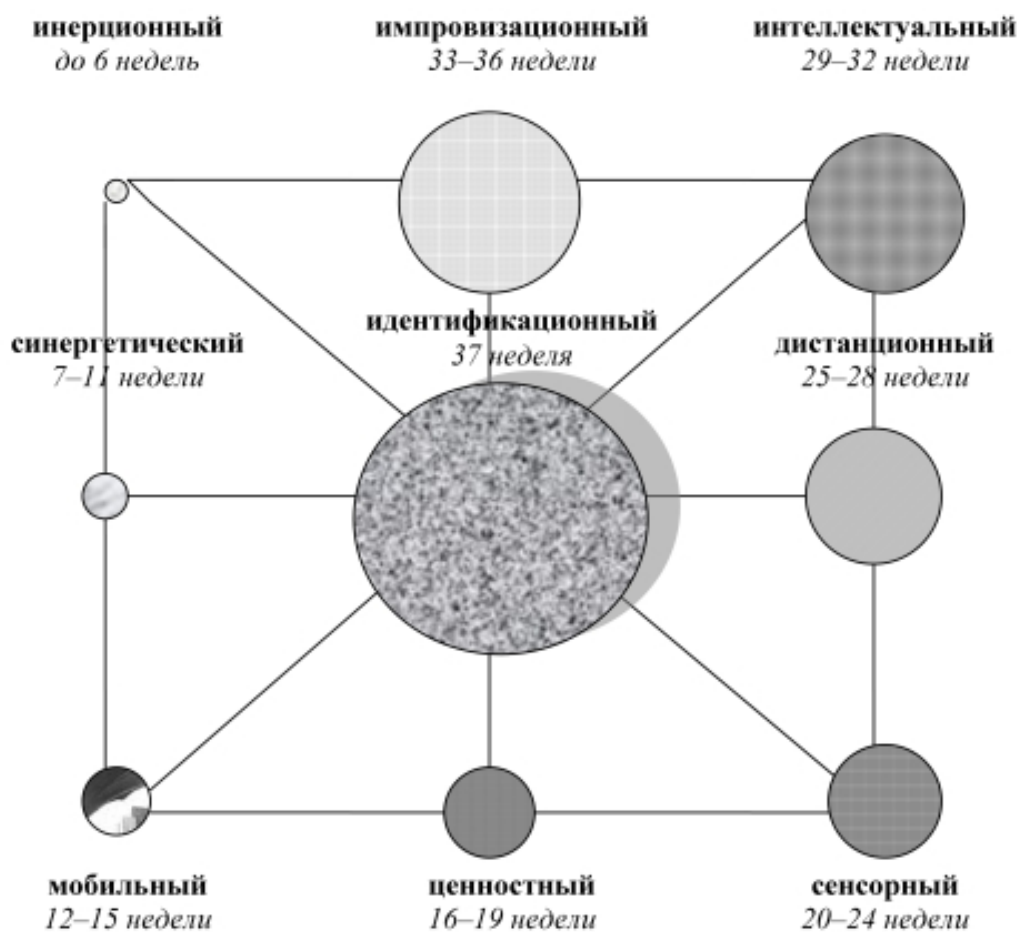


Рис. 1. Этапы проектирования моделей музыкальной деятельности беременных студенток.

Музыкальное искусство» и «Дошкольное образование. Физическая культура» в возрасте от 16 до 42 лет (имеющие детей и готовые стать матерями в будущем). Проведение исследования с беременными женщинами требует специального разрешения и утверждения материалов эксперимента медицинской комиссией. В связи с этим нами проведен пилотажный вариант, предполагающий не нанесение эмоционального стресса будущим роженицам. В случае участия в эксперименте беременных студенток их устное или письменное согласие на участие в эксперименте выступало документальным подтверждением предотвращения претензий к ухудшению самочувствия вследствие музыкального восприятия и степени развития музыкальности рожденного ребенка.

Наиболее благоприятное воздействие на интеллектуальное развитие будущего ребен-

ка оказывают произведения В. А. Моцарта. «Звук» используется как синоним здоровья и цельности, жизнеспособности и незабываемости человека (англ. *heals*, древнеангл. *hal* — цельный, исцеляющий, лечебный, вдыхающий; среднесевероангл. *heal* — издавать звук). По мнению Д. Дж. Кэмпбелла [5], его произведения написаны по законам Истины, Добра, Красоты и наиболее рекомендуемы будущим роженицам. Для музыкального восприятия студенткам предложены фрагменты произведений «Свадьба Фигаро» (увертюра), Симфония № 40, Фантазия ре-минор, «Турецкий марш» и др. Различие ассоциаций проявилось в представлении испытуемыми летнего вечера, светящихся звезд, моря, плывущего корабля, пробуждения природы, струящихся потоков воды и др. По мнению респонденток, данные произведения поднимают настроение, способству-

ют развитию воображения. Они побуждают к внутренним размышлениям, вдохновляют на приобщение к музыке, напоминают о счастливых моментах жизни, могут положительно влиять на будущего ребенка и др. Общеукрепляющее действие оказывают скрипичные концерты В. А. Моцарта, отличающиеся ясностью и прозрачностью, способностью повышать концентрацию внимания, память и пространственное восприятие (Концерт № 1 для фортепиано с оркестром Фа мажор, № 2 Си-бемоль мажор, Дивертисмент № 11 и др.). Сонату для скрипки и фортепиано Си-бемоль мажор желательно слушать в утренние часы. Восприятие «Маленькой ночной серенады» вызывает состояние покоя, раздумья и рекомендуется слушать как в дневное, так и в вечернее время. Следовательно, коллекция произведений В. А. Моцарта для будущих мам может включать эрготропную (стимулирующую и активизирующую) и трофотропную (успокаивающую и расслабляющую) музыку. Предпочтительно, чтобы она исполнялась симфоническим оркестром. Данный музыкальный ряд будет способствовать варьированию собственного эмоционального состояния беременных женщин в различное время суток, поддержанию, укреплению и сохранению их здоровья, возможности регулирования десинхронных ритмов, появляющихся в мозге при стрессе (роды), а также интеллектуальному развитию будущего ребенка. Студентки готовы к музыкальному восприятию произведений В. А. Моцарта. Исключения составляют «Реквием», драматические и трагические фрагменты произведений. При попытке отбора музыкальной коллекции из произведений В. А. Моцарта контент-анализ анкет позволил выявить следующие критерии: а) темперамент, знак Зодиака женщины; б) преимущество скрипичной фактуры изложения произведения; в) радостная тематика содержания музыки.

Музыкальное восприятие произведений *белорусских композиторов* нами осуществлялось в интеграции с изобразительным искус-

ством. Студенткам представлена сюита «Времена года» В. П. Каретникова для симфонического оркестра в двенадцати частях. Произведение в данной аранжировке отличается доминированием мелодических инструментов, таких, как металофоны, бубенчики, флейты, колокольчики и др., наиболее рекомендуемых беременным женщинам для развития музыкальности будущего ребенка в пренатальный период. Одновременно им демонстрировался альбом акварелей (2007) И. Н. Шкуратова — члена Союза художников Республики Беларусь, преподавателя кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета им. П. М. Машерова (пейзажи «Зимняя речка», «Зимний вечер», «Закат», «Где ночует солнышко», «Золотая осень» и др.).

Анализ результатов исследования показал, что наибольшее впечатление при восприятии сюиты «Времена года» В. П. Каретникова произвели части № 1 (сани с колокольчиками, тройка лошадей), № 3 (бегущие ручейки, шум водопада, пробуждение природы), № 4 (успокаивающий шум воды), № 5 (распускание почек на деревьях), № 6 (пение птиц, трели соловья), № 8 (шум садов с плодами зреющих яблок, груш, слив), № 10 (пляска клоунов или игрушечных кукол), № 11 (хранение и переработка урожая). Демонстрация живописных полотен И. Н. Шкуратова («Полевые цветы», «Лесная дорога», «Рябинка», «Весна» и др.) способствовала интегрированному восприятию произведений музыкального и изобразительного искусства, сопереживанию им, обучению их языку. В интервью студентки высказали следующие мнения: «С помощью цвета художник воплощает свой замысел, а не просто изображает предметы. Цвет выражает определенные чувства и помогает осмыслить музыку В. П. Каретникова»; «Полотна мастера рассчитаны на долгое вдумчивое созерцание, а музыка способствует развитию художественного воображения, интуитивного творческого мышления».

Следовательно, диапазон понимания эстетических явлений диктует необходимость со-

здания вариативной коллекции музыкального и изобразительного искусства для будущей мамы и ее ребенка. Включение в нее произведений в аранжировке для гитары, флейты, колокольчиков, металлофонов, бубенчиков, арфы будет способствовать выражению эмоционального состояния женщины, изображению динамической стороны чувств, тончайших движений души. Изобразительный ряд окажет содействие желанию посещать выставки изобразительного искусства и художественные музеи. Однако следует отметить, что в данную коллекцию они не рекомендуют включать части № 2, вызывающую у некоторых студенток внутреннюю тревогу, № 9 — унылое настроение от изменения погоды, моросящего дождя, № 12 — грусть из сюиты «Времена года» В. П. Каретникова. Респонденты считают, что единичные мнения не могут быть распространены на полную выборку, но при создании коллекции данные суждения следует учитывать. Они выражают уверенность, что при подготовке к рождению ребенка намерены слушать произведения белорусских композиторов, подобранные по соответствующим *критериям*: а) психофизиологические особенности воздействия звука на организм; б) колористическое решение в интеграции со звуковым рядом; в) настроение.

Важным условием пренатально ориентированного музыкального образования беременных женщин является закрепление в общественном мнении необходимости восприятия ими лирического фольклора, различных национальных традиций, а не только звукового ряда их места рождения и проживания. В связи с этим, студенткам предложены коллекции *русских народных песен* фольклорных ансамблей «Талан» (Ершицкий, Краснинский, Глинковский районы Смоленской обл.) и «Живая вода». Результаты анкетирования показали, что наибольшее впечатление произвели песни «Все б я по горенке ходила», «Талан», «А в мой милово двора», «Маша красавица», «Я по лугу гуляла», «Заряночка» и др. (ансамбль «Талан»). Высоко оценены в эстетическом отно-

шении песни «Далеко по реке уходила ладья» (гитара), «Ты заря» (кларнет, жалейка, скрипка) и инструментальный номер (гитара, жалейка) — ансамбль «Живая вода». *Критериями* выбора песен для коллекции являлись: а) лирический фольклор; б) эстетически-художественный текстовый материал; в) соответствие годовому циклу; г) исключение календарно-обрядового фольклора. Студентки считают, что в коллекцию не следует включать песни «Масленица» (календарный обряд), «А в месяце вересне» (кривая, слепая, злая, кричит, ворчит баба), «Уж вы девки-молодки» (девки горе горюют) в исполнении ансамбля «Талан», а также произведения, воспевающие отрицательные качества личности человека и имеющие грустное содержание. Следует отметить, что студентки выказали нежелание слушать русские народные песни в период беременности (94,76%), независимо от эстетического качества песенного материала. Молодежь ориентирована на современные музыкальные ритмы. По нашему мнению, комплексность национально-музыкального образования беременных студенток заключается в воспитании их аутентичного эстетического вкуса, позволяющего устранить поверхностно-формальное отношение к фольклору различных национальностей, преодолеть аморфность представлений о характере и содержании генетического (этномузыкально-культурного) интонационного фонда.

Наибольшую эффективность для пренатально-ориентированного музыкального образования будущего ребенка имеют *колыбельные песни* (М. Л. Лазарев). По его мнению, их важность определяется: а) успокоением ребенка и матери после дневных стрессов; б) настройкой биологических часов будущего ребенка на режим дня; в) развитием музыкального слуха ребенка и любовью к музыке; г) борьбой с внутриутробной гипоксией (физиологически незрелый ребенок); д) подготовкой беременных женщин к родам средствами дыхания; е) релаксационным, обезболивающим эффектом, активизацией внутренних сил организма. Следова-

тельно, в коллекции музыкальных произведений для будущего ребенка рекомендуется включать колыбельный фольклор. В ходе исследования студенткам предложены белорусские народные песни и колыбельные альбома «Ехаў казачнік Бай». Анализ результатов восприятия колыбельных песен показал: а) наибольшее эмоциональное впечатление от знакомых с детства мелодий («Калыханка» Л. Прончака, исп. «Песняры»; «Калыханка» А. Вольского, исп. Данчик); б) эстетическую значимость фольклорного звукового ряда, идейная направленность которого заключается в раскрытии противоречивого внутреннего мира, доказательстве уникальности явлений жизни, защите любви от преград и др. («Устану-устану я раненька», «Ой, ляцелі гусачкі»); в) развитие воображения будущей роженицы, а возможно, ребенка, т. к. фольклорные песни предоставляют свободу самовыражения раздумий, настроения, меланхолии лирического героя («Даліна далінушка», «Расла ў полі рабінушка» и др.); г) взаимосвязь с географическим местом рождения и территориальным проживанием в Республике Беларусь (Поозерье, Поднепровье, Понемонье, Центральная Беларусь, Западное Полесье, Восточное Полесье) — «Лісічка і зайчык», «Коцік», «Баран — бок абадран». *Критериями* отбора музыки для коллекции выступили: а) доступность образов для будущего детского восприятия; б) ритм движений раскачивающейся колыбели; в) мотивы усыпления и убаюкивания. Студентки, имеющие детей, в интервью отмечают, что с колыбельными песнями, сопровождаемыми мягким прикосновением к животу, информацией на бессознательном уровне о любви и ожидании, передаются любовь, нежность, а также покой и хорошее настроение матери. Это подтверждается спокойным поведением будущего ребенка, особенно в поздний зародышевый период (с 27-й недели до рождения).

Заключение. Специфика создания музыкальной коллекции заключается в тонком отборе музыкальных произведений в соответ-

ствии со следующими аспектами: а) эмоциональное состояние беременной женщины (радость, грусть, веселье и др.); б) срок беременности; в) географическое место рождения и проживания (Поозерье, Поднепровье, Понемонье, Центральная Беларусь, Западное Полесье, Восточное Полесье); г) время восприятия (утро, день, вечер); д) тембр голоса, исполняющий вокальное произведение; е) физическое самочувствие; ж) темперамент будущей матери и ребенка в соответствии со знаками Зодиака; з) принадлежность к определенной национальности (белоруска, русская, украинка, полька, цыганка, татарка и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Клега, Н. Ю. Трансформация духовной культуры полесского топоса в постчернобыльских условиях: музыкально-онтологический аспект: автореф. ... дис. канд. культурологии. — 24.00.01. Теория и история культуры / Н. Ю. Клега. — Минск, 2006. — 25 с.
2. Бертин, А. Воспитание в утробе матери или Рассказ об упущенных возможностях / А. Бертин. — СПб.: МНПО «Жизнь», 1992. — 32 с.
3. Гроф, С. За пределами мозга: пер. с англ. / С. Гроф. — 2-е изд. — М.: Изд-во Трансперсонального института, 1993. — 504 с.
4. Кэмпбелл, Д. Дж. Эффект Моцарта / Д. Дж. Кэмпбелл; пер. с англ. Л. М. Щукин; худ. обл. М. В. Драко. — Минск: ООО «Попурри», 1999. — 320 с. (Серия «Здоровье в любом возрасте»).
5. Сонатал [Электронный ресурс]. — 2006. — Режим доступа: <http://www.doktor.ru/doctor/lazarev/index.htm>. — Дата доступа: 17.04.2009.
6. Ряплова, Е. А. Пренатальные психологи о внутриутробной жизни [Электронный ресурс]. — 2006. — Режим доступа: <http://www.ladabirth.ur.ru/infor3.html#prenat>. — Дата доступа: 30.11.2009.
7. Чичерина, Н. А. Воспитание до рождения: книга о пренатальном воспитании детей и будущих родителей / Н. А. Чичерина. — М.: Academia, 2002. — 110 с.
8. Эйныш, Е. А. Музыкотерапия в комплексном лечении беременных с поздними гестозами / Е. А. Эйныш // Репродуктивная функция женщин Беларуси в современных экологических условиях: сб. науч. работ VI Съезда акушеров-гинекологов и неонатологов Беларуси, Гомель, 27–29 мая 1997 г.: в 2 т. / Белорус. науч. мед. о-во акушеров-гинекологов и неонатологов; редкол.: Г. И. Гераси-

- мович, Д.М. Михнюк. — Минск: Полиграфпредприятие Управления делами Президента Республики Беларусь, 1997. — Т. 2. — С. 866–868.
9. Дженкине, Д. Музыка Моцарта оказывает терапевтический эффект / Д. Дженкине // Психотерапия и клиническая психология. — 2001. — № 1. — С. 6.
 10. Москва: треть россиян — потенциальные пациенты психиатра // Психотерапия и клиническая психология. — 2001. — № 1. — С. 7.
 11. Бехтерев, В.М. Избранные труды по психологии личности: в 2 т. Т. 1: Психика и жизнь / В.М. Бехтерев; С.-Петербург. гос. ун-т; отв. ред.: Г.С. Никифоров, Л.А. Коростылева. — СПб.: Алетейя, 1999. — 256 с.
 12. Якіменка, Т. Сучасная беларуская этнамузыкалогія (да практык апошняй трэці XX — пачатку XXI стагоддзя) / Т. Якіменка. — Мінск: Тэхналогія, 2004. — 284 с.
 13. Ковалевская, А.А. Ценностные аспекты сбережения здоровья беременных студенток средствами музыки / А.А. Ковалевская // Эстетическое образование: музыкально-художественные аспекты: материалы регион. науч.-практ. конф., Брест, 20 мая 2009 г. / Брест. гос. ун-т им. А.С. Пушкина, каф. теории и методики эстет. образования; под общ. ред. Л.А. Захарчук. — Брест: Альтернатива, 2009. — С. 73–76.
 14. Мирзаянова, Л.Ф. Упреждающая адаптация студентов к педагогической деятельности (кризисы, способы упреждения и смягчения) / Л.Ф. Мирзаянова. — Минск: «Бел. навука», 2003. — 271 с.

Поступила в редакцию 11.05.2010 г.

УДК 741.012

Ракурс как объект изучения курса композиции

© Волканова С. А., Грибова О. Е.

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск

Совершенствование содержания обучения является одним из основных направлений модернизации системы художественного образования. Структурирование содержания обучения осуществляется в связи с изучаемыми основными законами, правилами, приемами, средствами выразительности в изобразительном искусстве, в частности композиции. Система основных понятий, их структура являются важнейшими объектами теоретических исследований в области методики изобразительного искусства, что является основой создания многообразных средств обучения и контроля.

Ракурс как понятие композиции представляет собой сложное явление в теории и методике преподавания изобразительного искусства, где он рассматривается как дидактический объект.

Описание ракурса как дидактического объекта в методике преподавания изобразительного искусства предоставляет возможность структурирования соответствующего фрагмента содержания учебного курса композиции на дополнительном уровне образования (ДХШ).

Ключевые слова: *изобразительное искусство, композиция, ракурс, художественное образование.*

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 159–164)

Foreshortening as an object of study in the training course of composition

© Volkanova O. E., Gribova S. A.

Educational Establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk

The improvement of the contents of education is one of the main directions of the modernization of art education system. Structuring the contents of education is made in connection with the main studied laws, rules, devices, means of expression in fine arts, in composition in particular. The system of main notions, their structure are the most important objects of theoretical studies in the field of the methods of fine arts, which is the basis for creating various means of teaching and control.

The description of foreshortening as a didactic object in the methods of fine arts teaching gives a possibility to structure the corresponding fragment of the content of composition training course at an additional level of education (children's art school).

Key words: *fine arts, composition, foreshortening, art education.*

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 159–164)

Особенностью представленной модели является ее описание на уровне истории искусства и методики его преподавания, что позволяет структурировать содержание курса композиции также на основании двух основных видов учебной деятельности на занятиях: восприятия искусства и практической изобразительной деятельности. Включение в структуру модели описания ракурса как средства созда-

ния художественного образа позволяет определить область творческих заданий в содержании этого учебного курса.

Среди основных направлений модернизации системы художественного образования совершенствованию содержания обучения придается важнейшее значение. Исследованиями в области дидактики и методики преподавания изобразительного искусства (И. Я. Лернер,

Адрес для переписки: ул. Кирова, 13/19-23, 210001, г. Витебск — С. А. Волканова

М. Н. Скаткин, Н. Н. Ростовцев, В. С. Кузин и др.) определены основные современные подходы к решению этой фундаментальной теоретической проблемы. Проектирование содержания учебного курса — важнейшая прикладная проблема для руководителей разнообразных факультативных и учебных курсов системы дополнительного среднего образования.

Структурирование содержания обучения осуществляется в связи с основными группами дидактических объектов соответствующих учебных курсов. Так, структурирование содержания курса композиции осуществляется (Е. В. Шорохов) в связи с изучаемыми основными законами, приемами, правилами, средствами выразительности композиции и др. В нормативной литературе [1] ссылкой на знание основ композиции и формирование соответствующих умений у школьников допускается возможность широкого толкования содержания курса. Традиционный тематический способ описания программ курса композиции не вполне соответствует попытке систематизации ее структуры.

В этой связи цель нашей статьи — изучить возможности структурирования содержания учебного плана курса композиции на дополнительном уровне образования.

В структуре содержания курса композиции важнейшее место занимают его основные понятия. Описание системы основных понятий, их структуры — важный объект теоретических исследований в методике изобразительного искусства и основа для создания многообразных средств обучения и контроля. Формирование знаний учащихся о ракурсе при изучении изобразительного искусства осуществляется как на занятиях курса рисунка, так и на занятиях курса композиции.

Ракурс как понятие композиции рассматривается в работах ряда авторов (Е. В. Шорохов, Д. С. Сенько и др.) и объем этого понятия во многом определяется полнотой и системностью описаний.

Ракурс представляет собой сложное явление теории и методики преподавания изобразительного искусства. В качестве гностического объекта он рассматривается в теоретических исследованиях по эстетике и искусствоведению, а в литературе по методике ракурс выступает как дидактический объект.

В наиболее кратком своем определении ракурс описывается как «... перспективное сокращение изображенных предметов» [2, с. 90]. Определяется в литературе по теории изобразительного искусства и методике его преподавания многообразно, в зависимости от аспекта рассмотрения этого явления авторами, как явление композиции (сюжетно-смысловые взаимосвязи) или формы, пространства (явления перспективы):

- как средство передачи взаимосвязи изображаемой формы и пространства (средством перспективных сокращений) [2, с. 67];
- как средство передачи взаимосвязи изображаемого предмета и зрителя (средством точки зрения и др.) [3, с. 173];
- как средство передачи смысла изображения (средством передачи положения объектов относительно друг друга и характера их взаимодействия) [4, с. 2];
- как средство передачи экспрессии в изобразительном искусстве (средством резких совмещенных планов) [5, с. 188].

Как *средство передачи взаимосвязи изображаемой формы объектов и пространства* ракурс описывается в литературе по теории и методике преподавания в качестве инструмента их взаимодействия и для изучения строения изображаемых форм объектов. Ракурс как особый язык передачи трехмерной формы объектов на двухмерной плоскости изображения описан в ряде литературных источников. Так, Ю. Я. Герчук определяет ракурс как «...положение изображаемого предмета, создающее резкое перспективное сокращение и нарушающее его привычное очертание» [3, с. 188]. В этом аспекте понимания ра-

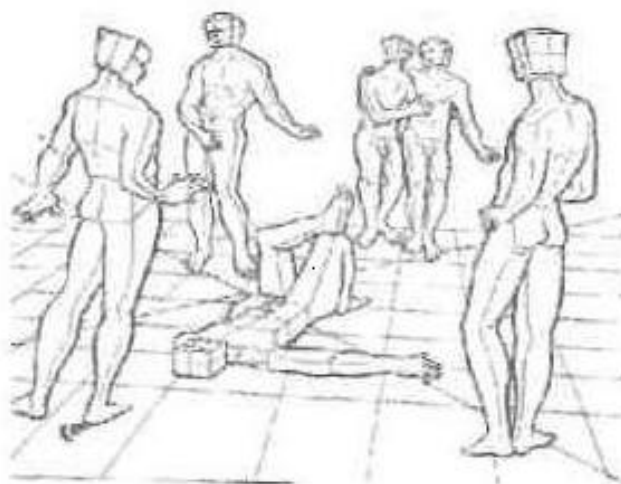


Рис. 1. Шон. Рисунок.

курса описываются особенности изображения, например, фигуры Христа в картине Караваджо «Мертвый Христос», других художников эпохи Возрождения.

Средством освоения будущими художниками практических умений изображения сложной пластической формы в ракурсе, например, в школе Холлоши, служил прием схематизации, упрощения формы в рисунке, разработанный еще в искусстве эпохи Возрождения. В рисунках Шона (рис. 1), Г. Гольбейна, А. Дюрера, в нашем искусстве — А. П. Лосенко — проявляется именно этот аспект понимания ракурса. Схематизация служит вспомогательным средством при овладении приемами передачи формы человеческого тела и является одним из основных осваиваемых приемов изображения объектов в ракурсе.

В практике преподавания курса композиции в средней общеобразовательной школе и на дополнительном уровне образования (ДХШ) освоение учащимися этого аспекта ракурса — требование программ. Осуществляется оно при выполнении учащимися графических и живописных композиций «На пляже», «В гимнастическом зале», «Дедал и Икар», «Невесомость» и др. Психологической основой освоения высту-

пает механизм обобщения (схематизации) формы.

Как *средство передачи взаимосвязи изображаемого предмета и зрителя* ракурс описывается через варианты выбора точки зрения художника или зрителя, участвующего в процессе восприятия формы. «Рисовать — значит думать и чувствовать с карандашом в руках, анализировать и обобщать увиденное, экспериментировать, воспарять в своих фантазиях или, напротив, смиряться, когда нужно, свои эмоции» [3, с. 136]. Своеобразие авторского видения воплощается, наряду с иными средствами выразительности в композиции, в использовании особой точки зрения, выборе линии горизонта. ... Во многом это своеобразие точки зрения автора характеризует новизну произведения. «... Иногда именно ракурс раскрывает специфические признаки и качества объекта, которые можно заметить и ощутить только с необычной точки зрения. Так, например, верхняя точка — верхний ракурс — позволяет художнику как бы «развернуть» пространство, тем самым более выразительно показать действие, которое на нем происходит» [3, с. 12].

Средством освоения будущими художниками приемов передачи взаимосвязи изображения и зрителя служат, например, в изуче-



Рис. 2. Египтянин на охоте. Рисунок с древнегреческой стеной росписи.

нии композиции пейзажа многообразные композиционные схемы выбора точки зрения, высоты линии горизонта и др. Составленные известными художниками, отраженные в их эскизных набросках и зарисовках, эти схемы используются в области художественной педагогики как инструмент анализа композиции, объект изучения, средство освоения соответствующих умений. Они служат также основным средством формирования умений создания художественного образа, поэтому широко применяются при выполнении заданий творческого характера, помогая освоению языка изобразительного искусства.

В преподавании курса композиции в средней школе и в ДХШ освоение учащимися этого аспекта ракурса традиционно осуществляется при выполнении графических, живописных и декоративных композиций «Натюрморт в интерьере», «Зимние игры», «На стройке», «Спортивный праздник» и др., где многообразие точек зрения проявляется при выполнении изображений разных групп объектов. Психологической основой освоения выступает механизм анализа и обобщения формы.

Как *средство передачи смысла изображения* ракурс описывается в теории композиции через выявление сюжетно-смысловых взаимосвязей изображаемых явлений, объектов или

предметов, пространства и зрителя (художника). Так, например, отказ от передачи движения, фиксирование положения изображаемых объектов в картинной плоскости, без попытки реалистической передачи их трехмерности, глубины пространства (рис. 2), связывалось в искусстве Древнего Египта с особенностью религиозного мировоззрения, отраженного в искусстве того времени [5, с. 188]. Многочисленные условности в характере изображений разных периодов в искусстве (пропорции и масштаб, ракурс, положение в изображении и др.) могут рассматриваться как альтернативный реалистическому способ передачи смыслов изображения. В произведения искусства реалистического направления ракурс как смысловая условность привносится авторами с опорой на устойчиво сложившееся понимание этого явления.

Средством освоения умения передавать смыслы изображения в композиции служат знания культурологического и искусствоведческого характера, освоение которых предусмотрено нормативно (образовательный стандарт и программы учебных курсов композиции и истории искусств). Язык искусства, как один из наиболее сложных дидактических феноменов, не структурирован пока в кратком перечне или схеме, что, несомненно, затрудняет процесс его



Рис. 3. И. Репин. Портрет актрисы Дуже.

освоения учащимися в практической изобразительной деятельности. В практике преподавания предмета устные разъяснения учителя относительно смысла изучаемого произведения или изображения, описание и анализ его изобразительных и выразительных средств — один из основных путей его освоения.

В преподавании композиции освоение учащимися этого аспекта ракурса осуществляется при выполнении заданий, основанных на использовании при создании изображений знаний из истории искусства: «Мифы Древнего Египта», «Сады Семирамиды», «Легенды Майя» и др. Создание таких композиций требует от учащихся знания условностей колористических решений, условностей в передаче форм, освещения, пространства, движения, ракурса и др. Психологической основой освоения выступают механизмы анализа и синтеза.

Как *средство передачи экспрессии* в композиции ракурс выражается через необычные положения изображаемых объектов и резкие совмещения пространственных планов. Острые ракурсы (рис. 3) и резкие совмещения планов противоречат уже сложившимся стереотипам восприятия у зрителей, а нарушение ожидаемого заставляет искать другие смыслы увиденного, думать, размышлять и видеть образы новые, но понятные нам, волнующие нас. Л. Аль-

берти писал: «История будет волновать душу тогда, когда изображенные в ней люди всячески будут проявлять движения собственной души. Самой природой, которая одна только и может объять собственные свои образы, устроено так, что мы плачем с плачущими, смеемся со смеющимися и горюем с горюющими. Однако эти движения души познаются из движения тела» [6, с. 137]. В этом смысле ракурс выступает как композиционное средство выразительности и широко используется художниками Нового и Новейшего времени.

Освоение данного аспекта ракурса при изучении курса композиции на допрофессиональном уровне осуществляется учащимися при выполнении заданий «Диалог», «Два друга» и др. Попытки передать «движения души», экспрессию изображаемых объектов в этих композициях основываются на изучении соответствующих композиционных средств в произведениях художников. Психологической основой освоения является механизм анализа и синтеза.

В учебном курсе композиции ракурс выступает для учащихся объектом восприятия и композиционным средством выразительности при выполнении ими изображения. Как объект восприятия ракурс может быть описан через составляющие самого этого процесса, его эле-

менты: личность зрителя, авторский текст, инструмент понимания [7].

В описании подобных аспектов ракурса состоит процесс его восприятия в произведениях искусства и объектах действительности. В структуру содержания учебного курса композиции задания на восприятие ракурса в перечисленных его аспектах входят составной частью. Особенности каждого из элементов накладывают свой отпечаток на процесс восприятия. Так, первый и второй элементы как субъекты процесса характеризуются осмысленностью, содержательностью авторской мысли. Третий компонент в дидактических процессах выступает объектом описания и инструментом восприятия. Ю. Б. Боров, например, характеризует его как суммарное явление, средство передачи определенной авторской мысли, отражающее социальную действительность (социальный анализ), аналогичные художественные тексты (сравнительный анализ), личность автора (биографический анализ) [8].

Заключение. Художественный образ является важнейшей категорией эстетической и художественной практики. А. А. Ковалев [9] приводит такое определение: «Художественный образ — идейно-смысловой заряд произведения, отраженный в конкретной форме». Дидактическая задача при изучении этого явления состоит в том, чтобы проследить закономерности восприятия различных ракурсов, интерпретировать их смысл и научиться ими пользоваться, то есть превратить ракурс в средство передачи художественного образа в

авторском замысле. Ракурс как понятие композиции может быть описан в методике в качестве дидактического объекта. Структура описания ракурса позволяет [10] включить его в содержание учебного курса композиции и предложить задания, направленные на его освоение в процессе восприятия и практической изобразительной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Образовательный стандарт. Общее среднее образование. Искусство / Министерство образования РБ. — Офиц. изд. — Мн., 2007.
2. Васильков В. Н., Нестеренко В. Е. Гармония. Словарь-справочник по эстетике и изобразительному искусству. — Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2000. — 67 с.
3. Ростовцев Н. Н., Игнатъев С. Е., Шорохов Е. В. Рисунки. Живопись. Композиция. Хрестоматия. — М.: Просвещение, 1989. — С. 183.
4. Вишпер Б. Р. Тинторетто. Биография, методы работы, рисунки // Изобразительное искусство в школе. — 2009. — № 2. — С. 4–16.
5. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. — М.: Учебная литература, 1998. — 188 с.
6. Тамручи И. О. Проблема пространства. — М.: Советский художник, 1989.
7. Савельева Т. М., Баклагина В. И. Теоретическое мышление в непрерывном образовании человека. — Мн.: АiВ, 2007. — 176 с.
8. Боров Ю. Б. Эстетика. — М.: Высшая школа, 2002. — 511 с.
9. Ковалев А. А. Метод сопоставительного анализа категорий в художественно-изобразительной практике и теоретической подготовке художника-педагога. — Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2001. — 60 с.
10. Краевский В. В. Содержание образования: вперед к прошлому / В. В. Краевский. — М., 2000.

Поступила в редакцию 5.05.2010 г.

Концепция научно-практического журнала «Искусство и культура»

Идея издания журнала «Искусство и культура» связана с необходимостью рассмотрения актуальных искусствоведческих и культурологических проблем, а также вопросов художественного образования. Интерес к журналу должны определить такие факторы, как высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также проекция на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока.

Основными задачами журнала являются:

- стимулирование научных исследований в области культурологии, искусствоведения, истории и теории художественного образования;
- аккумуляция культурологического и искусствоведческого знания на страницах журнала;
- актуализация социокультурных ценностей общества;
- формирование гуманистических моделей поведения человека.

Основными рубриками журнала станут «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика».

В рубрике «Искусствоведение» приоритетной задачей будет отражение широкой палитры проблем современного искусствоведения. В статьях будут анализироваться различные аспекты морфологии, истории искусства и основных эпох его развития, будет содержаться информация об искусстве отдельных стран и регионов, важных событиях, происходящих в современном мировом искусстве.

Данная рубрика познакомит читателя с теорией и практикой осмысления художественного творчества, традициями и новациями, иконологией и семиотикой, феноменологией искусства, психологией его восприятия.

В рубрике планируется размещать научные статьи различного содержания:

- отражающие фундаментальные основы искусствоведения, где будут отображены современные парадигмы интерпретации искусства, методологии, теоретических основ и практического опыта анализа проблем визуальной культуры;
- раскрывающие роль искусства как культурно-исторического феномена;
- посвященные исследованию особенностей разных видов искусства, современному художественному опыту;
- посвященные интерпретации «культурных текстов» культурологами, искусствоведами и философами искусства;
- затрагивающие проблемы развития художественной критики и эссеистики, арт-менеджмента и художественного рынка;
- отражающие различные вопросы теории и философии искусства, проблемы искусства как системы языка, проблемы видовой и жанровой классификации искусства.

Безусловно, в данной рубрике важное место займут материалы, отражающие развитие искусства и искусствоведения Беларуси в общеевропейском контексте, статьи, ориентированные на региональный аспект в искусствоведении.

В рубрике «Культурология» планируется размещать материалы по разделам «Теоретическая культурология», «Историческая культурология», «Социальная культурология» и «Прикладная культурология».

Раздел «Теоретическая культурология» будет выстроен в ключе исследования культуры в форматах аксиологии, онтологии и гносеологии. Цель данного раздела — сориентировать читателя в современных тенденциях исследования культуры. Перед авторами, материалы которых будут опубликованы в этом разделе, стоит задача сосредоточиться на наиболее спорных аспектах фундаментальных проблем знания о культуре и связанных с ними важнейших понятий:

- множественности и единства культур;
- диалогии культур;
- локальных культур в мире глобализации;
- исторического сознания;
- теоретической аксиоматики в исследовании культуры;
- самоидентификации человека в культуре;
- концептов языка и культуры.

Исследования в области теоретической культурологии создадут основу для поиска стратегий синтеза различных подходов к анализу современной культурной ситуации.

В разделе «Историческая культурология» найдут свое отражение вопросы истории культурологических учений, культурогенеза явлений культуры, исторической динамики культурных процессов, хранения и трансляции культурного наследия, исторической типологии культур народов мира. В данном разделе авторы смогут представить материалы, посвященные:

- выявлению комплексов внешних факторов, обуславливающих специфику социального и культурного бытия;
- изучению процессов накопления культурными сообществами опыта социальной интеграции;
- анализу процессов аккумуляции и закрепления в сознании и социальной практике людей селектированных принципов и допустимых форм деятельности в качестве ценностных ориентаций и норм;
- исследованию воплощения социокультурного опыта народов в практических формах их социальной организации и механизмах регуляции, в опредмечивании ценностных императивов культуры;
- формированию институтов по производству «культурных текстов» (религиозных, художественных и других).

В разделе «Социальная культурология» авторы смогут раскрыть содержание и принципы духовной деятельности как важного компонента социальной регуляции наряду с экономикой, политикой и социальными отношениями. Материалы данного раздела призваны помочь читателю разобраться в процессах, характерных для белорусского общества, в котором идут поиски идентичности и поиски путей модернизации в сопоставлении с духовным устроением других регионов мира. Научные публикации будут строиться на основе обобщения и адаптации подходов к изучению социального функционирования культуры, получивших развитие как в зарубежной, так и отечественной культурологии.

В разделе «Прикладная культурология» перспективными направлениями научных разработок станут: социология художественной культуры и искусствознания (в том числе музееведение), а также управление отраслью культуры (библиотекоеведение, охрана памятников культуры, подготовка специалистов в сфере художественного творчества и организации досуга, организация концертной деятельности, театра и кино).

Также данный раздел будет основан на исследовании направлений культуры в ее повседневной константе — изучении культурологии быта, исследовании семейных традиций и т. д.

Материалы рубрики «Педагогика» призваны восполнять потребности читателей в формировании и развитии культурологического сознания, повышении профессионального мастерства в преподавании дисциплин художественно-эстетического цикла. Материалы данной рубрики будут информировать читателей о тенденциях в области художественного образования и воспитания, о внедрении передовых педагогических технологий с целью совершенствования методики преподавания специальных дисциплин в учебных заведениях художественного профиля.

Научные материалы, с одной стороны, будут оказывать практическую и учебно-методическую помощь учителям художественных школ, училищ, колледжей и вузов. С другой стороны, данная рубрика станет служить культурологам, искусствоведам и педагогам трибуной для обсуждения проблем формирования профессиональных качеств специалиста художественного профиля.

В силу образной основы, которой характеризуется искусство, в качестве обязательного компонента журнала будет выступать иллюстративный блок, призванный стать органической составляющей научной информации. Это будет способствовать погружению читателя в сущность рассматриваемых проблем. Также в журнале будут размещаться рецензии на новые учебные пособия, монографии, сборники. Это должно помочь молодым ученым активнее включаться в исследовательскую деятельность, критичнее относиться к результатам собственного труда, избегать поверхностности и фрагментарности в исследовании.

The concept of the scientific and practical journal "Art and Culture"

The idea to edit the journal "Art and Culture" is connected with the need for the consideration of current issues of art history and cultural studies as well as art education. The interest to the journal is to be determined by such factors as a high theoretical level of research in the field of culture studies and art history as well as a projection on to applied aspects in teaching art and aesthetic subjects.

The main objectives of the journal are:

- stimulation of scientific research in the field of cultural studies, art history, the history and theory of art education;
- accumulation of knowledge about cultural studies and art history on the pages of the journal;
- actualization of social and cultural public values;
- formation of humanistic models of human behaviour.

The main items of the journal are "Art History", "Cultural Studies" and "Pedagogics".

Under the heading "Art History" the broad range of problems of contemporary art will be reflected as priority. Various aspects of morphology, art history and major eras of its development will be analyzed in the articles. They will contain information about the art of countries and regions, important events in the contemporary world art.

This section will acquaint the reader with the theory and practice of understanding of artistic creativity, with traditions and innovations, iconology and semiotics, phenomenology of art, psychology of its perception.

It is planned to publish in the section research papers of various contents:

- those reflecting the fundamentals of art history, where the modern paradigm of interpretation of art, of methodology, of theoretical basis and of practical analysis experience of visual culture problems;
- revealing the role of art as a cultural and historical phenomenon;
- devoted to the study of features of different types of artodern art experience;
- devoted to the interpretation of "cultural texts" by culture experts, art critics and art philosophers;
- touching upon the development problems of art criticism and essays, art management and art market;
- reflecting different problems in the theory and philosophy of art, problems of art as a language system, problems of type and genre classification of art.

Materials which reflect the development of art and art history of Belarus in the European context as well as articles focused on the regional aspect in art history will certainly have an important place in this section.

In the item "Cultural Studies" we are going to publish materials according to the sections "Theoretical cultural studies", "Historical Cultural Studies", "Social Cultural Studies" and "Applied Cultural Studies".

The section "Theoretical Cultural Studies" is to be arranged within the framework of cultural research in axiology, ontology and gnoseology. The objective of the given section is to give readers guidance on modern trends of cultural research. The task for authors, whose materials will be published in this section, is to concentrate their attention on the most debating issues of fundamental problems of cultural knowledge and the most important notions connected with it:

- multiplicity and unity of cultures;
- dialogue of cultures;
- local cultures in the world of globalization;
- historical awareness;
- theoretical axiomatics in cultural research;
- self-identification of a human in culture;
- concepts of language and culture.

Research in the field of theoretical cultural studies will form the basis for finding strategies for the synthesis of different ways in analyzing of an up-to-date cultural situation. Questions of history of cultural studies theories, cultural geneses of cultural phenomena, historical dynamics of cultural processes, preservation and transmittion of cultural heritage, historical typology of national cultures will be reflected in the section "Historical Studies". In this section authors will be able to present materials devoted to:

- the identification of external factors that determine the specific nature of social and cultural life;
- the study of accumulation processes of social integration experience by cultural communities;
- analysis of accumulation processes and retention of selected principles and permissible forms of activity as valuable indicators and norms in the minds and social practices of people;
- research of the embodiment of social and cultural experience of peoples in the practical forms of their social organization and mechanisms of regulationas well as in the objectification of value imperatives of culture;
- the formation of institutions for the production of "cultural texts" (religious, art and others).

In the section "Social Cultural Studies" the authors will be able to reveal the contents and principles of spiritual activity as an important component of social regulation, along with economy, politics and social relations. Materials in this section are intended to help the reader to understand the processes that are characteristic of the Belarusian society, where there is the search for identity as well as search for ways of upgrading, compared to the spiritual dispensation of other regions of the world. Scientific publications will be based on generalization and adaptation of approaches to the study of social functioning of culture that have grown both in foreign and domestic cultural studies.

In the "Applied Culture Studies" section promising areas of scientific research will include: sociology of artistic culture and art (including museum studies), as well as the management of culture industry (library science, protection of cultural heritage, training specialists in the field of artistic creativity and recreation, organization of concerts, theater and cinema).

This section will also be based on the study areas of culture in its daily constant — the study of cultural life, revealing family traditions, etc.

Materials under the heading "Pedagogics" are intended to meet the needs of readers in the formation and development of cultural awareness, improving professional skills in teaching disciplines of art and aesthetic cycle. The materials in this section will inform readers about the tendencies in art education and training, about the introduction of advanced educational technologies to improve methods of teaching of special subjects in educational establishments of art profile.

Scientific papers will, on the one hand, provide practical and educational assistance to teachers of art schools, colleges and universities. On the other hand, this section will serve to culture experts, art historians and educators as a forum for discussing problems connected with the professional qualities of an art specialist.

Since art is based on images, the journal will have an obligatory component in the form of an illustrated unit, which is to become an organic component of scientific information. This will help the reader to dive into the essence of the issues under consideration. Reviews of new textbooks, monographs, collections will also be published in the journal. It should help young scientists to be actively involved in research, to be critical to the results of their own labor, to avoid superficial understanding and fragmentation in research.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Основным критерием целесообразности публикации является новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала — «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - раздел «Основная часть»;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит индексировать статью.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель, даются ссылки на работы других авторов за последние годы, а также на заграничные публикации. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В разделе «Основная часть» автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел может делиться на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы с указанием их новизны и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1–2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Количество рисунков не должно превышать трех. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Фотографии в печать не принимаются.

Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка — 0,5 см; поля: сверху — 2,5 см, снизу — 2,5 см, слева — 2 см, справа — 2 см.

9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.
10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должны соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).
11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
 - рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов к печати.
13. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
14. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.

Guidelines for authors

The scientific and practical journal "Art and culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1-2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Photos are not allowed. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph — 0,5 cm; margins: top — 2,5 cm, bottom — 2,5 cm, left — 2 cm, right — 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies

-
-
- for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
 11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is `nauka@vsu.by`).
 12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - author's home address, telephone number, e-mail address;
 - recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
 13. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
 14. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.

Издатель и полиграфическое исполнение — учреждение образования «Витебский государственный университет им. П. М. Машерова».

ЛИ № 02330/0494385 от 16.03.2009 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования «Витебский государственный университет им. П. М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на «Искусство и культура» обязательна.
