



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

№ 1(5) 2012

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2012 № 1(5)

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»

SCIENTIFIC AND PRACTICAL
JOURNAL
"ART AND CULTURE"

Главный редактор:
А. П. Солодков (Беларусь)

Editor-in-Chief:
A. P. Solodkov (Belarus)

Заместители главного редактора:
И. М. Прищепа (Беларусь)
Т. В. Котович (Беларусь)

Deputies Editor-in-Chief:
I. M. Prishchepa (Belarus)
T. V. Kotovich (Belarus)

Редакционная коллегия:
А. А. Альхименок (ответственный за раздел
«Педагогика»), Р. М. Басс, Е. А. Василенко,
В. Н. Виноградов, Н. А. Гугнин, В. И. Каравкин,
В. П. Климович, В. И. Климчук, А. А. Ковалев,
Т. В. Котович (ответственный за раздел
«Культурология»), В. В. Кулененок,
В. К. Лебедко, А. Г. Лисов, В. Ф. Мартынов,
М. А. Можейко, А. П. Орлова,
В. П. Прокопцова, А. В. Русецкий,
Г. В. Савицкий, Д. С. Сенько, М. А. Слемнев,
А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, В. В. Терентьев,
М. Л. Цыбульский (ответственный за раздел
«Искусствоведение»), О. В. Чернышев

Editorial board:
A. A. Alkhymenok (responsible for unit
"Pedagogics"), R. M. Bass, E. A. Vasylenko,
V. N. Vinogradov, N. A. Gugnin, V. I. Karavkin,
V. P. Klimovitch, V. I. Klimchuk, A. A. Kovalev,
T. V. Kotovich (responsible for unit "Cultural
Studies"), V. V. Kulenenok,
V. K. Lebedko, A. G. Lisov, V. F. Martynov,
M. A. Mozheiko, A. P. Orlova, V. P. Prokoptsova,
A. V. Rusetskiy, G. V. Savitskiy, D. S. Senko,
M. A. Slemnev, A. I. Smolyk, R. B. Smolskiy,
V. V. Terentyev, M. L. Tsybulski (responsible for
unit "Art History"), O. V. Tchernyshov

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

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)

Секретариат:
В. Л. Пугач, Г. В. Разбоева,
Т. Е. Сафранкова

Executive Secretariat:
V. L. Puhach, G. V. Razboeva,
T. E. Safrankova

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П. М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (212) 21-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

Edition address:
Educational Establishment
"Vitebsk State University
named after P. M. Masherov"
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk Belarus
Tel.: +375 (212) 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 20.03.2012 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,97. Уч.-изд. л. 14,55. Тираж 100 экз. Заказ 23.

© УО «Витебский государственный университет им. П. М. Машерова», 2012

Оглавление

Искусствоведение

<i>Прокопцова В. П.</i> Портрет художника: семь интерпретаций	6
<i>Корниенко Н. Н.</i> Театр (художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности	10
<i>Котович Т. В.</i> III Международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «МолдФэст.рампа.ру»: от массовой культуры до рецептуализма	22
<i>Слемнев М. А., Слемнева И. М.</i> Феномен синестезии: цвет и звук	35
<i>Медвецкий А. В.</i> Автопортрет как форма самопознания личности художника	42
<i>Кривенькая Е. С.</i> Карикатура: особенности художественной формы	48

Культурология

<i>Малей А. В.</i> Творческие объединения Витебска: «Квадрат» и УНОВИС – социум и искусство	54
<i>Яковлева Г. Н.</i> Клубы и культурно-просветительные кружки латышского населения Витебщины в первое десятилетие советской власти	58
<i>Кучеренко В. Н.</i> Культура Витебска конца XX – начала XXI в.: Витебский городской Ростовцевский театр (1873–1917 гг.) (по документам Национального исторического архива Беларуси)	68
<i>Вакар И. А. Х.</i> Ортега-и-Гассет и К. Малевич: «новое искусство» в философской интерпретации	75
<i>Бароўка В. Ю.</i> Мастацкае народазнаўства ў лірыцы (на матэрыяле вершаў Янкі Купалы і Яна Райніса)	82
<i>Литвинова Т. Ф.</i> Художественная жизнь Гомеля в конце XIX – начале XX в.	87

Contents

Art History

<i>Prokoptsova V. P.</i> Portrait of the artist: seven interpretations	6
<i>Korniyenko N. N.</i> Theater (artistic culture) and synergetics. Attempt of non linearity	10
<i>Kotovich T. V.</i> III International festival of chamber theater and small form performances «MoldFest.rampa.ru»: from mass culture to receptualism	22
<i>Slemnev M. A., Slemneva I. M.</i> The phenomenon of synesthesia: color and sound	35
<i>Medvetsky A. V.</i> Self-portrait as a form of self-identity of the artist	42
<i>Krivenkaya E. S.</i> Caricature: features of Art Form	48

Cultural Studies

<i>Malei A. V.</i> Art unions of Vitebsk: «Square» and UNOVIS – socium and art	54
<i>Yakovleva G. N.</i> Clubs and cultural and educational groups of the Latvian population in Vitebsk region in the first decade of Soviet power	58
<i>Kucherenko V. N.</i> Culture of Vitebsk in the late XX – early XXI centuries: Vitebsk city Rostovtsev theater (1873–1917) (according to the documents of the National Historical Archive of Belarus)	68
<i>Vacar I. A. H.</i> Ortega-and-Gusset and K. Malevich: «new art» in philosophical interpretation	75
<i>Barouka V. Yu.</i> Art anthrophology in lyrics (on the material of poems by Yanka Kupala and Yan Rainis)	82
<i>Litvinova T. F.</i> Artistic life of Gomel in late XIX – early XX centuries	87

Педагогика

<i>Клименко А. А.</i> Процесс воспитания в вузе как среда формирования нравственных ценностей и гражданской позиции	96
<i>Кулененок В. В.</i> Формирование цветовой культуры у студентов специальности «Дизайн»	104
<i>Лауткина С. В.</i> Психолого-педагогические аспекты изучения языковой культуры детей младшего школьного возраста	111
<i>Ганум Е. Н.</i> Сценические тренинги (на примере репетиций белорусской актрисы в Ливане)	119
<i>Елатомцева И. М.</i> У истоков школы белорусской художественной промышленности: штрихи к методологии Н. П. Михолапа	126

Pedagogics

<i>Klymenko A. A.</i> Process of education at the university as the environment for the formation of moral values and civic position	96
<i>Kylenenok V. V.</i> The formation of color culture among students of speciality «Design»	104
<i>Lautkina S. V.</i> Psychological and pedagogical aspects of the study of language culture of younger schoolchildren	111
<i>Ganum E. N.</i> Stage trainings (on the example of a Belarussian actress's rehearsals in the Lebanon)	119
<i>Yelatomtseva I. M.</i> At the source of the school of Belarusian art industry: strokes to the methodology of N. P. Mykholap	126



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 792.023:75(476.5)

Портрет художника: семь интерпретаций

© Прокопцова В. П.

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

Павел Васильевич Масленников – выпускник Витебского художественного техникума и Института живописи, скульптуры и архитектуры Академии художеств СССР в Ленинграде – являлся весьма значимой фигурой в художественной культуре Беларуси. Его творческая, научная, педагогическая, организационно-административная деятельность тесно связана с историей изобразительного искусства Беларуси XX века. Его облик запечатлен в портретах, созданных несколькими художниками. В статье сквозь призму видения разных живописцев, графиков, сквозь реалии биографических фактов представляется образ П. В. Масленникова, которому 1 февраля 2012 г. исполнилось бы 98 лет. К воплощению портретного образа П. В. Масленникова обращались несколько белорусских художников. Созданные портреты стали выражением их интереса к личности известного общественного деятеля, живописца, искусствоведа, педагога. Среди авторов – такие художники, как В. С. Протасеня, А. М. Кашкурович, В. П. Масленников, Е. И. Ждан, скульптор В. М. Летун.

Ключевые слова: портрет как жанр изобразительного искусства, портрет художника, образ в портрете.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 6-9)

Portrait of the artist: seven interpretations

© Prokoptsova V. P.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

Pavel Vassilyevich Maslennikov, graduate of Vitebsk Art School and Institute of Fine Arts, Sculpture and Architecture of the USSR Academy of Arts in Leningrad, was an outstanding figure in the artistic culture of Belarus. His creative, scientific, pedagogical and administrative activities are closely linked with the history of fine arts in Belarus in the XX century. His appearance is portrayed in portraits painted by several artists. The article presents the image of P. V. Maslennikov, who would be 98 on February, 1 2012, through the prism of the idea of different artists as well as through facts of his biography. Several Belarusian artists implemented the portrait image of P. V. Maslennikov. These portraits became the expression of their interest to the personality the well known public figure, painter, art researcher and teacher. Among the authors are V. S. Protasenia, A. M. Kashkurevich, V. P. Maslennikov, E. I. Zhdan, sculptor V. M. Letun.

Key words: portrait as a genre of fine arts, portrait of the artist, image in the portrait.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 6-9)

Портрет в изобразительном искусстве занимает важное место. В нем как в зеркале отражается образ реального человека, привлечшего внимание художника неординарностью внешнего и внутреннего мира. Особенно интересно всматриваться в изображение одного портретируемого, представленного в интерпретациях разных авторов. Привлекают различные ракурсы, взгляды, формы выражения, каждая из которых отмечена определенными стилистическими чертами.

Цель статьи – описание воплощения портретного образа П. В. Масленникова в творчестве белорусских художников.

Портрет П. В. Масленникова кисти В. С. Протасени. В Могилевском областном

художественном музее хранится «Портрет заслуженного деятеля искусств БССР, ветерана Великой Отечественной войны Павла Васильевича Масленникова», созданный в 1983 г. В. С. Протасеней. Автор многочисленных портретов известных людей Беларуси, Виктор Сазонтович Протасеня воспроизвел правдивый, психологически точный образ коллеги и товарища. В жизни их связывало взаимопонимание, дружба, совместная работа в Правлении СХ БССР, общие взгляды на жизнь и творчество. В своей модели В. С. Протасеня увидел, прежде всего, человека сильного характера, целеустремленную личность, гражданина и патриота своей земли. Автор зафиксировал позу, характерную и естественную для П. В. Масленникова,

придав динамичности и экспрессивности всей композиции. «Угол зрения» художника, «ракурс» показа состоявшегося, уверенного в своей художнической позиции человека говорят о глубоком уважении к портретируемому. Пристальное внимание обращено на лицо, жест, позу. Цвет трактуется как одно из средств усиления эмоционального воздействия образа. Яркое солнечное освещение, игра рефлексов на лице и костюме, световоздушное пространство – все фиксирует внимание зрителя.

Максимально приближенная к зрителю фигура поднята над широко простирающимся пейзажем – белорусским, спокойным, поэтичным. Его осенние, приглушенные краски гармонично сочетаются с рыжеватыми тонами рубашки, отражающими солнечные лучи. Художник-автор «угадал» внутренний эмоциональный накал художника-модели, который любил осень и часто повторял: «Листья горит, пылает в закате солнечных лучей, а трава пожухла, такая охристая, замирающая».

Автопортреты П. В. Масленикова. Еще одну интерпретацию творческого самопроявления Павла Васильевича представляют его автопортреты. Первый сделан в молодости, в первые годы работы в оперном театре. Долгое время этот холст считался утерянным. Но в конце 1970-х годов его нашел театральный художник М. А. Чепик. Разбирая «завалы» многоэтажных стеллажей в декорационно-оформительском зале театра, среди старых макетов, планшетов, эскизов, которые за ненадобностью собирались выкинуть, на самом верху, за смотровым балкончиком он обнаружил портрет. «Так это же Маслеников!» – воскликнул Михаил Андреевич и принес его автору.

В этом портрете воплотились ощущения входящего в жизнь человека, поэтически настроенного, скромного, делающего первые шаги в творчестве. Наклон головы, взгляд исподлобья, еще кучерявая шевелюра выделяют его романтический настрой, потаенную мечту стать настоящим художником. Задумчивый, умный взгляд, красивое лицо прописаны не ярко, в пастельных тонах и привлекают своей молодостью, надеждой на будущее. Этот портрет хранился в мастерской, не экспонировался. Но при создании галереи П. В. Масленикова в Могилевском

художественном музее занял достойное место в мемориальном зале.

Другой автопортрет написан к 60-летию автора в 1977 г. Художник изобразил себя в единстве с дорогой ему природой, пейзажем. Облачное небо, которое он всю жизнь писал в разных состояниях, любуясь красотой радужных переливов и причудливостью форм воздушных потоков, удивляясь и восторгаясь непрерывной изменчивостью облачных массивов, восклицая: «Ух! Какие облака!». В белорусской пейзажной живописи П. В. Маслеников был одним из непревзойденных мастеров «облаков» – так выразительно и правдиво он мог «разместить» их на холсте.

Фигура художника сдвинута к правому краю холста, внимание в равной степени концентрируется на пейзажном фоне, полете птиц, ярких осенних листьях, падающих на этюдник. Профиль четко очерчен. Лицо строгое, с прямым носом, плотно сжатыми губами. В позе, взгляде ощущается человек с твердым самостоятельным характером, бескомпромиссный, уверенный в себе. Человек искусства, он и запечатлел себя человеком искусства: «леонардовский» берет, этюдник через плечо, взор направлен в дальние дали. В этом автопортрете сочетается академическая постановочность и романтическая декоративность, театрализация воплощенной мечты и естественная влюбленность Павла Васильевича в жизнь, сливающуюся с вечностью.

Портреты П. В. Масленикова в графике А. М. Кашкуровича. Интересна история двух графических портретов П. В. Масленикова, созданных народным художником Беларуси А. М. Кашкуровичем в 1994 г. По нашей просьбе автор этих портретов вспоминает следующее:

«Как-то представитель голландской фирмы «Сименс» решил устроить групповую выставку белорусских художников в своей стране. Он посетил несколько мастерских художников и пожелал, чтобы на этой выставке среди других работ были городские пейзажи Минска и портреты наших современников. Я выполнил несколько рисунков старой архитектуры, а также задумал сделать несколько портретов. Долго не раздумывая, я решил рисовать Павла Васильевича Масленикова. Павел Васильевич – выдающаяся личность в культуре нашей страны, и, кроме того, он

был всегда мне симпатичен. Это был красивый и гордый человек. В последние годы он отпустил бороду, и она ему очень шла. Я помню его стройную, высокую фигуру в черном пальто и берете. Было в нем что-то аристократическое. Он напоминал мне одного из персонажей Марселя Пруста.

Мое предложение позировать Павел Васильевич принял очень серьезно и без колебаний. Я редко работаю в жанре портрета, но рисовать Павла Васильевича было удивительно легко и интересно. Работал быстро, уверенно, с душевным подъемом. Во время сеанса мы о многом поговорили. Время в работе шло незаметно. Портрет я рисовал на серой французской бумаге, используя в работе сепию и уголь. Этот подвижный материал дает возможность применить различные технические приемы в рисовании. Портрет получился очень живописный, с обилием тонких цветовых нюансов. Если не ошибаюсь, я работал 2 или 3 сеанса по полтора часа и, закончив один рисунок, сразу же начал второй. Павел Васильевич позировал с удовольствием. Его можно было рисовать без конца, так как новый ракурс головы открывал новые черты его красивого, благородного лица и вносил новое содержание. Когда портреты были закончены, Павел Васильевич одобрил их. Я думаю, мне удалось создать сложный, одухотворенный образ художника.

Как-то при встрече Павел Васильевич спросил, соглашусь ли я продать его портрет в Могилевский художественный музей, которому он в 1994 г. подарил много своих произведений. Он хотел, чтобы и этот портрет находился в собрании музея. Я же хотел показать портреты Павла Васильевича на выставке, а потом один из них подарить ему, но вскоре появился директор Могилевского музея и уговорил меня незамедлительно продать оба портрета для коллекции музея. Как ни жалко мне было расставаться с ними, но пришлось согласиться. И я очень рад, что портреты находятся сейчас в этом прекрасном музее, где собрано много интересных произведений белорусских художников, среди которых большую часть коллекции составляют произведения П. В. Масленикова. В музее, который назван именем нашего знаменитого мастера, сценарфа, пейзажиста, педагога, ученого и просто честного, красивого, талантливого человека – Павла Васильевича Масленикова».

Портрет П. В. Масленикова кисти его сына В. П. Масленикова. Экспозицию Могилевской галереи П. В. Масленикова открывает «Портрет отца», созданный Владимиром Павловичем Маслениковым.

Естественно, художника привлекли не только интерпретация интересного типажа, образа, его умный взгляд, но, в первую очередь, облик родного человека, настолько родного, близкого, что для создания портрета было достаточно нескольких непродолжительных сеансов. Павел Васильевич был неусидчив, долго позировать не хотел, да и не мог в силу большой занятости. Портрет написан быстро, на одном дыхании, потому и получился экспрессивным, цельным, монолитным, естественным. Он производит сильное впечатление психологической трактовкой образа.

Павел Васильевич изображен в типичной для него позе, в момент отдыха, размышления, погружения в свой внутренний мир. Работа привлекает значительностью и эмоциональной напряженностью образа, пластической выразительностью и колористической красотой холста. На первый план в нем выступает личность с интенсивной духовной жизнью, стойкостью характера, воодушевленностью творчеством. Автор должное внимание обратил на освещение, выявление световоздушной среды, передачу игры рефлексов на лице и костюме портретируемого. Любовь и уважение к модели пронизывают портрет. Пристальное внимание обращено на лицо, руки, жест, позу. Чувствуется, что художнику все дорого в облике отца и он изображает его тщательно, передавая присущую Павлу Васильевичу интеллектуальность, сосредоточенность, пытливость.

Портрет П. В. Масленикова кисти Е. И. Ждана. Совсем в другой стилистике написан портрет учеником П. В. Масленикова театральным художником Е. И. Жданом.

Облик учителя сохранился в его памяти в экспрессии воздействия биополя мастера. Композиция представляется как взрыв памяти, взрыв звезды, излучающей декоративное многоцветие творческих импульсов наставника. Может быть, такая центробежная искристость портрета навеяна реальным фактом из жизни учителя и ученика, когда в далекие годы студент и его педагог вместе ездили на этюды, путешествовали по Беларуси.

Однажды около Несвижа они попали в цыганский табор, где их весело встретили. Павел Васильевич взял в руки гитару, вместе с бароном пел старинные романсы: «Очи черные», «Гори, гори, моя звезда». Табор подпевал, пестрые юбки цыганок кружились, мелькали разноцветием оборок в отсвете костра. Яркие искры – красные, желтые, фиолетовые – взлетали в темное ночное небо. На память от художника в таборе остались рисунки-портреты гостеприимных хозяев.

Бюст П. В. Масленикова работы скульптора В. М. Летуна. Ко входу в Могилевский художественный музей имени П. В. Масленикова ведет небольшой бульвар. Он связывает музей с центральной улицей города – Первомайской. Именно здесь, в окружении березок, которые так любил писать художник, установлен бюст.

Его автор – скульптор В. М. Летун. В жизни он хорошо знал Павла Васильевича, но этот скульптурный портрет создавал уже после смерти мастера. Владимир Михайлович сохранил в памяти и воссоздал в бронзе собирательный образ художника, которому не были присущи пафос и официоз. Спокойное выражение лица, берет, распахнутый ворот свитера. Взгляд устремлен на родной город, в окрестностях которого он родился, в котором провел школьные годы и в который вернулся, подарив землякам большое собрание своих живописных работ.

Заключение. Созданные портреты стали выражением интереса авторов к личности известного общественного деятеля, живописца, искусствоведа, педагога.

Поступила в редакцию 27.10.2011 г.

Театр (художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности

© Корниенко Н. Н.

Национальный Центр театрального искусства имени Леся Курбаса, Киев

Автор статьи подчеркивает, что проблема пребывания театра в синергетическом пространстве практически не подпадала под аналитический подход исследователей. Причину такого отставания науки о сценическом искусстве от философских и культурологических штудий последнего времени исследователь видит в том, что театроведение переживает инерцию консервативности, т. е. особого доверия к во многом уже исчерпавшим себя методам. Вместе с тем становится ясным, что наука о театре не может не реагировать на радикальные изменения в поведении культуры, происшедшие в последнее время. Цель статьи определена как моделирование театра в качестве синергетического пространства-времени в логике концентрических кругов. Автор исследует факт запуска механизмов самоорганизации. При этом аналитик основывается на определении целостности, сосредотачиваясь не на всем спектре синергетических примет целостности, а на отдельных ее приметах и механизмах обеспечения в новейшем пространстве-времени. Совмещая аналитический (рацио), качественный (эмоция) и субстанциальный (интуиция) аспекты как целостное единство, системная триада обнаруживает качества неопределенности-рачительности-совместимости.

Ключевые слова: синергетика, целостность, системная триада в подходе к театру, смыслообразующие технологии, миф и архетип в театре.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 10-21)

Theater (artistic culture) and synergetics. Attempt of non linearity

© Korniyenko N. N.

National Center of Theatrical Art named after Les Kurbas, Kiev

The author stresses that the problem of presence of the theater in synergetic space has not been studied analytically yet. The reason for this missing of the science of theatrical art in recent philosophical and cultural studies is seen by the author in the fact that theater studies go through the period of inertia of conservatism or special trust in methods, which are in most cases outdated. It is clear at the same time that the science of theater can't but react to recent radical changes in the behavior of the culture. The aim of the article is modeling the theater as synergetic space-time in the logics of concentrated circles. The author explores the fact of launching the mechanisms of self organization. At the same time the analyst starts from the definition of the integrity and concentrates not on the whole spectrum of synergetic features of the integrity but on separate features and mechanisms of its provision in the newest space-time. Combining analytical (ratio), qualitative (emotion) and substantial (intuition) aspects into a wholesome integrity, the system of triads displays qualities of indefiniteness-zealousness-combinability.

Key words: synergetics, integrity, system triad in the approach to the theater, notion building technologies, myth and archetype in the theater.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 10-21)

Прежде, чем перейти к предмету заинтересованности, скажу о практически тотальной неточности глоссария, господствующего в том, что мы называем театроведением. Правы те, кто чувствует неадекватность самого понятия «театроведение» («театровидение?»). Термин «театрология», избранный западной наукой, сдвигает научную нишу в слишком линейную зависи-

мость от логоса как такового. Это не игра в термины или слова – это индикатор инфляции культуры научной мысли. Нам хотелось бы вынести этот вопрос на повестку дня. Он основательно связан со скрытой, но от того не менее болезненной полемикой в украинском театроведении, которое, за исключением буквально нескольких имен, предпочитает эмпирический ход познания.

Адрес для корреспонденции: e-mail: kornienko.nelly@gmail.com – Н. Н. Корниенко

Нередко это аргументируется *историческим* подходом или ракурсом: так сказать, мы собираем, реконструируем нужные истории факты, события, рефлексии как они есть. Своеобразный «натурализм» или «акынизм» (от акын – «что вижу, то пою»). Тогда логично было бы быть последовательным – пойти дальше и накапливать тотально все, без исключения, феномены и артефакты художественной вселенной всех времен и народов в ожидании некоего кумулятивного эффекта в некоем обозримом будущем, что обнажает свою абсурдность уже на уровне самой постановки проблемы.

Цель статьи – моделирование театра в качестве синергетического пространства-времени в логике концентрических кругов.

Театроведение: иное мышление. Наука именно потому и отдифференцировалась, чтобы общественно-культурная мысль не оказалась под обломками очередной катастрофы Помпеи. Собственно, наука начинается с того, что получило название *метода* – именно он является ключом к распаковке смыслов мирового континуума текстов культуры. Еще хуже с понятием теории – тут зияющий пробел в научной мысли (опять-таки – за немногими исключениями). То, что в нашем театроведении называется *теорией*, беспощадно эксплуатирует вкусовую «аксиологию» и столь же произвольную логику произвольного же анализа в качестве указателя, путеводителя по театру. Это скорее журналистика, выдающая себя за критику.

В этих условиях талантливый человек, естественно, будет талантливо писать о театре, и объективно это будет интересно – происходит не что иное, как знакомство с *интересным человеком*. Не с театром.

Театр самоустраняется. Известно, 90% (!) интерпретации привносится контекстами эмоционального опыта воспринимающего, толкователя, *независимо* от предмета толкования. Подмены, личные эмоции уводят в тень понятие теории, как и собственно теорию, которая, по нашему глубокому убеждению, призвана прежде всего открывать *законы* возникновения и бытия объекта исследования.

Поэтому начнем с главного – с понятия метода.

Новый метод в театроведении. 1970–1990-е годы наглядно обнажили ситуацию, когда это понятие наконец «изменило» контексту бинарности ради контекста открытой тринитарной методологии. Что имеется в виду?

Соблазнимся мнением академика Рэма Баранцева, которое полностью разделяем. Развернутая цитата будет здесь не лишней: «Доныне господствуют методы, непригодные для творческого изучения открытых, жизнеспособных, саморазвивающихся систем. Их закрытость обеспечивается требованиями определенности, объективности, закрытости... Таковы строгие критерии традиционной парадигмы, которая заводит науку в безжалостный тупик. Для открытых систем методы, соответствующие предмету, должны отвечать качествам неопределенности, условности, дополнительности. Эти качества не могли возникнуть в условиях жесткой бинарной методологии, где господствует формула одномерного мышления *или/или*. Для решения противоречия всегда нужна сторонняя позиция, определяющая меру жизнеспособного компромисса. Чтобы подняться по диалектической спирали развития, сначала нужно выйти из антитезы в боковое измерение, найти фундамент, заданный тремя опорами одного уровня. Такая триада имеет системные свойства и является самым простым структурным элементом открытой методологии.

Совмещая аналитический (рацио), качественный (эмоция) и субстанциальный (интуиция) аспекты в целостное единство, системная триада обнаруживает качества неопределенности–рачительности–совместимости, обобщающие принцип, хорошо известный физикам. Тут каждая пара соотносится по принципу дополнительности, а третий элемент закладывает меру неопределенности... Самоорганизующиеся системы должны выработать и меру самоограничения, заявив тем самым свободу воли. Мирогенез претендует на роль одной из ведущих тем синергетики [1, с. 112; 2].

Отметим сразу, что проблема пребывания театра в синергетическом пространстве доныне практически не подпадала под аналитический скальпель исследователей. Театроведение переживает инерцию консервативности – особого доверия к уже исчерпавшим себя методам. У такого состояния достаточно причин.

Коротко остановимся на одной из них – на, так сказать, самой «объективной» и «последней». (Хотя, безусловно, не следует недооценивать и фактор субъективный, особенно сегодня – на данном этапе эволюции он становится доминантным)¹.

Имеем в виду пребывание методологической базы исключительно в парадигме Модерна [3]. Линеарность этой парадигмы, ориентация исключительно на стабильные, классические, равновесные, консервативные системы, особое доверие к причинно-следственной логике и недоверие к художественной витальности – непредсказуемости, вероятности, к хаотическим движениям культуры, особый статус линейной этики – следует это отдельно подчеркнуть – когда эксперт театра (художественной культуры) убежден, что в его руках – «окончательная» истина, – привели к тому, что театроведение оказалось на крайне опасных маргиналах гуманитарного ландшафта.

Оно теряет зрение, вкус, чувство плодотворного риска, разрушает креативные свои ресурсы – ведь этика «окончательной истины» опасна тем, *что свертывает самые продуктивные системы поиска*.

Было бы неверно сказать, что все без исключения театроведы-исследователи не чувствуют гуманитарный мэйнстрим. Однако откровенными сталкерами оказываются поисковые зоны современного театроведения, традиционалисты же держатся за добытые во времена линейной парадигмы методы.

Однако, в высшей степени некорректным было бы и недооценивать роль парадигмы и самой базы методов Модерна – в конечном счете, всеми серьезными достижениями доныне, последних 20–30 лет, мы обязаны именно им. Да и «визит» этих методов в последующую историю не вызывает сомнений – непрерывность научной эволюции, механизмы преемственности это предусматривают: будущие материи никогда не отменяют предшествующих тотально.

Однако театроведение, сохраняя эффективность методов Модерна в отношении

определенных типов систем – там, где они остаются работающими, – не может не реагировать на радикальные изменения в поведении культуры, происшедшие в последнее время. Переносы неработающих методов на чуждые им объекты, сплошь и рядом наблюдаемые сегодня, запускают в плоть гуманитарной науки, и в том числе театроведение, импульс энтропии.

Мы должны изменить этику нашего научного мировоззрения. Прежде всего – довериться поведению самого объекта исследования. Именно это мы и попытаемся сделать.

Еще в 1973 году в рамках докладов и свободных дискуссий на Секторе социологии художественной культуры в Институте истории и теории искусств (Москва) автор этих строк высказала предположение о намного более высоком, чем считалось, уровне *автономии и независимости* театра и художественной культуры от типа организации его среды – общества и государства: исследовались конституционная монархия, республика, империя, тоталитарные уклады (критерий – совпадение государства и общества), некоторые восточные модели и тому подобное. Это предположение впоследствии трансформировалось в ряд гипотез, подпочвой которых и было упомянутое предположение. Многолетние исследования – теоретические и эмпирические – привели автора к мысли о принципиально иных, чем считалось, эвристических возможностях театра, которые и отодвинули его «отражательные» функции на далекую периферию (как учил В. Белинский, искусство, прежде всего, «отражает» действительность).

Так, результатом признания высокой степени независимости театра стала следующая гипотеза, впоследствии нашедшая свое подтверждение, – *о диагностической и прогностической, страхующей и эвристической функциях театра относительно его обществ*. О конструктивной, субъектной роли театра в отношении собственной социокультурной среды. О его (и художественной культуры)

¹ Можно выдвинуть гипотезу об очередном приближении такого типа ученого, когда – на уровне мировоззрения, психологии и психически-энергетических перспектив – субъект познания продемонстрирует собственный метод как синтез естественно-рационального и художественного. Мы уже сегодня можем назвать в естественно-научном спектре В. Налимова, Н. Моисеева, Е. Фейнберга, Казначеева, И. Пригожина и др. В гуманитарном – хотя бы Л. Гумилева и Г. Гачева. Настанет час, когда метафора и другие тропы не будут жестко закреплены за исключительно художественно-эстетическим пространством, а будут работать как сжатая, емкая формула научного.

возможностях влиять на серьезные процессы в этой среде.

Это происходит за счет запуска механизмов самоорганизации².

Не вызывает сомнения тот факт, что именно художественная культура стала локомотивом, возглавившим в наших пенатах «проект» по разделению сиамских близнецов, – государства и общества – формулы тотальности (вспомним Мераба Мамардашвили). Для нас неопровержимым является тот факт, что *ни одна идеология*, независимо от вброшенных в нее ресурсов, принципиально не в состоянии овладеть умами до тех пор, пока она не окунет свои идеологемы, слоганы, лозунги – в слои культуры, и прежде всего художественной.

Когда в свое время Г. Федотов обвинял новое искусство в создании кризиса и надвигающейся катастрофы, он позволил себе уравнивать Ленина и Муссолини. Написал: «Искусство не отображает эту гибель, оно ее организует и вдохновляет... Пикассо и Стравинский в духовном мире значат то же, что в социальном Ленин и Муссолини. Но... пионеры – именно они, а не политические вожди, делающие окончательные выводы в самой последней, то есть в более низкой, сфере деятельности» [4, с. 388]. Конечно, Г. Федотов был неправ, обвинив искусство в факте кризиса. Но своим утверждением он безоговорочно признал за искусством именно фундаментальные возможности. Признал его свободу в сценариях превращений «партнеров» и среды. Что же касается его заявления о политике как «низшей сфере деятельности», то, по нашему мнению, он тонко засвидетельствовал роль «линейности» уже тогда. Однако и он остановился перед сложными культурными «контекстами» – тогда еще не догадываясь о социологической «специфике» внекультурных сфер.

Синергетика, возникшая на базе естественных наук, именно в гуманитарной

сфере актуализировала проблему смены парадигмы (Нобелевский лауреат бельгиец И. Пригожин неслучайно отмечал, что самое адекватное познание действительности доступно не естественным и точным наукам или традиционной философии... а интуитивному «поэтическому мышлению», с его ассоциативностью, метафорической образностью и мгновенными откровениями инсайта [5, 6]). Не останавливаясь на процессе детально, заметим, что изменения предопределили стратегическую линию поиска методов исследования неравновесных, нестабильных, открытых систем, с вероятностной составляющей, с доверием к конструктивной роли Хаоса, – исследование нелинейных систем.

Проблема стабильности, понятно, существует и в этом пространстве–времени. В значительной степени она является коррелятом к проблеме целостности, как ее верифицируют в новых условиях.

Понятие целостности. Начнем с того, что понятие целостности в современном дискурсе кое-кто считает не работающим. Такой обструкции удостоили понятие Ж. Лиотар, В. Вельш, в какой-то степени М. Хайдеггер. И не только они. Если упростить до разумного минимализма, – они, с разными версиями аргументаций, настаивают на том, что перед нами ситуация множественности и гетероморфичности, «которые уже не имеют ничего общего с классическими формами единства и целостности» [7]³. Разделяем эти позицию и мотивацию. Действительно, классические системы изменили свои программы и дрейфуют по другому компасу. Вышеупомянутые авторы работают в постмодернистском и постметафизическом философском пространстве – тут понятия единства и целостности, ощутив под собой сильные тектонические толчки, тем не менее остались в этой же «географии», правда, на ролях золушек.

Для автора понятие целостности является по определению синергетическим – целост-

²Термином «самоорганизация» на первом этапе автор не пользовался, однако продемонстрированные: тип диагностики, механизмы «улавливания» общественных дефицитов через интерпретации, демонстрация высокого уровня независимости системы «театр» – предъявляли именно процессы саморегуляции и автоперестройки. На базе этих подходов автором написана монография «Театр сегодня – Театр завтра» (1986). На этапе докторской диссертации автор вынес непосредственно в название именно диагностику театром своего общества через механизмы самоорганизации, которые были продемонстрированы и доказаны еще на предыдущем этапе, задолго до названного термина.

³Мы будем пользоваться и термином синергетики – «вещественно-информационные потоки». Следует провести исследования на тему корректности определений, дефиниций понятий «вещество», «энергия», информация» (тут уже отмечены первые попытки) относительно художественной культуры.

ность связана с постоянным возобновлением стабильности системы, обеспечением баланса по линии трех составляющих: *энергии, информации и вещества*.

Но поскольку эта проблема в гуманитарной сфере практически не исследована, а в искусствоведении тем более – нас будет интересовать не весь спектр синергетических примет целостности, а лишь отдельные, выборочные ее приметы и механизмы ее обеспечения в новейшем пространстве–времени.

Системный кризис, который охватил Европу и не только ее, глобализация мира, появление принципиально новых технологий, изменения в сознании, проблемные сдвиги в вопросах ноосферы, тип новых религиозных поисков – засвидетельствовали интенсификацию энтропийных процессов. В такие исторические периоды радикально изменяются структура и функции глобальных бытийных моделей.

Механизмы саморегуляции художественной культуры. В этих условиях нас, прежде всего, будут интересовать механизмы саморегуляции художественной культуры по упорядочению близлежащей среды. Среда в данном случае – это общество, его социокультурные контексты, государство как одна из форм упорядочивания социума, наконец, планетарная цивилизация как общая глобальная среда.

Мы пребываем именно в том времени, о котором мудрые китайцы сказали: «Не дай вам Бог жить в эпоху перемен». Но другая мудрость настаивает на том, что, скажем, Ренессанс – переходный период. Существует мнение, что и вся история человечества является эпохой перехода к чему-то другому. Есть много мнений по поводу понятия переходности. Нередко эти позиции заангажированы на принципиально разные критерии из разных логико-семантических рядов и воспроизводят нерелевантные материи.

Для автора этих строк понятие переходности связано как минимум с несколькими фиксированными обстоятельствами:

1) этап переходности воспроизводит интенсивную *генерацию идей*;

2) традиционные и инновационные (или альтернативные) модели вступают в *интенсивное перераспределение функций, энергий и элементов*;

3) *центр и маргинальные зоны склонны*

взаимозаменяться, что фиксирует потребность в новой конфигурации энергий, их новых траекторий и *особой роли маргинальных моделей*; на этом этапе именно маргинальные системы перебирают на себя роль своеобразного локомотива, лидера процесса – ведь именно они удерживали в активной зоне эксперимента, поиска, риска;

4) переходный период остро обнажает *эффективность симультанного бытия культуры*, можно даже сказать – предлагается «отменить» поэтапную модель в поведении культуры как «обветшалую» и «утомленную». Последнее имеет прямое отношение к понятиям «линейности» и «нелинейности» – предлагается сменить первую на вторую.

Акцентируем важное. Возможны, как минимум, два пути исследования переходного этапа в жизни общества и его художественной культуры.

Один предусматривает максимальную (достаточную) полноту характеристик *собственно исторического пространства–времени*.

Другой – ту же полноту характеристик, но, так сказать, *воспроизведенных, отображенных в субъективном переживании* общественным и художественным «переходным» сознанием. Прекрасный пример второго пути представляет исследование И. Г. Яковенко, посвященное эсхатологической доминанте российского сознания [8].

Нас будет интересовать по возможности все двустороннее движение.

Радикализация версий как механизм поиска стабильности и как знак «конструктивного хаоса». Среди тектонических сдвигов в европейской культуре конца XX века одной из самых существенных оказалась радикализация интерпретаций практически во всех сферах художественной культуры. Прежде всего это коснулось диалога «традиционная (классическая) культура/культура новейшая». Остановлюсь на проблеме новейших отношений с классикой, являющейся частью культуры традиционной. В частности, на отношении к классике и на эстетико-технологических инструментах его обеспечения.

Слом взаимоотношений с классикой начался на театре с радикального *недоверия Слову*. Иначе – *с потери приоритета логоцентризма*. Практически вся художественная культура в той или иной мере вырази-

тельно демонстрирует это.

Инфляция «документального слова» даже в драме *verbatim*, жесткая полемика «новой драмы» с классическими кодами ее постановок (назову лишь М. Угарова, М. Дурненкова или В. Леванова в России, Д. Богомазова в Украине, Т. Остермайера в Германии и др.) неоспоримо доказывают право на сомнение в *святая святых* классической культуры – Слове. Факт приобретения новой энергии несловесными искусствами (живописью, музыкой), нередко сведение тезауруса вербального искусства до словаря Элочки-людоедки, введение ненормативной лексики как заменителя чувства или настроения, создание Театров звука – все это лишь дополнительные аргументы в пользу сомнения в потребностях тысячелетнего опыта логоцентризма.

Спектакль В. Бильченко «Восточный марш» (нач. 1990-х) подчеркнуто фиксирует невнимание к высоким текстам культуры – к Т. Манну, О. Мандельштаму, даже к Библии. Эти тексты демонстративно произносятся как «на конвейере», так, чтобы они не были слышаны. Наше внимание остановится лишь на словах о черном пуделе (помните И. Гете?), который окажется дороже всех мировых текстов. У Э. Някрошюса во «Временах года» по К. Донелайтису сценическое действие разворачивается тоже не в соответствии слову, хотя здесь присутствует высокий стиль древнего литовского языка. «Строки полузабытой старинной литовской звучат у актеров Э. Някрошюса как высокий запев, как голос высшего Образа, возможно, Природы, а может, Бога. Вот почему покушение на высоту стиля является дьявольской затеей, нечистой игрой» (О. Тучинская).

Примеров подобных новых самооценок – множество. Художественная культура засвидетельствовала сущностные сдвиги в макропроцессах саморегуляции.

Радикализация на театре идет и по линии *изменений мотиваций событий*, и даже *замены внутренних сюжетов* классической драмы. И этот процесс – повсеместный в Европе.

Так, представление Томаса Остермайера «Нора» в «Шaubюне» трансформировано в современную манеру, тут современная одежда и современные темпоритмы. Трагедия нынешней Норы в этой версии, похоже, – в ее принадлежности к касте женщин оли-

гархов, банкиров. Тема кукольного домика возникает, актуализированная именно этим обстоятельством. Пластическим фокусом пространства становится огромный аквариум с настоящими рыбками, который центрирует подвижную трехэтажную конструкцию. Современный рок-танец (а не тантелла), который Нора танцует агрессивно и неэстетично, сдвигает внутренний сюжет к финальной точке. Страшный секс-танец. Танец отчаяния. Критика фиксирует даже такую краску, как осатанение. Осатанение женского начала. Финал тоже радикально изменен: здесь Нора стреляет в мужа и убивает его... Он падает в этот огромный, бездонный аквариум. Она вытирает пистолет жестом настоящего убийцы, ничем не хуже голливудской Никиты (пистолет появился тут тоже вопреки сюжету – ей подали его на Рождество Торвальд).

Отныне мужчина и женщина, согласно этой версии, – враги навсегда.

Впервые в истории интерпретации пьесы Г. Ибсена театр, радикально отступив от классика, так жестко настаивает на окончательном разрыве между полами. Не подсказка ли это изменить саму онтологию вопроса? Отдельным элементом современного кода новейшего культурного текста становится попытка включения бытового события, факта классического сюжета в бытийные, высшие системы означивания, сразу обратившие на себя внимание критики.

На театре-фестивале «Балтийский дом» (2003) в пределах проекта «Лаборатория современной драмы» режиссер Игорь Коняев, который поставил пьесу М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» по роману И. Гончарова «Обломов», – в финале вталкивает Обломова в огромный стеклянный шкаф, где тот пребывает «в позе то ли арлекина, то ли святого, одним словом, режиссер пытался привести бытовое действие к бытийному смыслу» (Е. Ефремова).

Контекстом, сменившим предыдущий контекст апокалипсиса, – в настоящее время становится среда больницы, чаще всего психиатрической. Глобальная «Палата № 6» – еще одна частотная характеристика, радикализующая, сдвигающая все контексты. Режиссерская концепция только что упоминавшегося «Обломова» воспроизводит именно эту картину мира:

весь мир – больница, люди здесь – пациенты. Сцена задернута белыми больничными занавесами, шесть кроватей, вверху – шесть белых плафонов, рояль. Персонажей – шестеро. Больные, выдуманные, «несуществующие» события и такие же люди представляют это классическое произведение.

Действие оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» (ко-продукция Амстердама, Флоренции и парижской Оперы Бастий, сценограф Давид Боровский и драматург Михаил Стронин, постановщик Лев Додин) перенесено в обуховскую клинику. Герман окружен лишь фантомами своего болезненного воображения; все страсти – любовь к Лизе, к игре – все те же миражи. Граница галлюцинации и реальности хрупка и почти невидима. Герман – пациент. Россия – обуховская клиника. Безумие мира...

Миф и архетип в театре. Отдельной тактической акцией культуры становится наложение *мифа* – в качестве «архетипа» – на классический сюжет.

Создается стихийная типология отношения к классике, классическим «наборам» (А. Чехов, В. Шекспир, А. Пушкин, Леся Украинка, И. Франко, П. Клодель, Ж.-Б. Мольер), провоцирующая их использование в формате «ситуативной пьесы» или либретто. С другой стороны, современные «картины мира» могут сами инициировать воспроизводство механизмов мифа. Так готовится будущий архетип.

В связи с взаимоотношениями в триаде *миф–классика–актуальный контекст* обратимся к А. Жолдаку и еще раз к Э. Някрошюсу – пожалуй, самым репрезентативным представителям цеха европейской режиссуры.

Сегодня А. Жолдак – один из самых радикальных режиссеров Европы. Жорж Бану называет его театр «театром риска» [9]. Мы не согласны с французским критиком. Риск – это только внешний атрибут театра, предоставляющий возможность критике управляться в остроумии. В реальности же он удостоверяет факт автоперестройки культуры на ее переднем, поисковом, разведывательном плане. А. Жолдак – точный сейсмограф современных процессов.

Правда, жолдаки сопровождают всю историю культуры. Изменяются лишь масштабы, смыслы и составляющие рисков.

Традиция модифицировать классиков, в частности, В. Шекспира, весьма давняя.

В XVII веке отношение к тексту было, так сказать, прагматичным – его использовали в качестве материала, потенциально тяготеющего к трансформации. Подобным образом относился к тексту и сам В. Шекспир. Шекспировские драмы только в течение 1660–1777 годов переделывались, адаптировались свыше 50 раз (Marsden J. The Re-Imagined Text. – Kentucky UP, 1995). Исследователь Т. Михед указывает на обязательную тогда стилистическую адаптацию, «поскольку язык Шекспира с ходом времени начал восприниматься как “варварский”» (Дж. Драйден), как побочный продукт гения, по-настоящему раскрывшего себя в сюжетах и характерах.

Поэтому тексты В. Шекспира сокращают и упрощают, проясняют метафоры и уточняют сравнения, модернизируют орфографию и фразеологию. Потребность прозрачности и точности языка со всей остротой обнаружилась с распространением пуританства, отразив свойственное пуританскому сознанию почтительное отношение к любому слову как аналогу Первослова. «С другой стороны, возрождаемая монархия нуждалась в контроле за словом, языком как средством формирования общественных идеалов и настроений» [10, с. 128–129]. Переработки В. Шекспира, осуществленные, в частности, Томасом Отвеем, лишали В. Шекспира имеющейся в его пьесах глубины и сложности, мотивационной разнообразности, на что указывает исследователь. Но именно адаптация приближала В. Шекспира к современному ему зрителю.

Подобные трансформации коснулись и пьес А. Островского, и драм А. Чехова, А. Стриндберга и почти всех популярных текстов, позже признанных классическими. В каком-то смысле собственно факт переработки и оказывался своеобразным тестом на жизнеспособность и на право остаться в золотом фонде культуры. Здесь нет никакого парадокса – ведь возможность трансформации текста удостоверяет его художественные ресурсы, и можно, вспомнив Р. Барта, рискнуть согласиться: чем больше интерпретаций порождает текст, тем он «более художествен».

А. Жолдак, как и другие режиссеры-ради-

калы, никоим образом не является исключением. Подобные художники появляются в культуре по закону своеобразной статистической презентации. Как культурные тесты. Спектакли А. Жолдака «Женитьба», «Чайка», «Отелло?!», «Гамлет», «Один день Ивана Денисовича», «Месяц любви» и другие – можно типологизировать по принципу интенсивной радикализации взаимоотношений с классической культурой или, точнее, с традиционной, – начатой постмодернизмом. Семантика этих спектаклей активно вытесняет слово, доверяя, прежде всего, невербальным материям – ритму, жесту, музыке, пластике пространства, монтажу предметов.

Полемика с классической культурой – в данном случае с Н. Гоголем, А. Чеховым, В. Шекспиром, И. Тургеневым – идет по линии *нового героя, которым все более наступательно становится сам автор версии – режиссер*. Он берет на себя ответственность за авторитет нового театра. Театральная семантика активно субъективизируется.

Режиссер становится сам себе и З. Фрейдом, и М. Прустом, и А. Арто. Поток сознания, галлюцинация, медитация, еще не так давно свойственные преимущественно литературе и музыке, покоряют театральное сюжетостроение. Парадокс в том, что, пользуясь прихотями сознания, открытыми литературой, – современный театр в визиях, в частности, А. Жолдака, отбрасывая собственно вербальное, существует тем не менее «на иждивенчестве» поэтики литературы. Не слово, а целостный шлейф ассоциаций, новый смыслообраз, *за которым* уже стоит приобретенный веками опыт слова, решают субъективные сюжеты.

«Отелло?!» (театр в Сибиу, Румыния) – это сны-комментарии современной культуры в отношении культуры классической (традиционной).

Опорой субъективизации становится осовождение подсознания. Жанр галлюцинации, сюрра обладает собственной иерархией. Постклассической (скорее даже – постнеклассической). Сущность трагедии разворачивается через внезапные тексты-повреждения, которые даже не намереваются

воссоединиться в гармонию. Материя такой трагедии – обнажение пси-энергий.

Однако было бы ошибочным утверждать, что А. Жолдак вполне отдается их свободному течению. Вовсе нет. Режиссер следует достаточно точному (иногда даже прямолинейному), жесткому внутреннему синтаксису спектакля. Только вот гармония в этом случае мыслится нетрадиционно и опять-таки принадлежит не столько объекту – спектаклю, сколько его субъекту – режиссеру. Потребность в психологической гармонии словно упреждает гармонию эстетическую, первая становится психотерапевтическим механизмом обретения второй.

Главным структуротворческим элементом «Отелло?!» становятся субъективные самопроекции-миражи, с властью в них иррационального, сновидческого, создающие на кону капризные конфигурации современного логоса и новейшей эмоции.

Поэтика кинематографа, истоки которой отсылают еще к его «Кармен», усиливает лексику хаоса. Симультанность действия на нескольких площадках. Напряженность ритмов. Провокация «клипового» или «монтажного» восприятия. Принципиальное разрушение какой бы то ни было возможности прочесть что-либо однозначно («как у настоящего Шекспира»). Подчеркнута актуализация в зоне мотивов, на что мы уже указывали выше. Сокращение вербального текста ровно настолько, насколько нужно для вспоминания сюжета. Наконец, магия как способ организации материи спектакля.

Под магией мы понимаем сознательную (или внесознательную) установку на архаичные слои сознания, с использованием специфических звуков, ритмов, предметной среды, запахов, движений, внутренних художественных «ритуалов», символики, которые ассоциируются с давними моделями⁴.

Архаичный миф о Птице-душе, присутствующей в спектакле цитатой, усиливает ее магический импульс. К архаике отсылают и предпочитаемые А. Жолдаком стихии – Вода, Молоко, Огонь.

Все это способно переструктурировать, сдвинуть внутренние сюжеты первоисточника. Текст классика продолжает использо-

⁴ В глубине, справа, сидит персонаж, которому «подчинены» все звуки и ритмы, шорохи и мелодии, весь звукоряд спектакля, включая и натуралистические его краски. Это своего рода универсальный тапер спектакля.

ваться в качестве «ситуативной пьесы».

Четыре рамы дверей на глубоком заднем плане. Зеркало – как магический предмет. Трое часов на стене показывают реальное время в зрительном зале. Позже, после шока-открытия об «измене» Дездемоны, часы сместят течение времени и будут показывать каждый – свое собственное. Фиксируется хаос. Еще одна вариация на тему – «распалась связь времен»...

Справа – Мадонна (актриса Corduta Vasiu) с обнаженной грудью, готовится кормить Дитя. Мадонна и ее безмолвные действия (она – то занимается обычной, будничной работой – перетирает посуду, а то – неожиданно – проникается жизнью на сцене и вступает в безмолвный диалог с кем-то из персонажей и вдруг неожиданно сжигает «донос» на Дездемону) будут главным контекстуальным фоном спектакля. Знаком стабильности и гармонии. Других персонажей мы видим то глазами визионера А. Жолдака, то, похоже, глазами Отелло или Дездемоны. Принципиальной роли это не играет. Главное – странствия сознания. Сквозь историческое время, с остановкой в начале XXI века.

Здесь кого угодно из персонажей и что угодно – ну хотя бы все тот же зловещий платок, которому мы обязаны историческим скандалом в классическом королевстве, – можно вдруг «вырезать» ножницами, «оживить», «поиграть» с ним. Игра. Скрытые желания. Сны.

Символическое тождество судеб очерчивается в сюжете о двух Дездемонах. Одна – еще девочка, в неуклюжих очках и смешных косичках, делающих ее такой хрупкой и незащищенной (актриса Tania Anastasof). Ее неловкий тревожный ломкий смех сопровождает главный сюжет спектакля, сообщая ему постоянное предчувствие трагедии. Фабула с девочкой – это своеобразный ритуал инициации. Будущая Дездемона собственной судьбой упредит – это именно с ней случится «первый» сюжет смерти, – но не сможет отменить его неотвратимости для Дездемоны. Именно рука девочки разложит

на маленьких красных подушечках-мостках, по которым будет идти Дездемона к Отелло, знак начала жизни и вечности – яйцо. И такое же яйцо немного спустя Яго с наслаждением садиста раздавит в руке. Красные подушечки повторяют цвет и конфигурацию зловещего для судьбы Дездемоны платка...

Эмилию (арт. Diana Vacaru Lazar) режиссер увидит гротескной фигурой из химерного сна, история которой станет словно «изворотом», «вывихом» истории Дездемоны. Инверсионной линией сюжета.

Сущность нового, современного Отелло строится на системе смыслов, наработанных историей в течение веков, отделяющих нас от В. Шекспира. За пятьсот лет классик успел стать мифом и уже тем самым «позволил» (если не настоял) поиграть с новыми мотивациями поступков, с судьбами своих героев, в конце концов – с оценками, которые обрели его персонажи на новых исторических перекрестках. Классическая культура за это время утратила стабильность собственных нормативов. Ну разве не фольклорным персонажем кажется нам сегодня *тот* Отелло, *тот* Яго, даже Дездемона?! И сегодня страсти их тревожат душу лишь наивными и чистыми, «мифологическими» знаками любви, верности и коварства. В нынешней цивилизации герои эти выглядят разве что инфантильными, а средневековые Шекспира времен этой пьесы⁵ – особо уязвимым для жесткого нынешнего сознания.

В современных, XX века, Отелло уже живет опыт самых кровавых убийств и геноцидов – целых народов и наций. И по мотивам настолько цинично изысканным, что Яго выглядит сегодня едва ли не сказочным Карабасом-Барабасом. Страшилкой «для бедных». И любимых сегодня убивают обыденно и просто, как выпивают стакан воды. Убивают словом и ножом. А слеза ребенка, которой был так озабочен классик всего сто лет тому назад, остается нынче лишь благой иллюзией.

Поэтому А. Жолдак предоставляет слово современному средневековью⁶. Варварству XXI столетия.

И мы уже не удивляемся, когда видим, как

⁵ Мы не говорим о других драмах Шекспира. Да в общем каждая его пьеса опирается на разные эстетико-коммуникативные нормативы.

⁶ Правда, хочется защитить старое доброе Средневековье от его современного аналога, в котором совсем утрачено милосердие, а его «гуманисты» не стыдятся не замечать потоков крови: ведь пока эта кровь – не твоя. И бледнеют старые сюжеты о хворосте, подкладываемом сердешной старушкой в костер Гусу или Жанне д'Арк.

гротескно иронически, в стиле «рэп» братаются Отелло и Яго, одетые в военную форму, то ли где-то в Афганистане, то ли в Ираке, то ли еще в какой-то причудливой «географии» земного шара. А почему бы и нет? Разве Яго – атрибут лишь дворцов дождей? А интрига его – неужели утратила свою привлекательность в современных коридорах власти?

И вот перед нами женщины – одна из них Дездемона, – ожидающие своего любимого из ниоткуда. Скорей всего, с моря. А оно гнеуще и тревожно шумит за их спинами (высокое, алое, во все зеркало сцены полотнище трепещет, будто под девятибальным штормом), тревогу подхватывают жалостливые всхлипы чаек. И на каждый телефонный звонок, оглушительно раздающийся в пустоте сцены, женщины бросаются наперегонки, как за спасением. А «контактер» молчит... И с каждым звонком тревога нарастает. И когда ожидание становится нестерпимым, вдруг в одном из дверных проемов появляется Он, Кто-то, кто пока остается Неизвестным. И сквозь бесконечную вязкую тишину столь же внезапно отделяется от других женщин и идет на Неизвестного, как кролик на удава, маленькая Дездемона. Неизвестный откидывает с лица огромный капюшон – и мы узнаем Отелло...

Последующие события страшны и просты в своей фатальности и неотвратимости. Подчиняясь взгляду Отелло, маленькая Дездемона сбрасывает с себя – сначала какую-то кофточку, потом – юбочку и носки, оставаясь в беззащитном лоскуте купальника. Может, он зовет ее к морю – так вот и спасательный круг. Она цепляет его на себя. Берутся за руки. И медленно входят в горизонт волн. И вдруг – в одно мгновение – всхлип чайки сольется с пронзительно коротким вскриком, и маленькие ручки прощально блеснут над волнами. И движение это подхватит одинокая бумажная лодочка. Спасательный круг мы увидим в руках Отелло.

Следующий сюжет, уже предрешенный предчувствием конца, происходит с апокалиптической достоверностью.

Дездемона в белом – ее разделяет с Отелло длинная диагональ сцены. Между ними – разложенные на полу – столе сотни тарелок, еще несколько минут назад бывшие знаками гостеприимства. Стремительно возни-

кает между Дездемоной и Отелло смертельная, неуступчивая дуэль снарядов-тарелок. Это – аргументы сторон. Вопрос – ответ. Сотни выстрелов. И когда «аргументы» исчерпаются и обессиленная Дездемона, приблизившись к Отелло, упадет у его ног как подкошенная, – он, будто не замечая ее, будет в какой-то нечеловеческой, безумной, садомазохистской эйфории играть и играть сильную и высокую музыку, набирая клавиши в воздухе. Безумный музыкант, который убил свой рояль.

И тут произойдет нечто удивительное и непредсказуемое.

Птица (душа? память? чья? чьи?), до сих пор ломким силуэтом возвышавшаяся на раме двери, неожиданно рванется с высоты к полу, и раненое существо, теперь более похожее то ли на собаку, то ли на химеру, приблизится к Дездемоне. Возьмет за руку, будто слушая пульс. Еще живая, поднимает голову. Возможно, птица – и есть душа Дездемоны, готовая вот-вот отлететь от нас?..

Мизансцена повторяется вновь. Но пульс уже остановлен... И тут, словно подчиняясь законам какой-то неведомой черной магии, Птица вынесет из-за кулис неподъемный камень – смертельный якорь и грубой бечевой привяжет его к ногам Дездемоны. А потом, судорожно дыша, снимет с Дездемоны ее светлые одежды, и она останется такой же беззащитной в своем черном купальнике, как и предыдущая жертва. Ритуал инициации завершил свой круг. И дальше, подчиняясь логике все той же магии, Птица – чья же ты душа? – нежностью и волей заставит Отелло отдать бездыханное тело Дездемоны волнам.

У этого трагедийного универсума финал чист и печален.

Портреты Отелло, Дездемоны, маленькой Дездемоны, Яго, Птицы – каждый выделен светом. Стоп-кадры. Дальше – их групповой портрет. Портрет зла-добра. Вины-безвинности. Один из финалов.

Есть и второй. Он построен на медитативных движениях и состояниях – «групповой портрет» медленно «перетекает-движется» в глубь сцены, к зеркалу (на этот новый ритуал уходит почти пять минут). Оно – еще один персонаж, это канал, который отнимает Зло. Неслучайно именно перед зеркалом, под мигающими янтарными огнями свечей,

разжигал свою интригу и произносил главный монолог Яго. Он брал силу у зеркала. Согласно магии, оно способно и отдавать, и поглощать энергию. Тема зеркала, зеркальных двойников – метафора модерна и материя магии – выступает в финале как знак высшей реальности. Зеркало «пропускает» сквозь себя и отпускает на волю Дездемону и Птицу и оставляет нам отраженным светом последний поединок Отелло и Яго.

Зеркало всматривается в нас...

Этот трансформ, с опорой на подсознательное, на шоковый режим субъективного, – только один из наиболее радикальных примеров, наряду с другими версиями классики «от А. Жолдака», – актуальных процессов, происходящих в художественной культуре Европы и мира.

Если древний миф является «инструментом демонстрации универсальных принципов социальной организации» (по Э. Дюркгейму), то отношение к В. Шекспиру (Лесе Украинке, А. Чехову, П. Клоделю, Г. Ибсену и др.) как к мифу можно интерпретировать как своеобразный поиск универсального поля стабильности (В. Шекспир же, который «просто классик», и иже с ним остаются в локальной зоне).

Смыслообразующие технологии. Отличительной чертой процесса интенсивной субъективизации, иначе – нового уровня свободы, стали и более адекватные ему *технологии*, теперь все чаще выступающие в роли *смыслообразующих*.

Роль зеркал как магики-энергетических феноменов (диалог с модерном) становится просто статистической: выдающийся польский режиссер Кристиан Лупа использует зеркало как механизм удвоения, и фотоаппарат как метафору отраженного и размноженного образа; А. Жолдак и Э. Някрошюс используют зеркало для суггестивного внушения. *Галлюцинация*, бред присутствуют – у поляка К. Лупы, у канадо-украинца Г. Гладия, у евро-россиянина Л. Додина. *Сон* – у А. Жолдака; в спектакле «Тиль» Г. Горина Ровенского театра (режиссер-постановщик О. Мосийчук). *Психоанализ* – у Г. Гладия, в Ю. Бутусовом «Ричарде» (Рос-

сия); *компьютерная матрица* как образ суицида, смерти – у Гжегожа Яжины в «Психозе 4.48» по Саре Кейн – одном из самых знаковых спектаклей современной Европы.

Подобные процессы прослеживаются и в европейском оперном театре. Исследователь М. Черкашина, анализируя «Луизу Миллер» Дж. Верди в Баварской опере и «Вертера» Жюль Массне (обе в 2007 г.), обращает внимание на новое для романтических опер прочтение психологии времени.

Мотивации событий и переживаний в интерпретациях этих опер испытывают на себе глубокий новаторский опыт литературы, живописи, театрального искусства XX века и наук о человеке, увлеченных его сложным внутренним миром.

Визуализируют эти версии модели двойников, формулы зеркала как метафизической стихии и подобные «эстетические» технологии: двойниками предстают Луиза и ее мертвое тело – одинаково «ответственные» свидетели и участники сюжета; Вертер – поэт-романтик – переживает жизнь и одновременно описывает ее, пребывая в фантастических интерьерах зеркальных горизонтов, «преображения – отражения становятся истинной стихией очарованной души Вертера и открытой, внезапной стихии чувства Шарлотты» [11]⁷.

Язык театра, мы убедились, серьезно меняется. И рассмотреть этот процесс с помощью старого инструментария решительно невозможно.

В продолжение недоверия к Слову и логоцентризму театр в своих лучших поисковых решениях вписывается в традицию невербальных искусств, движется в сторону поэтики *интеллектуальной прозы и поэзии, авангардистской музыки*. Отметим отдельно, что поэтика музыки играет в этом процессе особую роль.

Театральные тексты нередко строятся по законам музыкальной партитуры, музыкальных алгоритмов.

«Пьеса Америки» Сьюзен-Лори Паркс построена на таком важном элементе ее эстетики, как «повторение с просмотром» («Rep & Rev»), заимствованном из джаза,

⁷ Висоцька, Н. Постмодерне «вічне теперішнє» чи етнічне «корисне минуле»? Історія і пам'ять у «П'єсі Америки» С.-Л. Паркс / Н. Висоцька // «Література – Театр – Суспільство» (зб. наук. праць у 2-х т. – Херсон – 2007. – Т. 1. – С. 47.

утверждают ее исследователи [11]. Сама С.-Л. Паркс считает – обратим на это особое внимание, – что таким образом тексты драматические «отходят от традиционных линейных структур».

Современные исследователи прозы, поэзии, драматургии, живописи нередко апеллируют к музыкальным явлениям и феноменам как к структурообразующим началам (с этих позиций исследуются Л. Курбас, Э. Някрошюс, А. Чехов, А. Пушкин и др.).

Потомок Г. Ибсена, современный норвежский драматург, пишущий на новонорвежском (на нем говорят лишь 20% норвежцев), – Ион Фоссе, работая над созданием оперы по своему роману «Меланхолия», пишет: «Для меня творчество писателя чрезвычайно близко к творчеству композитора. Я тоже использую «музыкальный» подход к работе, komponую движения, эмоции, логику в одно целое».⁸ И. Фоссе, признанный классиком уже сегодня, трансформирует роль современной литературы в измерения сакральные, словно цитируя смыслы модерна.

Эффект подобного пересечения поэтик, придя с модернизмом (вспомним хотя бы драматурга Миколу Кулиша), продолжает свой путь и в постмодернизм и далее.

В спектакле А. Дзекуна «Великий льох» (укр.) по Т. Шевченко в Черкасском музыкально-драматическом театре (2004) использована музыка И. С. Баха в исполнении бандуриста Р. Гринкива, музыка А. Веделя, М. Лысенко, Р. Щедрина, М. Глинки и И. А. Шульца, а также народные причитания и духовное пение. А. Дзекун последовательно воплощает в спектаклях последних лет музыкальное бытие мира, де-

лая это с акцентом на национальном мелосе.

Заключение. «Нелинейный синтез», перед которым нынешняя культура уже успела засвидетельствовать свой пиетет, тоже говорит на языке музыкальной дирижерской палочки...

Подобное перекодирование происходит в истории культуры регулярно. Так, живопись П. Клее 1920-х годов была более близка языку поэтических исканий А. Рембо, С. Малларме, А. Крученых, Г. Аполлинера, П. Элюара и В. Хлебникова. Безусловным апперцептивным указателем многих театральных опытов 1920–30-х годов являются также произведения П. Филонова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранцев, Рэм. Открытость тринитарной методологии / Рэм Баранцев // Доповіді Міжнародного конвенту тринітарних знань. – 1997. – № 1; 1998. – № 2.
2. Баранцев, Р. Имманентные проблемы синергетики / Р. Баранцев // Новое в синергетике. Взгляд в третье тысячелетие. – М.: Наука. – 2002.
3. Світоглядні імплікації науки. – К., 2004.
4. Федотов, Г.П. Четверодневный Лазарь. – Круг. Альманах. – Кн. 1. – Берлин, 1936. – С. 140. Цит. по: Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М., 2000.
5. Пригожин, И. Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М., 2005.
6. Пригожин, И. Порядок из Хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М., 2001, 2005.
7. Вельш, Вольфганг. Наш постмодерний модерн / Вольфганг Вельш. – К.: Альтерпрес, 2004. – С. 186.
8. Яковенко, И.Г. Эсхатологическая доминанта российского сознания / И. Г. Яковенко // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. ГИИ. – М., 2000.
9. Banu, G. Le Risque georges.banu@wanadoo.fr. Mercredi 13 febr. 2002.
10. Михед, Т. Рецепція творчості Шекспіра в добу Реставрації: випадок Томаса Отвея / Т. Михед // Література – театр – суспільство: зб. наук. праць: у 2 т. – Т. II. – Херсон-2007.

Поступила в редакцию 14.11.2011 г.

⁸ Цит. Просценіум. – 2003. – № 3. – С. 109. В 2003 году 112 пьес Фоссе было поставлено на европейских сценах («Імя», «Кто-то должен прийти», «Ночные песни», «Однажды летом», «Осенний сон»). Переведен на 30 языков.

III Международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «МолдФэст.рампа.ру»: от массовой культуры до рецептуализма

© Котович Т. В.

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

Третий международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «МолдФэст.рампа.ру», проходивший с 22 по 29 ноября 2011 года в Кишиневе, позволил осознать границы современного сценического высказывания, возможности режиссера и актера в рамках различных театральных систем, а также реальности выхода в новые художественные измерения. Вербально-математическая модель фестиваля представлена в виде дуги, соединяющей масскультовый спектакль с рецепцией в современном театре. Между этими двумя крайними точками расположены сценические произведения, созданные в классическом, модернистском и постмодернистском хронотопах, а также постановки, равно тяготеющие к структурам с разным построением художественного пространства-времени и сочетающие различные хронотопы. Анализ хронотопа театрального произведения предполагает рассмотрение степеней взаимодействия актеров с пространственно-пластической системой спектакля.

Ключевые слова: хронотоп театра, классический театр, модернистский театр, постмодернистский театр, рецептуализм, театр в массовой культуре.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 22-34)

III International festival of chamber theater and small form performances «MoldFest.rampa.ru»: from mass culture to receptualism

© Kotovich T. V.

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

Third International festival of chamber theaters and small form performances «MoldFest.rampa.ru», which took place in Chisinau between the 22nd and 29th of November, made it possible to understand limits of a modern stage utterance, director's and actor's possibilities within different theatrical systems, as well as realities of entering new artistic dimensions. The verbal and mathematical model of the festival is represented in the form of an arc which connects the mass cultural performance with the rehearsal in the modern theater. Between these two extremes stage works are located, which are created in classical, modernist and post modernist chronotopes, as well as performances, which are drawn to structures with different structure of artistic space-time, and combine different chronotopes. Analysis of the chronotope of a theatrical work presupposes consideration of the degrees of the interaction of the actors with the space and plastic system of the performance.

Key words: theater chronotope, classical theater, modernist theater, post modernist theater, receptualism, theater in mass culture.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 22-34)

Фестиваль в Кишиневе (директор – Юрий Хармелин) собирает на своей сцене театры, говорящие на русском языке, но, поскольку они приезжают из разных концов постсоветского пространства и даже мира, ясно, что они представляют разные вступающие в диалог ментальности и спо-

собы понимания – человека и искусства. Эти различные художественные высказывания располагаются во вселенной фестиваля часто наугад, но иногда самым иррациональным образом они складываются в некое подобие логически наблюдаемого созвездия.

Цель статьи – создание вербально-мате-



Рис. 1. Первая геометрическая схема-дуга представляет самую общую концепцию «МолдФэст.рампа.ру».

математической модели фестиваля. Для этого ставятся задачи: 1) выстроить схемы, лежащие в основе модели фестиваля; 2) проанализировать спектакли, показанные на фестивале.

Решение данных задач предполагает использование методов структурного и системного анализа в исследовании целостной художественной ткани всего фестиваля, а также хронотопического метода в анализе каждого конкретного произведения в общем контексте.

Коль скоро мы стремимся построить математическую модель, то художественная целостность фестиваля будет представлена в виде геометрических схем-дуг.

Вербальный вариант схемы. Фестивальные спектакли выстраиваются в виде дуги, на которой располагаются: 1) в левой части – самый большой блок – блок классического хронотопа; 2) в крайней правой точке – один спектакль рецептуализма; 2) в вершине дуги – спектакль модернистского хронотопа; 3) в правой же части полу-дуги – спектакль в постмодернистском хронотопе (рис. 1).

Таким образом, основной массив сценических произведений фестиваля (19) представляет собой вполне традиционный для русского художественного мышления, устойчивый тип спектакля. Для анализа этих постановок необходимо выявить, что представляет собой хронотоп классического театра.

Здесь акцентировано пространство в рамках прямой перспективы, а время здесь конкретно, едино и сюжетно. Время спектакля, как правило, является временем события. Вместе с тем, кроме фактического и изображенного времени усиливается внимание к причинно-следственным и психо-

логическим нюансам, а также появляется ассоциативное время. В основе такого хронотопа находится принцип соотнесенности событий и их согласования. Не требует особого доказательства тот факт, что энергетический импульс и энергетический сгусток подобного спектакля сконцентрированы в самом играющем актере. Из этой единственной точки распространяется силовое поле спектакля. В актере сосредоточена и художественная (внешняя и внутренняя) форма спектакля в классическом театре.

Принцип согласования актера с пространственно-пластической системой в классическом театре – это оппозиция: персонаж (актер как личность скрыт за ним) и фон (практически отстранен, а потому и является только дополнением или украшением).

От вершины изображенной нами дуги в правой части представлена минимальная часть фестиваля: в трех точках – по одному сценическому произведению.

Прежде всего, это – модернистский хронотоп. Он характеризуется тем, что здесь происходит свободное обращение с фрагментами пространства. Здесь пространство спектакля – уже не просто и не только сцена, а то, что создается всем находящимся на сцене и организуется не самими предметами, а их соотнесенностью. Время, как и пространство, все более оказывается субъективным временем режиссера и персонажей спектакля. Проблема времени выдвинулась в центр осмысления современных проблем искусства, и стало очевидным, что именно время проектирует пространство, именно оно разворачивает различные пространственные конфигурации. Тогда понять структуру пространства как системы материально-художественного объекта

стало возможно, проследив его становление во времени.

Принципы согласования в модернистском спектакле могут иметь разные варианты. Во-первых, речь идет о верховенстве пространственно-пластической системы: пространственно-пластическая система (в виде сценической визуализации образа пространства, организованной по собственным законам, на основе выявления характеристик самого пространства) и актер (как персонаж, который является также частью целостного образа спектакля). Во-вторых, это может быть выявление и визуализация пространства-времени: пространственно-пластическая система (причем, выявляются и визуализируются способы ее сборки, выявляются возможности монтажа фрагментов пространства и времени, производятся эксперименты со свойствами пространства и времени) и актер (еще спрятанный за персонажем, но представляющий собой только живой фрагмент пространства как своеобразный механизм структуры). Но в любом варианте актер соотносится с пространственно-пластической системой произведения только частично.

Смысл модернистского произведения – в самом его художественном языке, в собственной логике и эстетике высказывания.

Постмодернистский хронотоп начал формироваться в последней четверти XX века. Наиболее существенным в нем является время. Значение пространства исчезающе мало. Здесь по-разному согласуются

пространственно-пластическая система и актер, так как на основе коллажа монтируются воедино осколки событий и сюжетов, фрагменты образов, используются цитаты из других текстов (в том числе и классических) для высечения новых смыслов. В конечном счете, авторство спектакля как бы утрачивается, так как финальным синтезатором смысла произведения становится зритель, ведь каждый человек из публики вправе уловить из сценического высказывания тот слой, к восприятию которого он готов (имеются в виду образование, знания, уровень мышления и понимания и пр.).

Спектакль модернистского хронотопа – «Черный квадрат» по мотивам произведений Леонида Андреева в постановке Приднестровского государственного театра драмы и комедии им. Н. Аронецкой (г. Тирасполь, Молдова). Мы расположили его в центре фестивальной дуги по нескольким соображениям.

Во-первых, в фестивальной программе (22 постановки) он шел 13-м. Во-вторых, приходится ровно на самый центр, так как открывает четвертый из шести фестивальных дней. Не будет корректным определить расположение этой постановки как «золотого сечения», однако оно приближено к этому. Более того, именно модернистский хронотоп представляет собой первый в современном искусстве выход за предел классической традиции, он первым вступает с ней в спор и противоречие, все появляющиеся за ним были бы без него невозможными.

Логично начать с классического хронотопа.



Рис. 2. Вторая геометрическая схема-дуга фестиваля: в классическом хронотопе.

От подобной логики не отступили и мы. Таким образом, «Черный квадрат» представляет собой замковый камень фестиваля.

Спектакль постмодернистского хронотопа – «Убийца» по мотивам пьес А. Молчанова и А. Чехова в постановке муниципального театра «Встречи» (г. Гатчина, Ленинградская обл., Россия).

Спектакль, представляющий собой зону рецептуализма, – «Плавание в Ирак» камерного театра (г. Люксембург).

Столь пространное обобщение необходимо не только для определения критериев анализа спектаклей, но и обозначения позиции автора статьи в осмыслении системы самого фестиваля. В Кишиневе создана уникальная структура, чьей базой является театральные лица, вращающие кадры хорошо образованных в сфере искусства людей, некоторые из которых становятся актерами Театра «С улицы Роз», находящегося в этом же здании, командно (глава его – Юрий Аркадьевич Хармелин, заслуженный мастер искусств Молдовы) создающего фестиваль. Он проводится при поддержке фонда «Русский мир» и под патронатом Посольства РФ в Молдове. В рамках этой структуры не прекращается процесс обучения и познания. И не зря нынешний фестиваль использовал определение «лаборатория».

Вербальный вариант схемы (рис. 2). В вершине этой дуги располагается спектакль, представляющий собой квинтэссенцию классического хронотопа; 2) крайняя левая точка – спектакль из зоны массовой культуры; 3) между крайней левой и вершиной – постановки, равно тяготеющие к тому и к другому полюсу; 4) крайняя правая точка – модернистский хронотоп; 5) между вершиной и крайней правой – постановки, равно тяготеющие к тому и к другому хронотопам.

Спектакль режиссера Н. Лордткпанидзе «Продавец дождя» по пьесе Р. Нэша в постановке Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз» (г. Кишинев, Молдова) в сценографии Н. Андронатики располагается в вершине этой дуги.

Созданное в классическом хронотопе, его пространство – это только место действия, а время – хронологическая последовательность событий сюжета. Здесь обжит каждый сантиметр сцены, столь плотным является весь его визуальный ряд. Режиссер со сце-

нографом создают такую картинку, где существует только перетекание-переплавление объекта в объект, объема в объем и где между ними фактически нет разделения, нет воздуха и нет перерыва. И все вместе это представляет собой фон, который постановщик использует как своего рода ладонь, чтобы подать главное – актера. Каждый персонаж здесь выявлен с тщательно разработанным характером, партитурой движений, пластикой тела, и – задачей в развитии событий. И все вместе они складываются, как пазлы, в общую канву. Постановщик акцентирует в каждом эпизоде ведущий персонаж, и степень взаимодействия с ним остальных, и градус проживания актерами чужих реплик. Молодые артисты театра прекрасно чувствуют материальность своего тела и материальность друг друга – и это создает бытовой пласт спектакля. А поверх сюжета существует *надбытовое* его звучание.

Пьеса повествует о семье фермера Джонатана Карри (В. Петров), в которой двое старших сыновей, Ной (Д. Савельев) и Джим (Н. Волок), вместе с отцом заботятся о младшей сестре, Лизи (О. Софрикова), уже повзрослевшей и уже полюбившей, но несчастливой и одинокой, с грустными перспективами. И так, и этак пытаются мужчины помочь некрасивой, с потухшими глазами Лизи, привлекая к ней внимание помощника шерифа Файла (А. Чужов), но ничего не выходит. В этом сюжете одним из ключевых моментов является жара, неизбежная, бесконечная, нудная... Неожиданно возникающий на пороге человек предлагает за деньги вызвать дождь. Билл Старбак (В. Павленко) меняет в этой семье все и всех. В жаждущую душу каждого он приносит долгожданную влагу, и душа каждого оживает и расцветает. Это самый Старбак оказывается в спектакле и средоточием надбытового пласта. В постановке Н. Лордткпанидзе этот персонаж не трюкач, не блаженный, не искатель приключений, он грустно отстранен от событий. Режиссер предлагает, а актер решает образ в ключе ироничном, печальном и лишенном всякой сентиментальности. И весь спектакль, как и этот образ, оказывается пронизанным светлой грузинской интонацией с трогательной человечностью и мужской мужественностью.



Рис. 3.

Такой целостности звучания в классическом хронотопе не имел никакой другой спектакль в фестивальной программе.

Другие, размещенные в рассматриваемой схеме-дуге, так или иначе тяготели к двум противоположным полюсам – к массовой культуре либо к модернизму. Проанализируем левое полу-дужие схемы (рис. 3).

Вершиной данной части схемы являются спектакли «Нюра Чапай» по пьесе Н. Коляды в постановке Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз» и «Дочки-матери» по пьесе А. Мардана в постановке Полтавского академического областного украинского музыкально-драматического театра им. Н. В. Гоголя (г. Полтава, Украина). В обоих спектаклях пространство представляет собой место действия, а время является событийным временем.

Постановщики (Юрий Хармелин – в первом и Влад Шевченко – во втором спектаклях) тщательно разрабатывают актерские партитуры как главное составляющее постановок. Женские образы колоритные, броские, объемные и даже эпатажные. Кроме подчеркнутой характерности в каждом присутствует доля драматизма, хотя ситуации в обеих постановках, в общем, комедийные: первая решена в жанре буффонады, вторая – комедии положений. Обе постановки бенефисные, особенно это касается актрисы Л. Колохиной (Нюра Чапай).

В пьесе Н. Коляды речь идет о наследстве, за которым поспешили дочь Лана (А. Самариева), внучка Лиляка (Е. Тендель) и внук Сашид (М. Чеботарь), получив телеграмму о кончине бабули и наткнувшись на нее, жи-

вую и вполне цветущую. В пьесе А. Мардана молодая и постарше женщины, подрабатывая проститутками-надомницами, случайно едва не убивают подвыпившего клиента.

Оба спектакля с равным успехом можно отнести к явлениям массовой культуры, так как в каждом важным являются, прежде всего, сюжет и вполне узнаваемые современные ситуации, изложенные внятно и просто. Режиссеры используют драматургический материал, где персонажи и перипетии узнаваемы, и строят сценическое представление так, что все герои вызывают понимание и сочувствие.

Вместе с тем, в обоих спектаклях рядом с сюжетным планом существует еще один, с основным действием не связанный и для общей картины событий как бы совсем не обязательный. Через всю постановку «Нюра Чапай» проходят-проплывают по периметру сценической площадки десять Матрешек. Спектакль «Дочки-матери» обрамлен (в прамбуле и в послесловии) жестким испанским мужским танцем. Режиссерам мало одного только выявления сюжетной линии, они не хотят одного только подобия стандартного сериала, – они стремятся придать действию дополнительные смыслы. Например, матрешки поначалу рассматриваются как функциональные фигуры вроде дзэнни, а к финалу становятся почти метафизическими образами, настойчивой привязанностью главной героини к своему прошлому. А знойные мужчины в брутальном изломе выглядят как угроза всему женскому. Однако оба спектакля вполне логичны в своих сценических высказываниях и без этих до-

полнительных выразительных средств, а потому в сторону модернизма мы их не относим.

В левой части рассматриваемого полу-дужия мы размещаем два спектакля (рис. 3).

Ближе к вершине, к двум только что проанализированным постановкам, находится «Сочинение на тему любви» по пьесе С. Рубиной, написанной на материале книги М. Вика «Закат Кенигсберга» и ею же поставленной в Самарском муниципальном театре драмы «Камерная сцена». Главный герой, пятнадцатилетний Курт Херрман (Е. Ключев), пишет школьное сочинение о том, как он провел лето. Обычное традиционное сочинение перерастает в рассказ о том, как приходят к власти фашисты, как рассыпается круг друзей, потому что поляков Марека и Ренату Кучински (И. Кузнецов и С. Симакова) уничтожат в лагере, другие вступят в гитлерюгенд, а третьи побоятся дать работу и еду Курту, наполовину еврею. А потом кончится война, и придут русские. И парнишку арестуют. И он погибнет. И все повествование окажется, как понятным становится только в финале, высказанным от лица уже умершего персонажа.

Все размещенное на сценической площадке достаточно условно: в левой части – черный параллелепипед, намекающий на косу в заливе; в правой – стол под кружевной скатертью, с письменным прибором. То есть место действия едва обозначено и не является пространством спектакля, которое на самом деле соткано из фрагментов воспоминаний, словно из листков очень давнего ученического сочинения, и кадров уже уходящего в небытие сознания. Это очевидно в композиции спектакля, так как персонажи появляются неожиданно в разных местах и почти без привязки к месту события, словно постепенно высвечиваются на старых фотографиях. Столь же фрагментарно и время, хотя события развиваются вполне последовательно и необратимо.

Все персонажи решены не как объемные характеры, а скорее как фрагменты образов – намеком, эскизом. В результате общая актерская партитура графична, принципиально не прорисована. Акцентирован сюжет, но не переживание персонажей. Это подчеркивает составляющие массовой культуры в спектакле: наличествуют крайне трогательный

сюжет с обязательной любовной темой, герой, которому зритель сочувствует и сострадает, узнаваемость ситуации, внятное ее изложение самыми простыми средствами. Но при этом главный персонаж, Курт, решен в постановке с сильной нотой наивной юношеской откровенности, открытости и порывистости. Он не клишированный, он оригинальный, с только этому парню присущими чертами.

Спектакль, расположенный в самой крайней левой точке полу-дужия – «Мамочки» по пьесе В. Зуева в постановке режиссерского отделения театрального института им. Б. В. Щукина. Сюжет спектакля представляет собой драматическое повествование о судьбах женщин, чьи сыновья погибли на одной из южных войн. Они собираются небольшими стайками, живут в землянках на бывших местах боевых действий и ищут тела своих мальчиков. Сыновья в это самое время смотрят на них сверху и обращаются к ним, не слышимые ими. А матери или погибают на минном поле, превращаясь, как и сыновья, в белые тени, или, находя родные тела, увозят их домой.

Режиссер В. Терещенко прекрасно понимает, что такой сюжет не может не вызвать самое сильное сочувствие, сопереживание и соучастие в зрительном зале. Всем героиням и героям зал сострадает. Они все узнаваемы и знакомы. История изложена просто до примитива, и в этом – логика подобных произведений (на ТВ, в сериалах и ток-шоу и пр.). Исходя из этой логики, в подобной постановке невозможно использование объемных образов и даже типажей, а должны существовать маски и актерские партитуры вынужденно доводятся до клише. Постановщик даже не считает нужным обозначать ирреальность погибших персонажей, они вполне ощутимо и наглядно участвуют в событиях, выделенные только белым цветом костюмов.

Театр массового потребления – это театр повторяющихся схем, т. к. стереотипы восприятия формируются в социальной среде, в социуме и обусловлены общественными настроениями [1, с. 110]. При выборе жанра такой театр ориентируется на остросюжетные спектакли и мелодрамы и обращен к зрительской аудитории, состоящей из женщин среднего возраста. В этом смысле по-

становочное решение в спектакле безупречно. Иного рода проблема возникает в связи с перспективами развития участников спектакля, будущих режиссеров. Несомненно, что опыт существования внутри подобных постановочных решений является полезным, но встает вопрос выбора того, каким путем они пойдут в профессии дальше и захотят ли ограничить свое творчество одной только областью масскульта.

В правой части все того же полу-дужия расположены моно-спектакли (рис. 3).

«Кыся» Вологодского театра «Свой театр» по пьесе В. Кунина в постановке Я. Рубина.

Актер Всеволод Чубенко уже десяток лет играет этот материал. Уже исчезла вместе с временем определенная эпатажность, осталась в прошлом яркая броскость образа. Стали выявляться новые смыслы в истории кота, путешествующего по миру и совершающего добрые дела. Сохранилась мужественная брутальность, и при этом возник некоторый драматизм и даже философские раздумья.

«Коба» (монолог старого человека) по рассказу Э. Радзинского в Каунасском камерном театре в постановке С. Рубиноваса. В исполнении актера Александра Рубиноваса также акцентирован момент уже состоявшейся истории. И так же, как В. Чубенко, А. Рубиновас не использует иронии в повествовании о злоключениях своего героя, а только легкую усмешку по поводу людской суеты вообще. Кыся демонстрирует свое превосходство и умение управлять событиями. Фудзи, старый товарищ Кобы, от имени которого ведется рассказ, подмят событиями и пытается разобраться в психологии страха перед властью и самоуничтожения перед бывшем товарищем, а ныне диктатором.

Но тот и другой – рассказчики мудрые, и актеры настаивают на определенном внутреннем отстранении от своего героя.

Безусловный успех таких спектаклей, особенно «Кыси», говорит об их приближенности к масскульту, и все же здесь больше настоящей исповеди, искреннего переживания.

Проанализируем постановки, размещенные в правом полу-дужии (рис. 4).

Вербальный вариант схемы. Здесь располагаются спектакли, относящиеся к классическому хронотопу и, вместе с тем, содержащие в своей структуре черты модернистского хронотопа.

В центральной точке находится «Женщина в песках» театра «Zero» (г. Кирьят Оно, Израиль), авторский спектакль О. Родовильского по мотивам романа Кобо Абе.

Сюжетный ряд: ученый, изучающий насекомых в далеких дюнах на побережье, оказывается в деревне, где люди живут в глубоких ямах и борются с бесконечно наступающим песком. Он попадает в одну из таких ям, уверенный, что это случайность и что пробудет он там только одну ночь. Но продлится его заточение семь лет, и женщина, хозяйка, станет его возлюбленной, и, несмотря на ее смерть и свое освобождение, он останется в песках навсегда.

Событийный ряд: ситуация произведения является предельно экзистенциальной, так как герой оказывается в зоне между жизнью и смертью, ведь он умер для реального мира и очутился в абсолютной ирреальности. Абсурд изнаночного мира потряс его, вызвал резкое сопротивление, попытку бегства, риск гибели и насильственное возвращение, смирение, привычку, полное принятие этого мира как настоящей реальности.

Пространство-время: замкнутое коль-



Рис. 4.

цом холста (песок), цилиндрическое в виде виртуального столба пространство отражает реальное место событий, внутри которых находится главный герой; время представляет собой хронологическую последовательность этих событий. И, вместе с тем, здесь присутствует сильная и красивая метафора пространства–времени, создаваемая, прежде всего, пластической партитурой: борьба с песком подобна фрагментам восточных единоборств, с такими же гармоничными и изящными позами, жестами, движениями по кругу; противоборство мужчины и женщины похоже на танец-бой каких-то неземных роскошных птиц; любовные эпизоды полны визуальной льющейся прелести линий.

Смысловый ряд: пластическая метафора перемещает смыслы спектакля в надсюжетный слой, где очевидным становится, что речь идет о выборе. Имеется в виду гамлетовский выбор о том, быть ли и как именно быть, и что такое свобода и несвобода. Это как если бы Гамлет отказался от своей борьбы и женился на Офелии, приняв правила Клавдия.

Актерская партитура: в кремневом почти бесцветье, в тонких переливах оттенков песочного вокруг фигур и в их облачении, исполнители существуют в столь же изящном рисунке развития чувств, осторожном и тонком, как изображение перышком. Без единого нажима, без светотени, без объема – одним только легким касанием, отчего возникает акварельно-графическая музыкальная интонация чувства.

Благодаря такой явной пластической составляющей, делающей весь спектакль одной большой метафорой, постановка, являясь совершенно классическим хронотопом, все же тяготеет в сторону модернизма.

В правой части этого полу-дужия (рис. 4) – спектакли «Маскарад» Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз» по драме М. Лермонтова, «И вот мне приснилось...» и «Посвящается Я...» Московского музыкального театра «АРТгнездо», «Жизнь упала как зарница» по мотивам произведений Н. Мандельштам Республиканского русского драматического театра им. М. Горького (г. Махачкала, Дагестан) и «Марьино поле» по пьесе С. Богаева Театра-студии «Струна» (г. Новосибирск, Россия).

Спектакль «Маскарад» в постановке Ю. Хармелина сведен к жесткой, математически выверенной, развивающейся во времени ритмической партитуре, вторящей развитию стиха Михаила Лермонтова.

Модель ритма представляет собой сочетание нескольких составляющих: 1) в мизансценах это – чередование дуэтов и массовок (чтобы такое чередование не наскучило, режиссер иногда сбивает такую настойчивость, вводя, например, несколько дуэтных эпизодов подряд); 2) в цветовом ритме чередование черного – красного – серо-голубого – черного и т. д.; 3) пластическая рифма (в первом акте – большая хореографическая миниатюра массовки черных фраков и во втором – подобная же вставка, но меньшая по времени и пластическому разнообразию). Эта партитура организует визуальную целостность постановки.

Событийная целостность: сюжет развивается последовательно, без скачков, каждое событие фиксируется – и только. Режиссер позволяет актерам работать методом эскизов, здесь не создается многосторонних образов крупными мазками, здесь графичные, штриховые наброски. Сюжет сосредоточен в Арбенине (В. Бондарев), который является спусковой причиной драмы. Этот образ определен принципиально как не романтический. Здесь скорее рефлексия схождения в ад, постепенного, уровень за уровнем опускания на самое дно.

Пространство–время спектакля. Пространство строится на лермонтовской модели, где существует реальная история и внутренняя история Арбенина. Смысл высекается из резкого столкновения этих двух линий.

Однако постановщик не останавливается на одной только визуализации лермонтовской модели, а создает новый слой пространства, делая главным смыслом – массовку черных фраков казино. Все остальное становится всего лишь частной историей этой основной (рис. 5).

Крошечный сценический планшет целиком занят черными фигурами во фраках. Утроба казино – вот пространство спектакля.

Время представляет собой совокупное время утробы казино. Оно превращается в остановленное время – время игры–интриги–везения–предательства–жизни–смерти. Внутри этого совокупного времени совме-

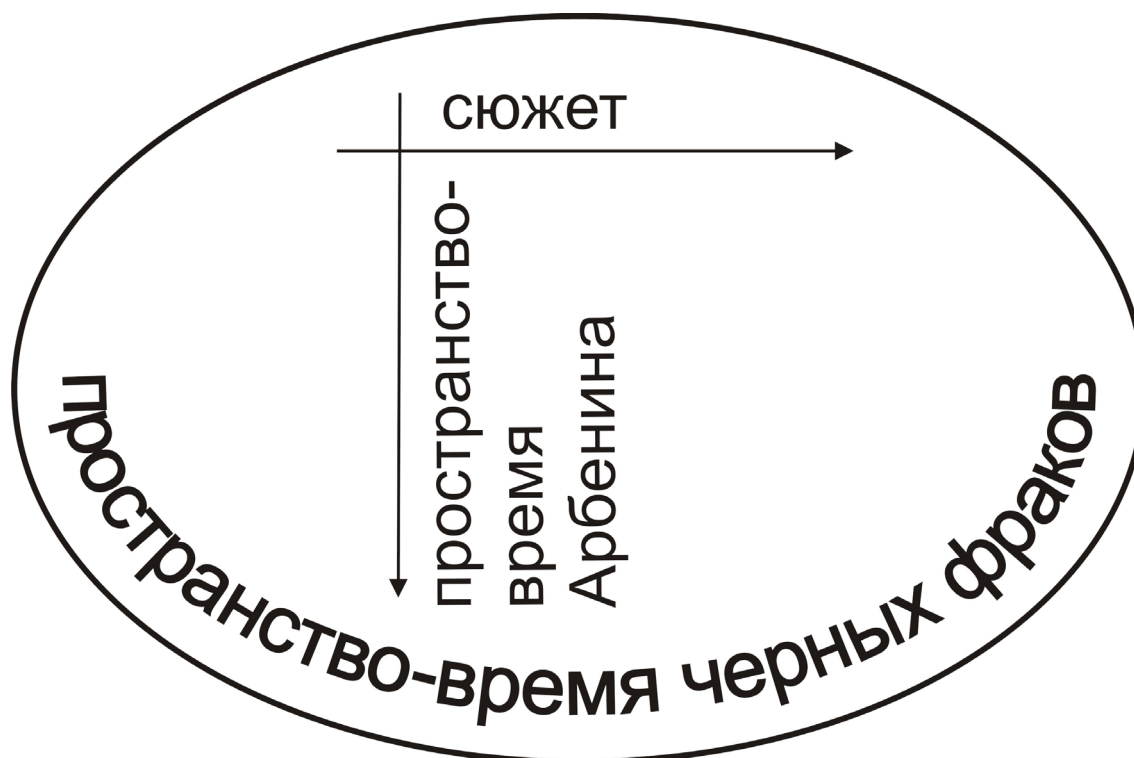


Рис. 5.

щены реальное время реальной истории с внутренним временем рефлексии Арбенина, фрагментами времени баронессы Штраль (А. Ревнивых), Нины (Е. Тендель), князя Звездича (В. Павленко) и др. Все эти линии сшиты воедино с помощью пластической партитуры черных фигур во фраках.

Таким образом, определяется семантическая целостность спектакля: классический хронотоп устремляется в сторону модернистского, когда для достижения смысла совмещены актерская партитура с приоритетной выразительностью художественного языка.

В спектакле «И вот мне приснилось...» режиссер О. Русов выбирает для исполнительницы Ирины Евдокимовой форму концерта. В первой части с изысканным артистизмом ахматовской гибкости актриса исполняет русские романсы в стиле артистов кабаре-театров начала XX века, когда каждый вокальный номер представляет визуальный и звуковой образ. Во втором акте она меняет свой облик и стиль исполнения. В песнях и романсах второй половины XX века возникают жесткость пластики и металл в голосе. Мизансцена выстроена треугольником: актриса в острой его передней вершине, в двух других – пианист (Д. Мальцев) и гитарист (С. Меритуков). Этот острый клин – всегда

резкое наступление, настойчивость, даже агрессивность. Два акта спектакля словно противостоят друг другу, отражают друг друга, как у Анны Ахматовой «... только зеркало зеркалу снится...»: серебряный век в первом противостоит железному во втором.

Актриса перевоплощается в каждом новом эпизоде и создает маленький завершённый спектаклик, и все эти фрагменты выстраиваются в целостность единой цепи. И главный способ синтеза фрагментов в подобную целостность – это визуально-пластический ритм. Такой же прием использован в спектакле на слова И. Бродского «Посвящается Я...» режиссера А. Злобина, где в разных эпизодах актриса перевоплощается в разные персонажи (мужчин, подростков, женщин, птиц, пароход и пр.), в качестве объединяющего всю эту многоставную партитуру.

В «Жизнь упала как зарница» режиссера С. Турпалова события происходят в реальном пространстве комнаты с диваном, письменным столом и вешалкой, с разбросанными на полу после обыска рукописями. Она (М. Карпачева), жена арестованного Поэта, лихорадочно пересказывает историю случившегося. Он (И. Акаутдинов), Поэт, существует как бы вне всего происходящего, вне

сюжета, рядом и поверх него. Драматизм возникает из столкновения разности ритмического рисунка: он – статичен, она – динамична. Она – в реальном пространстве-времени, он – в своем внутреннем мире и одновременно в ее воображении. Он словно постоянно пересекает ее пространство-время, из чего драма создается, прежде всего, через пластическую линию. Это подкреплено визуально через цвет: он в черной одежде почти сливается с одеждой сцены, она – в цвета охры пальто и с золотом волос, ниже горизонта зрения – белое пятно рукописей на черном сценическом планшете, выше горизонта – терракота стола. Цветовая партитура символизирует движение: земля = небытие = бытие. Звуковую партитуру создает протяжный ритм стихов Осипа Мандельштама, противостоящий синкопическому ритму текста женщины.

В отличие от спектакля «Женщина в песках» здесь протагонист – женщина, здесь она движется от протеста, борьбы – к отчаянию, терпению и смирению. Здесь она, попадая в плен обстоятельств, отказывается от решительных действий. В спектакле нет метафоры, как в «Женщине в песках», здесь только с помощью противостояния ритмов сюжет выводится в метафизику: Она и смерть, Он и смерть – Они оба и смерть.

«Марьино поле» режиссера С. Кремаренко повествует о том, как три оставшиеся от всего села бабы идут на железнодорожную станцию встречать с войны (через 60 лет) своих погибших мужей. Материал тяготеет к абсурдизму, однако постановщица избирает сочетание вполне классического актерского существования с модернистским визуальным рядом, в котором много интонаций Серебряного века.

Пространство спектакля: через темный лес, а на самом деле – это путешествие в никуда и в никуда. Время спектакля: это – и оставившееся для реальности время, и время ирреальное, которое является цикличным, корпускулярным, фрагментарным.

В каждом отдельном фрагменте режиссер создает отдельную структуру, и все они разные и образованы не сочетаемыми выразительными средствами. Сами героини по сюжету – древние старухи, которые почему-то в спектакле представлены как молодые и красивые женщины с почему-

то пионерскими косичками с ленточками. В чем смысл такого преобразования, остается не проясненным, ведь и до путешествия они были такими же, и ничего нового во время путешествия с ними не произошло. Значит, движения во внутреннем пространстве персонажей на самом деле не было. Видимо, более важным для постановщицы было сделать зрителей свидетелями их жизней: того, что довелось им пережить на их веку и каким социальным абсурдом эта жизнь была. Но как согласуется с этим символика Серебряного века? Старухи-то – совсем не из такой культуры и не из подобной среды. И, например, трудно объяснить, насколько логично соединение плаката «Болтун – находка для шпиона» с текстом под ним о режиссуре Сталина или в финале соединение песни в исполнении Анны Герман «Покроется небо пылинками звезд...» с «В бананово-лимонном Сингапуре...» Александра Вертинского.

Однако переживание авторов спектакля по поводу трагедии персонажей и искреннее сочувствие им в постановке очевидно.

Модернистский хронотоп на фестивале (рис. 1). Спектакль «Черный квадрат» режиссера Д. Ахмадиева поставлен по инсценировке, состоящей из мотивов рассказов Л. Андреева: «Прекрасная жизнь для воскресших», «Марсельеза», «Ангелочек», «Ложь», «Казнить нельзя», «Смех» и пьесы «Жизнь человека», в которых писатель в яркой и своеобразной форме запечатлел некоторые из существенных черт переломной исторической эпохи глубокого кризиса. Это – слова из текста аннотации к спектаклю.

Пространство-время спектакля: место реального действия – это кладбище, а место художественного действия – по ту сторону бытия, созданное из параллельных линий внутреннего мира каждого персонажа. Композиция постановки создается коллажем в пространстве и монтажом во времени. Спектакль гомогенный во всех точках: в нем нигде нет разрывов в пространстве и времени.

Сценическое произведение выстроено в форме симфонии и по принципу симфонизма, при котором темы развиваются, противостоят, преобразовываются в некоей цикличности. Постановщик-«композитор» (будем называть его так, коль скоро его спектакль близок к музыкальному произведению, но возьмем термин в кавычки,

ведь речь идет не о музыкальном оформлении (драматической постановки) заявляет в начале несколько тем: судьба подростка Саши (С. Тикуш), которого выгнали из дома; образ Старухи-нищенки (И. Серикова); непрекращающийся вопль Приговоренного к смертной казни (М. Гербей); издерганная и голодная жизнь Жены архитектора (Н. Галатонова); настойчивость Основного героя (С. Вакуловский) в противостоянии смерти. Начальная тема постановки заявлена романсом «Подайте ж милостыню ей...», который исполняют три девушки в черном, стоя спинами к зрительному залу у задника сцены. В финале они выйдут в белых одеждах прямо на авансцену с этой же мелодией. Через экспрессивные монологи, через напряженные хореографические перестроения, через взрывы черных квадратов кладбищенской стены – через истории тяжких судеб автор спектакля приводит их всех к надежде и вере, что не умерли даже в подобном мрачном и безнадежном месте.

Первая часть спектакля агрессивна, действие происходит в ускоренном темпе. Вторая – лирична и наполнена внутренним драматизмом (исповедь Жены архитектора и женские судьбы). Третья часть – скерцо Приговоренного. Четвертая – утверждающее действие Основного героя. В этих частях возникает настоящее многоголосье разных небольших тем, которые сопутствуют основным и взаимодействуют с ними. Словно безбрежная река, разливается общее на всех персонажей безобразие, растекается на отдельные ручейки и вновь сливается воедино.

Спектакль представляет собой целостность. Это:

1) единство цветовой партитуры (сценография А. Мазур, костюмы – О. Кузнецовой): черный, темно-серый, белый позволили обозначить ирреальность пространства и людей-теней внутри его, а резкая полотно-лента красного отделяет третью часть от четвертой, словно кровавый финал судьбы;

2) единство пластического хода: произведение исполняется в едином ритме, в едином стиле, в едином композиционном решении;

3) единство хореографического движения (сам режиссер): жесткое геометрическое передвижение всей массы по нескольким фронтальным линиям, по диагоналям,

параллельно рампе и клином к авансцене;

4) единство актерской манеры исполнения;

5) единство оркестрового согласования всех партитур спектакля.

Постмодернистский хронотоп на фестивале (рис. 1). Спектакль «Убийца» Муниципально-го театра «Встречи» (г. Гатчина, Ленинградская обл.) по произведениям А. Молчанова и А. Чехова в постановке А. Корионова представляет собой калейдоскоп внутренних монологов героев, визуализацию этих монологов, диалогов в реальном времени, воспоминаний и ассоциаций. Комната с кроватью и стулом рядом с ней трансформируется в салон автобуса с сиденьями, парк со скамейками, салон мощного БМВ, палату в больнице или морг и пр. Французское окно превращается во входную дверь в общежитие, в театрик Кости Треплева и т. д. Пока персонажи сидят в БМВ, водитель (П. Явдосюк) изображает движение автомобиля через радиоуправляемый детский внедорожник, бегающий по сцене.

На всех трех планах сценического планшета происходит сразу несколько различных событий, ведь каждый из участников видит происходящее по-своему.

В текст пьесы А. Молчанова врезаются реплики из «Вишневого сада» и «Чайки» А. Чехова (Аркадина – М. Гайворонская, Фирс – П. Явдосюк), словно в реальность влияют давно забытые школьные цитаты.

В спектакле повествуется о том, как один молодой человек, Дюша (В. Данилов), задолжал другому, Ссеке (А. Маковский), большую сумму денег. И этот другой предложил ему выбить долг у третьего парня или убить того, если не отдаст. Для того, чтобы Дюша не исчез с деньгами, Ссека приставил к нему свою девушку, Оксану (Д. Королева). История поездки, запечатленная в спектакле, – драматическая, слегка детективная, превращается в историю современных Ромео и Джульетты. Все актеры, кроме этих двоих исполнителей, играют сразу по несколько ролей в зависимости от конкретной ситуации, в которую попадают молодые ребята.

Сценическое повествование осуществляется как монолог Дюши, а все остальное скорее похоже на оживающие картинки его рассказа. Суть рассказанного и интонация, визуальный ряд и внутренние иронические оценки вступают в контрапункт друг с дру-

гом. Смысл рассказанного Дюшей резко расходится с тем, что мы видим, и постепенно утрачивается первоначальный посыл. Вся система драматургического материала рушится, перед нами осуществляется принцип де-конструкции, когда каждый элемент оказывается осколком былой целостности. Такой постмодернистский прием позволяет осознать и увидеть, как действительно строится наше повседневное существование, в которое врзается огромное количество информации, ассоциаций, впечатлений и пр.

Способ актерского взаимодействия – игра с предметами, друг с другом, с множеством играемых образов. За невероятными сценическими превращениями приходится следить с неослабным вниманием, так как хоть одно пропущенное приспособление и изобретение лишает возможности понять общий смысл спектакля.

Вот больничная каталка превращается в праздничный стол с водкой, хрусталем и сезанновскими яблоками и тут же делается полком в бане. Вот Оксана появилась в белом атласном платье невесты и начала парить лежащего на полке обнаженного, как Сальвадор Дали, и столь же залитого золотым светом Дюшу. Вот Мать Дюши превратилась в Аркадину. Вот Оксана сделалась заводной куклой Суок. Вот все они встали в скульптурную композицию на авансцене. Вот Ссека с синим испитым лицом читает кантианский монолог, а потом превращается в Чебутыкина.

Это только поверхностному взгляду все здесь придуманное кажется излишеством, на самом деле пиршество маленьких перформансов-эпизодов переплавляется в драму и абсурд существования. Как уже отмечено, трое из пяти актеров – многофункциональны в спектакле, и каждый образ в мгновенном перевоплощении ими создается крупным мазками, словно художник набирает краску мастехином и резко бросает ее на холст.

Время в спектакле представляет собой: 1) физическое время события; 2) поверх него многовекторность осколочного времени (каждого персонажа, воспоминаний, врезок и т. д.). Вместе с тем, в спектакле нет эклектики – благодаря изрядной порции иронии в актерской игре.

Спектакль завершается иронией горь-

кой: стоя на той самой каталке, актеры читают финальный монолог Маши из «Трех сестер» о том, как бодро играет музыка, и финальный монолог Сони из «Дяди Вани» о том, что все мы отдохнем. И только опускают строчки о небе в алмазах... Словно все судьбы, описав долгий круг, вернулись в прежнюю точку. Деконструкция выстроилась в абсурдистскую конструкцию.

Рецепция в рамках фестиваля (рис. 1). Спектакль «Плавание в Ирак» Стива Кэрира из Люксембурга представляет собой монолог, обращенный к зрителю. Но он не является ролью. С обращением выступает сам актер как человек. Он рассказывает о тех впечатлениях, которыми были полны его предыдущие дни, когда он ехал на фестиваль, и о том, что слышал и видел за час до выхода на сцену. Он повествует о жизни его семьи и о том, как он готовит по утрам завтрак. И о том, почему его недавнее путешествие в Ирак воздействовало на него и его творчество. В аудиозаписи мы слышим длинную речь-высказывание иракского писателя. А потом актер возвращается к листкам с пьесой и ролью, которая когда-нибудь состоится.

Здесь нет спектакля в традиционном смысле, как нет и приверженности к разному рода новациям, уже используемым в современном искусстве. Для российского театра это вообще непривычное зрелище. Главное составляющее – восприятие окружающего мира как материала и регистрация отдельных впечатлений. Видимо, это – даже безэмоциональное простое ощупывание руды, из которой потом извлекутся (или нет) золотые капли творчества. Это происходит в связи с истощенностью форм и выразительных средств театра и в связи с желанием преодолеть сам театр как таковой. Здесь отрицается художественное пространство и время и констатируется возврат в досценическое и в дотворческое состояние. Актер обрушивает себя в повседневность, в реальность физического и даже физиологического бытия, вне эстетики и вне какой бы то ни было рефлексии. Искусство здесь как бы и не при чем. И даже такой вне-театр остается театром, так как остается сцена, рампа и сценический свет. «Чтобы понять истину, нужно выйти за ее пределы», и чтобы понять театр, необходимо оказаться за ним.

Заключение. Третий международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «МолдФэст.рампа.ру», проходивший с 22 по 29 ноября 2011 года в Кишиневе, позволил осознать границы современного сценического высказывания, возможности режиссера и актера в рамках различных театральных систем, а также реальности выхода в новые художественные измерения.

Вербально-математическая модель фестиваля представлена в виде дуги, соединяющей масскультовый спектакль с рецепцией в современном театре. Между этими

двумя крайними точками расположены сценические произведения, созданные в классическом, модернистском и постмодернистском хронотопах, а также постановки, равно тяготеющие к структурам с разным построением художественного пространства–времени и сочетающие различные хронотопы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хренов, Н. Театр и кино как объекты социальных наук / Н. Хренов // Театр как социологический феномен. – СПб., 2009. – С. 87–119.

Поступила в редакцию 06.12.2012 г.

Феномен синестезии: цвет и звук

© Слемнев М. А., Слемнева И. М.*

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

*Учреждение образования Федерации профсоюзов Беларуси «Международный
институт трудовых и социальных отношений», Витебский филиал

Объект статьи располагается в зоне междисциплинарного изучения. Интерес к такого рода явлению возникает еще в традициях анализа цвета музыки первой половины XX века. В современном искусствознании исследуются процессы взаимодействия элементов разных видов искусства между собой. В статье речь идет о взаимопересечении цвета и слова. Для создания содержательного поэтического образа, равно как и для его восприятия, ориентироваться только на лексическое значение слов и предложений недостаточно. Значительный, а может быть даже основной объем смысловой информации несут на себе звучащие поэтические строки. Поскольку звук порождает устойчивые цветовые ассоциации, то уместно говорить о существовании в искусстве транспозиционной языковой триады «слово–звук–цвет». Обнаружить ее позволяет феномен синестезии, в основе которого лежит органическая взаимосвязь всех элементов сенсорной системы. Главным генератором цветовых ассоциаций в поэзии являются особым образом организованные ряды звукобукв. Для создания звукоцветового эффекта большинство мастеров художественного слова полагается на свое интуитивное синестезическое чутье. Некоторые из них разрабатывают для этой цели специальную систему звукоцветовых соответствий. Взаимопереводимость языков культуры порождает единство вербальных и невербальных способов эстетического и духовно-нравственного освоения мира: поэзии, музыки и живописи.

Ключевые слова: поэзия, слово, звук, цвет, синестезия, звукоцветовая синестезия.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 35-41)

The phenomenon of synesthesia: color and sound

© Slemnev M. A., Slemneva I. M.*

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

*Educational establishment of the Federation of Belarusian trade unions «International
institute of labor and social relations», Vitebsk branch

The object of the article is located in the area of interdisciplinary research. Interest to this kind of phenomenon arises already in the traditions of the analysis of the color of music of the early XX century. In the contemporary art studies processes of interrelations of the elements of different types of art are investigated. The article centers round the intersection of the color and the word. To create content possessing poetic image as well as to perceive it, it is not enough to take into account only lexical meaning of words and sentences. Considerable or even probably main amount of sense information is carried by sounding poetic lines. Since sound generates stable color associations, it is proper to speak about the existence in art of a transposition language triad "word – sound – color". The phenomenon of synesthesia makes it possible to discover it. The basis of this phenomenon is organic connection of all elements of sensor system. Chief generator of color associations in poetry is specially organized rows of sound-letters. To create sound and color effect most masters of artistic word rely on their own intuitive synesthetic feeling. Some of them work out for this purpose a special system of sound and color equivalents. Mutual translatability of culture languages generates unity of verbal and non verbal means of esthetic and spiritual exploration of the world: poetry, music and painting.

Key words: poetry, word, sound, color, synesthesia, sound and color synesthesia.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 35-41)

Если языком музыки является звук, а живописи – цвет, то поэзии – слово. Вместе с тем для создания высокохудожественных произведений, равно как и для проникновения в духовный мир их создателей, ориентироваться только на лексическое значение слов и предложений явно недостаточно. Значительный, а может быть

даже основной объем смысловой информации в поэтических творениях несут звучащие строки. Сенсорный же аппарат человека устроен так, что «после того, как услышан звук, возникает непроизвольное желание увидеть то, что звучит» [1]. В итоге сформированный художественный образ выглядит в виде далеко не всегда осознаваемого син-

теза лексического, звукового и цветового смыслов (словосмысл+звукосмысл+цветосмысл). Этот образ представляет собой интегральное единство вербального, тонального и колористического «срезов» поэтического дискурса. Именно гибкая взаимосвязь семем, фонизмов и фотизмов делает лексическое значение поэтических строк как бы зримым [2]. Сопряжение лексико-смысловых, фонетических и хроматических измерений поэтического текста происходит на основе во многом загадочного психофизиологического и, отчасти, социокультурного явления, которое именуется синестезией. Феномен синестезии обычно рассматривается на примере взаимопереводимости языков музыки и живописи по схеме «звук ↔ цвет» (А. Бине, В. В. Кандинский, А. Ф. Лосев, А. И. Скрябин, В. В. Стасов и другие). А вот синестезическим эффектам, с помощью которых в звукоцветовую транспозиционную сеть включается важнейшее средство эстетического и духовно-нравственного освоения мира – поэтическое слово, не уделяется должного внимания со стороны искусствоведов и методологов художественного творчества.

Цель статьи – осмысление природы синестезии и поиск ее места в поэзии. При этом главное внимание обращено на роль ассоциативной связки «звук → цвет» в формировании семантики интегрального поэтического образа.

Природа синестезии. Термин «синестезия» переводится как «соощущение». Этим словом обозначают сложное явление, связанное со способностью чувственных рецепторов реагировать не только на соответствующие им, но и на «чуждые» раздражители. Синестезия есть не что иное, как трансформация одних видов ощущений в другие. Решающую роль в возникновении синестезического эффекта играет органическая взаимосвязь всех элементов сенсорной системы. Своеобразная «перцептивная паутина» обеспечивает взаимозаменяемость ощущений на основе самых разнообразных межсенсорных ассоциаций. Это приводит к тому, что, в известном смысле, наш глаз может слышать, ухо – видеть, нос – осязать, язык – обонять и т. д. В данной связи можно упомянуть известное творческое кредо Андрея Вознесенского: «чтобы глаз не глух, а ухо не слепло» [3]. Пересечение нервных

окончаний, ответственных за формирование зрительных и слуховых ощущений, он полушутливо называет «глазухо».

В различного рода мистических концепциях (теософия, антропософия и др.) синестезия рассматривается как своего рода чудо, внешне-чувственная актуализация потусторонних «соответствий», управляющих миром (Ш. Бодлер, Е. Блаватская, Р. Штейнер и др.). Весьма распространенной является трактовка феномена синестезии с заменой характеристики «чудо» на «патология». Анатомическая концепция при этом объясняет синестезию возможной «путаницей» нервных путей, атавистическая – рудиментами доисторического состояния перцептивной системы, а психиатрическая относит все проявления синестезии, включая и художественные, к деформированным формам сознания, возникающим при психических расстройствах либо под воздействием галлюциногенов. Ближе к пониманию образной природы синестезии подходит ассоцианистская теория, но она опирается на дискутируемое понятие «ассоциация идей» (случайная психическая связь, «некоторый вид сумасшествия» – по Д. Локку). Поиски причин формирования и фиксации сознанием подобных бессмысленных связей привели в начале XX века к рождению психоаналитической концепции, которая объясняет их возникновение на основе сексуальных переживаний. По сути во всех концепциях синестезия понималась как аномалия – либо на физиологическом, либо на психологическом, а то и на клиническом уровнях [4].

Синестезическая взаимозаменяемость органов чувств, действительно, иногда порождена психическими и физиологическими деформациями (дефекты в строении чувственных анализаторов и рецепторов, душевные расстройства, употребление возбуждающих препаратов и др.). Сводить, однако, явление синестезии (цветной слух, звуковое зрение, осязательное обоняние и пр.) к патологии было бы крайне ошибочным. Чувственный синкретизм, начиная с синестезической одаренности и кончая наличием хотя бы элементарных способностей «смешения чувств», присущ всем людям. Поскольку в воспринимаемом нами мире все, включая и «вторичные качества» (цвета, звуки, запахи, ароматы и пр.), свя-

зано со всем, то можно сказать, что синестезические перцептивные превращения являются субъективным образом объективно существующих связей и отношений реального мира. Образно-эстетическая ориентация творческого сознания личности во многом зависит от доминанты чувственного восприятия мира. Известно, что, например, одни поэты и писатели его лучше видят (В. Маяковский, А. Ахматова, М. Волошин, С. Есенин, М. Цветаева), а другие – слышат (П. Флоренский, В. Брюсов, А. Блок, К. Бальмонт, Б. Пастернак). У многих слуховая и зрительная впечатлительность находятся по существу в равновесном состоянии (В. Набоков, А. Белый). В любом случае при художественном освоении действительности наиболее развитая форма чувственного мировидения вступает во взаимодействие со всеми остальными, рождая сложные синестезические образы.

Самый распространенный вид синестезии – звукоцветовая (т. н. синопсия), или «цветной слух». Так, за стихотворными строками *Выткался на озере алый цвет зари, // На бору со звонами плачут глухари* (С. Есенин) и *Русалка плыла по реке голубой // Озаряема полной луной* (М. Лермонтов) явно видятся в первом случае темно-синее небо, подсвеченное красками заходящего солнца, а, во втором, – тихая лунная ночь со свойственной ей холодной гаммой цветов. Или взять, к примеру, знаменитые «Римские элегии» Гете, который одним из первых попытался взглянуть на поэзию через призму живописи и музыки. В них на чрезвычайно экономном вербальном языке говорится о чуть заметном колыпании, своеобразном дрожании ночной, мирной, предоставленной себе природы. При восприятии стихотворных строк, в которых описывается ночной мрак, густой туман, опустившийся на безмолвную озерную гладь, сразу всплывают перед внутренним взором клубы тьмы с их глубокой чернотой. Читатель или слушатель гетевского творения без помощи глаз видит, что вербально-фонетический рисунок как бы сделан черной тушью. Так и должно быть, ибо тихая, безлунная, темная ночь лишена каких бы то ни было красок [5].

Звукобуквы как фонетический генератор цветовых ощущений. Решающая роль в возникновении ассоциативной окраски

поэтических произведений принадлежит звукобуквам (озвученным, произнесенным буквам). Именно они являются «атомарными» носителями тех зрительных образов, которые генерирует озвученное художественное слово. Разумеется, звукоцветовые соответствия всегда имеют субъективный «привкус». Это касается и творца, и реципиента. Вместе с тем, просматривается некая устойчивая статистическая взаимосвязь между звукобуквами и, по меньшей мере, основными спектральными цветами.

Явление синопсии как одно из проявлений звукового символизма было известно уже в древности. Более того, история культуры знает немало попыток отыскать связи между звукобуквами и цветами (например, сложные разработки Каббалы). В более позднее время над этой проблемой активно работал французский поэт А. Рембо. В сонете «Гласные», написанном приблизительно в 1870 году, он предлагает свою шкалу звукоцветовых аналогий применительно к некоторым гласным буквам. Для Рембо соотношение выбранных им фонизмов и ассоциативных фотизмов выглядит так: А – черное, Е – белое, И – красное, У – зеленое, О – синее. Такая звукохроматическая связка иллюстрируется примерами: А – «бархатный корсет на теле насекомых, которые жужжат над стадом нечистот», Е – «белизна холстов, палаток и тумана», И – «пурпур крови, сочащейся из раны», У – «трепетная рябь зеленых волн широких», О – «дивных глаз ее лиловые лучи».

Оценивая выводы А. Рембо, известный специалист в области символики К. Керлот пишет: «Идея установить связь между гласными и цветами имеет существенное значение для проникновения в символику фонем, однако отождествления, предложенные Рембо, не кажутся нам верными» [6]. Что это действительно так – подтверждено рядом экспериментальных проверок, проведенных, например, А. Журавлевым. Методика весьма проста. Испытуемых просили поставить в соответствие ряды букв А, О, Е, И, Ы, У и цветов – *красный, черный, синий, желтый, зеленый, белый*. «Уже первые результаты нас просто ошеломили, – пишет А. Журавлев, – против А почти все написали красный, И для большинства – синий, О – желтый или белый, Ы – черный» [7]. Подобный эксперимент

один из авторов статьи проводил на протяжении ряда лет со студентами. Шкала звукоцветовых аналогий, предложенная Рембо, подтверждения ни разу не получила. Почему французский поэт выбрал именно такую звукоцветовую связь, сказать трудно. Возможно, это результат его собственных индивидуально-субъективных ассоциаций. Может быть, это последствия влияния менталитета на формирование национально-архетипической символики звука и цвета. Не исключено, что это обыкновенный розыгрыш, большим мастером которого был Рембо.

Что касается общепринятой в современной фоносемантике т. н. «объективной» системы корреляции гласных звукобукв и цветов (то, что видит «внутренним взором» среднестатистический реципиент), то она восходит к работам М. Шнайдера «Музыкальное происхождение символов в древней мифологии и культуре», Г. Золлингера «Тау или тау – т – ан» и А. Каллира «Знак и рисунок».

Если разместить семь гласных в последовательности А, О, Ю, Е, И, Ы, У, то получится шкала, «в точности соответствующая ряду цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый; равно как диатонической гамме до минор: до, ре, ми бемоль, фа, ля соль, ля бемоль» [6, с. 466]. Получается, что теплые и холодные цвета соответствуют утвердительной и растворяющей группам гласных, а зеленый цвет (переходный между теплым и холодным) контактирует с буквой Е, занимающей промежуточное положение в ряду гласных. Взаимосвязь элементов цветового, буквенного и звукового рядов выглядит иначе:

Красный	Оранжевый	Желтый	Зеленый
А	О	Ю	Е
ДО	РЕ	МИ	ФА
Голубой	Синий	Фиолетовый	
И	Ы	У	
СОЛЬ	ЛЯ	СИ	

Для лучшего запоминания такого соотношения звуков и цветов можно воспользоваться следующими мнемоническими примерами: А – красная рубаха палача; О – осень, клена крона золотая; Ю – южное солнце желтый песок раскалило; Е – свежесть молодого

лета, зеленый переплет Есенина и Фета; И – птичий свист над синевой реки; Ы – черный бык, мычащий по ночам; У – грустный свет зелено-синих глаз, глубоких, как пучина.

Характерно, что такое цвето-буквенно-нотное сопряжение получено на философско-методологической основе, называемой М. Шнайдером «принципом соответствия» (с некоторыми оговорками его можно считать аналогом диалектических представлений о «взаимосвязи всего со всем» или о «материальном единстве мира»). По мнению М. Шнайдера и его последователей, любое природное явление в силу неразрывного единства вселенной находится в состоянии подобия «со специфическим соответствующим ему элементом, «которым может быть небесное тело, цвет, субстанция, животное, часть человеческого тела...» и др. [6, с. 466]. Но в отличие от А. Рембо, который просто декларировал предлагаемую звукоцветовую связь, сторонники «принципа соответствия» обеспечивали экспериментальные исследования сделанных выводов. На своеобразное «переплавление» в поэтическом тексте «звукозаписи» в «цветозапись» безусловно влияют и согласные. Однако их корреляция с цветами оказывается более размытой и субъективной. Установлено, что около четверти согласных оцениваются испытуемыми как ахроматические, очень велик разброс в оценке цветовой окраски Л, Н, Ф, Щ [6, с. 467].

При интерпретации поэтических текстов по схеме «звук-цвет» полезно использовать наблюдения упоминавшихся ранее Г. Золлингера и А. Каллира о цветовой дихотомии ряда согласных. Они показали, что пары Б – З, Д – Х, Ф – Т, Г – С, К – Р, Л – П и М – Н находятся в состоянии цветового противостояния, т. е. их суммарное хроматическое значение есть «белое», «цвета гасят друг друга» [6, с. 467]. Следует также учитывать символику употребляемых поэтом звуко- и цветослов, а также частоту их встречаемости в соответствующем тексте [8]. Наконец, для понимания цели применяемых аллитераций, ассонансов, различных цветовых и звуковых номинаций крайне важно знать особенности идиостиля автора в звукоцветовом выражении [9].

Эффект звукоцветовой синестезии в поэтическом творчестве. Ряд поэтов стремится достичь эффекта синопсии, полагаясь на свое удивительное интуитивное чутье (А. Пушкин, А. Блок, С. Есенин, М. Цветаева, А. Тарковский, Н. Заболоцкий и др.). И оно, как свидетельствует реакция среднестатистического, «объективного» реципиента, их не подводит. Так, доминирующие О, Ы и А в стихотворении А. Тарковского «Перед листопадом» как бы окрашивают все произведение в желтовато-коричневые тона, сгущая тем самым символику грусти и печали, исходящую от используемых цветообозначений. Многократно повторяющееся И в «Персидских мотивах» С. Есенина создает ощущение синевы и небесной чистоты. Яркое цветовое насыщение присуще также и другим его стихотворениям, в которых поэт мастерски расставляет по всему тексту гласные и согласные, нужные для создания соответствующего цветоэффекта. Показательным в этом отношении является и поэтическое творчество Н. Заболоцкого. Так, например, в его стихотворении «Под дождем» доминируют «Ы», «Ю», «У», «Э», «И», которые дают черный, синий, зеленый и светло-желтый цвет, что соответствует эмоционально-образному содержанию произведения. Любопытно, что в цвете звуковых доминант стихотворения «Портрет», посвященного портрету Струйской, который был создан Ф. Рокотовым, отразилась вся колористика картины (темные тона – «Ы», оттенки желтого – «О» и красные – «А»).

Особый интерес представляет художественное творчество тех поэтов, которые как бы «онаучивали» процесс стихосложения, пользуясь при этом специально разработанной системой собственных (зачастую уникальных) звукоцветовых соответствий. Здесь, в первую очередь, следует назвать имена А. Белого и В. Набокова.

А. Белый, который, как известно, обладал удивительными синестезическими способностями, активно развивал идею об органической взаимосвязи и имманентном проникновении друг в друга трех важнейших языков культуры: слова, звука и цвета. Поэтому наличие «цветного слуха» и «слухового зрения» он считал необходимым условием для создания и восприятия как музыкальных и живопис-

ных, так и поэтических творений.

Цветовую семантизацию звука в собственных стихотворениях Белый осуществляет осознанно и целенаправленно на основе разработанной им теории звукоцветовых соответствий, опубликованной в книге «Глоссолалия» [10]. По замыслу поэта «Глоссолалия» – ключ (надо сказать, крайне замысловатый и не всегда поддающийся рациональному осмыслению) для декодирования его литературных творений, в которых запрограммированы эстетические переживания автора в цветозвуковом измерении. Однако, созданные, так сказать, не «горячим сердцем», а «холодным разумом» поэтические тексты («Солнце», «Мои слова», «Утро», «Да не во суд или во осуждение» и др.) чем-то напоминают механическую компьютерную музыку. При этом умышленное многократное повторение одних и тех же звукобукв с целью вызвать цветозвуковые ощущения делает, говоря языком компьютерных технологий, звуковой смысл столь мощным, что он как бы «забивает» сам себя, создавая при восприятии стихотворных строк «бесцветный» информационный шум, который не может нести коммуникативное сообщение адресату. Можно считать, что опыт «звукоцветового стихосложения» у А. Белого оказался неудачным, а фонохроматический код поэта остался по существу не востребованным.

Более репрезентативной и концептуализированной является система звукоцветовых аналогий, созданная В. Набоковым. Синестезическая одаренность великого русского прозаика и поэта не уступает (а может даже и превосходит их) соответствующим способностям А. Белого. Подчеркивая удивительное обоняние Н. В. Гоголя, В. Набоков отмечал, что последний видел ноздрями. Сам же Набоков, в принципе, мог видеть любым органом чувств. Кроме «цветного слуха» ему были свойственны и другие виды цветовых синестезий.

Набоков подчеркивал, что у него цветное ощущение создается «осозательным, губным, чуть ли не вкусовым путем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор» [11]. В мире набоковских синестезий на возникновение цвето-

вой окраски буквы влияет ее начертание (воздействие графемы на фонему). «Малейшее несовпадение между разноязычными начертаниями единозвучной буквы меняет и цветовое впечатление от нее» [11, с. 146].

Как пишет В. Набоков, наличие цветовой синестезии он обнаружил на 6–7 году жизни, когда строил замок из разноцветных азбучных кубиков. Он сразу же сказал маме, «что покрашены они неправильно» [11, с. 147]. Тут же выяснилось, что цветовая окраска букв у него иная, чем у матери. Оказалось, что звукобуквенные и цветовые аналогии в его «азбучной радуге» несколько отличаются от усредненного, «объективного» образца (среднестатистический читатель находится посередине шкалы, крайние точки которой означают экстрачувствительность и полную синестезическую глухоту, а таких абсолютное большинство).

Концепция соотношения звукобукв и вызываемых ими цветовых ассоциаций излагается В. Набоковым в романах «Другие берега» и «Дар». Каждой букве (за исключением **Ь**, **Ъ** и **Ы**) он ставит в соответствие определенные цвета или их оттенки. Семь спектральных цветов: красный (**К**), оранжевый (**О**), желтый (**Ж**), зеленый (**З**), голубой (**Г**), синий (**С**), фиолетовый (**Ф**) – разделяются им на четыре группы, в каждой из которых вычленяются промежуточные цвета с закрепленными за ними звукобуквами:

1. Красная: вишнево-коричневое **Б**, розово-фланелевое **М**, розово-телесное **В**.

2. Желтая: оранжевое **Ё**, охряное **Е**, палевое **Д**, светло-палевое **Н**, золотистое **У**, латунное **Ю**.

3. Зеленая: гуашевое **П**, пыльно-оливковое **Ф**, пастельное **Т**.

4. Синяя, переходящая в фиолетовую: жестяное **Ц**, влажно-голубое **С**, черничное **К** и блестяще-сиреневое **З**.

В итоге соотношение буквенных фонизмов и спектральных фотизмов (азбучной и спектральных радуг) выглядит следующим образом:

ЗВУКИ – ЦВЕТА **Б Ё Е П С К З – К О Ж З Г С Ф**

В придачу ко всему выделенные спектральные группы цветов дополняются еще тремя: *черно-бурой* (темно-густое **А** и чуть

светлее его, разряженное **Р**, крепко-каучуковое **Г**, шоколадное **Ж**); *белесой*, в которую входят **Л**, **Н**, **О**, **Х**, **Э**, представляющие, по словам В. Набокова, «довольно бледную диету из вермишели, смоленской каши, миндального молока, сухой булки и шведского хлеба»; *мутной*, которую образуют «клизтирное **Ч**, пушисто-сизое **Ш**, и такое же, но с прожелтью, **Щ**» [11, с. 146–147].

Несмотря на некоторые расхождения набоковской системы цветовой символики звука с общеязыковой, она проста и прозрачна. К тому же, в отличие от экспериментальных стихотворений А. Белого, В. Набоков не злоупотребляет аллитерациями и цветословами. Фоносемантическое прочтение наиболее известных стихотворений В. Набокова «Лилит», «Дождь пролетел», «Зимы ли серые?», «Ах, угонят всех в степь, Арлекинов моих», «Сон, он повторяется, как томный» и др. дает основание заключить, что поэт тщательно подбирает цветослова, звучание которых соответствует его «азбучной радуге» (есть версия, что поэтические произведения В. Набокова являются специфическим кодом для интерпретации его прозы, но этого вопроса мы здесь касаться не будем). И если читатель/слушатель знаком с ней, то в результате компромиссного столкновения звуко-цветовых соответствий адресанта и адресата ведущую роль в создании хроматического эффекта начинает играть лексическое значение цветовых номинаций. Целью же намеренного создания цветовой символики звука как раз и является усиление лексико-символической семантики употребляемых цветослов.

При интерпретации поэтических текстов с закодированной звукоцветовой символикой и тех, где цветовая «программа» закладывается на интуитивном уровне, и тех, где она предварительно оформлена в виде системы, важно иметь в виду следующее [12]:

- если в поэтическом тексте нет ярко выраженных звуковых повторов и цветовых номинаций, то хроматический ореол воспринимается как белый или серый (эффект смешивания цветов);

- наибольшее цветовое воздействие оказывают два фактора – повторы гласных и цветослова, причем сила хроматического воздействия последних тем больше, чем меньше в поэтическом тексте встречается

ассонансов и аллитераций;

- с возрастанием количества звуковых повторов значимость цветообозначений резко снижается, а при их отсутствии цветовую окраску обеспечивает доминантная, многократно повторяющаяся звукобуква;

- когда в поэтическом тексте встречаются разнородные цветовые номинации, то победителем в их противоборстве будет та, которая подкреплена соответствующим ей по цвету звуком;

- при столкновении качественно различных с точки зрения вызываемых хроматических ассоциаций цветослов и звукобукв наблюдается «цветоинформационный шум»;

- чем уникальнее цветозвуковой стиль поэта, тем большая дистанция между авторским и читательским цветовосприятием звучащего поэтического текста: раскодирование цветовой символики звука в этом случае возможно только после проникновения в программу авторских звукоцветовых соответствий.

Заключение. Поэзия представляет собой удивительный синтез вербального и невербального языков. Словесная ткань поэтических произведений является безусловно важным носителем художественной информации. Но если переложить даже самое гениальное стихотворение на язык прозы, осуществить его словесный пересказ, парафразу – значит убить «живую душу» поэзии. Получить от поэзии эстетическое наслаждение, испытать ее очистительное воздействие, катарсис возможно благодаря особой цветомузыке, которую излучают поэтические строки. Достигается это на основе синестезии, с помощью которой происходит взаимопроникновение различных языков искусства друг в друга. В физике хорошо известен принцип дополнительности, сформулированный Нильсом Бором. В соответствии с ним, получить полное описание поведения элементарной частицы на каком-то одном из языков – корпускулярном или

волновом – невозможно. Каждый из них высвечивает только одну грань микрообъектов. Приблизиться к целостному представлению о них можно лишь при одновременном использовании этих двух языков (т. н. «корпускулярно-волновой дуализм»). Для поэтического же освоения мира требуется не два, а, по меньшей мере, три языковых средства: слово, звук и цвет. Овладение этой языковой триадой позволяет поэту не только весьма образно передать смысл таких универсалий культуры, как любовь, добро, красота, совесть, долг, справедливость, правда и др., но и выразить свое отношение к ним. В свою очередь, овладение синестезическим языком поэзии, выработка навыков ее «звукового» и «цветного» прочтения дает возможность читателю проникнуть в духовный мир поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шелякин, О. В. Звук и цвет как языки познания и духовно-нравственного освоения мира / О. В. Шелякин // Философские науки. – 2010. – № 6. – С. 131.
2. Михайлов, Ф. Т. Немота мысли / Ф. Т. Михайлов // Вопросы философии. – 2005. – № 2. – С. 46.
3. Слемнева, Инна. Звуковая символика поэзии / Инна Слемнева // Studia wschodniosłowiańskie. – Białystok. – 2001. – Т. 1. – С. 73–87; Слемнева, Инна. Цвет как язык поэзии / Инна Слемнева // Studia wschodniosłowiańskie. – Białystok. – 2003. – Т. 3. – С. 45–63.
4. Вознесенский, Андрей. На виртуальном ветру / Андрей Вознесенский. – М.: Вагриус, 1998. – С. 468.
5. Галлеев, Б. М. Проблема синестезии в искусстве: автореф. ... дис. канд. филос. наук / Б. М. Галлеев. – Киев, 1985. – С. 16.
6. Гете, И. В. Исповедь автора // И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию. – Ленинград: Ак. наук СССР, 1957. – С. 310–404.
7. Керлот, К. Э. Словарь символов / К. Э. Керлот. – М.: REEL-book, 1974. – С. 464–465.
8. Журавлев, А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлев. – М.: Просвещение, 1981. – С. 120.
9. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – С. 18.
10. Белый, А. Глоссолалия / А. Белый. – Берлин: Эпоха, 1922. – 76 с.
11. Набоков, Владимир. Другие берега // Владимир Набоков. Собр. соч. в 4-х т. – М.: Правда, 1990. – Т. 4. – С. 146.
12. Прокофьева, Л. П. Цветная символика звука как компонент идиостиля поэта: автореф. ... дис. канд. филол. наук / Л. П. Прокофьева. – Саратов, 1995. – С. 25.

Поступила в редакцию 19.10.2011 г.

УДК 7.03(4)

Автопортрет как форма самопознания личности художника

© Медвецкий А. В.

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

В статье рассматриваются особенности и основные этапы развития жанра автопортрета в белорусской живописи XX–XXI веков. В этом достаточно популярном среди художников жанре особенно отчетливо проявились черты нового времени. Спецификой автопортрета, выделяющей его из собственно портретного жанра, является рефлексия, т. е. обращение автора к себе, своему внутреннему состоянию, духовному миру. Основной особенностью жанра является специфическая форма эмоционально-художественного анализа художником самого себя в широком контексте, включающем разветвленную связь отношений живописца с природным и социокультурным окружением. Несмотря на смену исторических эпох, жанр автопортрета постоянно эволюционирует, продолжая выполнять свою главную функцию – отображать не только внешнее авторское сходство, но и раскрывать внутренний мир художника, его характер, понимание своего общественного предназначения.

Ключевые слова: автопортрет, портретный жанр, белорусская живопись.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 42–47)

Self-portrait as a form of self-identity of the artist

© Medvetsky A.V.

State Scientific Institution «Institute for Art History, Ethnography and Folklore named after K. Krapivy National Academy of Sciences of Belarus», Minsk

The article deals with the characteristics and main stages of development of the genre's self-portrait painting in the Belarusian XX - XXI centuries. This is, quite popular among the artists of the genre, especially clearly manifested traits of modern times. The specificity of the self-portrait that distinguishes it from the portrait genre itself is a reflection, appeal to the author herself, her inner state, the spiritual world. The main feature of the genre is a specific form of emotional and artistic analysis of the artist himself in a broader context, which includes an extensive relationship with the natural relationship of the painter, and socio-cultural environment. Despite the change of eras, a self-portrait genre is constantly evolving, continuing to perform its main function - to display not only an external resemblance copyright, but also reveal the artist's inner world, his character, his understanding of public purpose.

Key words: self-portrait, portrait genre, the Belarusian art.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 42–47)

Автопортрет является наиболее зрелой формой самовыражения художника как творческой личности. Спецификой автопортрета, выделяющей его из собственно портретного жанра, является рефлексия, т. е. обращение автора к себе, своему внутреннему состоянию, духовному миру. Познавая себя, художник направляет внимание на анализ и оценку своих действий, результатов собственной деятельности, своего внутреннего мира и личностных качеств. В автопортрете особенно отчетливо проявляются черты времени. Как точно сформулировал Л. Зингер, в основе работы над автопортретом лежит «... – осмысление художником своего духовного склада, по-

стижение своего характера, своих привязанностей и склонностей, своих достоинств и недостатков, своих воззрений на мир, человека, природу» [1].

Цель статьи – анализ особенностей и основных этапов развития жанра автопортрета в белорусской живописи XX–XXI веков, систематизация и анализ написанных в это время белорусскими живописцами автопортретов.

У истоков развития автопортрета в станковой живописи. В белорусском искусстве автопортрет как жанр станковой живописи начинает формироваться уже в первой половине XIX века. Автопортреты Я. Рустема, Ф. Смуглевича, Ю. Пешки, В. Ваньковича,

Адрес для корреспонденции: e-mail: profide @yandex.ru – А. В. Медвецкий

Я. Дамеля, Н. Силивановича – вот далеко не полный перечень работ этого плана. В ряде произведений авторы подчеркивают профессиональную принадлежность портретируемого. Живописцы изображают себя у холста, с кистью в руке, за работой (Ю. Пешка, Я. Дамель, Н. Силиванович). Достаточно интересен автопортрет И. Хруцкого, привлекающий искренностью интонации, глубиной и точностью отображения характера, добротностью живописного исполнения.

Портретный жанр успешно развивался и в начале XX века, о чем свидетельствуют работы Ю. Пэна, Я. Кругера, В. Руцай, М. Станюты, Н. Тарасикова. Не останавливаясь подробно на небольшом по размеру, этюдном по исполнению автопортрете Ю. Пэна в соломенной шляпе (1890-е гг.), отмеченном фрагментарной композицией и признаками жанровости, обратимся к более фундаментальной и концептуальной работе 1898 года. В этом автопортрете отчетливо прозвучала новая задача – показать, насколько серьезен и важен труд художника, какой концентрации сил и самоотдачи он требует. В автопортрете, написанном в 1922 году, Юрий Пэн изобразил себя на фоне картин в интерьере мастерской. Данное произведение подкупает зрелым мастерством рисунка и тонким колоритом. Характерные детали костюма – широкополая шляпа, большой малиновый бант на груди, очки – придают композиции торжественность.

Автопортрет в живописи 1930–1950-х годов. Поразительные по образности, но стоящие вне общего русла развития жанра работы Ю. Пэн создал в 1930-е годы. Прежде всего, это удивительно искренний, теплый и не типичный по композиционному решению автопортрет «Завтрак» (1929), где жизнерадостный и чуть улыбающийся художник сидит за столом перед блюдом с вареной картошкой. В «Автопортрете с музой и смертью» (1934), в сложной и по существу тематической композиции, явно ощущается влияние европейского символизма, столь неожиданное для белорусского искусства этого времени.

Погрудный автопортрет Я. Кругера, выполненный в 1889 году, представляет зрителю молодого, двадцатилетнего человека с романтической внешностью, внимательно вглядывающегося в окружающий мир.

Десятью годами позднее художник вновь обращается к автопортрету, создавая более сложную композицию, включающую атрибуты ремесла. В автопортрете 1931 года, отмеченном высокими живописными качествами, немолодой уже Я. Кругер спокойно и внимательно сквозь очки смотрит на зрителя, словно приглашая к диалогу.

Среди произведений, выполненных в конце 20-х годов XX века, привлекает к себе внимание хранящийся в НХМ РБ автопортрет В. Руцай (1929), отмеченный влиянием стилистики объединения «Бубновый валет».

В 1930-е гг. жанр автопортрета пополняется работами, выполненными М. Станютой (1935), П. Гавриленко (1932), Н. Чуробо (1935), М. Севруком (1938), И. Дмухайло (1940) и Н. Казаком (1940). Но уже в 1940–1950-е годы интерес художников к созданию автопортретов заметно падает, они реже встречаются на выставках. Из произведений этих лет следует упомянуть работы Н. Гусева (1944), Н. Моносзона (1945), П. Явича (1947), П. Сергиевича (1949), В. Суховерхова (1947–1949), Р. Кудревич (1953), Н. Воронова (1956), И. Ахремчика (1956), А. Кроль (1959), А. Козловского (1959).

В камерном погрудном портрете Иван Ахремчик изобразил себя в трехчетвертном повороте. Сильный боковой свет позволил очень тщательно, сильно и выразительно промоделировать форму. Перед нами предстает сильный, волевой человек, жесткий и бескомпромиссный по отношению к себе и окружающим. Эффектная живописная лепка делает работу похожей на мастерский академический этюд, отражает огромный опыт художника-реалиста.

Жанр автопортрета в 1960–1980-е годы. Изучая содержание выставочных экспозиций первой половины 1960-х годов, можно сделать вывод, что в это время наблюдался явный спад интереса художников к автопортрету. Актуальным становится обращение к образам современников с активной жизненной позицией: передовикам производства, труженикам сельского хозяйства, ветеранам войны и партизанского движения, ученым и артистам. Одной из причин этого можно назвать наличие «двойной морали», провозглашение лозунга «Все для блага человека» с трибун и процветание пренебрежительного отношения к отдель-

ной личности в реальной жизни. Выставки давали «зеленый свет» прежде всего портрету-картине, пусть даже и не решающему, но поднимающему «тему». Все это не могло не сказаться на судьбе автопортрета.

Определенное оживление жанра происходит в конце 1960-х – 1970-х гг. К автопортрету обращаются такие мастера, как В. Громыко (1965), А. Кроль (1969), П. Романовский (1969), Н. Счастливая (1972), А. Путейко (1973, 1975), А. Заборов (1974), П. Явич (1977, 1988) и т. д.

В 1980-е гг. заметно возрастает интерес к возможности выражения в автопортрете общих особенностей времени, более открытой оценке художником своей личности, ее роли в современном мире. В этот период «психологическая основа автопортрета изменяется, появляются произведения со сложно разработанным предметно-пространственным окружением, интеллектуальные, «маскарадные» автопортреты, в которых художник выступает в каком-то амплуа и т. д.» [2].

Характерным в этом плане является работа Виктора Ольшевского «Реставратор. Автопортрет» (1987). Сильно заниженная линия горизонта выразительно монументализирует фигуру художника, представленного во весь рост на фоне неба с малярной кистью в руке. Фрагмент колокольни и леса топографически «комментируют» ситуацию. Герой автопортрета – мастер внимательно и строго оценивает свою работу. Художник показывает происходящее как рядовое событие, обычные трудовые будни, подчеркивая важность личного участия в них. Монументальность композиции и обобщенность цветового решения в духе советских плакатов не мешают главной идее произведения – осознанию важности духовного возрождения белорусского народа. Светлый, солнечный колорит картины, белые стены церкви создают ощущение настоящего праздника души.

Стремление отобразить всю сложность происходящих социальных коллизий заметно в автопортрете Виктора Барабанцева «Портрет в грозу» (1990). Сдержанные суровые краски грозового неба акцентируют внимание на портретируемом. Композиционное решение работы почти фронтально. Остроту решения образа усиливает мотив

согнутой правой руки с веточкой колючки. Художник стремится передать всю сложность своего внутреннего состояния, целеустремленность, уверенность, твердость жизненной позиции. При всем реализме изображения становится очевидным символический характер трактовки образа.

Излишне зашифрованным воспринимается полотно Л. Дударенко «Люди и монументы» (1988). Гораздо более глубоко и отчетливо проявляется позиция художника в работе «Взгляд» (1991). На картине через дыру в обветшавшем изображении флага СССР художник словно вглядывается в грядущую постсоветскую эпоху. Тревожный, напряженный и вместе с тем выражающий надежду взгляд автора словно резюмирует оценку происходящих событий народом, надевая работу чертами портрета-типа.

Современный этап развития автопортрета. О популярности автопортрета в современной белорусской живописи свидетельствуют работы В. Стельмашонка (1990, 1993), Л. Дударенко (1991), В. Минейко (1991), В. Ткачева (1997), Н. Счастливой (1998), Л. Счастливой (1998) и многих других.

В 1990-е и особенно в 2000-е годы автопортрет явился формой выражения авторского кредо, декларирования авторской позиции. Автопортрет в новых исторических условиях стал формой глубокого сопереживания художника, размышляющего о судьбе Родины, о своем предназначении. Создается ощущение, что в этом жанре художников привлекает возможность постановки социально значимых вопросов. Автопортреты этого времени, как правило, отличает искренность, своеобразная исповедальность, стремление к философским размышлениям о смысле жизни.

Отчетливое психологическое начало определяет образ в автопортрете Виктора Громыко (1993). Классическая фронтальная композиция поясного портрета решена предельно просто. Книга в руках художника выразительно обогащает пластику работы. А в фоне едва намечен стеллаж с книгами. Колорит строится с преобладанием холодных фиолетово-коричневых и сиреневых оттенков. В выражении лица художника запечатлено состояние размышления о событиях нашего времени, но вместе с тем прочитывается четкость и бескомпромис-

ность гражданской позиции, которая нашла выражение в его творчестве.

Генеральной идеей камерного автопортрета Михаила Савицкого (1995) явилось стремление выразить свое отношение к современности. Художник на картине выглядит задумчивым и печальным. В композиции поясного портрета важную роль играет жест руки, укрывающей отворотами пальто маленькую лохматую собачку.

О многообразии подходов к решению автопортретов ярко свидетельствует работа Юрия Пискуна «Гости (Автопортрет)» (1996). Поясной портрет художника в роскошном средневековом костюме, в широкополой темной шляпе, сидящего в резном кресле с высокой спинкой, можно охарактеризовать, как композицию раздумья. Загадочность полотну придают птицы, одна из которых изображена сидящей на руке автора работы, другая порхает рядом, третья (черный петух) с пламенеющим гребнем удобно устроилась поверх шляпы. Погруженный в глубокое раздумье художник словно не замечает неожиданных гостей.

Представляется интересным обращение к портретному жанру и Леонида Щемелева. Его «Автопортрет» (1998) выглядит дерзким нарушением канонов. Художник изображает себя дремлющим на горлышке огромной темной вазы. Краски осеннего пейзажа контрастируют с четким черным силуэтом на переднем плане. На вазе видны размытые силуэты всадников. Отдельные детали фона – аист, влюбленная пара, сидящие на деревьях и летающие птицы, бледный полумесяц в ярком голубом небе являются неотъемлемыми составляющими выразительного и цельного образа.

Серию своих автопортретов Виктор Ольшевский дополняет, но уже более сложной и многоплановой работой – «Автопортретом с женой и дочерью» (2000–2003). В живописи, которая тонкой моделировкой формы и зашифрованностью пространственного решения чем-то напоминает поиски прерафаэлитов, отчетливо читается символично-метафорический характер образного мышления художника. В. Ольшевский изображает себя воином, облаченным в доспехи, хранящим любовь и верность прекрасной даме. Цветок, который объединяет их руки, – символ общего семейного очага.

На переднем плане в белоснежной одежде показана их дочь, изображение которой венчает ореол из белых лилий, предавая ощущение романтичности, детской непосредственности и счастья.

Художники в своем творчестве неоднократно возвращаются к жанру автопортрета, открывая новые возможности самопознания. Примером могут служить работы В. Гордеенко 1985-го и 2005-го годов. В первой композиции резкий боковой свет скульптурно моделирует пластику головы, контрастно высвечивая атрибуты мастерской художника. Этот прием помогает передать внутреннее напряжение художника в момент рождения творческого замысла. Во второй работе «Что сегодня просить у Бога» (2005) – свободно построенной по горизонтали композиции поясного портрета – художник изображает себя в профиль, держащим в левой руке горящую свечу. Темный пейзажный фон способствует концентрации внимания на ярко освещенной фигуре. В полотне отчетливо прочитывается желание художника выразить мысль о необходимости осмысления настоящего и глубоких размышлений о грядущем. «А чтобы правильно выбрать свой дальнейший путь, надо поразмышлять с глазу на глаз, почувствовать трепетание собственной души, ее разговор с Богом, который подскажет, что еще сказать людям» [3].

Высокая степень экспрессии свойственна автопортрету бобруйского художника Владимира Рубцова «Забрало» (2005). Выполненная в символическом ключе работа вызывает ощущение зашифрованности и неоднозначности в понимании образного решения. Художник изобразил себя в интерьере мастерской с проволочной клеткой, надетой на голову. В правой руке он держит ключ. А в лице художника отчетливо читается вопрос: отомкнуть удобную, защищающую от жизненных проблем клетку, или сохранить ее, так успешно отгораживавшую от житейских невзгод? Момент трудного, но необходимого выбора акцентирован композиционными и живописными средствами.

Приемы, взятые из арсенала сюрреалистической живописи, нашли свое отражение в интересном автопортрете Сергея Рима-шевского «Дорога к дому» (2010). Художник изобразил себя в момент работы над портре-

том девочки. В композиции художника плоскость превращается в пространство, пространство становится плоскостью. Платье девочки превращается в дорогу, по которой она уходит к далекому дому. Сдержанный коричневатый колорит, костюм художника и другие детали создают ощущение реконструкции прошлого. Поэтическая загадочность и парадоксальность предметных сочетаний, создающих обманчивость видимого, так же, как и само название, внешне не связанное с содержанием, возможно, берут истоки в творчестве Р. Магритт.

Как концептуальное произведение воспринимается автопортрет Георгия Скрипниченко «Свайго жыцця пазнаў я марнасць, ці Ладдзя Харона» (2005), который можно смело назвать одной из самых значительных работ этого жанра в последнее десятилетие. Стареющий художник, удобно расположившись на диване, подводит жизненные итоги и предаётся невеселым размышлениям о судьбах Родины. Это подчеркивает и шрифтовая надпись на стене «Жывеш, пакуль жыва(е) Радзіма!», поверх которой мелкими и более темными буквами выполнена вторая надпись, совпадающая с названием работы. Шрифтовая композиция, выполненная курсивом на стене над головой художника, диссонирует с уютным уголком интерьера и выступает как ориентир к восприятию содержания. Классическая манера письма и тонкость моделировки помогают достичь атмосферы глубокой искренности и душевной открытости перед зрителем.

Концептуальный подход отличает «Автопортрет с моделью» (2010) Бориса Заборова. Полотно выполнено в присущей художнику живописной манере, словно имитирующей фактуру и колорит старой выцветшей фотографии. Художник изображает себя стоящим спиной к едва угадывающейся женской модели. В подчеркнуто асимметричной композиции автор работы смотрит на себя немного сверху в момент самоуглубленного размышления.

В автопортрете витебского художника Бориса Лалыко (2005) автор концентрирует внимание на изображении глаз, которые внимательно смотрят на зрителя. Очерченное лаконичными линиями лицо портретируемого серьезно, сосредоточенно, но лишено суровости. Лирический контекст

способствует передаче возвышенного благородства.

Любопытно заметить, что в ряде автопортретов конца 1980-х – 2000-х гг. отчетливо проявилось постмодернистское влияние. Особенно заметно это в автопортретах художников творческого объединения «Квадрат» в Витебске В. Шилко, А. Досужева, А. Малей, серии работ Н. Павловского 1980-х гг. и А. Смоляка конца 1990-х гг.

В автопортрете Виктора Шилко (1987) активные поиски путей обновления пластического языка, включивших в себя декоративность и витражную лаконичность цвета, не помешали главной задаче – созданию образа человека, правильно оценивающего действительность и готового к ее преобразованию. Работа Александра Досужева «Автопортрет на железном фоне» (1990) возвращает нас к духовному мироощущению художника во времена железного занавеса. Интересный эффект достигается контрастом широкой эскизной живописи головы и детализированной проработки фона, собранного из склепанных между собой кусочков листового железа. Автопортрет Александра Малей (2000), главного идеолога и теоретика художественного объединения «Квадрат», несет в себе набор основных примет постмодернизма, выявленных американским исследователем И. Хосаном (неясность, фрагментарность, множество «Я», конструирование действительности и т. д.).

Продолжает тенденцию, намеченную этой группой работ, «Автопортрет» Зои Литвиновой (2004). В формах и красках угадывается схематизированное женское лицо. О себе художница говорит, используя возможности сложной знаковой системы с ее специфическим арсеналом декоративно-пластических возможностей. Создается ощущение, что это результат творческого поиска, эксперимента, не ставшего вехой на пути в изменении индивидуальной манеры.

Нельзя согласиться с утверждением А. Зименко, что «Постмодернизм для белорусской культуры оказался как нельзя кстати, став по существу ее спасением» [4], но для некоторых художников, таких, например, как А. Смоляк, в этом есть доля истины. Этапными работами в его творчестве стали четыре больших автопортрета, в которых художник изобразил себя последовательно

превращающимся в Дали, Веласкеса, Рембрандта, Пикассо (все 1999). Взяв из индивидуальных манер великих близкие себе приемы, он сохранил не только внешнее портретное сходство, но главное – собственный образный язык. Художник формулирует свое кредо в типично постмодернистской манере: «Частичка моего «Я» живет в разных временах и народах. Сразу и везде. Рембрандт, Вермеер, Матисс, Пикассо... Они существуют в моем сознании как реальные люди, во плоти и крови. Их животворящая энергия питает мою душу» [4]. Сознательно примеряя маски классических мастеров на себя, он декларирует приобщение к европейской художественной культуре, которой так не хватает современному белорусскому искусству.

Заключение. Живописный автопортрет сыграл важную роль в развитии белорусского изобразительного искусства XX – начала XXI века. Используемые художниками для самовыражения широкие возможности автопортрета с наибольшей свободой и силой, по сравнению с другими жанрами, позволили характеризовать его как целостное явление в искусстве Беларуси.

Жанр автопортрета является специфической формой эмоционально-художественного анализа художником самого себя. Происходит это в широком контексте, включающем разветвленную связь от-

ношений художника с социокультурным и природным окружением. На основе анализа содержательных элементов художественно-образного строя автопортретов заметно построение концепции творческой личности с широким диапазоном человеческих чувств и переживаний, включающим и эмоции монументального, эпического строя, и сложные интимные мотивы. Динамика изменения превалирующего типа творческого человека в искусстве Беларуси разнородна, но в целом основана на эмоционально-чувственном, гармоничном, согласованном с окружающим миром образе личности, вступающей в откровенный диалог со зрителем.

Жанр автопортрета, меняясь и эволюционируя в соответствии со сменой исторических эпох, продолжает выполнять свою главную задачу – отображать не только внешнее сходство, но и раскрывать внутренний мир художника, его характер, осознание своего общественного предназначения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зингер, Л. С. Автопортрет в советской живописи / Л. Зингер. – М.: Знание, 1986. – С. 3.
2. Цыбульскі, М. Л. Кантэксты жывапісу: гістарычная паэтыка і сучаснасць: манаграфія / М. Л. Цыбульскі. – Віцебск: Выдавецтва УА «ВДУ імя П. М. Машэрава», 2007. – С. 68.
3. Сасноўская, А. Аб чым яшчэ прасіць Бога? / А. Сасноўская // Мастацтва. – 2006. – № 10. – С. 27.
4. Зименко, А. И. Андрей Смоляк / А. И. Зименко. – Минск: Минская фабрика цветной печати, 2006. – С. 17.

Поступила в редакцию 09.02.2012 г.

УДК 769.91

Карикатура: особенности художественной формы

© Кривенькая Е. С.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

Особенности художественной формы карикатуры: детали окружения, стиль рисунка, сюжет – входят в слой синкретной, спонтанно складывающейся массовой памяти истории того или иного народа и фиксируют не только масштабы событий, но и нюансы их протекания, позволяют определить, как менялось восприятие и функциональное назначение карикатуры в обществе. Наполнение контурно-плоскостного рисунка карикатуры реальным содержанием – особая грань мастерства художника. Условность языка графики приводит к тому, что рисованная карикатура может восприниматься как формально-графическая игра, которую отличают эскизность, несамостоятельный, незамкнутый характер, отсутствие оформления, плоскостная стилизация. В художественном поле карикатуры по деталям окружения, атрибутам персонажей и их репликам прослеживается динамика социокультурной среды. О мастерстве художника свидетельствуют пластическая достоверность, убедительность жеста и эмоции персонажа, ощущение органического единства разнородных элементов внутри художественного целого, вызывающее у зрителя сопереживание и комический эффект.

Ключевые слова: карикатура, первоэлементы художественной формы, конфигуративность изображения.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 48-52)

Caricature: features of Art Form

© Krivenkaya E. S.

Cultural Institution «Vitebsk Regional Local History Museum», Vitebsk

Features of art form of caricatures: the details of surroundings, the style of the picture, the plot are included in a layer of spontaneously forming mass memory of history of nation. They fix not only the scale of events, but also the nuances of their passing and allow to determine change in perception and functional purpose of caricatures in the community. Filling of contour-planar pictures of caricature with real content is a special mastership of the artist. The conventionality of language of graphics leads to the fact that the drawing caricature may be perceived as formal graphical game that is marked by sketch, non-self, non-closed character, lack of design and planar stylization. The dynamics of social and cultural environment can be traced in the artistic field of caricature on the details of the environment, the attributes of the characters and their replicas. Plastic believability, persuasion of gesture and emotions of the character, a sense of organic unity of heterogeneous elements within an artistic whole causing the viewer empathy and comic effect show the skill of the artist.

Key words: caricature, primary elements of artistic form, configurational of image.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 48-52)

Понятие «форма» охватывает все стороны человеческого бытия, духовной и практической деятельности людей, но в различных сферах человеческой деятельности имеет свои особенности трактовки. Представление о форме в сознании человека складывается в двух аспектах: предметном и пространственно-геометрическом. С позиции жизненного опыта предметная форма трактуется как граница поверхности предмета, как его видимые контуры. Определение формы как пространственно-геометрической конфигурации (по Ильенкову) основано, исходя из закономерностей

человеческого восприятия пространства и пространственных форм на базе геометрических представлений [1, с. 225].

Исследования по психологии зрительного восприятия выявляют важную роль геометрических объектов как эталонов пространственной формы: представления о той или иной конфигурации складываются на основе опорных точек, линий поверхности, их сочетаемости. В этой связи такие геометрические объекты, как «точка», «линия», «угол», выступают как некие первоэлементы формы, так как именно из соотношения этих элементов строится представление о

той или иной пространственной конфигурации. Наряду с геометрическими эталонами формы существуют предметно маркированные эталоны пространственной формы, хранящиеся в памяти человека. Геометрические представления глубоко внедрены в сознание человека и реализуются на практике в виде особой «геометрической интуиции», обеспечивающей практическую ориентацию.

Форма вообще и геометрическая форма в частности могут оказывать сильное эмоциональное воздействие на человека. Геометрическая схема реального предмета, возникающая на основе зрительного восприятия, всегда является носителем разнообразных смыслов – устойчивых, укоренившихся в сознании человека (с учетом национальных особенностей культуры), уходящих в мифологическое сознание ассоциаций, связанных с геометрическими фигурами и другими конфигуративными элементами, ставшими эталонными. В процессе художественной репрезентации формы геометрическая схема дополняется эмоциональной оценкой, представляя форму в индивидуально-авторском ассоциативно-психологическом ключе.

Карикатура является жанром изобразительного искусства, в том числе и графики. Особая организация (комбинация) элементарных изобразительных знаков-следов (линий, штрихов, пятен, точек) и их пространственно-фоновой основы – листа бумаги – обеспечивает стилистическую и образную уникальность художественного языка графики. Ее мир ориентирован на иносказательность художественного образа. Основная форма карикатуры – газетно-журнальная. Наряду с художественной функцией в карикатуре представлена и утилитарная, связанная с ориентацией на развлечение.

Художественная форма любого произведения искусства непосредственно воздействует на восприятие зрителя, определяя и первую эмоциональную реакцию, и смысловое содержание образа. Свойства графического языка карикатуры определяются ее спецификой и внешними условиями, связанными с формами бытования. Карикатуру как художественное произведение отличает смешанный тип воспроизведения, в котором присутствуют зарисовки с натуры, рисунки по памяти, рисунки-фантазии и так далее. Она может быть как произведением эскизного характера, так и «композицией,

специально задуманной в определенной технике, в определенном материале и неосуществимой в других техниках и материалах» [2, с. 63].

Цель данной статьи – анализ особенностей художественной формы в карикатуре, выявление особенностей фиксации проявлений характерного и странного в художественном поле современной карикатуры.

Элементы художественной формы в карикатуре. Работа в жанре карикатуры требует от художника умения заострять характерное, обобщать образ до уровня знака, быть лаконичным в выборе средств графической выразительности. Богатую пищу для фантазии художника дает установка на быструю фиксацию в зрительной памяти проявлений характерного и странного из действительного окружения в сочетании с привычкой делать быстрые зарисовки.

В пластических искусствах к элементам формы и содержания относятся: композиционные схемы, аналитические зарисовки, колористические «раскладки», анализ пространственного построения, «проигрывание» аксессуаров и т. д. Уникальность графического произведения складывается из ряда признаков, но важнейшей особенностью его стилистики является тонально-линейная конфигуративность изображения, основанная на пластическом взаимодействии пятна и линии.

Культура линейно-пятновых изображений, сформировавшаяся в Европе в конце XIX – начале XX в., получила свое развитие в европейской журнальной графике, в том числе и русской. Именно на линии и пятне часто строилось исполнение графических рисунков, а также рекламной и сатирической графики того времени.

Спецификой линейной графики является равнозначность выразительности как линии, так и качества поверхности, на которую эта линия нанесена. Свечение бумаги, обволакивающее линии, играет в линейной графике такое же значение, что и очертания форм. В линейных рисунках-карикатурах ценится умение художника создавать обобщенные, цельные и острохарактерные образы. Таким умением обладали О. Домье, О. Гульбранссон, Г. Гросс и др.

Линия в графическом произведении может передать как просветленность образа, так и его почти физически ощутимую плотность и материальность. Линия и штрих

постоянно сопутствуют друг другу. Линия легко «усиливается» штрихом, а штрихи объединяются движением линии. Такое свойство линии, как плавность, позволяет при нанесении контура одновременно выявить и обобщить характер формы, ее пластические качества. «Каждый изгиб, утолщение или уменьшение толщины линии должны быть логически оправданы, что-то выражать и отображать» [3, с. 202]. Чем точнее найден контур, тем интереснее и острее набросок, поскольку удачно найденная линия контура способна передать большую часть набросочного образа. Напряженность и сила линии видна в контурно-плоскостных рисунках белорусского мастера карикатуры О. Гуцолы.

Штрих в линейном наброске позволяет добиться объемности изображения. Контур, усиленный штрихом, как бы «извлекает» форму из условного пространства бумажного листа и «проясняет» моделировку внутренних изобразительных конструкций. В линейно-штриховом изображении линии и штрихи могут работать не только на выявление объемных форм, но и способствовать появлению ассоциативных ощущений у зрителя. Композиционной цельности в линейно-штриховой графике добиваются при обобщении частей произведения светом или тоном, «сливая» в единые пятна мелкие детали или располагая рисунок так, что на изобразительной плоскости второстепенных деталей не имеется.

В художественной форме карикатуры обыгрываются геометрические и предметные аспекты формы, но не для того, чтобы отобразить видимую действительность, а чтобы сфокусировать внимание зрителя на отдельных ее свойствах, акцентированных автором с помощью приема деформации и осознанного искажения.

Особенности и формы воплощения действительности в карикатуре. Искусствовед Б. Виппер подчеркивает три основные особенности художественной формы карикатуры. Во-первых, одностороннее преувеличение уродства, безобразия, низости; во-вторых, наличие допустимых границ отклонения от нормы и нарушения естественности изображения; в-третьих, связь карикатуры с человеческими проявлениями, даже если она не изображает человека [2, с. 63]. Карикатура, по мнению немецкого исследователя Х. М. Виланда, имеет три формы воплощения: правдивое изображение урод-

ливой действительности; гипербола, усиливающая уродство изображаемого предмета, как это могла бы сделать сама природа; и, наконец, гротески, «в которых художник предается дикому полету фантазии» [4, с. 123].

Условное изображение человека, равно как и животного, является средством воплощения замысла. Животное в карикатуре становится выразителем психологического состояния, свойственного человеку, и, соответственно, оно может двигаться несообразно своей реальной природе. Убедительность жеста и жизненность эмоции персонажа вызывают у зрителя эффект сопереживания, включая и комический эффект. Пластическая достоверность, достижение органического единства разнородных элементов внутри художественного целого обеспечивают популярность карикатуре и свидетельствуют о мастерстве художника.

Инициация к сотворчеству посредством недосказанности делает восприятие карикатуры более эмоциональным и запоминающимся, так как дополнение художественной формы происходит из видеоряда личного опыта зрителя и является актом его творческой активности. Момент сотворчества расширяет горизонты видения, способствует более тесному контакту художника и зрителя.

Исследователь эволюции типов юмора в карикатуре Н. Дмитриева отмечала, что «с убыстрением общественной эволюции убыстряются и метаморфозы юмора, так что различные его типы и оттенки не успевают вытеснять друг друга и существуют одновременно, получая лишь перевес у различных социальных и возрастных групп» [5, с. 167]. Карикатура, вызывающая смех большинства зрителей, живущих сегодняшним днем, содержит в себе элементы достаточно распространенного типа юмора. Они реализуются в стиле карикатуры, включая графическую и смысловую стороны.

Деформация и искажение реальных форм в карикатуре всегда является задачей и предполагает зрительское сопоставление с естественным образом или определенным реальным явлением. Благодаря установке на оценку выявляемого зрителем несоответствия «карикатурное изображение относится к области риторики и является типичным для дидактического стиля, в частности для его комических модификаций – сатиры и басни» [6, с. 16.]

Карикатура как произведение искусства графики нередко является рисунком-набро-

ском, который не носит самостоятельного характера. Его форма отличается эскизностью, отсутствием оформления, условной чисто графической плоскостной стилизацией. Наполнение контурно-плоскостного рисунка карикатуры реальным содержанием – особая грань мастерства художника. Графическая упрощенность персонажа и схематизм «среды» карикатуры требуют от автора психологической наблюдательности, развитого чувства композиции и пропорционального размещения элементов на плоскости листа.

Рисунок художника подчас сам рождает юмористический смысл. Графические эксперименты, импровизации сообщают карикатуре – искусству неожиданностей – дразнящее очарование. Взгляд на окружающий мир сквозь призму критического самопознания находит художественное выражение в неожиданных образах привычных вещей, ракурсах восприятия житейских ситуаций и их героев. Художник, гиперболизируя черты и пропорции модели, не отвергает необходимости сходства с оригиналом. В противном случае исчезает комический эффект, основанный на разнице проявления характерных черт модели в карикатуре и в реальности.

В художественной форме карикатуры отражены различные аспекты физиогномического восприятия: взгляд, мимика, личный характер, национальные черты, сходство между человеком и животным. Портретным сходством с натурой в карикатуре частично пренебрегают с целью указания на недостатки человеческой природы, проявляющиеся во внешности и поведении. Авторы работ, задавая зрителю ход ассоциаций, часто гиперболизируют физиогномические особенности, характеризующие объект карикатуры. Гипербола, усиливающая уродство изображаемого персонажа, стала классическим приемом карикатурной деформации при создании комических образов не только в изобразительном искусстве.

В процессе становления карикатура ушла от узкоспециального значения «быть формой критики» [7, с. 242] к более широким горизонтам социальной рефлексии, от прямолинейной установки для восприятия зрителя к ассоциативности и сотворчеству. Современная карикатура стремится к тому, чтобы адекватно отражать реалии времени и специфику межличностных отношений в меняющемся мире. Традиция рассказа в кар-

тинках получила продолжение в искусстве комикса и анимации, а для карикатуры стало характерно «кадрирование» ключевых моментов сюжета либо переходов сюжетных линий. Современная карикатура нередко является актом спонтанной социальной рефлексии художника, где основную роль играет интуитивный синтез художественного мастерства и аналитической работы.

Жанр карикатуры постоянно трансформируется, отражая динамику содержания конкретной социокультурной среды. Авторы всегда фокусировали внимание зрителя на преходящем значении различных составляющих среды, поэтому образ в карикатуре является специфической формой художественной рефлексии на жизнь в социуме. Он раскрывается посредством сопоставления имиджей, символических, аллегорических образов уже знакомых зрителю как носителю определенной культурной традиции.

В зависимости от социального заказа или собственных наблюдений художника изменяется художественная форма карикатуры. Социальный заказ отражается в форме политической критики или сатиры на нравы, а во втором случае художник может использовать «химерические и монструозные» гротески, коллажи, клипы, комиксы, мультипликацию, рекламу [10].

Большое значение для формы карикатуры имеет наличие надписей, что разделяет карикатуру на вербальную и невербальную, анонимную и авторскую. Разными будут формы карикатуры для взрослых и для детей. Форма также изменяется по степени актуальности в текущий момент времени: выделяют злободневную и универсальную карикатуру, посвященную философским проблемам бытия человека.

Карикатура как система знаков. Произвольность формообразования в произведениях искусства вызывает неоднозначность трактовки их смыслового содержания. Использование условно-символической стилизации, где формообразующим принципом является фантазия художника, породило в искусстве многозначные образы, в которых жизнь получает сложное, противоречивое преломление. Для обозначения подобных произведений использовались понятия «гротеск», «карикатура», «бурлеск».

Карикатура является сложной закодированной системой знаков, эзоповым языком того времени, когда она была создана.

В понятие «карикатура» постепенно вошли все аспекты социального бытия человека и стереотипы их восприятия, преломленные фантазией художника сквозь призму моральной, эстетической, политической и философской оценки в форму, доступную для художественного восприятия современников. Современная карикатура исполнена духом безграничной самоиронии. Она «подхватывает» актуальные течения мысли, гипотезы, умонастроения, проникается ими и, отражая их в своем зеркале, смеется над ними. Этому, в частности, служит прием фигуративной буквализации популярных метафор, моральных сентенций, законодательных параграфов, правил, иносказательных изречений.

Карикатуры в силу своей специфики (яркость образа, легкость запоминания, отклик на злобу дня) входят в слой синкретной, спонтанно складывающейся массовой памяти истории того или иного народа в качестве носителя культурно-исторической памяти и фиксируют не только масштабы событий, но и нюансы их протекания.

Заключение. Акцент на особенностях социального взаимодействия делает объектом изображения в карикатуре деформации принятого в данном социуме поведения и его оценки. Предметом карикатуры становятся социальные типы и отношения между ними. В современной сюжетной карикатуре отражены модели коммуникации, которые регулируют поведение человека в различных ситуациях. Развитие сюжета подразумевает определенные стадии: завязку, основное действие, финал. Но отражение этих стадий в художественном поле карикатуры не всегда образует линейную последовательность. Нередко вместо многокадровой карикатуры-рассказа внимание зрителя привлекает застывший в незавершенности ключевой момент либо его неожиданный итог. Действие не всегда разворачивается в хронологическом порядке; ход сюжета может быть свернутым, и только ассоциативные ключи, представленные в художественном поле карикатуры, дают возможность зрителю раскрыть его в своем воображении. Художественное поле карикатуры может включать разновременные компоненты сюжетного действия. Нередко характер и последствия действий персонажей намеренно гиперболизируются в карикатуре ради усиления выразительности образа.

Со второй половины XX века выделилось особое направление – философская карикатура «без слов», где героем становится «злостный представитель человеческого рода, который вытесняет собой или поглощает в себя все маски-типажи социальных ролей». Такой обобщенный человек лишен характеристики по схеме «хороший – плохой», он – абсолютный объект манипулирования действительности и самого себя [5, с. 166].

Динамика социокультурной среды фиксируется авторами карикатуры в той мере, в какой она вызывает общественный резонанс, и это служит источником последующего изменения художественной формы карикатуры. Пластическая выразительность персонажа является необходимым условием возникновения убедительного для зрителя образа. Ход сюжета и детали окружения являются маркерами актуальности видеоряда в определенной социокультурной среде. Обращение к карикатуре является инициацией диалога автора и зрителя по поводу относительности видения и оценки реалий социокультурной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – М.: Гнозис, 2007. – 512 с.
2. Виппер, Б. Р. Графика / Б. Р. Виппер // Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 232 с.
3. Бесчастнов, Н. П. Портретная графика: учеб. пособие / Н. П. Бесчастнов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2007. – 367 с.; 32 с. ил.
4. Дежуров, А. С. Гротеск. От живописного приема к эстетической категории / А. С. Дежуров // Искусство как сфера культурно-исторической памяти: сб. ст. / отв. ред. Ю. Л. Лиманская. – М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, 2008. – 395 с.
5. Дмитриева, Н. Новый тип юмора в карикатуре / Н. Дмитриева // Искусствознание. – 2004. – № 2. – С. 164–183.
6. Словарь художественных терминов 1923–1929 гг. Г.А.Х.Н.; под ред. и послесл. И. М. Чубарова. – М.: Логос-Альтера, Ессе Ното, 2005. – 496[5] с.
7. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
8. Феноменология смеха: карикатура, пародия, гротеск в современной культуре: сб. статей / М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологии; сост. и отв. ред. В. П. Шестаков. – М.: РИК, 2002. – 269 с.
9. Герчук, Ю. Я. История графики и искусства книги: учеб. пособие для студентов вузов / Ю. Я. Герчук. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 320 с.
10. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие / Н. А. Яковлева, Е. Б. Мозговая, Т. П. Чарговец [и др.]; под ред. Н. А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.: ил.

Поступила в редакцию 09.02.2012 г.

The background features a large, semi-transparent sphere in the center. Inside and around the sphere are numerous thin, white, curved lines that resemble particle tracks or a complex network. Small, bright white dots are scattered throughout the scene, particularly concentrated near the sphere. The overall color palette is light gray and white, creating a clean, futuristic, and scientific aesthetic.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Творческие объединения Витебска: «Квадрат» и УНОВИС – социум и искусство

© Малей А. В.

*Государственное учреждение дополнительного образования
«Дворец творчества детей и молодежи», Витебск*

В статье анализируется проблема соотношения социума и искусства в историческом развитии культуры г. Витебска в XX в. Основанием для исследования служат два объединения художников: в начале века – УНОВИС (Утвердители НОвого Искусства), созданный К. С. Малевичем в 1920 г., и в конце 1980-х годов – «Квадрат», созданный художниками Витебска, его духовный преемник. В культурологическом аспекте эти два объединения, по мнению автора, представляют феномены одной культуры, которая противостояла тоталитарной идеологии, влиявшей на развитие искусства в СССР. Целью статьи является анализ соотношений творческих и социальных позиций в развитии авангардного искусства в социокультурной среде Витебска в XX веке на основе сравнения деятельности творческих объединений УНОВИС и «Квадрат».

Ключевые слова: искусство и социум, официальное и неофициальное искусство, социально-культурный феномен, УНОВИС, «Квадрат».

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 91-94)

Art unions of Vitebsk: «Square» and UNOVIS – socium and art

© Malei A. V.

Educational establishment «State hall of children and youth creative work», Vitebsk

The author analyses the issue of correlation of socium and art in the historical development of the culture of Vitebsk in the XX century. The basis for the research is two artists' unions – UNOVIS (Initiators of new art), set up by K. S. Malevich in 1920, and «Square», set up in late 1980-ies by Vitebsk artists, as its successor. In the cultural aspect these two unions, according to the author, represent phenomena of the same culture, which confronted the totalitarian ideology, which influenced the development of culture in the USSR. The article aims at analyzing the correlations of creative and social positions in the development of vanguard art in the social and cultural environment of Vitebsk in the XX century on the basis of the comparison of the activity of the art unions of UNOVIS and «Square».

Key words: art and socium, official and non official art, social and cultural phenomenon, UNOVIS, «Square».

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 83-94)

Художественная культура и искусство всегда созвучны своему времени и, развиваясь по своим законам, всегда соприкасаются с социумом. Советское искусство представляло собой идеологический продукт социума, и общество использовало искусство как эффективный инструмент организации и защиты политических и социальных идей. И даже искусство андеграунда, вытесненное в форму неофициального существования, в маргиналии культуры, является таким же продуктом социума, как и официальное советское искусство. Несмотря на то, что художники андеграунда стремились сохранить искусство в чистоте, т. е. в его собственной неидеологической

сути, тем не менее, их произведения были насквозь пропитанными социумом. Официальное и неформальное искусство – это две стороны одной медали, две составляющие одного общественного сознания со всеми его противоречиями.

При сравнении взаимосвязи искусства и социума в первые 20 лет и последние 15 лет XX века в нашей стране мы обнаруживаем не только схожесть процессов, но и их радикальные отличия.

В начале века социальные отношения стали причиной 70-летней мутации художественных открытий в искусстве, а в конце века причиной переоценки этих же ценностей. В 20-х годах социум был лишь



УНОВИС. Июнь 1922 г. Витебск. Слева направо: стоят – И. Червинко, К. Малевич, Е. Рояк, А. Каган, Н. Суетин, Л. Юдин, Е. Магарил, сидят – М. Векслер, В. Ермолаева, И. Чашник, Л. Хидекель.

косвенной, сопутствующей причиной рождения нового искусства, в большей степени благодаря своей революционной сущности, созвучной в этом смысле с революционной сущностью авангарда. Однако социум не был причиной возникновения русского авангарда. Русский авангард стал следствием процесса развития самого искусства, логическим продолжением поисков новых форм в искусстве.

В последующем движении истории, наоборот, социум тотально определял события в искусстве, породив две его ветви: официальную и «вторую культуру». В этом заключается основное различие соотношений между искусством и социумом в начале и конце века. Схожесть же состоит в том, что в обоих случаях искусство функционировало на фоне социальных потрясений и социального кризиса, который способствовал свободному развитию эстетической мысли и творчества. Кроме того, революционные события в начале и конце века создавали ситуацию, в которой решать проблемные задачи в искусстве было продуктивнее коллективно.

Это и сформировало творческие объединения художников на двух полюсах исторического отрезка. В Витебске в начале XX века это был УНОВИС, в конце – «Квадрат».

Цель статьи – анализ соотношений творческих и социальных позиций в развитии авангардного искусства в социокультурной среде Витебска в XX веке на основе сравнения деятельности творческих объединений УНОВИС и «Квадрат».



«Квадрат». Октябрь 1988 г. Витебск. Слева направо: стоят – Н. Дундин, В. Чукин, Ю. Руденко, Т. Руденко, В. Счастный, В. Шилко, сидят – А. Досужев, А. Малей, А. Слепов, В. Михайловский.

Создав в 1987 г. объединение «Квадрат» в виде творческой организации, художники объявили себя свободными от любого вмешательства в их творческую жизнь со стороны официальных структур, политической идеологии и официального искусства. Творческим кредо были объявлены культура и искусство 1910-х–1920-х гг. Витебска, русского авангарда и новейших течений постмодернизма. 16 марта 1987 г. в созданное по инициативе Александра Малей в г. Витебске объединение «Квадрат» (1987–1994) вошли: Александр Досужев, Николай Дундин, Валерий Счастный, Валерий Чукин, Виктор Михайловский (до 1990 г.), Александр Слепов, Виктор Шилко, Татьяна и Юрий Руденко (до 1990 г.).

Социальные и структурные аналогии. УНОВИС, так же, как и «Квадрат», – прежде всего, социально-политический и культурный феномен. На это указывают форма и структурная организация объединения, а также методы его работы. По определению самих художников, это – партия в искусстве. Объединение было структурировано как организация, и поэтому УНОВИС резко отличался от объединений московских и петроградских художников того времени.

Основа такого отличия – социальная направленность УНОВИСа. Творческий коллектив не занимался утверждением художественных новаций, как делали это столичные объединения в творческой конкуренции с другими объединениями. Художественные ценности к тому времени уже были утверждены и распределены в ис-

кусстве, задача была в другом – утвердить эти ценности в социальной, культурной и утилитарной среде. Поэтому форма работы УНОВИСа цеховая и пропагандистски-агитационная: это происходило в форме лекций, докладов, митингов, акций, т. е. это был ликбез для той части населения, которая пыталась или должна была осмыслить современное искусство.

Перевод супрематических идей в утилитарную среду, архитектуру и зарождающийся промышленный дизайн, т. е. то, чем занимался УНОВИС, был невозможен без социальной поддержки, так как архитектура, экстерьер и дизайн – производные не только от искусства, но и от социума, его культурная, эстетическая и интеллектуальная составляющая.

Сама идея внедрения художественных идей в общественное сознание представляет собой социальный феномен, поэтому соотношения УНОВИСа и «Квадрата» с социумом схожи.

Разница только в акцентах, которые расставила история, – УНОВИС утверждал новые авангардные идеи в обществе, «Квадрат» занимался утверждением тех же ценностей, ставших уже классическими.

Объединение «Квадрат» заполнило паузу в почти столетие, и все возвратилось на круги своя: тот же ликбез, акции и просветительские выставки на фоне тоталитарного сознания и старого социума.

У «Квадрата» и УНОВИСа одна социально-историческая линия, одна страна и один город, одна общая культура, поэтому эти два объединения в культурологическом аспекте представляют одно целое – альфу и омегу одной культуры, противостоящей одной разрушительной силе – тоталитарной идеологии.

«Квадрат», как и УНОВИС, – это партии в искусстве, структурированные как организации. Так же, как и УНОВИС, «Квадрат» не был похож на неформальные объединения своего времени, в первую очередь из-за структурного построения. Так же, как и УНОВИС, «Квадрат» проводил мероприятия в форме акций и организовывал творческий процесс в виде коллективного творчества. Так же, как и УНОВИС, «Квадрат» имел свою эмблему: УНОВИС – черный квадрат с белым обрамлением, который носили на рукаве, «Квадрат» – черный квадрат с золотым обрамлением в форме значка на груди.

Немаловажная деталь: структура объединения и форма деятельности «Квадрата», включая значок, не были сознательно заимствованы у УНОВИСа, об этом тогда членам «Квадрата» просто не было известно.

Эстетические аналогии. Рассмотрим соотношение «Квадрата» и УНОВИСА с точки зрения искусства.

Развитие современного искусства поставило в тупик многих исследователей: исчезла станковая картина, потеряла лидирующую роль живопись, в искусстве пошел процесс под приставкой «нео», на нет сошли стилевые отличия, наконец, само изобразительное искусство перестало быть таковым, отбросив изображение как самоценность.

Подобный ход развития изобразительного искусства предугадать было трудно. После авангарда изобразительные средства, такие, как линия, пятно и цвет, перестали быть главным художественным смыслом, а стали средством формирования невизуальной компоненты. Искусство, став через авангард чистым искусством, трансформировалось в акцию, перформанс, объектное искусство, инсталляцию и проект, заявив о себе как о самостоятельной реальности. Авангард стал порогом перехода к новому эстетическому сознанию – восприятию искусства как метафизической реальности, т. е. реальности, не связанной с природой и Вселенной, но такой же реальной, как и физическая.

На этой основе в XX веке возникли совершенно новые виды творчества, в которые художники, демонстрируя произведения, физически вовлекают зрителя. Это перформансы, акции и инсталляции.

Многовековое главенство в искусстве стилевых открытий закончилось. Обнаружилось, что пластическое новаторство как главное выражение мироощущений больше не может быть определяющей силой его развития. Современное искусство стало плюралистическим и многообразным.

Искусство 1910–1920-х гг. было новаторским: оно разбрасывало камни, поэтому создается впечатление, что художники конца XX века их собирают. Однако не исключено, что кажущаяся кризисная пауза со временем окажется незаметно сжимающейся пружиной, в которой скрыта динамика не менее новаторского процесса, чем в 1920-е годы.

Современное искусство конца XX века совершенно не похоже на искусство европейского модернизма и русского авангарда.

Акция и перформанс, возникшие в 1960–1980-е гг., достигли своего расцвета.

Именно в то время этот вид творческой деятельности стал основным видом творчества «Квадрата». Оставаясь в личном плане сугубо индивидуальными, каждый со своими эстетическими проблемами, художники «Квадрата» в форме коллективного действия создавали произведения, которые были созвучны художественным процессам, происходящим в мировом искусстве, и это был уже не ликбез.

«Квадрат», не являясь первооткрывателем акции и перформанса, так же, как и УНОВИС, утверждал новое искусство, созвучное его времени. Произведения «Квадрата» представляли собой две формы творчества: индивидуальное (живопись, графика, скульптура) и коллективное (акции, перформансы, арт-проекты).

Произведения коллективного творчества – главный вклад «Квадрата» в современное искусство. Именно по этим произведениям можно судить и серьезно обсуждать принадлежность объединения к процессам, происходящим в искусстве, его вклад в общую художественную культуру страны.

Коллективные произведения «Квадрата» были выдержаны в духе эстетического стиля эпохи и проверены временем. В течение последующих 20 лет они получали высокие оценки известных европейских мастеров и знатоков искусства, публиковались на страницах зарубежных изданий. Индивидуальное же творчество, хотя и имело общий направляющий стержень, было персонализировано, а само объединение служило условием и лабораторией для индивидуального эксперимента.

Советские художники пребывали в неведении о происходящем в современном искусстве, находясь за пределами общего информационного поля. Информированные художники добывали знания по крохам, пытаясь представить картину общих процессов в современном искусстве. В большей степени представления о современном искусстве были извращенными и субъективными.

Советские художники, накрепко привязанные к станковой картине, не подо-

зревали о том, что живопись давно уже не определяет художественные ценности, а попросту является одним из видов творчества. Советские художники жили в некой придуманной ими реальности. Если живописец рисовал абстрактное произведение, то он немедленно превращался в авангардиста, представителя современного искусства, не понимая того, что он проповедует классическое искусство, давно ставшее музейным достоянием. Ищущие художники в индивидуальном творчестве были в большей степени заняты собой, а не проблемами современного искусства. Им предстояло пройти очищение, отказ от созданных ими и социумом стереотипов и обыкновенного ликбеза, стать в русло современных тенденций в искусстве, т. е. стать современными художниками.

Таков был фон, на котором развивалось индивидуальное творчество квадратовцев. Каждый решал свои проблемы индивидуально с непосредственной или опосредованной связью с наследием Витебской школы и постмодернистского искусства.

Современное искусство как в конце XX в., так и сейчас в целом определено двумя потоками развития – традиционным (живопись, графика, скульптура) и современным (инсталляция, объект, проект). Определяющий приоритет за современным искусством, но традиционное искусство, тем не менее, не сошло с исторической, арт-сцены, оно также участвует в создании рисунка культуры современной цивилизации, и в нем также происходят свои художественные процессы.

«Квадрат» как социально-культурный феномен в своем творчестве вобрал в себя оба потока искусства и тем самым представил объективный срез художественных тенденций в современном искусстве своего времени.

Заключение. «Квадрат» продолжил реализацию идеи УНОВИСа «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на наших ладонях!» и придал утопическому лозунгу УНОВИСа действенный смысл своим участием в ниспровержении социальной утопии.

Поступила в редакцию 06.01.2012 г.

УДК [94(476.5):379.82(=174)]“1918/1928”

Клубы и культурно-просветительные кружки латышского населения Витебщины в первое десятилетие советской власти

© Яковлева Г. Н.

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

Статья посвящена анализу деятельности национальных клубов и культурно-просветительных кружков, существовавших в г. Витебске и губернии в первое десятилетие советской власти. Особое внимание уделено истории витебского латышского клуба «Коммунист» и освещению работы латышских культурно-просветительных объединений, функционировавших в латышских колониях губернии в рассматриваемый период. Пик расцвета клуба пришелся на период так называемого «Витебского ренессанса». На основе хорового кружка клуба был создан 2-й Государственный (латышский) хор. В 1921 году из участников драматической студии при клубе была учреждена труппа Латышского рабочего театра. Значительную роль в деятельности клуба играл А. Чиган, который был и режиссером созданного театра. Сокращение финансирования сферы культуры в начальный период нэпа, отъезд из города многих музыкантов, художников, литераторов привел к сокращению культурного пространства города. Упало влияние латышей-большевиков в общественно-политической жизни губернии, уменьшилась и роль латышского клуба в его культурной составляющей. Резкое возрастание роли агитационно-пропагандистских отделов комитетов РКП (б) способствовало унификации, политизации и централизации деятельности клубов и культурно-просветительных кружков. Эти процессы стали наиболее очевидны в деятельности клуба «Коммунист» с 1927–1928 гг.

Ключевые слова: латышский клуб «Коммунист», латышские культурно-просветительные кружки, латышский рабочий театр, «борьба с танцульками», унификация, политизация.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 59-68)

Clubs and cultural and educational groups of the Latvian population in Vitebsk region in the first decade of Soviet power

© Yakovleva G. N.

Educational establishment “Vitebsk State University named after P. M. Masherov”, Vitebsk

The article is devoted to the analysis of the performance of national clubs and cultural and educational groups, which existed in Vitebsk and its region in the first decade of Soviet power. Special attention is paid to the history of Vitebsk Latvian club “Communist” as well as the work of Latvian cultural and educational unions, which functioned in the Latvian colonies of the region in the period under consideration. The club flourished in the period of the so-called Vitebsk renaissance. On the basis of the choir circle of the club, 2nd State (Latvian) choir was founded. In 1921 the company of Latvian workers’ theater was set up out of the participants of the club drama studio. Reduction of the financing of the sphere of culture in the early NEP period, departure of many musicians, artists, writers resulted in the reduction of the cultural space of the city. The influence of Latvian Bolsheviks in the public and political life of the region reduced, so did the role of the Latvian club in its cultural component. Great increase of the role of propaganda departments of the Communist party facilitated the unification, politization and centralization of the clubs and cultural and educational groups. These processes became most vivid in the activity of the Club “Communist” in 1927–1928.

Key words: Latvian club “Communist”, Latvian cultural and educational groups, Latvian workers’ theater, fight with new dances, unification, politization.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 59-68)

Культурная жизнь Витебска 1918–1922 гг. неизменно привлекает внимание отечественных и зарубежных ученых. В работах А. Шатских, А. Зельцера,

Л. Наливайко, А. Лисова, Т. Котович, В. Шамшура и многих других исследователей отражены разные аспекты творческой жизни города периода так называемого «Витебского

Адрес для корреспонденции: 210038, г. Витебск, Московский пр-т, д. 33, УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кафедра всеобщей истории и мировой культуры – Г. Н. Яковлева

ренессанса». Значительное количество работ посвящено изучению масштабов и вклада русско-еврейской творческой интеллигенции в культурное пространство города того периода. Однако значительную роль в общественно-политической и культурной жизни Витебщины играло и ее латышское население.

Цель статьи – показать, опираясь на документы Государственного архива Витебской области, роль национальных, прежде всего латышских клубов и культурно-просветительных кружков, в жизни населения города и губернии, выделить основные этапы в их деятельности.

Латышский клуб «Коммунист» в первые годы советской власти. Характерной особенностью первых лет советской власти стало повсеместное создание рабочих клубов в городах, народных домов и изб-читален в сельской местности, разнообразных кружков по интересам для самых разных категорий населения страны. Преобладающая часть клубов возникала при воинских частях, фабриках и заводах, партийных ячейках РКП (б) и других политических партий, действовавших тогда в городах. РКП (б), Народный комиссариат просвещения и их организационные структуры в губерниях и уездах всегда уделяли большое внимание культурно-просветительным кружкам и объединениям рабочих и крестьян по интересам, понимая их огромную роль в приобщении к новой идеологии, вытеснении старых моральных и политических ценностей и ориентиров.

В течение 1918–1921 гг. в городе действовали клубы ряда воинских частей, клуб щетинщиков «III Интернационал», рабочий клуб им. К. Либкнехта при фабрике «Двина», клубы рабочих водного транспорта, деревообделочников, швейников, железнодорожников, полиграфистов, клуб РКСМ. В документах упоминается клуб «Красная буква», юношеский клуб им. М. Ю. Лермонтова, культурно-просветительный кружок С. Я. Надсона. Много народных домов и культурно-просветительных кружков действовало в населенных пунктах уездов и волостей Витебской губернии. Практически при каждом клубе или народном доме имелись драматические кружки или хоровые коллективы. Действовал городской драматический кружок в Городке. 5 народных домов и 4 клуба действовали в Велижском уезде. Те-

атральный кружок был создан при Невельской организации Союза коммунистической молодежи. Клуб с хором и драматическим кружком был и в Лепеле.

Значительную роль в жизни города и губернии играло еврейское население. В 1918 г. в Витебске функционировали еврейский клуб им. Б. М. Борохова, объединение им. И. М. Переца, еврейский рабочий клуб им. Троцкого, клуб им. Хайкина, клубы еврейских политических партий, действовавших тогда в городе. Пять еврейских клубов работало в местечках губернии [1, л. 5]. Политнический состав населения города и губернии еще более усилился в годы Первой мировой войны. Здесь оказалось в эвакуации значительное количество литовцев и латышей, которые стали создавать свои национальные объединения, клубы и кружки. С 1917 года в Витебске на 2-й Елагской улице, д. 12 действовал латышский клуб, в котором происходили многие важные партийно-политические события того года. В 1918 г. латышский клуб получил новое помещение в центре города на ул. Пушкинской, д. 2. И стал не только центром национальной жизни латышей региона, но и местом, в котором проходили многие значимые мероприятия и события, связанные не только с общественно-политической, но и с музыкальной, художественной, театральной жизнью города. Действовали в городе также польский и литовский клубы.

В мае 1920 г. латышский клуб был зарегистрирован в Наркомпросе РСФСР как Центральный латышский клуб Витебской губернии [2, л. 21]. Будучи прежде всего партийным клубом, он также способствовал удовлетворению культурно-национальных запросов и беспартийных латышей города, а также пытался расширить сферу своего влияния и деятельности на все население латышских колоний губернии, которых насчитывалось около 40. При клубе действовали библиотека, политкружки разного уровня, а также художественная, музыкальная, театральная, литературная студии. Интересно, что именно в помещении латышского клуба 11 марта 1920 года состоялось первое выступление хора, созданного стараниями М. В. Анцева. Тогда хор, получивший в феврале статус государственного, во втором отделении концерта-митинга, организованного в клубе, исполнил: «Коммунистический Интернационал, Варшавянку, Коммунистическую Марсе-

льезу, 5 белорусских песен, 3 великорусские песни, и большую концертную пьесу Гуно «На реках вавилонских» [2, л. 88]. Неоднократно хор под руководством М. В. Анцева выступал в клубе им. Троцкого, клубах воинских частей города, городском театре.

В латышском клубе активно действовал и свой латышский хор, проводились вечера латышской музыки и русской народной песни. В мае 1920 года была предпринята попытка придать ему статус государственного. На заседании Коллегии Витмузо в присутствии Э. Е. Беллинга, К. К. Григоровича, Н. А. Малько, М. В. Анцева слушали заявление представителя латышского хора о принятии его в ведение Музо. «Постановили: 1) латышский хор принять в ведение Музо под наименованием 2-го Государственного хора (Латышского); 2) установить обязательные выступления три раза в неделю; 3) выяснение и установление подробностей принятия в ведение Музо Латышского хора поручить Э. Е. Беллингу» [3, л. 132]. «Именной список хора певчих при Витебском латышском клубе «Коммунист» насчитывал 44 человека, в том числе 26 женщин и 18 мужчин. В документе отмечалось, что регентом хора являлся Карл Гайлит [3, л. 73, 73 об.].

Латышский рабочий театр. В Витебске помимо музыкальной кипела и бурная театральная жизнь, действовало большое число драматических секций и кружков, в том числе и национальных. Знаменитый Театр революционной сатиры (Теревсат) возник в январе 1919 года. Но уже в ноябре–декабре 1918 года упоминается «Еврейский рабочий театр». О многочисленных еврейских драматических кружках, дававших свои представления на разных подмостках города, упоминают городские газеты 1919–1921 гг. Значительную роль в театрально-студийной жизни города играла и латышская драматическая студия при клубе «Коммунист». Ею ставились спектакли на латышском (например, драма «Марат») и русском (комедия «Медведь» по пьесе А. П. Чехова) языках. Участники студии только за июль 1920 г. 16 раз собирались разучивать пьесы [2, л. 74]. Создавал декорации для спектаклей театральной труппы латышский художник Я. Тильберг, работавший в конце 1918 – начале 1919 г. в Народной художественной школе.

На волне культурного подъема, который переживал город в это время, была предпринята попытка создать на основе латышской

студии полноценный театр. Приказ № 12 по Губернскому отделу просвещения гласил: «С 1-го февраля 1921 г. при Губернском подотделе искусств организуется постоянная Латышская труппа, в состав сотрудников которой зачисляются А. А. Чиган, М. Я. Ренэт, Э. Д. Бурневиц, Э. З. Фельдман, Г. Э. Спрогис, Я. М. Рудзит, И. К. Капштал, В. Э. Занковский, Э. Ф. Рекст, М. К. Авен, Л. П. Лапин, З. Я. Андерсон, А. К. Брунениек, А. А. Берзин» [4, л. 13].

А. Шатских писала: «В конце концов все лучшие драматические силы Витебска сплотились вокруг Еврейского театра – вместе с Латышским он перешел на государственное финансирование и входил в отдел «национальных театров», «театров национальных меньшинств», числившихся по отделу ТЕО Витебского губоно» [5, с. 100].

Режиссером Латышского рабочего театра при клубе являлся Альберт Андреевич Чиган. Он родился в 1893 г. в Курляндии, работал столяром в Риге, участвовал в революционных событиях в Латвии в 1919 г. После падения советской власти в Латвии в числе многих других латышей покинул родину и оказался в Витебске. Член партии с 1917 г., он активно работал в латсекции губкома РКП (б), участвовал в работе латышского хора и драмстудии при клубе «Коммунист». А. Чиган имел только низшее образование, но любил театр, имел организационные способности, был энергичен, пользовался авторитетом среди товарищей. В сентябре 1921 г. в своей автобиографии А. Чиган писал: «В клубе работал как председатель правления клуба и руководителем драматической студии. В 1921 г. по основании Витебского Рабочего Театра являюсь режиссером его. В настоящее время состою также председателем правления клуба «Коммунист», членом бюро ком. ячейки при нем» [6, л. 32 об.].

Кроме спектаклей театральной студии клуба здесь можно было увидеть выступления самодеятельных артистов многочисленных драмкружков, существовавших при других клубах города. В 76-м номере за 1919 год «Известия Витебского губернского Совета» сообщали: «Сегодня, 5 апреля, в помещении Латышского клуба «Коммунист» (Замковая ул., против театра «Иллюзион») состоится спектакль – концерт – лекция драматического кружка при Союзе коммунистической молодежи. Под режиссерством тов. С. Фейгельсона будет представлен «Веч-

ный странник» в 3-х актах с прологом Осипа Дымова. Слово о пролетарском искусстве скажет тов. П. Медведев». Совсем в духе времени граждан города предупреждали, что помещение отапливалось [7, л. 4 об.]. Также здесь в апреле–мае 1922 года читал свои лекции «Живописные доказательства» и «Бог не скинут (искусство, церковь, фабрика)» К. Малевич.

Многочисленные латышские общества и кружки существовали в латышских колониях губернии. В разные годы количество кружков колебалось от 10 до 20, но на протяжении всех 1920-х гг. они продолжали свою деятельность и объединяли вокруг себя самых активных и национально ориентированных латышей губернии. Для их работы были характерны сохранение преемственности в репертуаре драматических кружков и более традиционные средства выражения в хоровой и театральной деятельности. Храповичское и Манулковское культурно-просветительные общества возникли еще до революции. При этих обществах действовали драматические секции и хоровые кружки. Драматическая студия Храповичского общества ставила спектакли еще до 1917 года, тогда же имела в хоре 40 певчих [8, л. 4]. В Манулках (Королевская волость Витебского уезда) еще в 1907 г. была организована «Группа любителей драматического искусства», которая впоследствии была переименована в Манулковское русско-латышское общество. Разнообразие репертуара драматических студий тех лет наглядно подтверждается тем, например, что в 1920 году Храповичская драматической студия представила на суд зрителей 9 пьес на латышском языке и 4 пьесы на русском. Среди создателей пьес упоминались Г. Гауптман, А. Чехов, А. Островский, А. Аверченко, Г. Ибсен, ряд латышских авторов [8, л. 3, 4]. Посещали спектакли крестьяне ближайших латышских колоний и белорусских деревень, в основном молодежь. Обращает на себя внимание и то, что членами латышских культурно-просветительных обществ и кружков были, как правило, крестьяне-середняки, а также местная интеллигенция.

Однако уже в 1921 году предпринимаются первые серьезные попытки унификации клубов и централизации их деятельности. Возрастает роль агитационно-пропагандистского отдела ЦК РКП (б), все больше определявшего содержание и формы ра-

боты Наркомпроса и профсоюзов страны. В 1921 г. Главполитпросвет Наркомпроса РСФСР при согласии агитационно-пропагандистского отдела ЦК РКП (б) утвердил Положение о единой сети и типах клубов РСФСР. Этот документ определил цели, задачи, виды клубов, структуру управления и формы отчетности. Выделялось два типа клубов: клубы-ячейки, существовавшие при предприятиях, воинских частях, учреждениях, и центральные клубы, которые объединяли работу клубов-ячеек на территории района и были связующим звеном между клубом-ячейкой и соответствующей клубной секцией политпросвета. Сокращение количества клубов в губернии началось еще в конце 1920 года. Обследование и реорганизация клубов Витебска привела к тому, что их осталось 25, «из коих районных – 6, местного значения – 3, а остальные клубы являются клубами-ячейками». Создание Центрального рабочего клуба закончилось 18 марта 1922 г. ко дню Парижской Коммуны, «в честь которого и назван клуб» [9, л. 70].

Ужесточается контроль над кружками в уездах, волостях и деревнях. Например, Витебский уездный отдел народного образования в 1922 г. проводил художественные ревизии (!) Высочанской волости и трех ее драматических кружков. Была выработана инструкция и розданы 10 сборников с планом проведения праздника к 100-летию Н. А. Некрасова. Выработан и предложен репертуар всем драмкружкам уезда на 1922 год.

Клубы и культурно-просветительные кружки в условиях нэпа. Изменения в деятельности клубов произошли и по экономическим причинам. Переход к новой экономической политике вызвал резкое сокращение финансирования всей сферы культуры и образования. Многие из клубов на время прекратили свое существование, большинство оставшихся занимались только добытием средств, сведя к минимуму культурно-просветительную работу в партийном ее понимании. Наркомпрос РСФСР признавал, что количество клубов сократилось на 50%, многие клубы «превратились в рестораны, биллиардные, трактиры, даже со спиртным; в лучшем случае в концертные, театральные залы с танцами. Изредка только проводилась и другая работа» [10, с. 13].

В Витебской губернии ситуация стала особенно тяжелой с осени 1921 года. Формально в бюджете губполитпросвета оста-

лось только 5 городских клубов, но «...те средства, которые он давал клубам (обеспечение персонала), были настолько мизерны, что о них говорить не приходится». Упомянувшийся выше Центральный рабочий клуб им. Парижской Коммуны был передан трем крупнейшим профсоюзам (металлистов, деревообделочников и строителей), только при их финансовой поддержке действовал и пользовался популярностью среди рабочих. Клуб им. Троцкого был передан 41-му батальону ГПУ, что обеспечило его нормальное существование. Трудности переживали центральный юношеский клуб им. К. Либкнехта (в документах – либо юношеский, либо клуб молодежи, либо клуб РКСМ), клуб городской милиции, районный им. Октябрьской революции. Политпросвет смог оплачивать им только работу заведующих [11, л. 305 об.].

«Если средств не было на школы, клубы, библиотеки и т. д., то о поддержке театра какими бы то ни было материальными ресурсами и речи быть не могло» [11, л. 306]. «Начавшаяся была работа латышского рабочего театра прекратилась в силу создавшихся материальных условий, в связи с новой экономической политикой» – констатировало латбюро губкома РКП(б) в конце 1922 года [12, с. 36]. Коллегия политпросвета Витебска решила создать художественный комбинат (трест) из трех кинотеатров и двух государственных театров, которые можно было поддержать за счет доходов кинотеатров. Однако заработанных средств хватало только на поддержку Губернского показательного театра. Второй государственный театр с еврейской труппой «пришлось оставить для периодической работы», и летом 1922 года здесь «частью работала еврейская драматическая труппа и периодически ставились спектакли и концерты силами приезжих артистов» [11, л. 308]. Контроль над репертуаром театров осуществлялся губполитпросветом совместно с ГПУ, Сорабисом и культотделом Губсовета профсоюзов. Постепенно перестают финансироваться еврейский театр, симфонический оркестр, народная консерватория, хоровые коллективы. Художественная жизнь города сужается и по экономическим причинам, и в связи с отъездом из города многих представителей творческой интеллигенции.

Для выживания руководство клубов увеличивает количество развлекательных ме-

роприятий, сдает помещения «в концессию» под танцы, приглашает заезжих артистов с легкими и непритязательными программами. Появляются спектакли с соответствующим содержанием и названием. После их окончания нормой становятся танцы с духовым оркестром и обязательным буфетом. Партийное руководство, профсоюзные лидеры, органы политпросвета были озабочены складывавшейся ситуацией и всячески призывали руководителей клубов бороться с этими явлениями, которые получили название «халтура».

В июне 1922 года председатель правления латышского клуба А. Чиган на совещании клубных работников города, посвященном проблемам выживания учреждений культуры в новых условиях, говорил: «Латышский клуб работает с 1918 года. За все время существования никаких средств не получал от политпросвета, за исключением оплаты персонала с конца 1921 до мая сего года. Для сохранения минимума работы приходится пойти на путь сдачи разным организациям помещения. Конечно, с разрешения политпросвета там устраивались и танцы и халтура. Но сам клуб никогда их не устраивал. Имеется драмстудия, занятия которой проводятся 3–4 раза в неделю. Лекторский состав работает безвозмездно» [9, л. 57].

В июне 1922 года клуб и латсекция были переведены из помещения по Пушкинской, д. 2 в помещение губкома партии на ул. Замковой. Одна из руководительниц латсекции так объясняла этот переезд: «Что касается перемещения латклуба в помещение губкома, то ввиду отсутствия талантливых руководителей и широких масс латышей бывшие помещения клуба и латсекции приходилось сдавать разным организациям, каковые иногда действовали против коммунистической идеологии, в виду чего бывший секретарь губкома Сперанский обратил внимание и на заседании бюро было решено перенести работу клуба в помещение губкома» [13, л. 13]. Это событие вызвало серьезные разногласия в руководстве клуба и среди партийцев-латышей. Многие посчитали решение о переезде в здание губкома навязанным сверху и сразу увидели те значительные трудности, которые возникнут в работе клуба и его кружков и студий в условиях отсутствия собственного помещения. Бюро латсекции, в условиях споров в РКП (б) о внутрипартийной демократии

и демократическом централизме, увидело в лице несогласных с решением губкома оппозицию и обратилось в губернскую Контрольную комиссию с обвинением некоторых руководителей в желании создать правление клуба из беспартийных, вывести его деятельность из-под влияния латсекции и руководства бюро. Одним из главных оппозиционеров чуть не сделали А. А. Чигана. Отвечая на вопросы губернской Контрольной комиссии, где разбирался спор вокруг клуба и бюро латсекции, А. Чиган утверждал, что клуб будет работать по уставу, утвержденному губполитпросветом, сохранит и обеспечит партийное влияние на работу клуба. «Нам нечего бояться влияния беспартийных масс ввиду того, что работу в массах мы сможем развернуть. И тот не может быть активным членом РКП, который боится вступить в прения с беспартийными», – говорил А. Чиган [13, л. 12 об.]. Он был убежден в том, что надо не бояться трудностей, а активизировать работу, максимально привлекая беспартийных товарищей в клуб. По его мнению, имея в наличии декорации, необходимую мебель, реквизит, хорошую библиотеку, возможные доходы от постановок спектаклей и около 300 потенциальных членов, клуб смог бы оплачивать издержки и сохранять помещение на ул. Пушкинской. Однако решение о переходе латклуба в помещение при губкоме осталось в силе. В отчете латбюро конца 1922 года оптимистично утверждалось: «Работа клуба носит здоровый пролетарский дух, нежелательное направление изжито» [14, л. 7]. Но уже в 1923 году констатировалось, что работа трех кружков из-за отсутствия помещения затруднена и шла с перебоями. Теперь все материальные и идейные силы пришлось концентрировать вокруг организации отдельных кампаний, таких, например, как «праздненство латышской молодежи», на которое удалось привлечь 300 человек из латколоний губернии. Бюро латсекции было вынуждено признать, что массовая работа среди латышей невозможна из-за отсутствия помещения. Весь 1923 год велись дискуссии: арендовать ли дом под клуб или работать совместно с партклубом при губкоме, заключив с ним формальный договор [15, л. 6].

В 1923 году, кроме клуба в Витебске, для латышей губернии действовал Полоцкий рабочий клуб, 10 латышских культурно-просветительных кружков в Витебском уез-

де и по одному в Полоцком, Бочейковском и Велижском уездах. При всех кружках действовали драматические студии, а в четырех еще и хоровые; 6 кружков и клубы имели библиотеки [16, л. 29 об.].

В 1923 г. с началом определенного оживления в деятельности клубов процесс унификации культурно-просветительной работы на местах и подчинения ее жесткому контролю Политпросвета вновь активизируется. После выхода соответствующего распоряжения начинается перерегистрация культурно-просветительских кружков и обществ на основе нового Устава, разработанного централизованно. По Уставу целью деятельности культурно-просветительного общества становилось способствование политическому и культурному развитию населения, распространение коммунистических идей среди рабочих и крестьянских масс. «Членами общества могли быть все граждане РСФСР, которые пользовались правами Конституции, и не могли быть те, кто работают против Советской власти и коммунистических идей» [17, л. 124].

Происходит унификация и латышских культурно-просветительных обществ, клубов и кружков. Во-первых, вырабатывается типовый Устав для латышских культурно-просветительных организаций. Во-вторых, все кружки подчинялись органам Политпросвета, а также Латышской секции губкома и Латышской секции губоно. Они утверждали состав кружка, могли влиять на исключение из его членов, имели право предлагать для рассмотрения на общем собрании кружка свои вопросы и предложения.

К 1924 г. перерегистрация всех культурно-просветительных обществ губернии (потом – округа) закончилась. Прошли перерегистрацию и латышские общества и кружки. Латышская национальная секция при Обуховском народном доме в 1923 г. преобразовалась в латышское культурно-просветительное общество «Луч света». В нем активно действовали драматическая и хоровая секция. Все члены общества были беспартийными, грамотными, в основном середняками. В 1924 году силами драматической секции были поставлены 4 пьесы для местных жителей и 3 – в других латколлониях. Произошли изменения и в культурно-просветительном обществе в Манулках. Упомянувшееся выше русско-латышское культурно-просветительное общество,

преобразованное из «Группы любителей драматического искусства», закрывалось. Перерегистрировавшись по новому Уставу в 1923 году, 24 участника общего собрания приняли решение создать новое общество, которое станет исключительно латышским и будет придерживаться только культурно-просветительных целей среди местных латышей постановкой спектаклей, открытием библиотеки, читальни и чтением лекций. Было принято решение зарегистрировать новое общество под названием «Морские волны» в надлежащих организациях РСФСР и в латышской секции при Витебском латышском клубе «Коммунист» [18, л. 65]. Членами общества были жители Манулук и четырех окружающих деревень, все беспартийные, 21–55-летнего возраста, в основном середняки и служащие.

Реорганизованы были после принятия нового Устава латышские Уновский, Лиозненский кружки, а также кружки в Поташне, на заводе Костьево, в Михалиновском сельхозтовариществе. Так, культурно-просветительное общество завода стало именоваться «Творчество труда», председателем его была избрана Паулина Вальмер. Членами обществ были латыши и русские, бедные и зажиточные, рабочие и служащие [17, л. 122]. Латыши были также активными участниками Соловьевского культурно-просветительного общества (Витебский уезд), а драматическим кружком в Михалиново руководил латыш И. Аболин.

В 1924 году Витебская губерния вошла в состав БССР. Сменилось руководство в латсекции окружкома КП(б)Б. Наконец, в 1924 году было найдено и арендовано новое помещение под клуб «Коммунист», отремонтировать его помогали 60 добровольных помощников. Членами клуба являлись 108 человек, значительная часть которых была беспартийной. Добровольные пожертвования, членские и вступительные взносы стали основой для возрождения клуба. В его правление входили 8 членов партии и один беспартийный рабочий. Все подозрения в попытках вывести клуб из-под контроля латсекции с А. Чигана были сняты, и он вновь стал играть важную роль в деятельности клуба и драматического кружка [19, л. 71].

После включения губернии в состав БССР латышские коммунисты пытались превратить город Витебск в центр политической и культурной жизни всех латышей

республики и неоднократно предлагали партийному руководству в Минске создать здесь центральное латышское бюро.

При клубе появился пионерский отряд, работал марксистский кружок, кружок политграмоты, хотя самыми многочисленными по-прежнему оставались хоровой и драматический кружки, насчитывавшие каждый по 40 и более участников. За лето 1924 года в клубе были даны 4 спектакля, организован один выезд драмкружка в деревню, состоялся концерт объединенных хоровых кружков. 7 июля на Интернациональном вечере в честь празднования образования СССР была поставлена на латышском языке пьеса «Когда бушует море» [19, л. 123, 161].

Вслед за организационной унификацией, подчинением всех кружков Окрполитпросвету, а латышских – еще и Латышской секции Витебского окружного отдела народного образования и Латышской секции окружкома КП(б)Б, начинается ужесточение контроля над социальным составом клубов и кружков, а также содержанием их деятельности. В плане работы уполномоченного организатора среди латышской молодежи на 1924–1925 годы отмечалось: «Вследствие слабости или даже полного отсутствия латышских партийных сил в деревне, вся культурная работа в коммунистическом духе ложится на деревенских комсомольцев-латышей, что обязывает их внимательно отнестись к этой работе, изучать ее, обдумывать каждое практическое мероприятие. Существующие латышские культурно-просветительные кружки объединяют кулацкий и интеллигентский элемент. В своей работе проявляют нездоровые тенденции. На так называемых культурных вечерах ставятся ничего культурно-просветительного не дающие спектакли, устраиваются попойки, танцульки и пр., тем отвлекая лучшую часть взрослого населения и молодежи от разумной общественно-политической жизни» [19, л. 192].

В целях устранения и выправления этого «нежелательного уклона» всем комсомольцам-латышам вменялось в обязанность вступить в существующие культурно-просветительные кружки, оздоровить состав, втягивая в него лучшую часть бедняцкого и середняцкого взрослого населения и особенно молодежи и батрачества. Без излишнего обострения борьбы за власть и без прямого администрирования нужно было

завоевать руководство кружками. «Реорганизованный культурно-просветительный кружок должен вести свою работу среди беспартийного взрослого латышского населения и молодежи. Проводить советские и партийные кампании, устраивать лекции на все интересующие население темы, разъяснительные беседы по национальному вопросу, организовать спектакли, концерты, общие вечера с русским населением» [19, л. 192].

Кружки, бывшие формой самоорганизации и творческой активности городского и сельского населения до революции и в чем-то даже в первые годы после нее, становились средством утверждения коммунистической идеологии среды беспартийных масс и донесения до населения партийных задач, организации его для решения текущих задач. Политика белорусизации, предполагавшая серьезное внимание к удовлетворению интересов нацменьшинств, не привела к серьезному оживлению латышского культурного и образовательного пространства. Политико-идеологическая составляющая культурно-просветительной работы играла все большую роль.

Появились списки книг, рекомендованные Главполитпросветом для выписки в избах-читальнях и народных домах населенных пунктов, где компактно проживало латышское население. Предлагались брошюры с характерными названиями: «Бремя налогов в Латвии», «В застенках латвийской «Демократии»», «Получат ли землю батраки в Латвии» и т. д. Для тесной связи и быстрого выполнения партийных задач во все латышские колонии, где были школы и культурно-просветительные общества и кружки, направлялись латышские коммунисты, которые работали в Латышском центральном клубе или состояли там на партучете. Они несли персональную политическую ответственность за свою работу в данной деревне. В латколонии Лашнево, Костьево, Матушево, Обухово в 1924–1925 гг. назначались для организации проведения годовщин Октябрьской революции, празднования 1 мая и других революционных праздников по два партийца-латыша.

В 1924 г. проводилось очередное совещание с заведующими клубами и руководителями драматических кружков г. Витебска по вопросу о клубном репертуаре, на котором присутствовали от Латклуба А. Чиган и Карльсон. Докладчик от угорполитпросвета

Рубинштейн отмечал: «В результате энергичной борьбы танцы, практиковавшиеся в некоторых клубах, ликвидированы. Но в клубах до настоящего времени отсутствует репертуар, который бы соответствовал задачам художественной работы. Существующий репертуар в дальнейшем недопустим. Замечается явный уклон драмкружков в сторону профессионализма и халтуры. Задача драмкружка вовсе не в том, чтобы подготовить новые кадры актеров-профессионалов, а в том, чтобы, отображая моменты переживаемой эпохи, приобщить массовика к искусству, воздействовать на его психику и вызвать революционный подъем» [20, л. 36].

В резолюции по докладу «О репертуарах в клубах» предлагалось упростить репертуар, подбирая пьесы исключительно бытовые, революционные, ставя их в тех формах, которые наиболее соответствуют новым течениям в искусстве и где участие массы является действительно возможным. Требовалось ставить инсценировки с привлечением музыки, хора, пластики и плаката, отзываясь на современные, мировые и местные события, уделяя внимание производственной и профессиональной пропаганде, устраивать художественные семейные вечера [20, л. 37]. В резолюции также предлагалось создать при клубах бюро кружков, которое объединяло бы и направляло в должное русло работу как драматического, так и остальных кружков, а также перечислялись пьесы, которые могли бы стать основой нового репертуара.

Однако стремление ввести повсеместный контроль над культурной жизнью, борьба за так называемую доступность и массовость искусства приводили к снижению общего уровня культуры, отталкивали от навязываемых «сверху» драматических, музыкальных, художественных форм приверженцев классического репертуара и традиционных средств выражения в живописи, музыке, театре. А сама проблема соотношения формы и содержания, доступности и массовости в искусстве в 1924–1925 гг. звучала уже совсем иначе по сравнению с поисками 1918–1919 гг.

Лучшие времена латышского клуба прошли. С 1925 г. начинается частая смена руководителей правления клуба и его кружков. С 1927–1928 гг. политизация его деятельности еще больше усиливается. Витокружком КП(б)Б требовал от всех латыш-

ских клубов и кружков оживления антирелигиозной работы, заострения всей работы в направлении осуществления начинавшейся коллективизации сельского хозяйства. В 1928 г. при латклубе была создана ячейка безбожников, которая провела 4 лекции и поставила вопрос об изъятии лютеранской церкви. Авторитета это клубу в латколониях и среди беспартийных витебских латышей не прибавляло. Стала затухать и кружковая работа. Более или менее активно работали только драматический и хоровой кружки. За 1928–1929 гг. драмкружок совершил шесть выездов в районы, и силами клуба были проведены два праздника латышской культуры на местах (в Лиозненском и Высочанском районах). Сократилось количество членов клуба, сузился его актив, и упало влияние на латколонии. Руководство латбюро окружкома КП(б)Б вынуждено было признать, что латклуб шефом над колониями с целью коллективизации стать не смог. Латышские крестьяне были уверены в хуторах, единстве латышского населения и даже через 10 лет советской власти не хотели признавать классового расслоения в своих рядах [21, л. 210, 212].

Клубы г. Витебска и ряд культурно-просветительных кружков действовали и в начале 1930-х годов. Однако начинавшаяся эпоха ускоренной индустриализации и насильственной коллективизации не способствовала развитию творческой инициативы и сохранению национальной специфики культурных объединений.

Заключение. Суммируя вышесказанное, можно отметить следующее. Неотъемлемой чертой общественно-политической и культурной жизни города и губернии первых лет советской власти являлись многочисленные рабочие и национальные клубы и культурно-просветительные кружки. Особенно активными были еврейские клубы и общества, а также латышские рабочие клубы и кружки. Латышский клуб являлся не только центром, где проходили собрания латышских коммунистов, конференции красноармейцев, заседания женотдела губкома РКП(б), но и местом, где беспартийные латыши могли удовлетворять свои национально-культурные интересы, а жители города – послушать выступления латышского хора, лекции П. Медведева и К. Малевича, увидеть театральную постановку на рус-

ском или латышском языке. Драматический кружок при клубе в начале 1921 г. решением губоно приобретает статус самостоятельного театра. В конце 1918 – начале 1919 г. с латышской труппой сотрудничает латышский художник Я. Тильберг. Предпринимаются попытки создать на основе хорового кружка латклуба 2-й Государственный (латышский) хор. Сам Витебск переживает пик расцвета художественной и культурной жизни.

Созданный агитационно-пропагандистский отдел ЦК РКП (б) ставит под свой жесткий контроль Главный политико-просветительный комитет НКП РСФСР, фактически определяя основные направления, формы и методы культурно-просветительской работы. На местах губернские и уездные отделы народного образования и их подотделы, а также профсоюзы подчиняются в своей деятельности агитпропотделам комитетов РКП(б).

В 1921 году, с переходом к новой экономической политике, резко сокращается финансирование сферы культуры, и созданные еврейский и латышский театры к концу 1922 г. вновь станут драматическими любительскими студиями или исчезнут совсем. С другой стороны, начинается унификация деятельности всех клубов и культурно-просветительных обществ губернии (с 1924 года – округа) и окончательное подчинение их контролю окрполитпросвета и агитационно-пропагандистских органов КП(б)Б. Происходит их перерегистрация на основе единого Устава и усиливается внимание к социальному составу и содержанию деятельности клубов и кружков. В 1924 году создается комиссия по борьбе с танцами, начинается «чистка» репертуара драматических студий и кружков. От драматического искусства требуется, чтобы оно стало массово-пролетарским, актуальным и доступным. Признается огромная роль клубной работы в деле коммунистического воспитания масс, пробуждения в них производственного энтузиазма в период развертывающейся индустриализации, а также формирования нового семейного быта.

Политизация и идеологизация клубов еще больше усиливается в 1927–1928 гг. При латышском клубе появляются ячейка и кружок безбожников, начинают проводиться антирелигиозные мероприятия, актуализируется борьба с лютеранской церковью. Задачей клуба становится вовлечение латышских крестьян в коллективизацию.

Влияние клуба падает. Все больше из клубов и кружков вытесняется дух инициативы и национальной специфики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Отчет о деятельности Витгуботдела по делам национальностей за время с 1-го мая 1921 года по 25-е марта 1922 г. // ГАВО. – Фонд 56. – Оп. 1. – Д. 185.
2. Протоколы общих собраний рабочих, отчеты, сводки, переписка о работе клубов, культпросвет. подотдела Комитета по борьбе с безработицей // ГАВО. – Фонд 2268. – Оп. 3. – Д. 29.
3. Протоколы общих собраний и заседаний местного комитета государственного хора при Витебском музотделе и списки хористов // ГАВО. – Фонд 101. – Оп. 2. – Д. 8.
4. Приказы по Витебскому губоно за 1921 год // ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 33.
5. Шатских, А. Деятельность Общества имени И. Л. Перца (1918 – начало 1920-х гг.) / А. Шатских // Шагаловский сборник. Вып. 2: Материалы VI–IX Шагала. чтений в Витебске (1996–1999) / Музей М. Шагала; редкол.: Л. Хмельницкая (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2004. – 160 с.
6. Материалы о проведении чистки членов ячеек РКП (б), латсекции, латклуба «Коммунист» и латышского рабочего театра // ГАВО. – Фонд 9. – Оп. 5. – Д. 120.
7. Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов за 1919 год // ГАВО. – Фонд 2289. – Оп. 2. – Д. 42.
8. Сообщения культурно-просветительных обществ Витебского уезда в подотдел искусств о работе обществ за 1920 г. // ГАВО. – Фонд 221. – Оп. 1. – Д. 65.
9. Протоколы заседаний, доклады, планы работы Витгубполитпросвета за 1921–1922 гг. // ГАВО. – Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 51.

10. Состояние клубной работы (Из информационных материалов НКП) // Бюллетень № 17 официальных распоряжений и сообщений Народного Комиссариата Просвещения. – 1923. – 24 марта. – С. 13.
11. Отчет губисполкома на X съезде Советов // ГАВО. – Фонд 10050-п. – Оп. 1. – Д. 43.
12. Отчет губкома // Коммунистический труд. Периодическое издание Витебского губкома РКП (б) и Губпрофсовета. – 1922. – 10 дек. – С. 36.
13. Личные дела по учету кадров работников органов парт. и госконтроля Витебской губернии, персональные и апелляционные дела // ГАВО. – Фонд 9. – Оп. 6. – Д. 1628.
14. Отчеты о работе Латбюро губкома РКП (б) за 1922 год // ГАВО. – Фонд 10050-п. – Оп. 1. – Д. 441.
15. Отчет о деятельности и план работы Латбюро губкома РКП (б) за 1923–1924 годы // ГАВО. – Фонд 10050-п. – Оп. 1. – Д. 666.
16. Циркуляры Наркомпроса РСФСР об организации народного образования среди нацменьшинств. Отчеты и планы работы Совета нацменьшинств при Витгубоно за 1923–1924 гг. // ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 84.
17. Протоколы заседаний правлений культурно-просветительных кружков Окрполитпросвета за 1924 г. // ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 333.
18. Протокол общего собрания членов Обуховского латышского культурно-просветительного общества «Луч света» Королевской волости Витебского уезда и приложение к нему // ГАВО. – Фонд 1821. – Оп. 1. – Д. 686.
19. Протоколы заседаний евбюро, польбюро, латбюро, коллегии женотдела // ГАВО. – Фонд 10051-п. – Оп. 1. – Д. 245.
20. Протокол совещания руководителей драмкружков и представителей культкомиссий Союзов 25 июня 1924 // ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 332.
21. Отчет о работе латбюро Витокружка КП(б)Б за период с 20.09.1928 по 1.01.1930 // ГАВО. – Фонд 10051-п. – Оп. 1. – Д. 673.

Поступила в редакцию 08.11.2011 г.

УДК [94(476.5):379.82(=174)]

Культура Витебска конца XIX – начала XX в.: Витебский городской Ростовцевский театр (1873–1917 гг.) (по документам Национального исторического архива Беларуси)

© Кучеренко В. Н.

Витебский областной краеведческий музей

В статье рассматривается место и значимость городского театра в жизни Витебска последней трети XIX в. и в дореволюционный период. На основе материалов Национального исторического архива Беларуси исследуется вопрос документального согласования открытия театра в здании первой полицейской части на одной из центральных площадей города. Автор обозначает роль и вклад в дело обустройства театра губернатора Павла Яковлевича Ростовцева, чье имя будет впоследствии носить городской театр. Анализу подвергаются документы, связанные с перепиской между государственными органами о содержании театра, о ремонтных работах в его стенах. О значимости театра в социально-культурной жизни города свидетельствует один из фактов – письмо редакции «Витебских губернских ведомостей» в городскую управу в июне 1898 года с просьбой разрешить ознакомиться с документами театральной комиссии для написания очерка о развитии театрального дела в Витебске к открытию зимнего сезона. Важной деталью авторского исследования является проблема архитектурного убранства зданий.

Ключевые слова: городской театр, театральное здание, Смоленская площадь, городская Дума, городская управа.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 69-75)

Culture of Vitebsk in the late XIX – early XX centuries: Vitebsk city Rostovtsev theater (1873–1917) (according to the documents of the National Historical Archive of Belarus)

© Kucherenko V. N.

Vitebsk regional studies museum

The article considers place and significance of the city theater in the life of Vitebsk in late XIX century as well as in pre revolutionary time. On the basis of the materials of the National historical archive documental coordination of opening a theater in the building of first police department on one of the central city squares is investigated. The author outlines the role and contribution of Governor Pavel Yakovlevich Rostovtsev into setting up the theater. Later the theater will be named after him. Documents connected with the correspondence exchange among state institutions about running the theater and about its redecoration are analyzed. The significance of the theater in social and cultural life of the city is illustrated by the letter of "Vitebsk Regional News" editorial board to the city administration in June 1898 with the request to let them get acquainted with the documents of theater board with the aim of writing an article on the development of theater in Vitebsk for the opening of the winter theater season. An important detail of the research is architectural outlook of the buildings.

Key words: city theater, theater building, Smolensk square, city Duma, city administration.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 59-75)

История театральной жизни Витебска ярка и многообразна. Она вобрала в себя традиции средневековых театрализованных городских шествий, народных театров, школьных, домашних и частных трупп, театров иезуитов и пиаров. Этот

Адрес для корреспонденции: e-mail: vokm2006@rambler.ru – В. Н. Кучеренко

творческий опыт подготовил к середине XIX века почву для открытия в Витебске городского театра. Выгодное же географическое положение способствовало организации гастрольных маршрутов из Петербурга и Москвы, Киева, Риги и Варшавы.

Датой открытия городского театра в Витебске считается 23 декабря 1845 года. Известно, что он был открыт в доме, принадлежавшем шляхтянке Соломее Гайковой, находившемся недалеко от здания Дворянского собрания (ныне р-н кафе «Театральное»). Заброшенное и непригодное для жилья здание было перестроено под театр по проекту архитектора Червинского. Зал вмещал 250 человек. Этот период театральной жизни города был отмечен гастрольями известной труппы актеров под руководством жителя Варшавы Мориса Пиона [1].

Однако по-настоящему становление и упрочение городского театра в социально-культурной структуре Витебска начинается с 1873 года, когда театр обустраивается на Смоленской площади города (ныне площадь Ленина, на месте филармонии).

Цель статьи – на основе документов витебской городской Думы и городской управы, хранящихся в Национальном историческом архиве Беларуси (далее – архив), представить историю здания городского театра в Витебске и его роль в социокультурной истории города.

Отдельные выдержки из документов приводятся с сокращениями, особенности стилистики и лексики в основном сохраняются, для удобства прочтения проставлены знаки препинания.

Устройство театра в здании на Смоленской площади, занимаемом первой полицейской частью. В мае 1873 года вопрос об устройстве театра рассматривался в городской Думе с приглашением представителей купцов, общества ремесленников, еврейского общества и др. На этом заседании родился интересный документ «Общественный приговор», который имел непосредственное отношение к обустройству городского театра в Витебске на Смоленской площади [13, л. 23]. Текст его гласил: «ОБЩЕСТВЕННЫЙ ПРИГОВОР»: «1873 года, мая 31 дня Витебское городское общество, дворяне, купцы и мещане в Присутствии Витебской городской Думы, имело рассуждение о том, что Витебск при многочисленном населении не имеет до настоящего време-

ни городского театра так необходимого для поддержания нравственного в народе элемента и научного развития, как посредством живого представления разных нравственных уроков человеческой жизни..., так равно через препровождение времени в таком месте, где силою закона предусмотрено и предупреждено всякое неприличие и неблагопристойность, которые так легко увлекают людей. А потому признаем за благо открыть в нашем городе городской театр, для каковой надобности находим уступить принадлежащее городу каменное здание со всеми постройками, состоящее на Смоленской площади, где помещается ныне первая городская полицейская часть.

Имея же в виду, что средства города в настоящее время для приспособления этого здания под театр не состоятельны, то находим необходимым, обратиться о содействии к Его Превосходительству Господину Начальнику губернии, убедительнейше прося поддержать начинание... и отпустить заимообразно потребное количество денег на приспособление упомянутого здания под театр...». Далее содержится просьба о займе без процентов и о том, чтобы арендная плата за театр употреблялась властями на ремонт здания и благотворительность по усмотрению и распоряжению губернатора.

Под документом поставлено около 30 подписей. Указано, что это 2/3 присутствующих на собрании. Документ заверен печатью Думы [2, л. 3–4].

В ответ на обращение именитых людей Витебска по поводу театра губернатор Ростовцев Павел Яковлевич направил 15 июня 1873 года Витебскому городскому голове Цытринко Емельяну Марковичу письмо, в котором говорилось:

«В виду изъявленного Витебским городским обществом, по приговору его, согласия на переделку городского дома, где находится 1-я полицейская часть, под помещение театра, я признаю нужным для производства этих работ учредить особый Комитет под Вашим председательством из членов: губернского инженера Карчевского и правителя канцелярии моей Попенченко, производителем же работ назначаю архитектора Покровского. Сообщая Вам об этом, покорно прошу приступить немедленно к работам по театру, деньги же для его будут отпускаться Комитету от меня по мере надобности и по его, каждый раз,

требованиям». Под документом подпись губернатора П. Я. Ростовцева [13, л. 1].

В документах архива имеются сведения о том, что позднее в городскую Думу был переслан и царский Указ об устройстве театра в Витебске в здании на Смоленской площади, принадлежащем городу и занимаемом первой полицейской частью [2, л. 1].

На осуществление работ по театру сметой предусматривалось 8070 рублей 64 копейки. По смете значились столярные и плотничьи работы, кладка из камня и кирпича, устройство печей. Большой объем отделочных работ: штукатурных, малярных, стекольных. Потолки, стены, барьеры оклеивались обоями. Предусматривались разборка и восстановление мостовой вокруг здания [13, л. 24–35].

От городского головы Е. М. Цытринко в это время поступило два 5%-х билета Государственного банка 1860 г. (№№ 52927 и 52928) на сумму 2 тысячи рублей для постройки городского театра [13, л. 2–3].

Благодаря стараниям, весомому лично-му вкладу губернатора П. Я. Ростовцева и деятельности городской власти перестройка театра шла быстрыми темпами.

10 января 1874 года царским Указом, по докладу министра внутренних дел и ходатайству витебского городского общества, городскому театру и саду у здания Дворянского собрания, устроенных попечением губернатора П. Я. Ростовцева, было присвоено его имя.

В письме витебского губернатора П. Я. Ростовцева городской Думе от 21 января говорилось:

«Препровождаю при сем для зависящих распоряжений Думы копию отношения ко мне господина Товарища Министра Внутренних дел, о присвоении, по Высочайшему соизволению, городскому саду и вновь выстроенному театру в Витебске моего имени» [14, л. 1, 3, 6].

С этого времени и до 1917 года театр в Витебске назывался городской Ростовцевский театр.

Структура Ростовцевского театра. Из описи имущества театра, составленной гласным Думы, казначеем Черномордиком в марте 1874 года, можно судить о внутреннем убранстве театра. Были обустроены галерея, ложи бельэтажа и бенуара, гостиная дамская, буфет, губернаторская ложа, сцена, уборные дамская и мужская (имеются в

виду гримерные), кладовая [13, л. 7–8].

В сентябре 1874 года губернатор П. Я. Ростовцев направил письмо городскому голове Е. М. Цытринко с просьбой принять на себя председательство управлением театра [13, л. 1].

В связи с организацией театра был поднят вопрос о местах расклейки афиш и объявлений по городу. Говоря современным языком – о создании рекламы. 10 июля 1874 года городской голова внес в Думу предложение об установке в городе столбов для расклейки объявлений и афиш. В Думе это предложение было одобрено, были даны поручения о составлении сметы и разработке чертежа. А в октябре губернская правление утвердило чертеж. К счастью, в архиве сохранился документ с чертежом этого первого, именно витебского рекламного столба со всеми размерами. В документе указано, что на чертеже представлен «вид столба, предполагаемого к устройству и постановке оного в наиболее публичных местах в Витебске для наклеивки на оном разных объявлений». На чертеже дана подробная разметка всех деталей столба с размерами в саженьях, аршинах, вершках. Столб представлял собой опору, прямоугольную в сечении, в верхней части которой закреплена горизонтально прямоугольная плоскость для объявлений, над ней установлена «крыша» в виде домика с ажурной резьбой по краю. Высота столба – 1,5 саженья. Чертеж был составлен городским землемером Альбиновым [3, л. 1, 6, 7].

На одной из фотографий Витебска конца XIX века, хранящейся в фонде Витебского областного краеведческого музея, можно рассмотреть этот рекламный столб, установленный на ул. Смоленской (ныне ул. Ленина) [16].

Установленные столбы сдавались гражданам в аренду, для этого нужно было участвовать в торгах. Назначен 5-копеечный сбор за пользование столбами в доход города с частных лиц [3, л. 289].

Об окончании работ по театру свидетельствует письмо губернатора П. Я. Ростовцева в городскую Думу от 16 февраля 1875 года, в котором он пишет: «...Сочувствуя желанию городского Общества, я для осуществления этого, действительно полезного предприятия, образовал особый Комитет под председательством городского головы. Стараниями этого Комитета не только здание театра в настоящее время окончено, но кроме того

заготовлены все театральные принадлежности: декорации, мебель, лампы освещения и прочее...» [2, л. 10].

Далее пишется, что все работы обошлись в 16000 рублей. Деньги поступали из различных источников, в том числе и от пожертвований частных лиц, которых приглашал сам губернатор. Деньги, взятые взаем, должны были возвращаться из городского дохода. Вернуть предлагалось 10000 рублей: 5000 рублей в витебскую губернскую комиссию народного продовольствия, 5000 рублей в губернское казначейство на депозит губернатора. А остальные 6000 рублей губернатор П. Я. Ростовцев признавал безвозвратными, т. е. брал на себя [2, л. 11].

О том, как строилась работа театра на первых порах, дает представление интересный документ, датированный февралем 1878 года – «Правила Витебского общества любителей театрального искусства». Из них следует (пункты «Правил» приводятся выборочно, в изложении, близком к стилистике документа):

1. Общество образуется, если подпишутся не менее 20 лиц.

2. С образованием общества всякие отдельные кружки любителей ходатайствуют о разрешении играть в Ростовцевском театре, обращаются в театральный комитет и подчиняются условиям «Правил».

3. Попечитель театра – начальник губернии, а члены театрального комитета избираются из среды любителей театрального искусства.

4. Режиссер театра, помощник режиссера, смотритель театра и три члена из общества любителей образуют театральный комитет.

5. Об организации гастролей: «Проезжающие через Витебск содержатели трупп актеров, концертисты и другие артисты и антрепренеры, желающие играть в продолжение одного или нескольких сезонов в Ростовцевском театре, ходатайствуют об этом у попечителя». Деньги за гастроли поступают в кассу театра.

6. Режиссер ставит спектакли на сцене, обеспечивает оборудование, репетиции, рекомендует костюмы. Наблюдает за тщательным исполнением любителями назначенных ролей, составляет афиши, распоряжается парикмахером и портным.

7. Помощник режиссера – есть секретарь театрального комитета, он принимает заявления о вступлении в общество любителей,

уведомляет любителя о назначении испытаний и выдает ему стихотворение, рассказ или роль из пьесы для приготовления.

8. Смотритель театра, он же казначей, хранит у себя деньги, расходует их по распоряжению попечителя и следит за работой кассиров. Распоряжается хозяйством театра, отвечает за освещение, пожарную безопасность, порядок в здании и вокруг него.

9. В общество любителей мог вступить всякий, кроме лиц нехристианского исповедания.

10. Член общества любителей обязан подчиняться требованиям «Правил», выполнять распоряжения руководителей театра, принимать под расписку роль, выучить ее «с интонацией, как это будет требоваться по характеру роли». Посещать репетиции, получить от помощника режиссера тетрадку, где написать роль и «не марать ее, не терять, не делать своих надписей, не сворачивать в трубочку». После спектакля сдать ее помощнику режиссера.

11. Участникам спектаклей давалось право на афишах указывать псевдоним, но в члены общества любители зачислялись под своей фамилией.

12. За допущенные грубость и оскорбления следовало исключение из общества. Однако с первой репетиции и до окончания спектакля это делалось в исключительных случаях, отменялись и отпуска [15, л. 4–21].

Из отчета о денежных средствах театра с 15 февраля 1878 по 1 июня 1879 г., когда делами театра ведал театральный комитет, видно, что выручено от спектаклей любителей и других представлений – 6080 рублей 69 копеек, а израсходовано – 5714 рублей 82 копейки. Кроме того, любителями были даны благотворительные спектакли: 2 – на оснащение крейсеров, 2 – в пользу бедных, 1 – в пользу вольного пожарного общества [4, л. 24–26].

Театр в ведении городской управы. С 20 ноября 1880 управление городским Ростовцевским театром перешло в ведение городской управы. По этому вопросу было издано распоряжение губернатора и постановление городской управы.

Актом от 4 января 1881 года здание театра со всем имуществом было принято от члена театрального комитета Ракова в ведение городской управы. Театральный комитет оставлял за собой «комитетскую» ложу, билеты в которую не продавались [4, л. 4, 6, 8].

С августа 1880 по 23 февраля 1881 года театр арендовал дворянин Данилович Александр Иванович за 300 рублей серебром [4, л. 34].

В документах значится его адрес: Москва, Садовая улица, Большой Спасский переулок, дом Вечесловой. Среди договоров об аренде театра в разное время фамилия Данилович встречается чаще других. А с августа 1889 года по август 1891 года арендатором театра становится дворянка Данилович Авдотья Григорьевна (вдова А. И. Даниловича) [5, л. 98, 104, 135, 150].

На сезон с октября 1881 по октябрь 1882 года арендатором театра был провинциальный артист, мещанин из города Клина Самарин Иван Егорович [4, л. 33].

В декабре 1881 года губернским инженером Карчевским театральное здание было обследовано на предмет пожарной безопасности.

В акте указывалось, что «...здание театра стоит фасадом на Смоленскую площадь между частными зданиями, примыкающими довольно близко, во дворе театра имеются ветхие деревянные строения. Здание театра в средней двухэтажной части включает партер, сцену, гардероб, уборные актеров, две деревянные лестницы и представляет собой «каменный сундук», наполненный сплошь удобогорючими материалами (тонкие доски перегородок, потолки оклеены обоями). Проходы в случае пожара узкие и всего один выход». Предлагалось переустройство театра с возведением каменных перегородок, расширением проходов и обустройством дополнительных выходов. Во время спектаклей должно быть организовано дежурство пожарных, создан запас воды, а в зимнее время обустроен «балаган» с печками, чтобы вода не замерзала [4, л. 100–103].

2 декабря 1886 года в городскую управу был подан на утверждение проект перестройки каменного театра. Этот документ сохранился в архиве. На нем в цветном изображении представлено здание театра в различных разрезах. В пояснении к проекту дается описание предлагаемой внутренней планировки театра. Обустроивались передняя и каменные лестницы для входа в ложи, боковые выходы и лестницы в литерные ложи, каменные лестницы в галерею, деревянная лестница в комнаты актеров. Предусматривались залы для публики, буфет, комнаты для дам, комнаты для декораций, сцена, зал для кресел и парте-

ра, уборные комнаты для актеров, комната для зрителя театра.

Под проектом подпись: «Проектировал Смоленский губернский архитектор Н. Червинский. Январь 1866 год».

Даты на проекте и письме в городскую управу прочитываются четко. Трудно сказать, почему рассматривался проект 20-летней давности. Возможно, что к рассмотрению был взят некий типовый проект архитектора Н. Червинского, который, видимо, имел опыт проектирования театральных зданий, ведь именно по проекту Н. Червинского перестраивался под театр дом Соломеи Гайковой в 1845 году.

Вероятно, проект перестройки каменного театра в 1886–1888 годах не был реализован, так как сведений о начале работ не выявлено [4, л. 229–230].

Между тем, 23 июня 1889 года в театре случился большой пожар. Причиной его стал удар молнии. Здание сгорело почти полностью, остались лишь разрушенные каменные стены. В докладе городской управы по этому поводу было указано, что «в результате уничтожения пожаром здания театра, жители лишились единственного в городе развлечения, где развивались эстетические чувства...». Губернатор (в это время – князь Долгоруков) распорядился срочно восстанавливать здание под театр, чтобы не разрушались оставшиеся стены, от чего город понесет еще большие убытки. Для наблюдения за ходом работ в помощь городской управе была избрана комиссия. В ее состав вошли гласные Думы: Бухартовский, Юрковский, Казарин, Познер; купцы: Гуревич, Добрин и Равич [6, л. 20–23, 30–32].

В архиве хранится документ «Актная бумага» от 17 июля 1889 года. В ней закреплена контракт витебских купцов второй гильдии Шейнина и Перльштейна, а также мещанина Семена Мармыжа с витебской городской управой на восстановление сгоревшего городского Ростовцевского театра за сумму 10795 рублей 72 копейки в соответствии с проектом и сметой, утвержденными 13 июля 1889 года. Сведений об авторе проекта не выявлено. Работы предполагалось закончить к 1 октября 1889 года.

8 августа 1889 года из городской управы было направлено письмо А. Г. Данилович (на момент пожара являлась арендатором театра), в котором говорилось, что после пожара помещение театра будет вновь от-

строено и приобретет совершенно иной вид. Изменения коснутся центрального входа, лестниц, расположения сцены, лож, служебных помещений. Заново будут переписаны декорации. В связи с этим предлагалось арендатору написать согласие со всеми изменениями и внести плату за аренду или отказаться в пользу другого лица. А. Г. Данилович согласилась на продление аренды после восстановления театра [6, л. 9–14, 41–42].

Значимость театра в жизни города.

К концу XIX века Витебский городской Ростовцевский театр был достаточно популярен. С просьбами о его аренде обращались не только провинциальные артисты, но и столичное Русское бюро театрального общества. Так, сохранилось письмо в городскую Думу от 15 января 1898 года с просьбой сообщить условия аренды и описание театра. На штампе значится «Состоящее под августейшим предводительством Его императорского величества Государя Императора Русское театральное общество» и адрес: Москва, Тверской бульвар, угол Сытинского переулка, дом Арбатского.

В ответе из Думы дается описание театра на 1896–1897 гг. Это было каменное здание, два яруса и третий балкон с галереей. Всего 464 места. В том числе: ложи бенуар и бельэтаж, балкон, галерея, кресла партера. Отопление дровами, освещение керосиновое.

О значимости театра в социально-культурной жизни города свидетельствует письмо редакции «Витебских губернских ведомостей» в городскую управу в июне 1898 года с просьбой разрешить ознакомиться с документами театральной комиссии для написания очерка о развитии театрального дела в Витебске к открытию зимнего сезона [7, л. 9, 13, 169].

В это же время актуальным становится вопрос о капитальном ремонте театра. Отстроенное почти 10 лет назад после пожара в 1889 году, здание театра объективно нуждалось в реконструкции, расширении и благоустройстве. В Национальном историческом архиве Республики Беларусь до сих пор хранится дело «О капитальном переустройстве Витебского городского театра» за 1898–1900 гг.

В составе дела имеется письмо от 5 марта 1898 года, которое направил в городскую Думу статский советник Сченснович

Василий Васильевич. В нем был поставлен вопрос о необходимости капитального ремонта театра. Отмечалось, что театр совершенно неблагоустроен и требует расширения (до 800 мест) с тем, чтобы давать «кроме обыкновенных спектаклей и народные представления...». В письме обращалось внимание на то, что театральные помещения находятся в таком состоянии, что после нескольких народных спектаклей театр «становится непригодным для посещения обыкновенной публикой, и еще опасен в пожарном отношении». На ремонт требовалось выделить 20000 рублей. После ремонта предполагалось за сезон ставить 36 народных утренников, воскресников и праздничных спектаклей оперных и драматических. Таким образом, театр, говорилось в письме, «...в ближайшем будущем мог бы сделаться верной оброчной статьей городского хозяйства» [8, л. 1–2].

Для организации работ по перестройке театра городская Дума на заседании 20 апреля 1898 года избрала комиссию под председательством статского советника Сченсновича Василия Васильевича, членами комиссии стали: присяжный поверенный Могучий Адам Станиславович, дворянин Юрковский Сигизмунд Антонович, чиновник Чиртев Владимир Иванович и городской архитектор Кибардин Тихон Васильевич. Автором проекта перестройки театра был городской архитектор Кибардин Т. В. [8, л. 52, 66].

Вскоре правление Виленского земельного банка выдало ссуду на ремонт под залог театра в сумме 10100 рублей.

В пояснительной записке к денежной отчетности по перестройке городского театра имеется подробное описание всех видов строительных и отделочных работ. Особенно много кузнечных работ: решеток, металлических креплений конструкций и окон, балконов и перегородок. Был устроен водопровод, установлены фонари для электроосвещения. В строительных материалах преобладали камень, кирпич, цемент, железные балки и рельсы, кровельное железо, изразцы. Увеличено количество окон, дверей. Предусмотрен подъезд к ложе губернатора [8, л. 41, 46, 71, 79–87].

В истории Витебска 1898 год отмечен очень важным событием в экономической, социальной и культурной жизни: с постройкой городской электростанции по улицам города был пущен электрический

трамвай. Электричеством стали освещаться центральные улицы города и наиболее значимые учреждения, среди которых в первую очередь был городской театр. Об этом свидетельствует переписка с Акционерным обществом «Витебский трамвай» относительно электроосвещения городского театра в течение 1898 года. В одном из документов переписки имеются сведения о том, что Акционерное общество «Витебский Трамвай» брало обязательства ввести электроосвещение театра. Было установлено 10 дуговых ламп в 300 свечей и 220 лампо-чек накаливания в 10 свечей каждая. Освещался театр в течение 4 часов во время представления (с 7 до 11 часов вечера) и сверх того четверть часа до начала и после. Плата за освещение была 15 рублей за каждый вечер [9, л. 2].

После перестройки театр был отдан в аренду на 12 лет артисту Императорских театров Михайлову-Стоянову. По документам 1898 года он значится директором театра [10, л. 14].

В 1908 году, с постройкой собственной электрической установки, театр стал постоянно освещаться электричеством. Для этого здание театра было перезаложено в одном из земельных банков на сумму 16 тысяч рублей. В архиве хранится план Витебского городского театра к проекту электроосвещения (в разрезе всех помещений) [11, л. 2, 7, 8].

В марте 1915 года была произведена реконструкция зрительного зала. Добавлено 2 ряда стульев в помещении оркестра, на которые разрешалась продажа билетов во время лекций, концертов и других зрелищ, кроме спектаклей [12, л. 2].

Заключение. О популярности театра и престижности посещения театральных

спектаклей свидетельствует наличие персональных бесплатных лож и кресел, закрепленных за уважаемыми людьми города, в том числе за теми, которые внесли определенный вклад в развитие театра. В театре имелись ложи губернатора, городского головы, театральной комиссии, пожарного общества. Персональные места членов городской управы, агентов театрального общества и др. В частности, правом бесплатного кресла в первом ряду долгие годы пользовался В. В. Сченснович за активную работу в строительно-театральной комиссии в 1898 году. Здание театра, перестроенное по проекту Т. В. Кибардина в 1898 году, долгие десятилетия украшало город. Его изображение сохранилось на фотографиях и открытках конца XIX – начала XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ендрыхоўскі, 36. Тэатральнае жыццё Віцебска ў 1845–1849 гадах / 36. Ендрыхоўскі // Віцебскі сшытак. – 1997. – № 3. – С. 60–61.
2. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4381.
3. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4382.
4. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4383.
5. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4385.
6. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4387.
7. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4391.
8. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4393.
9. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4394.
10. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4395.
11. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4417.
12. НИАБ. – Фонд 2496. – Оп. 1. – Д. 4434.
13. НИАБ. – Фонд 2506. – Оп. 1. – Д. 29.
14. НИАБ. – Фонд 2506. – Оп. 1. – Д. 33.
15. НИАБ. – Фонд 2506. – Оп. 1. – Д. 55.
16. УК «Витебский областной краеведческий музей» (УК «ВОКМ»). – КП № 19909/34.

Поступила в редакцию 03.11.2011 г.

УДК 130.2+7.038.14

Х. Ортега-и-Гассет и К. Малевич: «новое искусство» в философской интерпретации

© Вакар И. А.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Немало общего в суждениях испанского философа Х. Ортега-и-Гассета и русского живописца К. С. Малевича, людей, чьи профессиональные интересы, жизненный опыт, вкусы, образование, политические взгляды были глубоко различными. Сделанные в разных культурных регионах и социальных условиях выводы о природе нового искусства заслуживают того, чтобы расценить их как объективное свидетельство в эволюции пространства культуры. Интересна и некая топографическая симметрия: Россия и Испания – окраины Европы, в начале XX века давшие художественному миру ярчайшие образцы авангардного мышления в культуре. Наряду с П. Пикассо и С. Дали, Х. Ортега-и-Гассет стал одним из тех великих испанцев, кто поразил современников новизной и радикализмом идей и новых представлений в социокультурном пространстве.

Автор анализирует общее и различное в мировоззрении двух выдающихся деятелей культуры XX века, проводя сравнительный анализ их художественных систем и мировоззренческих позиций.

Ключевые слова: «новое искусство», авангард, художественное мышление, социокультурное пространство.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5) . — С. 76-82)

H. Ortega-and-Gusset and K. Malevich: «new art» in philosophical interpretation

© Vacar I. A.

State Tretyakov Gallery, Moscow

There is quite a lot in common in the ideas of the Spanish philosopher H. Ortega-and-Gusset and the Russian painter K. S. Malevich, people whose professional interests, life experience, tastes, education and political views were very different. Made in different cultural regions and social conditions, conclusions on the nature of new art deserve considering them as objective testimony in the evolution of the culture space. Some topographical symmetry is also of interest: Russia and Spain – Europe's suburbs which presented the world of art with the brightest examples of vanguard thinking in culture in the early XX century. Along with P. Picasso and S. Dali H. Ortega-and-Gusset became one of those great Spaniards, who astounded the contemporaries with the novelty and radicalism of ideas as well as new understanding in social and cultural space. The author analyses the common and the different in the world outlook of the two outstanding people of culture of the XX century, conducting a comparative analysis of their art systems and world outlook positions.

Key words: «new art», vanguard, artistic thinking, social and cultural space.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 76-82).

В 1925 году в испанской газете «El Sol» появилась статья философа Хосе Ортега-и-Гассета «Дегуманизация искусства», ставшая одним из самых емких исследований нового искусства. В 1928-м художник К. С. Малевич начал публикацию серии статей о новой живописи в журналах «Нова генерация» и «Советская архитектура». К. Малевич и Х. Ортега не были знакомы и, вероятнее всего, ничего не знали друг о друге.

Впервые фрагменты «Дегуманизации искусства» были переведены на русский

язык только в 1957 году.

В документах и мемуарах, связанных с К. Малевичем, насколько известно, имя испанского философа вообще не встречается. Нет никаких упоминаний главы русских супрематистов и в работах Х. Ортеги: хотя он имел представление о живописи геометрической абстракции, но не принимал ее, как и беспредметное искусство в целом.

Созданные независимо друг от друга, работы К. Малевича и Х. Ортеги, однако, сходятся по многим позициям.

Цель статьи – выявление соответствий

Адрес для корреспонденции: e-mail: vacar@mail.ru – И. А. Вакар

в философско-художественном мышлении выдающихся представителей европейской культуры.

Новое искусство в новом европейском мышлении. Оба автора в названных статьях в какой-то мере подводят итог своему изучению «нового искусства» (оба пользуются именно этим термином). Х. Ортега в начале 1920-х писал на темы новой музыки, живописи, литературы и театра, в том числе о произведениях К. Дебюсси, М. Пруста и импрессионистов. Статьи К. Малевича были основаны на лекциях, которые он читал в предшествующие годы в Гинхуке и Институте истории искусств. Да и сам момент создания этих сочинений – середина-конец 1920-х годов – предопределил их итоговый характер: должно было пройти достаточное время после завершения поступательного периода авангарда, чтобы делать определенные выводы о его сущности и судьбе.

Задачи, которые ставят Х. Ортега и К. Малевич, различны. Х. Ортега хочет исследовать новое искусство как эстетический феномен: «Отдельные направления нового искусства меня интересуют мало, и, за немногими исключениями, еще меньше меня интересует каждое произведение в отдельности» [1, с. 232]. Малевич, напротив, во всех теоретических работах (начиная с 1915 года) обращается к формальному анализу конкретных течений и отдельных произведений, выстраивая на наглядных примерах последовательную эволюцию авангарда. Но в цикле поздних статей он стремится совместить этот анализ с той же задачей, которую ставит Х. Ортега: с определением сущности и отличительных особенностей нового искусства.

И здесь испанский философ и русский художник приходят к схожим заключениям. Прежде всего, они решительно отделяют новое искусство от ранее существовавшего. К. Малевич даже специально оговаривает это в названиях своих статей: «Новое и изобразительное искусство», «Анализ нового и изобразительного искусства». Но, пытаясь определить разницу между тем и другим, оба сталкиваются с трудностью методологического порядка.

Х. Ортега признается, что не мог найти единого (стилистического или смыслового) критерия, характеризующего разнообразные проявления нового искусства, исходя из его внутренних свойств. Наиболее

точным оказался косвенный признак, относящийся к вопросу его функционирования в обществе. Новое искусство – это нечто непонятное большинству людей: «<...> непопулярности новой музыки соответствует такая же непопулярность и остальных муз. Все молодое искусство непопулярно – и не случайно, а в силу его внутренней судьбы» [1, с. 219]. Речь идет, подчеркивает философ, не просто о непривычности недавно возникшего художественного направления, как это было, например, с романтизмом, который первоначально не был принят публикой, но со временем завоевал популярность: «<...> новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, оно антинародно» [1, с. 220]. Для него «характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые не способны его понять. <...> Отсюда – раздражение в массе» [1, с. 221–222]. Новое искусство непонятно вовсе не потому, что выработало слишком сложную технику исполнения, а в силу специфики своих целей, которые не являются общезначимыми. По поводу новой музыки Х. Ортега замечает, что «средства ее более чем просты, но духовный склад ее творцов диаметрально противоположен складу толпы» [1, с. 166].

Органический характер непонятности нового искусства Х. Ортега передает с помощью сравнения. Отличие нового искусства от традиционного он формулирует как «изменение оптики»: «Чтобы видеть предмет, нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. <...> пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. <...> видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

Соответственно тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и приспособливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. <...> Человек, изображенный на портрете, и сам портрет – вещи совершенно разные: или мы интересуемся одним, или другим» [1, с. 224–225].

К этому выводу К. Малевич пришел уже в 1919 году. В брошюре «О новых системах в искусстве», анализируя «Автопортрет» П. Сезанна, он пишет: «<...> он [Сезанн] не столько видел лицо портрета, сколько вложил в его формы живописное, которое не столько видел, сколько чувствовал. Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное» [2, с. 167].

Рассуждая об «изменении оптики», Х. Ортега продолжает: «Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо – или сквозь – не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на само произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят столь привычного им человеческого материала <...>» [1, с. 225]. По Х. Ортеге, «“человеческая” точка зрения – это та, стоя на которой мы “переживаем” ситуации, людей или предметы» [1, с. 231] так, как делаем это в жизни.

К. Малевич в 1928 году исходным посылом также делает психологию восприятия нового искусства и аналогичным образом описывает реакцию зрителя: «<...> в новых живописных произведениях нет той задачи, нет той цели, которая привела бы к изобразительности (беспредметность).

Когда возникли такие произведения, то вся критика и общество, разглядывая их, выискивали либо воспроизведения предметов, либо содержание, но, не обнаружив, говорили, что в этих произведениях нет ничего <...>.

И действительно, разглядывая эти произведения, мы теряем тот объект, по которому мы могли бы определить содержание картины» [3, с. 141].

Как и Х. Ортега, К. Малевич констатирует деление общества на индивидуумов понимающих и непонимающих: «В Сезанне уже жутко видеть невооруженным глазом трещину, которой разделяется связь <...> предмета с Искусством. Таким образом в сезаннизме и общество должно было распасться также на две части <...> это и по-

служило для общества раздражительным фактом, и оно обрушилось на Сезанна и сезаннистов <...>» [4, с. 328].

Является ли это непонимание временным? – задается вопросом К. Малевич. Он не делает столь решительных выводов, как Х. Ортега, и все же признается: «Мы <...> не надеемся на то, чтобы со временем картины Сезанна и подобных ему художников действовали на зрителя так, чтобы он воспринимал их как художественное явление» [3, с. 246].

Новое искусство, таким образом, – это, прежде всего, новое отношение к объекту искусства, отношение как художника, так и зрителя. В этом сходятся оба автора. В принципе безразлично, пишет ли художник фигуративную или беспредметную картину: изображая предмет, он может стремиться к реализации «живописного ощущения» (выражение К. Малевича) и тем самым создать образец нового искусства. Но может сосредоточиться на изобразительной задаче, характеризуя предмет как таковой; в этом случае живопись будет не целью, а средством, целью же будет предметное содержание (К. Малевич), или жизненное «переживание» (Х. Ортега) – не стекло, а сад за окном.

Сравнительный анализ у философа и у художника. Для сравнительного анализа старого и нового искусства оба теоретика неслучайно выбирают произведения XIX века: К. Малевич использует картины И. И. Шишкина, Х. Ортега предлагает вспомнить любое полотно 1860 года. Генезис нового искусства оба связывают, прежде всего, с внутрисухожественной эволюцией – реакцией на искусство XIX века.

Это два полюса в отношении художника к реальности. «На протяжении XIX века, – пишет Х. Ортега, – художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. <...>

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительным к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой воспри-

имчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни» [1, с. 225–226].

К. Малевич также отмечает, что «живописное ощущение» присутствовало и в старом искусстве (например, у передвижников), но оно заглушалось предметным видением.

В воспоминаниях начала 1930-х годов он описывает, как в молодые годы пришел к этому пониманию, работая в системе импрессионизма: «Я <...> определил, что искусство живописное вообще состоит из двух частей. Одна часть чистая – <...> живописное чистое формирование, другая часть, состоящая из темы предметной, называемой содержанием. Вместе они составляли эклектически искусство, помесь живописи с не живописью. Анализируя свое поведение, я заметил, что, собственно говоря, идет работа над высвобождением живописного элемента из контуров явлений природы и освобождением моей живописной психики от предмета. <...> Я никоим образом не хотел живопись делать средством, но только самосодержанием» [5, с. 125].

Х. Ортега также видит смысл происходящего художественного процесса в очищении искусства от «человеческого» элемента. «Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. <...> в ходе этого процесса наступает такой момент, когда “человеческое” содержание станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса» [1, с. 226].

И К. Малевич, и Х. Ортега активно выступают против ложного представления о случайности, волюнтаристской необязательности возникновения нового искусства. Здесь их мысли очень близки.

Х. Ортега утверждает: тот, кто в современном искусстве видит «лишь причуду, может быть уверен, что ничего не смыслит в искусстве, ни в новом, ни в старом. Ны-

нешнее состояние живописи и искусства в целом – плод непреклонной и неизбежной эволюции» [1, с. 220]. «В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха» [1, с. 227]. К. Малевич формулирует то же положение в письме А. Н. Бенуа 1916 года: «В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм. Помимо того люблю я их, или нет. Нравится или не нравится – искусство об этом вас не спрашивает <...>» [6].

По Х. Ортеге, новое художественное чувство характеризуется «совершенной чистотой, строгостью и рациональностью», оно отрицает принцип эмоциональной заразительности. В связи с этим теоретик приводит фразу Малларме: «*Toute maitrise jette le froid*» («Всякое мастерство бросает в холод»).

Любопытно, что мотив «холода» стал одним из существенных в споре К. Малевича и А. Бенуа о новом искусстве. В рецензии на выставку «0,10» А. Бенуа спрашивал: «Какой же это теплоты не хватает, что так холодно на ярмарке искусства?» И сам отвечал: отрицаемая К. Малевичем «привычка сознания видеть в картинах изображения» составляет «все, что есть на всем свете самого пламенного и возвышенного, самого тайного и радостного. Это весь культ любви земной и небесной, <...> это самая жизнь» [7]. В ответ К. Малевич риторически восклицает: «<...> неужели нельзя творить в холоде и холодное?».

А вот как отвечает Х. Ортега: «Это нечестно, сказал бы нынешний художник. Это значит пользоваться благородной человеческой слабостью <...>. Искусство не может основываться на психическом заражении, – это инстинктивный бессознательный феномен, а искусство должно быть абсолютной проясненностью <...>. Смех и слезы эстетически суть обман, надувательство. <...> Все, что стремится быть духовным, а не механическим, должно обладать разумным <...> характером» [1, с. 238–239]. Сарказмы К. Малевича по поводу «физиологического» воздействия старого искусства и привязанности к нему А. Бенуа («<...> теплота [Венеры] мне не нравится. Уж очень смердит потом цезарей!» [6]) звучат в унисон насмешкам Х. Ортеги: «<...> ошибочно оценивать произведение по тому, насколько оно захватывающе, насколько способно подчи-

нить себе человека. Будь это так, высшими жанрами искусства считались бы щекотка и алкоголь» [1, с. 175].

Изменения, происшедшие в искусстве на рубеже XIX–XX веков. К. Малевич подчеркивает постепенный и незаметный характер художественной эволюции. Х. Ортега объясняет произошедший сдвиг «амплитудой маятника»: движением от предельного реализма и популярности к противоположному полюсу. Возвращаясь к своему сравнению восприятия искусства с двумя формами аккомодации, он утверждает: «Искусство, которое предложило бы нам подобное двойное видение, заставило бы нас окосеть. Деятнадцатый век чрезмерно окосел; поэтому его художественное творчество, далекое от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, является, пожалуй, величайшей аномалией в истории вкуса» [1, с. 237]. К. Малевич в поздние годы не столь категоричен в оценках и даже признает прелесть художественной иллюзии [3, с. 148]. Однако он вполне мог бы согласиться с утверждением Х. Ортеги: «<...> сегодня профиль нового искусства почти полностью сложился на основе отрицания старого. <...> Сила атаки находится в непосредственной зависимости от исторической дистанции. Поэтому больше всего современных художников отталкивает именно стиль прошлого века <...>» [1, с. 252].

Причина появления нового искусства. Конечно, внутрихудожественная эволюция – не единственная причина появления нового искусства. Оба теоретика связывают его возникновение с неким духом времени. Х. Ортега видит в нем вспышку «иконоборчества», признак отвращения и ненависти современного человека к искусству, науке, государству, ко всей предшествующей культуре. К. Малевич, в молодости переживший увлечение политической революцией и надолго связавший с ней свою судьбу, в поздние годы настойчиво проводит мысль о новом искусстве как духовном предвестии масштабного исторического переворота.

В критических оценках русский и испанский теоретики полностью солидарны. Иначе обстоит дело с объяснением того, что представляет собой чисто художественное восприятие, или, возвращаясь к приведенному образу сада и оконного стекла, что можно увидеть, рассматривая «стекло».

Х. Ортега уходит от ответа на этот вопрос; по его высказываниям в других работах можно заключить, что он имеет в виду художественную форму произведения. Что касается К. Малевича, то он видит здесь нечто противоположное – особое, специфическое содержание нового искусства, заключающееся в многообразных ощущениях (см., например, его статью «Форма, цвет и ощущение»).

Вообще там, где речь идет непосредственно о произведениях живописи, позиции К. Малевича и Х. Ортеги не совпадают, что естественно для людей разных профессий. Испанский философ, по собственному признанию, не принадлежит к энтузиастам современного искусства – пределом его понимания является живопись П. Сезанна; он вскользь упоминает «заблуждения и даже мошенничества кубизма», неудачные эксперименты П. Пикассо и дадаистов и т. п. В частности, об экспериментах дадаистов он пишет следующее: «Легко произнести или нарисовать нечто начисто лишенное смысла, невразумительное, никчемное: достаточно пробормотать слова без всякой связи или провести наудачу несколько линий» [1, с. 235].

Пытаясь конкретизировать свою характеристику новой эстетики, Х. Ортега делает это, исходя из европейского (преимущественно французского) искусства первой четверти XX века, но не включая в него такие течения, как международный конструктивизм и русский авангард (вообще, кроме творчества Ф. М. Достоевского, Х. Ортега не слишком хорошо знает русскую культуру). Помимо дегуманизации, важнейшими чертами нового искусства он называет строгое разграничение художественной и жизненной сфер, пристрастие к иронии и игре, утрату патетики и «отсутствие трансцендентного», культ юношества, телесной красоты, спорта и т. п. Эта характеристика представляется более узкой, чем проблематика статьи «Дегуманизация искусства» в целом, и мало соответствующей, а то и прямо противоречащей русским реалиям. Когда Х. Ортега описывает ушедший в прошлое тип художника, невольно вспоминается К. Малевич: «Нужно видеть торжественную позу, которую принимал перед толпой великий поэт или гениальный музыкант, – позу пророка, основателя новой религии; величественную осанку государственного мужа,

ответственного за судьбы мира!

<...> Для современного художника, напротив, нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью <...>» [1, с. 256]. Такое утверждение оказывается неприложимым к творческому сознанию отечественных авангардистов.

Главное расхождение К. Малевича и Х. Ортеги. Это связано с тем социологическим выводом, который составляет пафос «Дегуманизации искусства» и предваряет идею самой знаменитой работы философа – «Восстание масс» (1929).

По мнению Х. Ортеги, новое искусство принципиально антидемократично: «<...> это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта» [1, с. 221], в то время как «добрый буржуа, существо, неспособное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте» [1, с. 221]. Конфликт этих сил «не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания перед массой и возвеличивания “народа”» [1, с. 221]. Следовательно, новое искусство явилось симптомом общего кризиса идеи демократии: «Под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда – ложный постулат реального равенства людей» [1, с. 222]. Х. Ортега верит, что этот конфликт разрешится победой аристократии духа: «Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена, или ранга – орден людей выдающихся и орден людей заурядных» [1, с. 222].

Ни К. Малевич, ни другие русские авангардисты никогда не смогли бы разделить подобные взгляды. Ортегианскую критику тупого буржуа еще до некоторой степени можно сблизить с позицией представите-

лей «Мира искусства»; в частности, с положениями статьи Д. Мережковского «Грядущий хам» (1906), которые и А. Бенуа, и сам Д. Мережковский в середине 1910-х годов пытались использовать для дискредитации авангарда. Но и чувствовавшие себя аристократами духа мирискусники никогда не были столь радикальны в своих социальных заключениях и прогнозах.

Вообще для поколений русской интеллигенции, воспитанных на нравственно-утопических доктринах XIX века, разрыв с традицией «возвеличивания “народа”» и практикой его просвещения был абсолютно невозможен. Достаточно привести несколько фраз К. Малевича, в которых он упоминает народ, или массу (Х. Ортега пишет слово «народ» в кавычках, как нечто мифическое, а массу отождествляет с понятием «толпы»), чтобы в этом убедиться: «<...> народ <...> не надо долго учить Искусству, он сам на $\frac{3}{4}$ находится в Искусстве как таковом» [4, с. 300]; «<...> я не хочу сказать, что Искусство должно принадлежать единицам, <...> ибо Искусство в чистом его виде, может, есть достояние каждого из массы» [4, с. 329].

Здесь заключался источник драматизма во взаимоотношениях русского авангарда с обществом. Трудно охарактеризовать или даже просто перечислить пассажи К. Малевича на эту тему, разбросанные по его сочинениям разных лет; достаточно лишь наметить эволюцию его взглядов. В конфликте искусства и общества он видит несколько причин: консерватизм авторитетов от культуры, косность обывателя и темноту обманутого народа¹. Но если в 1910-е годы К. Малевич яростно ополчается на противников современного искусства, то в конце жизни уже ясно видит внутреннюю закономерность его непонимания

Остро ощущая необычность положения художника-авангардиста (себя и своих

¹Малевич пишет в 1918 году: «Толпа не смотрит на день современный, кричит на новаторов, ругает их, иначе она и не может. Ведь целые века шея толпы была привязана все в ту же сторону <...>» (2, с. 98). Пролетарий нового искусства «не знал совсем, ибо раннее утро угоняло его в смрадные заводы, а ночь загоняла в трущобы на койки» (2, с. 99). Но и после революции положение не изменилось: «<...> ни ин-теллигенция, ни пролетарий еще себе не уяснили истинных задач искусства <...>» (2, с. 107). Малевич верит, что «социалисты тоже поднимают гонение <...> против <...> новых выводов в искусстве, <...> лишь потому, что в них живет еще то искусство, которым жило общественное мнение до социалистического времени. С другой стороны, большое влияние имеет разум, привыкший к уюту, который боится, чтобы его не побеспокоили новыми введениями» (2, с. 170). Здесь он близко подходит к ортегианской критике буржуа, когда пишет об обывателе, «у которого <...> душа набита опилками, чувства – как стертые рогожи» (2, с. 119). Малевич уповает скорее на необразованную часть народа, чем на интеллигенцию. С годами, однако, он все больше видит внутреннюю закономерность разрыва искусства и народа: «<...> сам предмет-вещь для рабочего есть не что иное, как выражение функций. Отсюда живописная пластическая сторона ему вовсе не понятна. По этой причине и возникает у нас недо-разумения между художником и рабочим» (3, с. 173).

друзей он в молодые годы называл «выродками времени»), К. Малевич стремился преодолеть социальную изоляцию, но не сливаясь с массой, а побеждая ее. Если сделать поправку на невозможное для него отождествление себя с элитой, то он, вероятно, согласился бы с такой программой Х. Ортеги: «<...> новое искусство содействует тому, чтобы “лучшие” познавали самих себя, узнавали друг друга среди серой толпы и учились понимать свое предназначение быть в меньшинстве и сражаться с большинством» [1, с. 221–222].

А это требовало от художников стойкости убеждений: «Меньшинству приходится всегда оставаться при особом мнении» [2, с. 171], – писал К. Малевич в 1918 году. Осенью того же года в ГСХМ В. Татлиным был устроен митинг под лозунгом «Меньшинство в искусстве». Собственно, понятие «авангард», которым охотно пользовался К. Малевич в эти годы, включало в себя именно этот смысловой оттенок.

Но авангард, как известно, не столько сражается, сколько ведет за собой армию. И К. Малевич на протяжении многих лет продолжал настойчиво объяснять и популяризировать новое искусство, как бы не желая видеть фатальности его разрыва с обществом. Его усилия объясняются утопической верой в преобразование жизни на основах искусства, суть которого составляет беспредметность, т. е., согласно позднему К. Малевичу, бескорыстное и свободное творчество. «Наша современность должна уяснить себе, что не жизнь будет содержанием искусства, а содержанием жизни должно быть искусство, ибо только с этим условием жизнь может быть прекрасной» [3, с. 140].

Заключение. Как видим, общественные «проекты» Х. Ортеги и К. Малевича различны в содержательном плане, но их сближает одна особенность: оба мыслителя выводят свои социальные теории из опыта нового искусства; художественный авангард указывает им пути преобразования общества. Малевич по праву занимает место в ряду крупнейших художников-новаторов XX столетия. Но тот факт, что его теоретические положения перекликаются с суждениями одного из самых блестящих европейских умов, заставляет немного по-новому взглянуть и на К. Малевича не только как на художника, но и как на искусствоведа и философа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ортега-и-Гассет, Хосе. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет; вступ. ст. Г. М. Фридлендера; сост. В. Е. Багно. – М., 1991.
2. Малевич, К. Собрание сочинений: в 5 т. / К. Малевич; общ. ред., вступ. ст., сост., подготовка текстов и коммент. А. С. Шатских. Раздел «Статьи в газете “Анархия” (1918)»: публикация, сост., подготовка текстов и коммент. – А. Д. Сарабьянов. – Т. 1. – М.: Гилея, 1995.
3. Малевич, К. Собрание сочинений: в 5 т. / К. Малевич; сост., пред., ред. пер., коммент. Г. Л. Демосфенова; науч. ред. А. С. Шатских / Казимир Малевич. – Т. 2. – М.: Гилея, 1998.
4. Цит. по изд.: Сарабьянов, Д. А. Казимир Малевич. Живопись. Теория / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – М.: Искусство, 1993. – С. 328. Публ. А. С. Шатских.
5. Малевич, К. Главы из автобиографии художника / К. Малевич // Харджиев, Н. И.. Статьи об авангарде: в 2 т. / сост.: Р. В. Дуганов, Ю. А. Арпишкин, А. Д. Сарабьянов. – М.: «РА», 1997. – Т. 1.
6. Малевич, К. Письмо к А. Н. Бенуа / К. Малевич // ОР ГРМ. – Фонд 137. – Д. 1186.
7. Бенуа, А. Н. Последняя футуристская выставка / А. Н. Бенуа // Речь. Пг. – 1916. – 9 янв.

Поступила в редакцию 11.05.2011 г.

УДК 821.161.3.09+821.174.09

Мастацкае народазнаўства ў лірыцы (на матэрыяле вершаў Янкі Купалы і Яна Райніса)

© Бароўка В. Ю.

Установа адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”, Віцебск

У артыкуле на матэрыяле вершаў Янкі Купала і Яна Райніса аналізуецца асаблівасці мастацкага народазнаўства ў лірычных творах. Абгрунтоўваецца дэтэрмінаванасць мастацкага народазнаўства ў паэзіі Янкі Купалы і Яна Райніса фактарамі сацыякультурнымі, асобнымі, творчымі, у тым ліку выбарам формы літаратурных твораў. Сцвярджаецца, што лірыка як род літаратуры абмяжоўвае магчымасці аўтара ў рэпрэзентацыі этна/нацыянальнага свету, дыктуе неабходнасць акцэнтаваць самае істотнае, кандэнсавать змест у лаканічных фразях, метафарызаваць з’явы і паняцці народазнаўчага пла-на. Асноўнымі сродкамі мастацкага народазнаўства ў вершах абодвух аўтараў выступалі мастацкі этнаграфізм у выглядзе разнастайных па характары і галінах узнёўлення малюнкаў народнага жыцця, сціслых, а нярэдка ў дадатак да гэтага і семан-тычна ёмістых дэталей, пейзажных замалёвак, а таксама фалькларызм. Падкрэсліваецца, што народазнаўчы план у лірыцы беларускага і латышкага паэтаў вызначаўся функцыянальнай палівалентнасцю, а яго культуралагічная функцыя істотна рэдукавалася ў параўнанні з семантыка-генератывнай.

Ключавыя словы: мастацкае народазнаўства, лірыка, культура, фалькларызм, этнас, стыль, нацыянальная літаратура.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 54-58)

Art anthrophology in lyrics (on the material of poems by Yanka Kupala and Yan Rainis)

© Barouka V. Yu.

Educational establishment “Vitebsk State University named after P. M. Masherov”, Vitebsk

The article analyses peculiarities of artistic anthrophology in lyrics on the material of the poems by Yanka Kupala and Yan Rainis. Determination of art anthrophology in poems by Yanka Kupala and Yan Rainis by social and cultural, personal, creative factors, including choice of the form of a literary work, is grounded. It is stated that lyrics as a genre of literature limits the possibilities of the author to represent ethnic/national world, dictates the necessity to stress most essential, condense the content in laconic phrases, metaphorize phenomena and notions of anthrophological type. Basic means of art anthrophology in poems of both the authors were art ethnography in the form of different in the character and areas of renewal pictures of people's life, compressed, and sometimes semantically abundant details, nature depictions as well as folklorism. It is stressed that the anthrophological side in the lyrics of the Belarusian and the Latvian poets was distinguished by functional polyvalence while its cultural function considerably reduced in comparison with the semantic and generative one.

Key words: art anthrophology, lyrics, culture, folklorism, ethnos, style, national literature.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 54-58)

Праблемы вывучэння народазнаўчага пракурсу ў літаратуры, пытанні на-цыянальнай ідэнтыфікацыі аўтараў і мастацкіх твораў пастаянна прыцягваюць увагу культуралагаў і літаратуразнаўцаў XXI стагоддзя, асабліва ў сувязі з працэсамі глабалізацыі і глакалізацыі. Звычайна даследчыкі асэнсоўваюць гэтыя праблемы на матэрыяле прозы або драматургіі, аднак для ўсебаковага спасціжэння іх мэтазгодна выкарыстоўваць і лірычныя творы з улікам

адметнасці лірыкі як роду літаратуры.

Мэта дадзенай работы – выяўленне асаблівасцей мастацкага народазнаўства ў лірычных творах шляхам аналізу вершаў Янкі Купалы і Яна Райніса. Выбар пісьменніцкіх імён дэтэрмінаваны тым, што ў творчасці кожнага з гэтых двух аўтараў пададзены свой варыянт асэнсавання нацыянальнай рэчаіснасці.

Лірыка – адзін з трох родаў прыгожага пісьменства. Тэарэтык і практык этнаграфіі

Адрес для корреспонденции: e-mail: dvkessibar@mail.ru – В. Ю. Бароўка

Ю. У. Брамлей слушна сцвярджаў: «Сярод выконваемых літаратурай шматлікіх функцый варта выдзеліць яе этнічную функцыю» [1]. Літаратура дае магчымасць пазнаёміцца з пэўным народам, яго этнічнай культурай. «Пад этнічнай культурай, – заўважаў С. А. Аруцюнаў, – мы маем на ўвазе сукупнасць толькі тых культурных элементаў і структур, якія валодаюць этнічнай спецыфікай, другімі словамі, якія ў вачах дадзенага этнасу, а таксама ў шэрагу выпадкаў яго акружэння выконваюць этнадыферэнцыруючую функцыю ў межах апазіцыі “мы – не мы” (ці “наша – не наша”). Тым самым яны адначасова выконваюць этнаінтэгрубуючую функцыю, садзейнічаюць усведамленню свайго адзінства па-рознаму, часта дысперсна раскіданымі часткамі дадзенага этнасу» [2]. Мастацтву слова адводзіцца дастаткова важная роля ў наладжванні дыялога паміж народамі, у рэпрэзентацыі пэўнай нацыянальнай рэчаіснасці. Літаратура – свайго роду сведчанне «анталагічнасці этнічнага» (К. К. Султанаў), яна дазваляе чытачу зразумець спецыфіку кожнай з літаратур свету, якая асабліва ярка выяўляецца ў творчасці найбольш таленавітых нацыянальных аўтараў. Лірыка – род літаратуры, адметны тым, што ў ёй на першае месца выходзяць не аб’ект, а суб’ект выказвання і адносіны суб’екта выказвання да ўзнаўляемага. Адлюстраванне праяў знешняга свету ў лірыцы служыць самавыяўленню лірычнага героя і аўтара твора. Акрамя таго, лірыцы ўласціва спалучэнне антынамічных пачаткаў: індывідуальнасць перажыванняў лірычнага суб’екта і агульначалавечы змест гэтых перажыванняў, эстэтычная аўтаномнасць твора і неабходнасць уліку пазатэкставых сувязей, максімальная канцэнтрацыя сэнсу ў кожным слове і ўключанасць кожнага слова ў агульны тэкст твора. Лірыка разам з тым здольная перадаваць прасторава-часавыя ўяўленні аўтара як індывідуальнасці і як прадстаўніка пэўнага этнасу, спалучаць перадачу пачуццяў людзей з лаканічнымі малюнкамі побыту і пейзажу.

Мастацкае народазнаўства – арганічная частка пісьменніцкай палітры Янкі Купалы і Яна Райніса. Янка Купала і Ян Райніс – класікі сваіх нацыянальных літаратур – беларускай і латышскай. Іх талент шматгранны: яны выступалі як паэты, драматургі, публіцысты, але набылі шырокую вядомасць галоўным чынам як паэты.

Гэта асэнсаванне і ўвасабленне сродкамі прыгожага пісьменства рэальнай жыцця, характару чалавека як прадстаўніка пэўнага народа. У літаратурным творы аўтар імкнецца ахапіць элементы этнічнай гісторыі і культуры, падаць іх у вобразнай форме. Асоба пісьменніка адыгрывае надзвычай важную ролю ў мастацкім адлюстраванні рэчаіснасці ўвогуле, а этна/нацыянальнай у прыватнасці, у яе мадэляванні і міфалагізацыі сродкамі прыгожага пісьменства. Для прыкладу, вобраз туманнага Альбіёна міфалагізавалі англійскія паэты, шырокія прасторы Расіі адкрылі для сусветнага чытача і апаэтызавалі рускія пісьменнікі XIX–XX стагоддзяў. Нярэдка аўтарскі вобраз свайго ці чужой этна/нацыянальнай рэчаіснасці ствараецца на аснове інтуіцыі пісьменніка, а потым ён замацоўваецца ў свядомасці многіх пакаленняў чытачоў. Прыклады таму – Персія ў «Персідскіх матывах» Сяргея Ясеніна або прасторы прэрыі у творчасці амерыканскага празаіка Джэймса Фенімора Купера. Вядома, што Купер, калі пісаў свае раманы, амаль не бачыў індзейцаў, не быў у прэрыях, але, паводле Д. М. Урнова, «ваколіц возера Адсэга ў штаце Нью-Йорк для яго было дастаткова, каб ля вытокаў Суксвеганы пачалася традыцыя, якая ўвайшла ў склад сусветнай як амерыканская» [3]. Проза Джэймса Фенімора Купера – пераканаўчае сведчанне спецыфікі мастацкага народазнаўства на ўзроўні зместу і формы, бо, па аргументаваных вывадах Д. М. Урнова, Купер толькі прыблізна ведаў індзейцаў, не заўсёды адрозніваў плямёны, зблытаў магікан з магеканамі, і Ункас не быў магеканінам з Гудзона, не з’яўляўся сынам Чынгачгук, а Чынгачгук не аднае па-індзейску Вялікі Змей. У асэнсаванні народа майстрамі мастацкага слова спалучаюцца аб’ектыўна-пазнавальны і суб’ектыўна-творчы пачаткі, індывідуалізацыя і абагульненне. Праз адзінкавае, зменлівае пісьменнікамі раскрываецца агульнае, сутнаснае, нярэдка пры гэтым наглядаюцца завастрэнне рыс рэальнага свету, сімвалізацыя жыццёвых з’яў. Вынік мастацкага даследавання народа прадстае ў форме суб’ектыўных вобразаў аб’ектыўнага свету як плён дзейнасці пісьменніцкай фантазіі ў адпаведнасці з аўтарскім жыццёвым вопытам, творчымі ўстаноўкамі, ідэаламі, эстэтычнымі прынцыпамі канкрэтнага мастацкага метаду, сацыякультурнымі абставінамі часу.

Мастацкае народазнаўства як рэпрэзентацыя пэўнага народа і яго культуры. Яно накіравана або ўвогуле, або ў нейкі канкрэтны перыяд развіцця, што збліжае літаратуру з навукай, у прыватнасці, з гісторыяй, сацыялогіяй, этнаграфіяй. Яно выступае сродкам этнацыянальнай самаідэнтыфікацыі чытача і аўтара праз літаратуру, а таксама сродкам ідэнтыфікацыі чытачом вобразаў і аўтара твора з пэўным этнасам. Пры ўзнаўленні пэўнага этна/нацыянальнага свету пісьменнікі звяртаюцца або да рэпрадуктыўнага ўвасаблення, або да ўласнай творчай інтэрпрэтацыі рэчаіснасці і характару суайчыннікаў. У лірычным творы аўтар пазбаўлены магчымасці усеахопна паказаць нацыянальны рэаліі, але мае магчымасць увасобіць свае адчуванні, выкліканыя іх успрыманням. Л. Я. Гінзбург справядліва адзначала, што лірыка па сваёй глыбіннай сутнасці – «размова пра значнае, высокае, прыгожае (часам у супярэчлівым, іранічным праламленні); свайго роду экспазіцыя ідэалаў і жыццёвых каштоўнасцей чалавека» [4]. Янка Купала пазнаёміў «свет цэлы» з беларускім народам, стаў песняром яго духоўных памкненняў, стварыў псіхалагічны партрэт беларуса. У лепшым сэнсе слова яго паэзія народазнаўчая. Класік айчынай літаратуры – паэт ярка выяўленага рамантычнага светабачання, паўсядзённым побытам беларуса ў яго творах – сфера чужая не толькі рамантычна настроенаму лірычнаму герою, але і ўсёй грамадзе з-за сацыяльнай неўладкаванасці побыту. У вершы «Водклік з 29 кастрычніка 1905 г. у Мінску» (1905) лірычны герой паэта тлумачыў, чаму народ быў незадаволены сваім становішчам і асмеліўся пратэставаць:

Люд збудзіць хоча праўду з магілы,
Каб не марнелі думкі і сілы,
Меў бедны ўволю грошы і хлеба.
Бо й бедным такжа шмат чаго трэба,
Дарма, што бедны, дарма, што ўбогі,
Трэба капоту, лапаць на ногі,
Пачак запалак, пачак табакі,
Чарку гарэлкі зглуміць усякі,
Булку і скварку трэба на свята
Пачаставаці кума і свата [5].

Янка Купала акцэнтаваў жажлівую галечу, у якой існавала большасць сялян-беларусаў пачатку мінулага стагоддзя:

... І сівер ледзь хатні не верне,
І снегу не ўбывае,
А тут у свіронку – ні зерня,
Апошняя бульба ўцякае!
І сена няма ад Грамніцаў,
Саломкі той зараз не хваце;
Кабылка падбегчы баіцца,
Кароўка не хоча ўставаці [6].

Некаторыя вершы Янкі Купалы нагадваюць па стылёвых асаблівасцях эсэ ў вершаванай форме з выразным этнаграфічным планам («Мая хатка», 1907; «Сватаная», 1907). Этнаграфічна-бытавыя замалёўкі былі асабліва прыкметныя ў першым зборніку паэта. Цяжка не пагадзіцца з думкай акадэміка У. В. Гніламёдава, што ў «Жалейцы» «мастацка-паэтычнай увагай і прызнаннем песняра адзначаны самыя звычайныя прадметы сялянскай працы і побыту: саха, каса, тапор, лапці, хатка, дрэвы – вольха, ліпа, бяроза... Яны ўвасабляюць яго жыццёвую долю, аднак у гэтых дэталях раскрываюцца і замацоўваюцца не столькі рэальна-бытавыя падрабязнасці сялянскага жыцця ў натуральнасці іх зместу (як гэта было ў творах беларускай літаратуры да Янкі Купалы), колькі вобразныя згусткі паэтычных эмоцый аўтара...» [7]. Такі падыход паэта да бытавога матэрыялу абсалютна натуральны і прадывантаваны законамі адлюстравання свету, прынятымі ў лірыцы.

Этнаграфічныя факты, што траплялі ў поле купалаўскага зроку, трансфармаваліся ў адпаведнасці з аўтарскай задумай. Ступень іх мадыфікацыі ўзрастала па меры творчай эвалюцыі паэта. У некаторых, асабліва ранніх, вершах Янка Купала перадаваў настрой лірычнага героя, выкліканы пэўным народным святам ці выкананнем абрады («На Сёмуху», «Сёмуха», «Фэлькава вяселле», «Зажынкi», «Тканне намёткі»). Потым паэт звярнуўся да метафарызацыі лаканічных малюнкаў народных свят і абрадаў. Так, у вершы «Вялікдзень» (1909) веснавое свята Хрыстовага ўваскрасення асацыявалася з надзеяй на перамены да лепшага, з надыходам шчасця. Народнае паданне пра папараць-кветку ў вершы «Заклятая кветка» (1909) напоўнілася матывамі пошукаў шчасця і немагчымасці дасягнення мары:

Чуць толькі Купальскае свята
Набліжыцца ночкай сваей,
Як папараць-кветкай заклатай
Чаруе няшчасных людзей...

З надзеяй, і верай, і сілай
Зуюсь, куды б дзе ні зірнуць,
Праз высі, даліны, магілы
Па кветку бягуць і бягуць!
Тыц – стой!.. Глядзяць зорніцы-сведкі,
Пявун адгукнуўся ў сяле –
Ні ночы Купальскай, ні кветкі!
Усё затаілася ў мгле ...[8].

Лірыка Янкі Купалы пачатку XX стагоддзя была лірыкай высокіх грамадзянскіх пачуццяў. Фальклорны і этнаграфічна-бытавы план у ёй часта ўзмацняў грамадзянскі пафас твораў паэта. Для прыкладу, у вершы «Валачобнікі» (1914) Купала надаў вобразу валачобнікаў актуальнае публіцыстычнае гучанне. У пачатку верша паэт згадваў пра характэрны для беларусаў звычай валачобніцтва:

Штогод вясной, у дзень, вялікім званы,
Збіраюцца яны, як буслы, ў вырай,
І йдуць пад вокны гурмай абарванай,
Набожную жалёбу заводзіць шчыра.

Паны атласныя і зрэбныя сяляны
Вітаюць іх, як послаў з таго міру:
Той кіне свенчана яйцо, а той – мядзях:
Якжабракоў, іх дорыць свой брат і чужак [9].

Паэт параўноўваў беларусаў з валачобнікамі, бо яны, як і валачобнікі, спадзяюцца на чужую міласць, жывуць на сваёй зямлі з чужой ласкі. Праз трансфармаваны этнаобраз Янка Купала асуджаў сацыяльную і нацыянальную інертнасць суайчыннікаў. Многія вершы паэта змяшчалі роздум пра гістарычна сфарміраваныя рысы характару беларусаў («Беларус», 1910, «Мая хата з краю», 1910, і інш.). Этнаграфічна-бытавы і фальклорны матэрыял у вершах Янкі Купалы галоўным чынам выконваў функцыю нараджэння новых сэнсаў.

Лірыка Яна Райніса таксама глыбока нацыянальная і народназнаўчая ў сваёй аснове. Латышскі паэт, у адрозненне ад беларускага, менш увагі надаваў узнёўленню бытавых дэталей. Нярэдка ён уводзіў абагульненыя вобразы людзей розных сацыяльных пластоў і роду заняткаў (сялян, рыбакоў, фабрычных рабочых, дэпутатаў, банкіраў). Так, у вершы «Селянін» (1883) Райніс выказваў сваё захапленне фізічнай сілай земляроба, які «нязрушна ўрос у зямліцу», «сілу бярэ з грудзей маці-айчыны». Родная зямля для латышка-

га паэта – гэта край палёў, лугоў, сенажацей, азёраў, лясоў, мора, асветленых сонцам. Варта падкрэсліць, што сонца – дамінантны вобраз яго творчасці. Надзвычай характэрнымі адзнакамі райнісаўскага пейзажу з'яўляюцца сосны. Вобразы гэтага дрэва як часткі нацыянальнага пейзажу нярэдка набывалі метафарычнае значэнне. Напрыклад, у вершы «Зламаныя сосны» (1901) яны становяцца сімвалам жыццязстойкасці. Калі паэт піша пра родныя мясціны, згадвае Латгалію, то імкнецца перадаць дэталі латгальскага свету, неадменнымі адзнакамі якога былі азёры, Даўгава, стругі, плытнікі, хутары («Даўгаўскае жыццё», 1924).

Нацыянальны каларыт і народназнаўчарэпрэзентатывы змест надавала вершам Яна Райніса выкарыстанне фальклорных вобразаў, этнаграфічна-бытавых дэталей. Паказальныя ў гэтых адносінах яго вершы «Старасвеччына» (1902), «На куццю» (1905), «Звеставанне сінічкі» (1905). У «Старасвеччыне» паэтызуецца народная спадчына і акцэнтуюцца яе старадаўнасць:

Па пожнях дзяўчаты вясну заклікаюць,
На ўзгорках Купалля агні палыхаюць.

Спіць бор патаемны і поўны нуды;
Там горы з крышталю, там замкі з вады;

З бяздоння русалкі салодка смяюцца,
Пад месяцам ноччу там здані віюцца... [10].

У вершы «На куццю» святы вечар успрымаецца лірычным героем паэта як час падрахункаў і падставы для пераменаў да лепшага. Паказальна, што гэты верш быў напісаны паэтам у 1905 годзе, калі ў цэнтры царскай Расіі і на яе нацыянальных ускраінах вельмі моцным былі спадзяванні на пазітыўныя змены ў грамадскім жыцці ў сувязі з рэвалюцыйнымі падзеямі. Сінічка ў творы «Звеставанне сінічкі» ў духу латышскай народнай трактоўкі выступае прадказальніцай вясны, лепшай будучыні. Як вядома, у беларускай народнай традыцыі такой птушкай з'яўляецца жаўрук, у беларусаў існуе і своеасаблівы абрад заклікання вясны, калі жанчыны выпякаюць жаўрукоў з цеста.

Ян Райніс звяртаўся таксама да апрацоўкі народных паданняў. Адным з персанажаў у латышскіх, у прыватнасці латгальскіх, народных паданнях выступае змяя. Як і ў этнічнай традыцыі, у творах Яна Райніса змяя прад-

стае ўвасабленнем вераломства. З гэтай прычыны той, хто распраўляецца са змяёй, «дзесяць грахоў адмольвае». Індывідуальна-асобаснае ўспрыманне свету латышскім паэтам карэгуе з народнымі ўяўленнямі. У вершы «Зерне між камянямі» (1906) аўтар параўноўваў паўсядзённасць з жорнамі, а чалавека – з зернем. Лірычны герой Яна Райніса, як лірычны герой Янкі Купалы, – чалавек, што ўсведамляе сваю непарыўную сувязь з прыродай.

Заклучэнне. Эстэтычнае пазнанне – гэта не толькі спосаб самапазнання, як слушна зазначыў Х.-Г. Гадамер, але і спосаб народпазнання, што істотна залежыць і ад волі мастака слова, і ад законаў літаратурнай творчасці, у прыватнасці, ад абранай аўтарам формы літаратурных твораў. Лірычны твор абмяжоўвае магчымасці аўтара ў рэпрэзентацыі этна/нацыянальнага свету, дыктуе неабходнасць паказваць самае істотнае, кандэнсаваць змест у лаканічных фразях, метафарызаваць з’явы і паняцці. Мастацкае народазнаўства ў паэзіі Янкі Купалы і Яна Райніса дэтэрмінавалася фактарамі гісторыка-літаратурнымі, творчымі, асобаснымі. Асноўнымі сродкамі мастацкага народазнаўства ў творчасці пісьменнікаў выступалі мастацкі этнаграфізм у выглядзе разнастайных па характары і галінах узнаўлення малюнкаў народнага жыцця, лаканічных, а нярэдка ў дадатак да гэтага і семантычна ёмістых дэталей, пейзажных замалёвак, а таксама фалькларызм. Народазнаўчы план у лірыцы беларуска-

га і латышкага паэтаў вызначаўся функцыянальнай полівалентнасцю, аднак яго культуралагічная функцыя, як увогуле ў лірычных творах, істотна пацяснялася сэнсава-генератыўнай. Уласна народазнаўчы ракурс арганічна спалучаўся з адкрыццём складанасці вялікага свету і чалавечай душы і самахарактарыстыкай асобы аўтара-творцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Бромлей, Ю. В. Этнос и этнография / Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1973. – С. 52.
2. Арутюнов, С. А. Инновации в культуре этноса и его социально-экономическая обусловленность / С. А. Арутюнов // Этнографические исследования развития культуры: сб. ст. / Ин-т этнографии Акад. наук СССР; отв. ред.: А. И. Першиц, Н. Б. Тер-Акопян. – М., 1985. – С. 32.
3. Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения: сб. ст.; редкол.: М. Б. Храпченко [и др.]. – М.: Наука, 1986. – С. 183.
4. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Совет. писатель, 1974. – С. 8.
5. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1995–2003. – Т. 1. – 1995. – С. 52–53.
6. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1995–2003. – Т. 2. – 1996. – С. 52.
7. Гніламёдаў, У. В. Янка Купала: жыццё і творчасць / У. В. Гніламёдаў. – Мінск: Маст. літ., 2002. – С. 32.
8. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1995–2003. – Т. 2. – 1996. – С. 71.
9. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Янка Купала. – Мінск: Маст. літ., 1995–2003. – Т. 3. – 1997. – С. 201.
10. Райніс, Я. Выбранае / Я. Райніс. – Мінск: Маст. літ., 1993. – С. 84.

Паступіла ў рэдакцыю 03.11.2011 г.

УДК 725.1:342.54(476.2-25)(043.3)

Художественная жизнь Гомеля в конце XIX – начале XX в.

© Литвинова Т. Ф.

Государственное историко-культурное учреждение «Гомельский дворцово-парковый ансамбль», Гомель

В статье рассматриваются вопросы художественной жизни одного из областных центров Беларуси. Как часть культуры Гомеля исследуются структуры архитектурного облика города, его скульптура и живопись. Наиболее важным основанием для анализа является заключение, что главным в художественной жизни города как социокультурного феномена является не просто наличие самих произведений искусства в городской среде, но именно их взаимодействие со средой и через среду – с человеком. Автор сосредотачивается на самой атмосфере как динамической составляющей среды, окружающей жителя города. Своей целью исследователь полагает выявление областей художественной жизни Гомеля на рубеже столетий (XIX–XX) как сегментов социокультурного пространства города. В результате исследования автор приходит к выводу, что в данный период город приобретает черты буржуазного города за счет значительного роста площади, новых зданий, доминирующими характеристиками которых стали элементы эклектизма и модерна. Многие пластические формы, созданные в Гомеле в период эклектизма и модерна и сохранившиеся до наших дней, украшают его, придавая современному городу неповторимый колорит.

Ключевые слова: художественная жизнь, социокультурное пространство, дворцово-парковый комплекс, доходные дома, компоненты градостроительства, художественный металл, архитектурный декор.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 83-90)

Artistic life of Gomel in late XIX – early XX centuries

© Litvinova T. F.

State historical and cultural institution «Gomel palace and park ensemble», Gomel

The article considers issues of artistic life of one of the regional centers of Belarus. As part of culture of Gomel, structures of the architectural look of the city, its sculpture and painting, are studied. Most important basis for the analysis is the conclusion, that the significant idea in the artistic life of the city as a social and cultural phenomenon, is not just works of art within the city environment but the interaction with the environment and through the environment – with the man. The author concentrates on the atmosphere itself as a dynamic compound of the environment which surrounds the city resident. The aim, according to the researcher, is finding out areas of the artistic life of Gomel in late XIX – early XX centuries as segments of social and cultural space of the city. As a result the author concludes that in the given period the city obtains features of a bourgeois one due to considerable growth of its area, new buildings, the dominant characteristics of which became elements of eclectics and modern. Numerous plastic forms, created in Gomel in modernist and eclectic period and still extant, are its decoration, which adds colour to the contemporary city.

Key words: artistic life, social and cultural space, palace and park complex, houses to let, components of city construction, art metal, architectural décor.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 83-90)

Одной из форм социальной деятельности общества, составной частью его культуры и существования является художественная жизнь. Это понятие рассматривается в трудах многих авторов. Нами были взяты за основу обоснования Г. Ю. Стернина, который в круг явлений, составляющих художественную жизнь, в первую очередь вносит не только само ис-

кусство, но и его взаимоотношения со зрителем, связь с общественностью и т. д., в результате чего создается определенная художественная атмосфера, не застывшая, а постоянно находящаяся в динамике [1].

Цель статьи – выявление областей художественной жизни Гомеля на рубеже столетий как сегментов социокультурного пространства города.

Особенности градостроительства Гомеля. В период русского классицизма, ампира и историзма в Гомеле, принадлежавшем известным в Российской империи фамилиям Румянцевых и Паскевичей, был сформирован дворцово-парковый комплекс, который был «законодателем мод» в жизни города. На переломе XIX и XX вв. он, как и многие дворянские усадьбы, превратился в своего рода музей, хранилище ценностей и семейных раритетов. В это время Гомель уже не был частновладельческим городом, и на его улицах начинали активно отражаться процессы, связанные с развитием капитализма. При этом классицистическая планировочная основа по-прежнему оставалась ведущей [2, с. 90–91; 3, с. 325]. Вокруг дворцово-паркового комплекса продолжала группироваться застройка, состоявшая из наиболее престижных и красивых двух- и трехэтажных каменных зданий: доходных домов, банков, административных и других заведений. Они концентрировались на центральных улицах вместе с лучшими магазинами, гостиницами и ресторанами, к ним примыкали тихие кварталы особняков аристократии, на окраинах жили крестьяне и ремесленники.

Главная городская площадь, по сравнению с началом XIX в., изменилась коренным образом, утратив свою уравновешенную композицию. Торговые ряды, построенные при Н. П. Румянцеве, сгорели во время пожара 1865 г. На их месте был сооружен гостинный двор, принадлежавший экономии Паскевичей и своей планировкой внедрившийся в центр площади. Это строение неправильной прямоугольной формы одним фасадом выходило на Базарную улицу, другим – на Румянцевскую, в его большой внутренний двор вело трое ворот. Въезд со стороны Румянцевской оформил арочный проем с архивольтом и массивным аттиком в виде готического щита, фланкированного башенками со стилизованными бойницами [4, фонд 2189, оп. 1, д. 132, л. 257–257 об.; фонд 3013, оп. 1, д. 761]. После Великой Отечественной войны на месте этого комплекса был построен драматический театр и разбит Театральный сквер.

Часть площади к северо-востоку от гостинного двора в 1880-е гг. заняло каменное здание так называемой Городской думы. Оно было построено по проекту гомельского архитектора Е. К. Торлина и имело вид

широкого и приземистого двухэтажного объема прямоугольного плана. В его внешнем облике прослеживалась характерная для искусства 1860–90-х гг. тенденция к измельчению форм, насыщению поверхности декором, в одной композиции произвольно соединявшим элементы различных исторических стилей. Ряды окон (на первом этаже – лучковой формы, на втором – прямоугольные с треугольными и арочными сандриками) вертикально членились рустованными лопатками, горизонтально – кирпичным зубчатым поясом. На первом этаже Городской думы были конторы, магазины с большими витринными окнами. После революции в этом здании размещалась редакция газеты «Гомельская праўда», в 1935 г. его достроили третьим этажом, сейчас здесь находится фабрика «Полеспечать».

В результате этих перестроек фрагмент площади превратился в городской квартал, куда была продлена ул. Миллионная, на которой остались здания бывших ратуши и немецкого трактира, прежде оформлявших площадь.

На свободной части главной площади по одной оси с ул. Румянцевской в 1883 г. возведена каменная часовня в память императора Александра II. На фотографии этой несохранившейся постройки видно, что ее соорудили в «русском» стиле, который был принят православной церковью как официальный в культовом зодчестве XIX в. Часовня имела центрическую композицию с квадратным планом, по четырем сторонам выделялась арочными порталами с трехлопастными обрамлениями в виде кокошника. Здание завершали восьмигранный шатер с люкарнами, небольшой барабан и луковичная главка. Весь декор этого культового сооружения был выполнен в кирпиче [5, с. 31; 8, фонд 3363, оп. 1, д. 170, л. 1–4].

За счет территории площади гостинный двор и Городская дума, обращенные фасадами друг к другу, продлили начало ул. Румянцевской, которая к концу XIX в. стала композиционным стержнем Гомеля. Она превратилась в его деловой центр и активно застраивалась, вытягиваясь в северном направлении.

До наших дней на бывшей ул. Румянцевской сохранилось несколько доходных домов конца XIX в. (рис. 1). Все они трехэтажные, с симметрично-осевым композиционным построением, квартиры в них,

как правило, располагались на 2-м и 3-м этажах, 1-й пестрил рекламой многочисленных учреждений. На смену плоскостности фасадов середины столетия пришли объемность, живописность, появились купола и башни. Доходный дом купца Я. Ловьянова был построен в одной из самых приближенных к главной площади частей ул. Румянцевской (ныне Советская, 4). В его убранстве соединены мотивы барокко, «русского» стиля и модерна. По этой линии улицы через дом расположены в один ряд три здания, которые демонстрируют симпатии их владельцев к древнерусской старине (ныне – ул. Советская, 8, 10, 12). Их художественный облик определил декор фасадов. Средний дом построен в 1894 г. (как было указано на несохранившейся решетке над въездом в подворотню) [6, № Нвф 21474/27]. Этим же временем можно датировать и два соседних с ним здания.

Трехэтажное каменное сооружение Виленского коммерческого банка оформило угол улиц Румянцевской и Троицкой, став ярким архитектурным акцентом на возвышенной части застройки. Оно возведено по проекту талантливого гомельского архитектора С. Д. Шабуневского (рис. 2) [2]. Его первым творческим опытом в Гомеле стало строительство в 1898 г. мужской классической гимназии в стиле неоклассицизма (ныне – один из корпусов университета транспорта). Этими стилистическими чертами отмечен и Виленский банк, проект которого выполнен им в 1902 г., а реализован через 10 лет – в 1910–1912 гг. [5, с. 326–331; 5, с. 454–455; 7, с. 18–26, 30].

Несколько сооружений в стиле модерн создал архитектор С. Д. Шабуневский по заказу гомельских купцов братьев С. и И. Шановичей на ул. Румянцевской. В стиле модерн в 1908 г. архитектор решил доходный дом купца К. П. Грошикова на углу ул. Боярской и Миллионной (рис. 3). Угловое расположение двухэтажной постройки предопределило ее объемно-пространственное решение. Эффектно выглядят уличные фасады, имеющие асимметричное композиционное построение с замысловатым декором из лепных и кирпичных элементов.

В районе железной дороги, смещавшей городскую черту на северо-запад в конце XIX – начале XX в. возводились другие здания: депо, механические мастерские, водонапорные башни, которые своей спонтан-

ной неорганизованностью внедрялись в архитектурно-художественный облик города. Обслуживание новых транспортных артерий потребовало привлечение большого числа рабочих. В Гомель хлынул поток сельских жителей, осевших за железнодорожной линией и образовавших целый микрорайон, названный Залинейным. Он застраивался преимущественно одноэтажными деревянными домами усадебного типа и быстро разрастался. К 1910 г. здесь было уже 47 улиц [2, с. 295].

В это время совершенно новыми компонентами города стали вокзалы. Здание Либаво-Роменского вокзала построено в 1890-е гг. Его первоначальный вид был типичным для гражданской архитектуры конца XIX – начала XX в. Как многие белорусские вокзалы этого времени, сооружение вытянулось вдоль линии путей, имело симметричное построение с акцентом на центральную часть и эклектичным применением мотивов барокко и Ренессанса. В его композиции использован новый конструктивный прием в виде светового фонаря во втором ярусе здания. (Во время Великой Отечественной войны разрушено и в 1946 г. восстановлено с чертами историзма.)

Стремительный рост населения Гомеля в начале XX в. продиктовал увеличение количества культовых сооружений. В 1869 г. в городе было 6 православных церквей, синагога и католический костел, а накануне революции 1917 г. число церковных заведений разных конфессий превысило два десятка. Среди сохранившихся до наших дней – Свято-Никольская церковь, расположенная на возвышенной излучине Полесской ветки железной дороги. Она была построена на средства железнодорожных служащих и в 1904 г. освящена. Пожертвования на ее сооружение внесли князя Ф. И. и И. И. Паскевичи, получившие звания почетных членов «Попечительства о построении привокзальной церкви в Гомеле» [4, фонд 2187, оп. 1, д. 11., л. 199 об., 200; фонд 2936, оп. 1, д. 212, л. 1; фонд 3013, оп. 1, д. 1828, л. 1, 5].

Культурный быт Гомеля. Сформированная в архитектурной обстановке Гомеля конца XIX – начала XX в. среда дает представление о городской эстетике в целом. Как пишет Г. Ю. Стернин, резко возросшая публичность художественной жизни к концу XIX века во много крат усилила

представление современников о складывающемся культурном быте как о самостоятельной общественной силе, регулирующей и свободу творчества художника, и его нравственные позиции, и его эстетические взгляды... Растущая демократизация художественной жизни все более настойчиво выявляла стремление сделать быт искусством, а искусство бытом [1].

В Гомеле в районе так называемого «дворянского гнезда» на ул. Пушкина (ранее – Липовая) расположен бывший особняк семьи Крушевских, получивший название «Охотничий домик» (ныне Пушкина, 32). В 1997 г. в нем была создана музейная экспозиция, моделирующая образную среду городского усадебного дома второй половины XIX – начала XX в. с включением предметов декоративно-прикладного искусства из МГДПА (рис. 4).

Дом Крушевских был типичным дворянским городским особняком, где комфортно проводили время в кругу семьи и с гостями. Обстановка в таких домах складывалась на протяжении десятилетий и менялась не часто. Предметы старой мебели хранились как семейные реликвии, что приводило к совмещению в интерьере разнотильных вещей. По воспоминаниям И. Голынской (последняя из рода Крушевских владела домом), комнаты были обставлены модной мебелью, на стенах висели семейные портреты и полотна «исторической ценности», в обиходе было много изделий из бронзы, серебра, фарфора.

Для организации экспозиции была сделана реконструкция гостиной, кабинета, столовой и спальни. В центре гостиной – диван с двумя креслами в так называемом стиле Гамбс и массивный дубовый стол на ножках-кабриолях со столешницей из змеевика. У окон помещены столики, один (в стиле бидермейер) для настольных игр, другой (в стиле ампира) для рукоделия. Во второй половине XIX в. с использованием элементов различных художественных стилей изготовлены черное пианино, декорированное рельефной резьбой (придворная фабрика «Ф. Мульбах» в России) и напольное зеркало в деревянной резной раме. Особую атмосферу комнате придают напольные часы в корпусе из дубового массива с резными накладками (немецкая мастерская начала XX в.) Уютную обстановку дополняют гобелен с изображением

галантно-сентиментальной сцены на фоне дворцово-паркового пейзажа, бархатная скатерть с мотивами рококо, фарфоровая ваза для десерта (фабрика Мейсенского круга конца XIX – начала XX в.) и цветочная ваза из молочного стекла с эмалевой росписью в стилистике модерна.

Несколько отличался от гостиной набор предметов в столовой. Центр комнаты оформляет большой обеденный стол на дубовых ножках в виде балясин. Вокруг поставлены стулья с резными рисунками модерна на спинках. В интерьере помещены два буфета – обязательная принадлежность столовой. Один декорирован накладной и пропиленной резьбой в криволинейных очертаниях модерна. Другой оформлен в стиле позднего модерна 1910-х гг.

Художественный металл – также с признаками позднего модерна – представлен люстрой с абажуром (в столовой) и кроватью (экспонируется в спальне). Такие изделия поставлялись шведско-американской фирмой и Акционерным обществом заводов металлических изделий «Конрад, Ярнушкевич и Ко» для строившегося княгиней И. И. Паскевич роддома, а также для московской гостиницы «Метрополь» [4, фонд 3013, оп. 1, д. 2369, л. 34]. Приобрести подобную мебель гомельчане могли на ул. Румянцевской, где находилась фирма И. М. Каплуна с собственным производством и складом иностранных железных кроватей [11, приложение].

В числе металлических предметов в экспозиции столовой находятся медный никелированный самовар фабрики К.Н. Анциферова в Туле, масленка, сахарница, сливочник и столовые принадлежности из напоминавшего серебро металла (так называемые «платеры») различных варшавских мастерских, наиболее известной из которых была фирма «Fraget». Декор этих предметов выполнен преимущественно фабричными способами чеканки, гильоширования и гравировки в мотивах Ренессанса, рококо, классицизма (порой эклектично соединенными в одном предмете), а также извилистыми линиями модерна.

Разнотилье в украшении произведений декоративно-прикладного искусства конца XIX – начала XX в. демонстрируют находящиеся в столовой керамические изделия, и прежде всего посуда. Это столовый

сервиз фарфорового завода товарищества М. С. Кузнецова в Будах, предметы фабрики Гарднера и товарищества А. Н. Абрикосова в Москве, фабрики Розенталь в Баварии и других. Висящие на стенах декоративные тарелки с марками российских, английских и немецких предприятий выполнены в фаянсе и майолике и украшены по-разному: синей подглазурной росписью в виде цветов настурции с рокайлями; рельефным полихромным изображением извивающихся маков в стиле модерна; новым способом фотопечати рисунка.

Кроме столовых принадлежностей, представление об уровне развития производства керамики второй половины XIX – начала XX в. дают глиняные изразцы. В это время появились новейшие виды нанесения декора (в том числе надглазурная роспись), позволявшие делать тончайшие колористические и тональные переходы. Печные детали наделялись стилистическими признаками своего времени. В украшении сохранившейся в особняке Крушевских голландской печи рубежа XIX и XX вв. в интерьерах малой гостиной и кабинета четырехугольные терракотовые рельефные изразцы по стилистике относятся к модерну. На них помещены орнаментальные элементы в виде неправильного прямоугольника с оплывающими боковыми сторонами и ромашковидных цветков, переплетенных между собой и связанных бантом.

На территории Гомеля в старых домах (которые были снесены) выявлены украшенные изразцами печи, позволяющие отметить ряд художественных особенностей этого вида искусства в городе. В особняке по ул. Пушкина, 30, как и в «Охотничьем домике», вся поверхность печи была облицована прямоугольными плитками с круглыми вогнутыми медальонами по центру. Они были покрыты муравленой глазурью и напоминали печь в Лошицкой усадьбе под Минском. В домах по ул. Кирова, 81 и 85 (ранее – Могилевская) печи повторяли архитектурные формы: имели тимпан, цоколь с карнизом из фасонной плитки и медальон в центральной части. В одном случае (Кирова, 81) в медальон помещен реалистически трактованный полихромный горельеф с бюстом А. С. Пушкина на круглой профилированной ножке, в другом (Кирова, 85) – он массивный, в виде сложного рокайля с

раковиной.

Керамические декоративные детали из последнего дома представляют собой набор, состоящий из крупного фронтона, центральной части с медальоном и фриза с карнизными плитками, пышно декорированными рельефными изображениями с мотивами рококо преимущественно оливково-зеленого и светло-коричневого цвета. Овальный медальон обрамлен венком из растительных побегов с завитками и завершен раковиной (рис. 5). При реконструкции интерьера столовой в бывшем особняке Крушевских для муляжа печи, выложенной цветным кафелем, были использованы эти архитектурные детали.

Изразцы печей по ул. Пролетарской, 33 (ранее – Фельдмаршальская), Волотовской, 19, 22, Госпитальной, 45 (названия исторические) и другим также имели пластически выполненные рельефные фронтоны, медальоны по центру и карнизы.

Художественный металл в Гомеле конца XIX – начала XX в. ярко и многообразно представлен также решетками балконов, ограждений, ворот и навесных козырьков. Их рисунок зависел от способов изготовления, которыми быликовка, литье и промышленный прокат. Узор сохранившихся образцов решеток преимущественно составляют различные композиционные вариации из граненых стержней, колец, С- и S-образных завитков со стремлением как к центрической, так и раппортной компоновке узоров, в которые нередко вводились мотивы рококо (в виде трельяжей), классицизма (в виде розеток и пальметт), традиционного народного символа древа жизни и вычурного модерна (рис. 6). В кованых и прокатных оградах, в частности, кладбищенских (которые сохранились в большей степени), встречаются завершения вертикальных стержней в форме наконечников копий. Литые решетки менее ограничены в художественных интерпретациях, благодаря рельефности и особенностям технологии они могли более четко выражать стилистические черты.

Скульптурно-монументальная пластика Гомеля. Во второй половине XIX – начале XX в. в Гомеле экстерьеры многих домов, особенно в центральной части города, нарядно оформляли рельефы в виде картушей, медальонов, герм, маскарон, капителей колонн и пилястр, орнаменталь-

ных поясов, а также круглая скульптура. Художественные особенности такого декора в основном были связаны со стилистикой зданий: в сооружениях эклектизма – нагромождения мотивов Ренессанса, рококо, барокко и классицизма; в стиле модерн – тонкие эстетизированные стилизации.

На фасадах трех бывших доходных домов (ныне – ул. Советская, 8, 10, 12) вперемешку с элементами других исторических стилей воспроизведены свойственные древнерусской «хоромной» архитектуре декоративные детали – аркатурные пояски и колонки, каменные наличники окон, раковины, ширинки (рис. 8). В каменных наличниках с тонкими наборными колонками и завершениями в виде «петушиных гребешков» и рокайля, в килеобразной форме аттиков и в применении ордера ощутимо влияние «нарышкинского барокко». Декоративная скульптура этих строений в виде головок, полуфигур и фигур людей свидетельствует о воздействии западноевропейского искусства.

Примером классицистического стилизаторства в архитектуре модерна в Гомеле служит скульптурный декор здания бывшего Русско-Азиатского банка. В центре цилиндрического барабана, возвышающегося над вторым этажом, даны рельефные изображения в рост аллегорической женской фигуры и Меркурия. Они отлиты в классической манере из белой цементной массы. Пластическое дополнение сооружению придает чугунное литье в виде декоративного пояса из трех барельефных картушей с кадуцеей, соединенных гирляндами, над тройным окном угловой полукруглой части первого этажа. Накладные детали из чугуна в таких же мотивах венчают люнет над главным входом (со стороны ул. Советской) и в виде львиных масок расположены между арочными окнами со стороны ул. Ланге.

Эффектно и обильно украшен лепниной бывший особняк врача на ул. Ирининской (рис. 9). Его главный фасад декорирован рельефами в ренессансных, барочных и ампирных мотивах. Нарядный фриз под венчающим карнизом состоит из скульптурных панно. Арочный проем портала опоясывает фриз, в центре которого – объемный картуш с завитками и владельческой монограммой «НА» известного в Гомеле начала XX в. врача Н. И. Александрова. В лепном медальоне в подковообразном обрамлении на аттике указана дата постройки дома –

1903 г. Замысловатые скульптурные элементы, поддерживающие венчающий карниз, выполняют архитектурную функцию, превратившись в консоли. Барельефы и горельефы на передних плоскостях колонн, в проемах между окнами и под карнизами читаются на светлой штукатурке как тонкий линейный узор, выполненный рукой талантливого художника.

Интересная скульптурная декорировка сохранилась на фасаде бывшего доходного дома купца К. П. Грошикова. Затейливо извивающиеся цветочные орнаменты заполняют фриз под венчающим карнизом и люнеты над оконными проемами здания. Балконная дверь второго этажа оформлена профилированной подковообразной рамой, которую вертикально пересекают две лопатки и венчает скульптурный горельеф женской головы, помещенный на замковом камне. Типичные для модерна 1900-х гг. фантазмагорические и аллегорические маскароны применялись С. Д. Шабуневским в декоре других гомельских строений. Во всех скульптурах чувствуется почерк одного мастера.

Строгие классицистические черты отличают декоративно-скульптурное оформление зданий бывшей земской больницы и родильного дома. Ионические капители каннелированных колонн и полуколонн изящны, детально проработаны витиеватым рисунком модерна. По заказу С. Д. Шабуневского их выполняла находившаяся в Могилеве «Художественно-монументальная мастерская скульптора П. Г. Яцыно» [4, фонд 3013, оп. 1, д. 2369, л. 23а]. Творческое содружество архитектора с П. Г. Яцыно началось со строительства здания гомельской мужской гимназии [7, с. 58–59] и продолжалось в художественном оформлении как выше упомянутых, так и многих других сооружений города конца XIX – начала XX в.

Живопись и графика. Гомельские предприятия в этот период времени также выполняли различные художественные работы для горожан. Это были живописные мастерские, владельцы которых предлагали оформить экстерьеры, интерьеры домов, а также изготовить картины и обрамить их. Например, «Живописно-малярное заведение Н. Гуревич» принимало заказы на вывески, росписи помещений, а также позолоту по дереву и стеклу. Подобные работы делало предприятие «Живописца-маляра и альфрейщика Х. Рахлина», которое размещалось в доходном доме Цейтлиных (ныне Советская, 12). Кроме того, в городе

находилась мастерская, где можно было заказать иконы. Она располагалась в районе Спасовой слободы, и ее владельцем был выходец из старообрядческой семьи по фамилии Фролов (других сведений не имеется) [8, с. 27, 29, прилож.]. Выполняли работы на этих живописных предприятиях не всегда профессиональные мастера, зачастую это были самоучки.

При этом по сравнению с предыдущими периодами в Гомеле начала XX в. мы можем отметить активизацию местных профессиональных художников, работавших в русле общероссийских и общеевропейских тенденций в искусстве и входивших во всеческие художественные объединения и группировки. В это время действовали **«левые» течения в искусстве**, смело разрывавшие связи с традициями реализма и определенные позже термином «авангард». Несомненно, что идеология такого направления в искусстве затрагивала также умы гомельских художников. Сохранились свидетельства об учителе рисования Н. Е. Русецком, чьими учениками были многие известные советские мастера. Он окончил Киевское художественное училище, в котором учился А. А. Маневич. Последний неоднократно приезжал из Киева в Гомель, где встречались художники-единомышленники «левого» направления и могла существовать некая творческая группа. В 1911 г. в городе состоялась первая выставка белорусских художников-импрессионистов. Среди ее организаторов были В. В. Зорин, С. А. Ковровский, В. Н. Кудревич, Н. Е. Русецкий, этюд которого «На рассвете» (начало XX в.) хранится в НХМ РБ. К 1910-м гг. относится ранний период творчества уроженца Гомеля Михаила Кикоина. Он учился в Минске в художественной школе Я. Кругера, где подружился с Х. Сутиным. Вместе с ним перебрался сначала в Вильно, потом в Париж, где стал ярким представителем парижской школы изобразительного искусства [9, с. 42; 21].

На противоположном от «левых» полюсе художественного мировосприятия находились выразители тенденций объединения «Мир искусства». Тоска художников-«мирискусников» по ушедшим временам выражалась в изображении провинциальной России, ее сельского быта и усадебной культуры. Среди следовавших этой концепции были М. Добужинский и В. А. Борисов-Мусатов.

К такому типу произведений относится живописный вид особняка семьи Крушев-

ских в Гомеле, напечатанный на почтовой открытке товариществом Р. Голике и А. Вильборг в Петербурге в 1910-е гг. (рис. 10). Изображенный на открытке вечерний пейзаж по пространственной планировке напоминает сценическую площадку, где роль театральной декорации отведена показу старинного усадебного дома с мезонином. Серебристо-синие колористические оттенки произведения, темные кроны деревьев создают впечатление призрачности объектов. В передаче очертаний сада ощутимы прихотливые линии модерна. Вся работа наполнена тонким поэтическим чувством. Она принадлежит искусствоведа Г. К. Лукомскому, замечательному мастеру архитектурного пейзажа. Его творчество развивалось в русле художественных поисков «Мира искусства». Собственными рисунками с архитектурными видами он постоянно иллюстрировал свои статьи по искусству в журналах «Старые годы», «Зодчий», «Столица и усадьба», «Аполлон» и других. Г. К. Лукомским были исполнены также многочисленные экслибрисы и книжные украшения [10].

Изобретение **фотографии** в конце XIX в. дало возможность достоверно сохранять все нюансы подлинного изображения натуральных объектов в разных жанрах, что сроднило ее с изобразительным искусством.

Несколько художественных фотостудий в конце XIX – начале XX в. работало в Гомеле. Они преимущественно располагались в центре города. Мастерская А. Х. Левинмана на ул. Румянцевской (ныне Советская, 12) называла себя «Центральной». Она была удостоена Большой золотой медали на художественно-промышленной выставке в Париже в 1905 г. При ней было специальное портретное заведение, где можно было выполнять снимки до натуральной величины. В доходном доме купца Л. Ловьянова находилось одно из самых знаменитых гомельских фотоателье Н. Б. Левите. За художественное исполнение работ оно не раз удостоивалось золотых медалей и почетных наград на художественных и промышленных выставках в России и за рубежом. В адресно-справочных календарях начала XX в. помещены рекламные проспекты других гомельских художественных фотостудий: «Светопись» Н. Б. Ваксмана и «Рембрандт» на ул. Троицкой, В. Бернштейна, С. Д. Курган и «Модерн» на Замковой [8, с. 8, 27, 43; 17, с. 163; 11, с. 89].

Постановочные портреты выполнялись

на фоне живописных задников с натуралистически трактованными фрагментами романтического пейзажа или элементами интерьера с тканевыми драпировками. Наряду с мебелью в студии использовались вазоны с цветами, ковры, шторы, ширмы, трельяжные решетки, архитектурные детали и другое. Отпечатанные на бумаге фото наклеивались на картонные паспарту с вычурными орнаментальными клише и замысловатыми художественными шрифтами.

На рубеже XIX и XX вв. в Гомеле издавалось большое количество почтовых открыток с фотоизображением городских улиц и сооружений. Их композиционное решение вторило жанру архитектурного пейзажа в живописи. Среди сюжетов встречаются как панорамные снимки, так и фото с отдельными зданиями, сценами из городской жизни. На снимке Замковой ул. и вокзала в центре изображения на переднем плане фотограф разместил прохожих. Ряд домов по обе стороны улицы заканчивается вокзалом на заднем плане. На фото с видом ул. Румянцевской композиция более продумана, в кадре отражены и люди, и уличные строения (рис. 11).

Заключение. В конце XIX – начале XX в. произошло преобразование Гомеля из дворянского города в буржуазный. Он значительно расширился, на улицах появилось множество новых зданий, в числе которых – банки, гостиницы, церкви, железнодорожные учреждения. Активное развитие получила северо-западная окраина города в виде одноэтажной усадебной застройки домами рабочих и служащих железной дороги. Сооружение на средства князей Паскевичей приютских и лечебных заведений для горожан осуществлялось в стилистике модерна. Они не строились в деловой части города, для них выбирались спокойные места с обилием зелени. При этом силуэт города получил преобразование со стороны реки, дополнившись неоклассическими большими корпусами. К проектированию архитектурных объектов в Гомеле были привлечены петербургский архитектор Г. С. Гаврилов, местный архитектор со старшим образованием С. Д. Шабуневский.

Потребности городской архитектуры в произведениях декоративного искусства во многом обеспечивались местными и близлежащими предприятиями. Наряду с другим ассортиментом, на них изготавливались мебель, керамика, элементы архитектурного декора, которые, представляя

собой продукцию широкого потребления, вместе с тем отражали доминировавшие в то время эстетические идеалы эклектизма и модерна. Изобразительное искусство, как и архитектура и декоративно-прикладное искусство, по своим художественно-стилевым особенностям было очень разнородным и отражало существовавшие в обозначенный период времени течения. В обеспечении городского строительства и обустройстве жилья произведениями декоративного искусства все большую роль играли местные предприятия.

Многие пластические формы, созданные в Гомеле в период эклектизма и модерна и сохранившиеся до наших дней, украшают его, придавая неповторимый колорит современному городу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века: сб. ст. / Г. Ю. Стернин. – М.: Сов. художник, 1984. – 296 с.; Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г. Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
2. Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэкстах: у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т маст-ва, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; рэдкал.: А.І. Лакотка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – Т. 3, кн. 2: Другая палова XIX – пачатак XX ст. – 549 с.
3. Чантурия, Ю. В. Градостроительное искусство Беларуси второй половины XVI – первой половины XIX в.: средневековое наследие, Ренессанс, барокко, классицизм / Ю. В. Чантурия. – Минск: Бел. наука, 2005. – 375 с.
4. НИАБ. – Фонды 2189; 2936; 3013; 3363.
5. Жудро, Ф. А. Город Гомель: географ.-стат. очерк / Ф. А. Жудро, И. А. Сербов, Д. И. Довгялло // Записки Северо-Западного отдела Импер. русского Географ. общества. – Вильно: Типогр. А. Г. Сыркина, 1911. – Кн. 2. – С. 293–353.
6. Фонды МГДПА. – № Нвф 11301; № Нвф 21474/1–36; КП № 1482.
7. Чернатов, В. М. Станислав Шабуневский / В. М. Чернатов. – Минск.: Беларусь, 2005. – 95 с.
8. Весь Гомель: адресно-справ. книга на 1908 год. – Гомель: Изд. П.С. Элькина, 1908. – 52 с.
9. Усава, Н. Мастоцкі феномен даваеннага Гомеля / Н. Усава // Мастоцтва. – 2007. – № 2. – С. 42–43.
10. Кобак, А. В. Г. К. Лукомский: очерк жизни и творчества / А. В. Кобак, Д. Я. Северюхин // Невский архив: ист.-краев. сб.; ред.-сост.: В. В. Антонов [и др.]. – СПб.: Лики России, 2003. – Вып. VI. – С. 528–554.
11. Гомель и его уезд: спр. сб. на 1915 год. – Гомель: Тип. А. Д. Захарина и И. Э. Марголина, 1915. – 92 с.: LXXVIII прилож.

Поступила в редакцию 08.11.2011 г.

The background of the page is a light gray gradient. It features a series of concentric, slightly irregular circles that create a sense of depth and movement. Scattered throughout these circles are numerous small, bright white spots, resembling stars or light particles. The overall effect is ethereal and modern.

ПЕДАГОГИКА

Процесс воспитания в вузе как среда формирования нравственных ценностей и гражданской позиции

© Клименко А. А.

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка», Минск

Статья посвящается исследованию влияния воспитательного процесса в вузе на формирование нравственных ценностей. Прежде всего отмечается влияние нравственного воспитания на всестороннее развитие личности. Рассматриваются вопросы, обосновывающие важность формирования нравственных ценностей и гражданской позиции учащихся. Проведена систематизация роли воспитания в оздоровлении нравственного облика молодых людей. Представлены некоторые суммарные выводы данных социологических исследований, проводившихся в авиационном колледже в рамках мониторинга оценки качества воспитания учащихся.

Обращается внимание на такое качество, как гражданская позиция, рассматриваются новые концептуальные подходы к педагогическим проблемам. Определяется значение терминов «воспитание», «нравственное воспитание». Высказывается соображение о роли образования в кризисные 90-е годы, ценности образования в настоящее время, вновь занявшего место среди приоритетных жизненных ценностей молодого поколения. Подчеркиваются различные приоритетные направления принципов и методики воспитания во время идеологического кризиса, описываются различные признаки воспитания.

Ключевые слова: воспитание, образование, позиция, гражданская позиция, нравственные ценности, студенческая среда, благополучие, профессия, характер.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 109-116)

Process of education at the university as the environment for the formation of moral values and civic position

© Klymenko A. A.

Educational establishment «Belarusian State M. Tank Pedagogical University», Minsk

The article is devoted to the study of the influence of the education process at the university on the formation of moral values. First of all impact of moral education on all-round development of the personality is stated. Issues, which substantiate the significance of the formation of students' moral values and civic position, are considered. Systematization of the role of education in improving moral side of young people, is conducted. Some generalized findings of the data of sociological studies, conducted at aviation college within monitoring the evaluation the quality of education, are presented.

Attention is drawn to the quality of civic position, new conceptual approaches to pedagogical problems are considered. The meaning of the terms "education", "moral education" is defined. The idea of the role of education in the crisis 1990-ies is pointed out as well as the value of education at present, which again took its place among priority life values of younger generation. Different priority directions of the principles and methods of education during ideology crisis are stressed, different features of education are described.

Key words: nurture, education, position, civil position, moral valuable, students' environment, prosperity, profession, character.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 109-116)

Нравственное воспитание занимает центральное место в системе целостного воспитательного процесса. Оно является основой всестороннего развития личности и оказывает определяющее влияние на становление каждой из ее сторон. Любой уровень нравственного развития общества,

а тем более современный, требует определения ведущей роли и целеполагания ориентации на нравственные ценности.

Ценности фиксируют то, что сложилось в жизни, в менталитете народа и провозглашено как норма. Ценности как основа целей воспитания существенно влияют на

изменения в системе образования. В современных условиях активный поиск путей оздоровления нравственного облика молодых людей становится одним из основных направлений воспитания в вузе.

Воспитание – относительно осмысленное целенаправленное возвращение человека в соответствии со спецификой целей, интересов групп и организаций, в которых оно осуществляется.

В американском «Педагогическом словаре» (Нью-Йорк, 1973) воспитание (Education) определялось как: а) совокупность всех процессов, посредством которых человек развивает способности, отношения и другие формы поведения, позитивно ценные для общества, в котором живет; б) социальный процесс, с помощью которого люди подвергаются влиянию отобранного и контролируемого окружения (особенно такого, как школа) для того, чтобы они смогли достичь социальной компетентности и оптимального индивидуального развития.

В «Кратком педагогическом словаре» (Нью-Йорк, 1982) воспитание трактуется как: а) любой процесс, формальный или неформальный, который помогает развивать возможности людей, включающие их знания, способности, образцы поведения и ценности; б) развивающий процесс, обеспеченный школой или др. учреждением, который организован главным образом для научения и учебы; в) общее развитие, получаемое индивидом через научение и учебу [5, с. 42].

Система воспитания в высшей школе оказалась в 90-х гг. XX века в остром идеологическом кризисе. Государство, по сути, отстранилось от проблем воспитания, а молодежные организации, существовавшие ранее, либо утратили возможности влияния на воспитательный процесс, либо вовсе

прекратили свое существование. Вузы на начальном этапе реформирования высшей школы вынуждены были самостоятельно решать возникшие проблемы. При этом появилась возможность использования вариативного обучения и воспитания, что позволило привлекать для организации воспитательного процесса различные концепции, программы, методики.

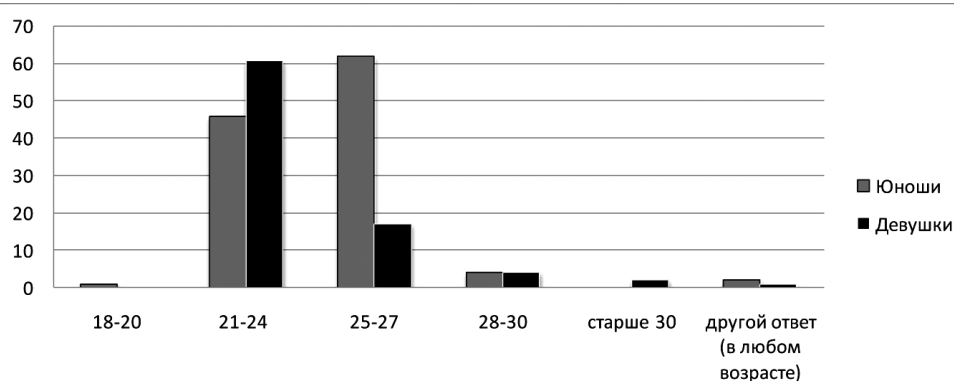
В сложившейся ситуации каждый вуз сам решал: либо в его стенах главный и единственный приоритет – подготовка специалиста, либо в вузе сохранялось понимание необходимости воспитания. Но зачастую в соседних или профильных вузах воспитание строилось на столь различных принципах и методиках, что ни о каком взаимопонимании не могло быть и речи. Каждый вуз воспитывал своего человека: одни – человека коммуникбельного, другие – человека культурного, а третьи – человека жизнеспособного. Отсутствие общей государственной политики в сфере воспитания привело к торможению всей реформы высшей школы.

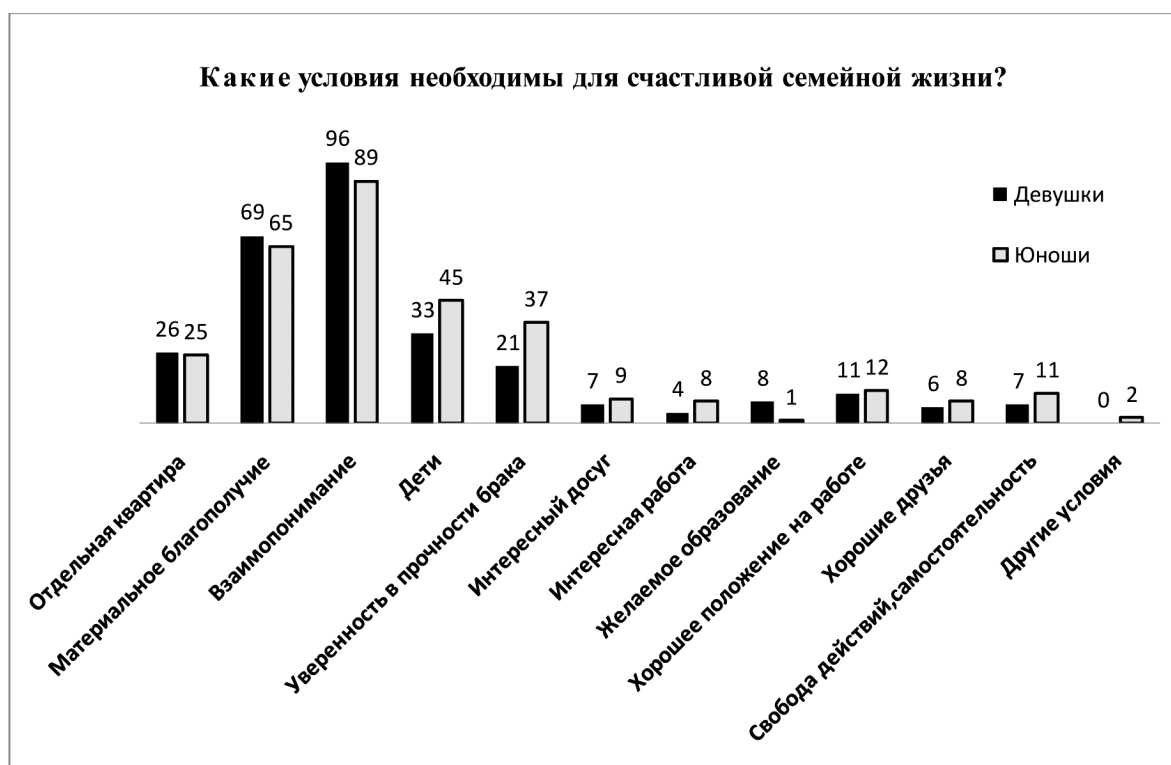
Цель статьи – анализ процессов, происходящих в молодежной, студенческой среде Беларуси, которая представляет собой противоречивое, неоднозначное, подчас разнонаправленное явление.

Представленные ниже некоторые суммарные выводы основываются на данных социологических исследований, проводившихся нами в авиационном колледже (апрель–май 2010 года) в рамках мониторинга оценки качества воспитания учащихся МГВАК. Анкетирование курсантов проведено с целью:

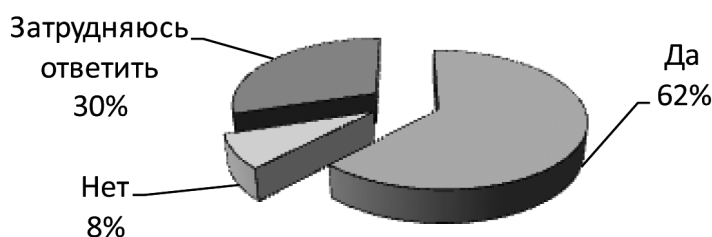
- выявления установок и ценностных ориентаций курсантов, связанных с созданием семьи и отношением к собственному здоровью;

В каком возрасте, по вашему мнению, лучше всего вступать в брак?





Испытываете ли вы гордость за свою страну?



- изучения отношения курсантов к проблемам общественной, экономической и социальной жизни.

В исследовании приняли участие 240 курсантов высшего и среднего уровня обучения, из них 70 – курсанты-девушки, что позволило выявить гендерные различия в установках и ценностных ориентациях молодых людей.

Количественный анализ результатов представлен в следующих диаграммах.

Качественный анализ результатов исследования. Он позволяет сделать следующие выводы:

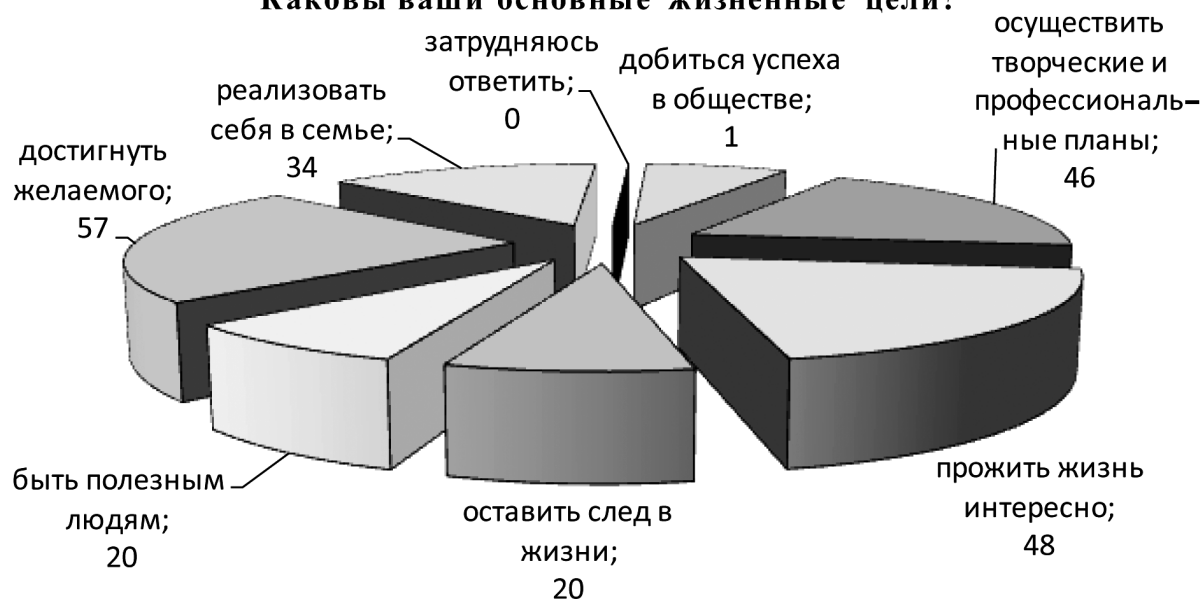
1. У большинства молодых людей и девушек мнения о современной семье и отношении к собственному здоровью совпадают (см. диаграммы). Что позволяет сделать вывод о том, что у современной молодежи нет ярко выраженных гендерных различий

в установках и ценностных ориентациях по данным аспектам. Так, подавляющее большинство юношей и девушек ожидают от семейной жизни прежде всего взаимопонимания между супругами, материального благополучия и детей.

2. Анализ ответов опрашиваемых об отношении к собственному здоровью свидетельствует, что курсанты все еще слабо ориентированы на здоровый образ жизни, ссылаются на нехватку силы воли и времени для поддержания здоровья.

3. Ответы на вопросы, связанные с отношением курсантов к проблемам общественной и социально-экономической жизни, выявили недостаточно развитую гражданскую позицию у учащейся молодежи колледжа. Так, только 62% опрашиваемых испытывают гордость за свою страну (8% – не испытывают, 30% – затрудняются ответить).

Каковы ваши основные жизненные цели?



28% считают проявления национализма в молодежной среде нормальным явлением.

Таким образом, результаты данного исследования свидетельствуют о необходимости совершенствования процесса воспитания молодежи, дальнейшего развития гражданской позиции и установок на здоровый образ жизни.

Из личных проблем, испытываемых курсантами, на передний план выдвигаются проблемы материальной обеспеченности и здоровья, хотя ориентация на здоровый образ жизни «непопулярна». Доминантными ценностями выступают деньги, образование и профессия, деловая карьера, возможность жить в свое удовольствие. Исторически возвышающаяся ценность человеческой жизни выражена, как правило, через стремление студенчества и молодежи в целом к благополучию и повышению уровня его гарантированности.

В студенческой среде достаточно четко выражено понимание своей значимости в делах общества. Стремление большинства молодых людей самостоятельно решать свои вопросы и строить жизненную перспективу отразилось на их возросшей тяге к образованию, освоению престижных профессий. Ценность образования, во многом потерявшая свое значение для молодежи в начале 90-х годов, вновь заняла место среди приоритетных жизненных ценностей молодого поколения.

Необходимо отметить, что в начале 90-х

годов XX в. в отличие от большинства вузов, где были разрушены формы, методы, традиции, системность работы со студенческой молодежью, в авиационном колледже система воспитания сохранилась.

Концептуальные подходы к современным педагогическим проблемам. Сегодня, по нашему мнению, новые социокультурные условия, складывающиеся в стране, предполагают новые концептуальные подходы к педагогическим проблемам. Совершенно очевидно, что такие подходы должны быть научно обоснованными. Это предполагает систематизированность воззрений и придает им характер действительно функциональных, непосредственно приложимых к практике. Мы считаем, что только в этом случае педагогический опыт по организации воспитательной работы может быть органически встроен в целостную профессионально-мировоззренческую парадигму субъекта педагогического коллектива.

Воспитание как педагогическое понятие включает в свое содержание три существенных признака: первый – целенаправленность, наличие какого-то образца, возможно, самого общего, как социально-культурного ориентира; второй – соответствие хода процесса социально-культурным ценностям, как достижениям исторического развития человечества; третий – присутствие определенной системы организуемых влияний.

В контексте рассматриваемой проблемы формирования гражданской позиции сту-

дентов рассмотрим эволюцию содержания понятия «воспитание».

В начале 90-х годов сложилась ситуация, когда существовавшая ранее советская система воспитания была разрушена, однако новая не создана. Таким образом, можно говорить о том, что в начале 90-х годов на государственном уровне проблемы воспитания не ставились практически вообще, а само понятие «воспитание» превратилось в незначительный раздел образования, не требующий для себя не только отдельного (и законного) места в педагогике, но и внимания государства. Безусловно, это было связано с общим идеологическим кризисом в государстве, с невозможностью определения тех нравственно-культурных признаков и понятий, которые могли бы послужить основой для воспитательного процесса. Но проблема воспитания молодежи актуализировалась в силу множества причин. Актуализация проблем системы воспитания в вузах привела к пересмотру как государственной политики в его отношении, так и к самому содержанию понятия «воспитание».

Во второй половине 90-х гг. XX века, вместе с появлением понятия «социальный заказ государства», меняется и содержание понятия «воспитательная система». Теперь воспитание должно обеспечить выполнение социального заказа государства по всесторонней подготовке ярких, творческих, инициативных людей, строителей и защитников демократического государства и гражданского общества Беларуси. Воспитание становится из «служанки» образования его полноправным партнером. Это происходит благодаря тому, что у воспитания, в контексте приоритетов конца девяностых годов, появляется цель, то есть те заранее определяемые результаты в подготовке молодых поколений к жизни, в их личностном развитии и формировании, которых стремятся достигнуть в процессе воспитательной работы. Воспитание вновь становится процессом целенаправленного формирования личности, основанным на взаимодействии воспитателя и воспитанника. Однако, одни исследователи считают, что понятие «формирование» более широкое, чем понятие «воспитание», другие – что оно уже, ибо формирование – это внутренняя сторона воспитания.

Очень сложной проблемой в определении сущности понятий «воспитание», «вос-

питательная система», «воспитательная работа» становится учет и отражение многочисленных взглядов и суждений, которые высказывались по вопросу деполитизации и диалогизации нашего общества, в том числе и по вопросам педагогики. Теперь главными в воспитании становятся общечеловеческие ценности, которые противопоставляются ценностям социалистическим, но не противостоят национальным. Другим важным изменением, которое произошло с определением воспитательного процесса, было изменение в отношениях между педагогом и личностью воспитуемого. Ранее сущность процесса воспитания определялась как воздействие на формирование личности. Но воздействие воспринимается как некое насилие, не соответствующее общечеловеческим ценностям. Сегодня говорится не о воздействии на личность, а о сотрудничестве, в результате которого и происходит процесс воспитания: «Только при условии, если воспитательное действие вызывает у личности внутреннюю положительную реакцию и возбуждает ее собственную активность в работе над собой, оно оказывает на нее эффективное развивающее и формирующее влияние», – пишет И. А. Зимняя. Изменению личностных отношений в процессе воспитания способствуют не только новые методики и формы воспитания, но и новые цели самого воспитания. В основу реформируемой системы воспитательной работы учебных заведений сегодня положены свобода личности и обязательное соблюдение ее естественных прав.

Любое из высших учебных заведений во второй половине 90-х годов перестает быть учебным учреждением, целью которого является предоставление возможностей к овладению специальностью, но вуз становится инструментом воспитания, причем инструментом не второстепенным.

Наполнение понятия и способов достижения цели воспитания изменилось с утверждением Кодекса Республики Беларусь об образовании, в котором термину «воспитание» придается исчерпывающий смысл, определены не только общие принципы построения воспитательной работы, но и проработаны цели и задачи, выстроена стратегия достижения поставленных целей. Целью воспитания является формирование разносторонне развитой, нравственно зрелой, творческой личности обучающегося.

Задачами воспитания являются: формирование гражданственности, патриотизма и национального самосознания на основе государственной идеологии; подготовка к самостоятельной жизни и труду; формирование нравственной, эстетической и экологической культуры; овладение ценностями и навыками здорового образа жизни; формирование культуры семейных отношений; создание условий для социализации и саморазвития личности обучающегося.

Воспитание основывается на общечеловеческих, гуманистических ценностях, культурных и духовных традициях белорусского народа, государственной идеологии, отражает интересы личности, общества и государства.

Основные составляющие воспитания. Среди них можно выделить:

- гражданское и патриотическое воспитание, направленное на формирование у обучающегося активной гражданской позиции, патриотизма, правовой, патриотической и информационной культуры;
- идеологическое воспитание, направленное на формирование у обучающегося знания основ идеологии белорусского государства, привитие подрастающему поколению основополагающих ценностей, идей, убеждений, отражающих сущность белорусской государственности;
- нравственное воспитание, направленное на приобщение обучающегося к общечеловеческим и национальным ценностям;
- эстетическое воспитание, направленное на формирование у обучающегося эстетического вкуса, развитие чувства прекрасного [3, с. 20].

В настоящее время воспитание на государственном уровне рассматривается как целенаправленная деятельность, осуществляемая в системе образования, ориентированная на создание условий для развития духовности обучающихся на основе общечеловеческих и отечественных ценностей; оказание им помощи в жизненном самоопределении, нравственном, гражданском и профессиональном становлении; создание условий для самореализации личности [2, с. 9–10]. Студенческая молодежь признается равноправным субъектом процесса воспитания, саморазвития и самоопределения [2, с. 10–12].

Утверждаемый принцип гуманистической направленности воспитания предполагает отношение педагога к воспитанникам (студентам) как к ответственным

субъектам собственного развития. Воспитание, прежде всего, ориентировано на развитие социально-активной, образованной, нравственно и физически здоровой личности в изменяющихся условиях общественной жизни. Впервые провозглашен принцип реализма целей воспитания. Реальная цель сегодня – разностороннее развитие человека, опирающееся на его способности и дарования [2, с. 9–10].

Значение понятия «воспитание» связано с формированием нравственной позиции человека как члена общества. Значение воспитания представляет собой смысловую связь содержания разных его направлений, понимаемых как влияние на формирование единой, но по-разному выраженной нравственной позиции человека. Воспитание в широком смысле этого слова включает в себя также и обучение, формирование мировоззрения, гражданственности, нравственного облика, развитие эстетического вкуса, физическое развитие.

Если под «образованием» понимать формирование предметной культуры человека, общей или профессиональной, в которых, в свою очередь, формируются еще более узкие культуры, то образование человека процессуально воплощается в его обучении как формирование определенных культурных стереотипов сознания, деятельности. В случае, если обучение не сопрягается с воспитанием, человек остается невоспитанным, даже становясь образованным. В результате образованность или обученность человека ставят перед ним, а впоследствии и перед обществом в целом, задачи преобразования окружающего пространства в соответствии с потребностями данного индивидуума или общества. Ради каких целей, какими средствами будет осуществлено такое преобразование, в первую очередь зависит от воспитанности человека. Человек не может быть «растущим» на многие частные виды деятельности, в которых он воспитывается с соответствующей стороны, но должен проявлять свою воспитанность в любом акте своей жизнедеятельности. Поэтому каждый более или менее сложный фрагмент педагогически «выстраиваемой» жизнедеятельности студента должен, по возможности, отражать самые разнообразные стороны его гражданской позиции, реализовывать разные направления воспитания. Воспитание должно осуществляться как стимулирова-

ние проявления студентом гражданственности, нравственности в каждом связанном с реализацией поставленной цели фрагменте жизнедеятельности.

Опираясь на взгляды таких ученых, как П. И. Бабочкин, Б. З. Вульфов, Б. Т. Лихачев, А. В. Мудрик, Л. И. Новикова, П. И. Пидкасистый, В. А. Сухомлинский и В. А. Сластенин, мы пришли к пониманию сущности воспитания в вузе как процесса целенаправленной преобразующей деятельности, направленной на организацию взаимодействия преподавателей и студентов, предоставляющего студенту возможность модифицировать свои знания и умения или даже полностью заменять их на выработанные самостоятельно через личностно-нравственную гражданскую позицию.

В этом плане воспитание значимо не как таковое, а как «встроенное» в среду, создающую увлекательные для студента возможности и трудности взаимоотношений с другими, с объектами изучаемого материала, создающими предметную основу для таких взаимоотношений. Именно эти трудности, преодолеваемые студентами создают благоприятную психологическую почву для возникновения у них интереса к тому или иному виду деятельности – в том числе и к самовоспитанию.

Для успешного функционирования системы воспитания необходима консолидирующая, ясно и четко теоретически разработанная идея. Ею вполне может быть идея создания гражданского общества. Необходимость построения гражданского общества в Республике Беларусь постепенно выкристаллизовалась в конце 80-х – начале 90-х годов XX века из лозунга построения «социализма с человеческим лицом», выдвинутого М. С. Горбачевым и Е. К. Лигачевым в начале перестройки. Постепенное развитие идеи привело к пониманию гражданского общества как основной составляющей государства.

Становление современной белорусской государственности напрямую ставит задачи формирования гражданского общества. Построение же гражданского общества не реально без участия в данном процессе молодых людей – студентов вузов, которые должны стать настоящими гражданами своей страны – самостоятельных, самостоятельных людей, реализующихся в гражданской позиции. В условиях свободного демократи-

ческого развития во много раз усложняется воспитание личности человека. Отсутствие же четких жизненных ориентиров при полной и неконтролируемой свободе выбора может привести к необратимым последствиям. Так, по мнению П. И. Бабочкина, без четких нравственных и гражданских ориентиров не происходит «формирование мировоззренческого ядра личности».

Воспитание социальной активности. Формирование активной гражданской позиции личности предполагает формирование гражданского самоопределения, осознания внутренней свободы, ответственности за собственный выбор и деятельность. Это требует от студентов, будущих специалистов, наличия таких специфических морально-нравственных качеств, как: гражданское мужество, смелость, честность, порядочность. Им необходимо уметь отстаивать свои убеждения и собственную точку зрения. Развитие данных качеств не происходит стихийно. Со стороны педагогических коллективов вузов требуются значительные усилия и наличие специальной воспитательной системы. Воспитывая субъект – личность в различных ее аспектах, необходимо помнить, что он будет жить и действовать в определенном государстве и обществе, что человек в разнообразных проявлениях своей жизнедеятельности должен быть гражданином.

Важное значение в формировании гражданской позиции студентов высших учебных заведений играет ценностный (аксиологический) план рассмотрения вопросов создания системы воспитания вузов. В данном направлении «воспитание» должно трактоваться не с точки зрения целенаправленного формирования личности (т. е. объектного подхода), а, прежде всего, с позиции жизнетворчества. В ценностях воспитания должны быть воплощены образцы и нормы культуры, жизни, творчества человека.

Таким образом, основанием жизнетворчества человека, гражданского общества и демократического государства, обладающего выраженной личностно-гражданской позицией, должны быть законы нравственной жизни людей [1, с. 18–20]. Основой системы воспитания, направленной на формирование гражданской позиции студенческой молодежи, должны служить следующие ценности: человек как свободная, гуманная, духовная, творческая и практическая лич-

ность; нравственность как определяющая всю систему жизнедеятельности человека внебиологическая категория; свобода, равенство и демократизм как категории, определяющие систему взаимоотношений в обществе; культура как система норм, ценностей, культурного наследия и творческой деятельности человека во всех сферах бытия и сознания; гуманность и толерантность как основополагающие принципы взаимодействия в мировом пространстве культуры и цивилизации, направленные на уважение, терпимость и способность находить компромиссы в системе общественных взаимоотношений.

Решая задачи воспитания, в первую очередь необходимо включить каждого воспитанника в практическую, полезную не только стране, городу, учебному заведению, но и лично ему деятельность. Идейной основой всей системы воспитания, педагогическим идеалом должны стать выработанные многовековой практикой человечества принципы гуманизма. «Гуманизм прежде всего означает человечность человека: любовь к людям, высокий уровень терпимости, уважение к достоинству личности. Принципы гуманизма в воспитательном процессе реализуются в ценностях, отраженных во всех этических кодексах поведения людей», — писал С. И. Гессен. В соответствии с гуманистическими идеалами, главной целью воспитательного процесса должно стать создание предпосылок для самореализации личности.

Заключение. Перед вузом, предоставляющим качественное и востребованное образование, «встает задача организации целостного воспитательного процесса, планомерного воспитания молодежи. В данном случае целью системы, формирующей нравственные ценности и гражданскую позицию студентов, можно считать педагогические условия, обеспечивающие формирование будущего специалиста, ориентированного на общепринятые нормы и нравственные ценности и включающие высокие общечеловеческие и профессиональные свойства, широкие коммуникативные и адаптационные возможности, способность к саморазвитию и самосовершенствованию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаревская, Е. В. Воспитание как возрождение Гражданина, Человека Культуры и Нравственности (исходные посылы поиска подхода к воспитанию) / Е. В. Бондаревская. — Ростов н/Д, 1993. — 34 с.
2. Загвязинский, В. И. Методология и методы психологического исследования / В. И. Загвязинский, Р. Атахова. — М.: Издательский центр «Академия», 2001. — 208 с.
3. Кодекс Республики Беларусь об образовании. — Минск: К57 Нац. центр правовой информации. Респ. Беларусь, 2011. — 400 с.
4. Наумчик, В. Н. Педагогический словарь / В. Н. Наумчик, М. А. Поздников, О. В. Ступакевич. — Минск: Адукацыя і выхаванне, 2006. — 280 с.: ил.
5. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б. М. Бим-Бад; редкол.: М. М. Безруких, В. А. Болотов, Л. С. Глебова [и др.]. — 3-е изд., стереотип. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2009. — 528 с.

Поступила в редакцию 09.11.2011 г.

Формирование цветовой культуры у студентов специальности «Дизайн»

© Кулененок В. В.

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

Профессиональная подготовка специалистов в области дизайн-проектирования интерьеров предполагает фундаментальную подготовку дизайнеров, направленную на углубленное освоение проектной методологии. Критерием достижения данной цели в процессе обучения дизайнера выступает комплексный показатель качества его проектных разработок, объективно отражающий реальный уровень развития художественно-проектной культуры студента на каждом этапе его обучения. Поэтому особая роль принадлежит такой дисциплине, как «Дизайн-проектирование».

Развитие цветовой культуры у студентов напрямую связано с проблемой формирования проектной культуры. Цель дисциплины «Цветоведение» – развитие способностей и умений пользоваться цветом в профессиональной работе. Практическая подготовленность дизайнера в области цветоведения должна иметь диапазон от навыка в подборе нужного цвета до осознанного использования его эмоционально-психологического и эстетического воздействия на человека в процессе организации пространства и вещи.

Ключевые слова: цветоведение, проектная культура, дизайн-проектирование цветовой среды.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 128-134)

The formation of color culture among students of speciality «Design»

© Kulyenenok V. V.

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

Training of specialists in the field of design- project involves fundamental training designers to an in-depth exploration of project-based methodology. criterion for achieving this objective in learning designer is a comprehensive indicator of the quality of its project development, objectively reflects the actual level of development of art and design student culture at every stage of his education. Therefore, this discipline plays a special role as «design- project».

Development of color culture students directly linked to the formation of project culture. The purpose of discipline «colour» – development of abilities and skills to use color in their professional work. Practical training designer in a chromatics must have a range of skill in the selection of the color you want to use his emotionally-informed psychological and aesthetic impact on the person in the organization of the space and stuff.

Key words: culture, colour study, design- project color environment.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 128-134)

В современных условиях основной задачей высшей школы является дальнейшее развитие системы профессионального образования и повышение качества подготовки специалиста. Эффективность решения данной задачи обеспечивается качеством подготовки формирования компетенций выпускника свободно ориентироваться в информационном пространстве и профессионально решать задачи в области дизайн-проектирования средовых объектов. Но сегодня изобразительно-педагогические системы и современные

информационные технологии не имеют единой разработанной теоретической концепции, т. е. теории методологии дизайн-проектирования как средовых объектов, так и самого процесса дизайн-образования. Исходя из этого, можно отметить, что одним из средств решения всех этих проблем является реализация системного подхода в дизайн-проектировании средовых объектов и использование его в проектировании процесса дизайн-образования.

Развитие цветовой культуры у студентов напрямую связано с проблемой формиро-

вания проектной культуры, т. к. проектную культуру можно определить как «социально-прогрессивную творческую деятельность субъектов образовательного процесса во всех доступных им сферах бытия и сознания» [1] и как «понятие о проектировании в универсальном и автономном виде проектной деятельности, практикуемых сегодня наряду с дизайном (эргономическое, социальное, экологическое проектирование) и новыми методологическими установками (средовой подход) [2].

Среди современных исследователей, работающих в направлении разработки теории методологии дизайн-проектирования средовых объектов, можно отметить О. В. Чернышева, В. Т. Шимко, А. А. Грашина, В. Н. Ткачева, В. Ф. Рунге, И. А. Розенсона и др., в области проектной культуры – О. И. Генисаретского, А. О. Кравцова, В. Ф. Сидоренко, К. М. Кантора и др., в области культуры цвета – Л. Н. Миронову, В. Ю. Медведева и др.

Однако система единого подхода к формированию компетенций выпускника в области цветовой культуры разработана, на наш взгляд, недостаточно. Поэтому в своей статье мы ставим цель определить основные подходы к формированию компетенций выпускника в области цветовой культуры на основе системного подхода в дизайне. Для этого необходимо решить следующие задачи:

- осуществить анализ содержания структурных элементов учебной программы по курсу цветоведения и других дисциплин;
- определить учебно-методические подходы к формированию цветовой культуры у студентов.

Содержание структурных элементов учебной программы по курсу «Цветоведение» и другим дисциплинам. Основными методами для решения поставленных задач являются: анализ, синтез, моделирование, обобщение. Источниками исследования являются психолого-педагогические исследования в рамках выделенной проблемы и непосредственный педагогический опыт преподавания курса «Цветоведение» на художественно-графическом факультете УО «ВГУ им. П. М. Машерова».

Профессиональная подготовка специалистов в области дизайн-проектирования интерьеров предполагает фундаментальную подготовку дизайнеров, направленную на углубленное освоение проектной мето-

дологии. Критерием достижения данной цели в процессе обучения дизайнера выступает комплексный показатель качества его проектных разработок, объективно отражающий реальный уровень развития художественно-проектной культуры студента на каждом этапе его обучения. Поэтому особая роль принадлежит такой дисциплине, как «Дизайн-проектирование».

Но наряду с этим важную роль в профессиональной подготовки дизайнера призваны играть специальные дисциплины художественно-творческого направления, такие, как «Рисунок», «Живопись», «Композиция», «Компьютерная графика», «Архитектоника», «Основы проектной графики и перспективы» и «Цветоведение». Каждая из них привносит свои особые качества в общую картину формирования художественно-проектной и цветовой культуры будущего профессионального дизайнера [3].

Цветоведение – это комплексная наука о процессах восприятия и различия цветов. Цель дисциплины «Цветоведение» – развитие способностей и умений пользоваться цветом в профессиональной работе. Практическая подготовленность дизайнера в области цветоведения должна иметь диапазон от навыка в подборе нужного цвета до осознанного использования его эмоционально-психологического и эстетического воздействия на человека в процессе организации пространства и вещи.

Программа по дисциплине «Цветоведение» состоит из двух разделов. Первый раздел (1 курс) – это вводный курс (пропедевтика) цветоведения, и основными задачами его являются:

- расширение знаний о художественной выразительности цвета;
- изучение цветоощущений и совершенствование чувства цвета;
- освоение методики разработки колористических авторских композиций.

Второй раздел (2 курс) – это курс по изучению пространственных свойств цвета для организации цветовой среды интерьера, и основными задачами его являются:

- изучение критериев организации оптимальности цветовой среды;
- определение структурной значимости цветовой среды;
- освоение методики организации функционирования системы «человек-цветовая среда».

Особенность организации учебного процесса в изучении дисциплины «Цветоведение» заключается в том, что первый и второй разделы каждый делятся на две части (семестры).

1 курс (1 семестр). В этом семестре студенты выполняют упражнения и задания в технике ручной графики, используя краски (гуашь) и цветную бумагу. Поставленные задачи в этом семестре студенты решают посредством специальных упражнений, идея которых заключается в том, что вводный курс цветоведения нужно изучать на формальном уровне, и поэтому упражнения выполняются в виде свободной выкраски.

1 курс (2 семестр). В этом семестре студенты выполняют упражнения и задания при помощи компьютерной графической программы CorelDRAW. Поставленные задачи решаются посредством специальных упражнений, концепция которых заключается в том, что вводный курс цветоведения нужно изучать на очень простых «формах», т. е. на формальном уровне, и поэтому упражнения выполняются в виде цветовой мозаики. Практическая работа над созданием упражнений предполагает сначала «разыграть» цветовую комбинаторику, потом декоративную фразу и на основе ее создать декоративную композицию. В нашем случае это самые простые геометрические орнаментальные композиции для лоскутной техники «пэчворк» (рис. 1).

2 курс (3 семестр). В этом семестре студенты выполняют упражнения и задания в технике ручной графики, используя краски (гуашь) и цветную бумагу. Поставленные задачи в этом семестре студенты решают посредством специальных упражнений, идея которых заключается в том, что данную проблему организации цветовой среды, с одной стороны, нужно изучать на конкретных условиях и поставленных задачах, а с другой стороны – на формальном, условном уровне, где важно передать состояние и впечатление от интерьера. Поэтому упражнения выполняются в виде цветофактурных зарисовок и выкрасок. Практическая работа по выполнению упражнений предполагает сначала «проанализировать» объект (фото интерьера), выполнить обобщающий эскиз в гуаши и выполнить завершающий набросок интерьера в карандаше в другой цветовой тональности.

2 курс (4 семестр). В этом семестре сту-

денты выполняют упражнения и задания при помощи компьютерной графической программы CorelDRAW. Поставленные задачи решаются посредством специальных упражнений, концепция которых заключается в том, что данную проблему организации цветовой среды, с одной стороны, нужно изучать на конкретных условиях и поставленных задачах, а с другой стороны – на формальном, условном уровне, где важно передать состояние и впечатление от интерьера. Поэтому упражнения выполняются в виде цветофактурных схем. Практическая работа над созданием упражнений предполагает сначала «разыграть» несколько схем, а потом выбрать одну из них для создания основной композиции интерьера (рис. 2).

Основные задачи дисциплины состоят в том, что в результате изучения предмета «Цветоведение» студенты должны:

1) знать:

- основное предназначение цвета как образное и формообразующее средство в дизайн-проектировании;
- основные понятия цветоведения, названия и квалификацию цветов и их характеристики;
- правила и принципы аддитивного, пурпурного и субтрактивного образования цветов;
- основные принципы цветовой гармоний, типы классической гармоничной цветовой композиции, виды гамм и колоритов и специфику их применения;
- закономерности взаимодействия цвета с формой и пространством;

2) уметь:

- строить цветовые системы, определять их значимость и анализировать эффективность применения в заданных условиях;
- создавать цветовую схему проектируемого объекта и обосновывать ее эффективность;
- использовать возможности цвета и цветовых отношений в повышении выразительности образного решения дизайн-объекта;
- применять принципы цветовой гармонии для обеспечения целостности образного решения интерьеров.

Учебно-методические подходы к формированию цветовой культуры у студентов. Начиная со второго курса студенты на занятиях по дисциплине «Введение в дизайн-проектирование» решают вопросы цветовых

отношений элементов среды. Это простые задачи, связанные с нахождением цветового колорита детской мебели и комнаты.

На третьем, четвертом и пятом курсах перед студентами ставится проблема организации цветового пространства школы, офиса, банка, кафе, клуба и музея (рис. 3). И, чтобы решить эту проблему, следует знать и понимать специфические особенности цветовой организации интерьера. Все эти вопросы студенты изучают на занятиях по дисциплинам «Дизайн-проектирование», «Проектно-методические клаузуры», «Компьютерное проектирование» и др.

Архитектурная полихромия воспринимается в интерьере иначе, чем во внешнем мире, так как замкнутое пространство – специфическая светоцветовая среда, не похожая на природу. Оно значительно слабее освещено солнечным светом. Поэтому цвет здесь, будучи затемненным, сам изменяется и заметно снижает освещенность помещения. В интерьере мы имеем дело с искусственной, специально созданной средой со своими особыми законами гармонизации. Интерьер отличается от экстерьера многообразной предметной средой, обилием отделочных природных и искусственных материалов. Организовать такое многоцветье не всегда просто, это требует усилий и специальных знаний. В интерьере цвет рассматривается на близком расстоянии, иногда вплотную, длительное время находится в поле зрения человека и вследствие этого, будучи сильно насыщенным, быстро утомляет и как бы теряет свою насыщенность.

Цвет в помещениях может содействовать или препятствовать функциональным процес-сам. Его выбор многосторонне обусловлен, а характер психофизиологического воздействия и эмоционального восприятия в интерьере совсем другой, чем во внешней среде. Роль цвета в интерьере повысилась и в связи со стремлением компенсировать однообразие и упрощенность формы типовых образцов пространства, мебели и оборудования, обусловленные современной технологией индустриальных методов строительства. Однако всегда нужно помнить, что перенасыщение цветом, как и цветовое голодание, в интерьере особенно ощутимо. В связи с этим целесообразно подробно изучать роль цвета в интерьере. Проблемы, связанные с использованием цвета здесь, условно можно разделить на функци-

ональные и эстетические, или композиционно-художественные.

Сегодня для решения этой проблемы применяется подход, предполагающий сочетание научного и эстетического начал. В этом случае исследования охватывают как функциональную, так и эмоциональную сферы. В организации цветовой среды вообще очень трудно установить четкую грань между тем, что делается «для пользы», а что «для красоты». Так же велика роль эмоционального климата в восстановлении физической и умственной работоспособности, цветовая гармония особенно важна для компенсации цветового утомления. Полноценность цветового решения предполагает его комплексность, всесторонность, обоснованность.

Необходимо, опираясь на современные достижения науки о цвете и развитое эстетическое чувство, создать комплексные, всесторонне обоснованные решения с установленным заранее, предусмотренным характером психофизиологического и эстетического воздействия на человека.

Современные подходы в методологии дизайн-проектирования средовых объектов ставят также задачи и перед дизайн-образованием и, в частности, перед педагогами, чья главная задача заключается как в формировании профессионального специалиста в сфере дизайна интерьеров, так и профессиональных компетенций в области цветовой культуры.

В связи с этим на кафедре разработана методика обучения студентов профессиональным навыкам в области развития цветовой культуры. Эта методика построена на принципах цветовой организации предметно-пространственной среды объектов.

Рассмотрим основные методические принципы и приемы цветовой организации предметно-пространственной среды функциональных и средовых комплексов. Принцип цветовых гармонических сочетаний родственных элементов среды между собой и с другими элементами не ведет к сокращению разнообразия систем и ситуаций, в которых эти цветовые тона и их сочетания применяются. Кроме того, варианты сочетаний в пределах установленной номенклатуры цветовых тонов позволяют решать вопросы композиционной организации оборудования путем их цветовой ритмизации, пропорционирования, связи с масштабностью и тектоникой и т. д.

Предлагаемая методика формирования и визуальной, и антропометрической, и материальной структур проектируемого объекта предполагает выделение неких оснований для рассмотрения цветовых композиций в виде своеобразных знаковых систем, посредством построения отношений «цветовое пятно–знак». Такая проектная позиция – выражать те или иные тематические сообщения о проектируемом объекте и его структурных элементах с помощью заранее определенных цветовых сочетаний – легла в основу проводимых работ по его цветовой организации. Такую работу методически можно подразделить на несколько основных проектных этапов.

Первый этап. На этом этапе идет формирование базовых понятий (их блоков, репрезентирующих конкретные объекты и их элементы), определяются и анализируются пространственные и временные характеристики деятельности людей на различных средовых объектах. В ходе проведения анализа строятся карты-схемы функциональных помещений с указанием расположения рабочих мест, мебели, основного и вспомогательного оборудования и т. п. Затем на основе данных наблюдений и хронометража на карте-схеме фиксируются перемещения и основные действия персонала в этих помещениях. Фиксируются также предметы и поверхности ограждающих конструкций, находящиеся в поле зрения, и время их нахождения в поле зрения.

Второй этап. Основное содержание второго этапа заключалось в структурировании и иерархизации данных блоков понятий. Несмотря на совершенно индивидуальные психофизиологические реакции людей на цвет, они все же характеризуются некоторой общностью, что использовалось при иерархизации блоков-понятий. Одним из основных шагов в этом направлении должно быть выявление личностных предпочтений цветового решения предметного пространства, формирующихся у соответствующих категорий персонала. Далее блоки понятий ранжируются по их значимости и после соответствующей статистической обработки выстраиваются в иерархически организованные цепочки.

Третий этап. Здесь предполагается, что цветовое выражение иерархизированных блоков- понятий будет систематизировано путем установления стереотипных семан-

тических связей на основе предъявления испытуемым цветовых образцов. Для реализации этой процедуры используется специальная анкета, вопросы которой связаны с выбором цвета основных цветоносителей (репрезентантов), выраженных вербально и иерархизированных на предшествующем этапе. Ставятся также вопросы об общем предпочтительном цветовом решении среды объекта, а персоналу (дополнительно) – о цветовом решении своих рабочих мест.

Четвертый этап. На этом этапе идет построение схемы выбора гармоничных цветовых сочетаний. Здесь предлагается специальная процедура, заключающаяся в кодировании отобранной системы цветов (базовых цветов и их вариаций) на основе колористической матрицы. В матрице каждый цвет имеет свои координаты, а цветовые сочетания устанавливаются при помощи своеобразных кодов (ключей).

В данной методике использованы известные в психологии и искусствоведении принципы образования целостных объектов применительно к цветовой организации предметно-пространственной среды комплексных объектов.

Первый из них – «принцип повторяемости целого в его частях». Относительно гаммы цветов данный принцип реализуется посредством выделения ведущего (композиционно и психологически наиболее значимого) цвета гармонии и повторения его путем, например, ахроматических преобразований или хроматических смешиваний главного цвета с другими второстепенными, но в пропорции, оставляющей доминанту за избранным цветом. Данный принцип можно охарактеризовать как «композицию сближенных цветов», то есть сочетание цветов соседних или близко расположенных в цветовом круге, а также сочетание цветов, близких по своим физическим характеристикам.

Следующий принцип – «соподчиненность частей в целом». Данный принцип оговаривает соподчиненность элементов, объединяемых в целом на основе различия, где в целом может быть выделено главное, второстепенное и дополнительное. Этот принцип возможно реализовать путем иерархического дифференцирования отобранной гаммы цветов, выделения главной темы и вариаций. Данный принцип наиболее полно проявляется в предложенной методике цветового выражения тематиче-

ских сообщений, где возможно построение многоступенчатой иерархии и координация связей между цветовыми элементами.

Далее следует принцип «соразмерности частей в целом». Сущность этого принципа заключается в определении оптимального пропорционального отношения всех элементов цветовой гаммы. С одной стороны, площадь, занимаемая конкретным цветом, исходя из функциональной необходимости, является определяющим фактором для согласования пропорционального отношения цветовых поверхностей; с другой стороны, яркость, светлота, насыщенность конкретного цветового тона по отношению к тем же параметрам другого цвета (например, фона) определяются путем их сопоставления.

Четвертый принцип «уравновешенности частей» согласует противоположные (по цвету) части целостного объекта. Данный принцип основан на контрастных цветовых сочетаниях. Такой гармонии свойственна большая мера различия цветов, касающихся их физических свойств, а также усиление качества каждого цвета при непосредственном взаимодействии с другими.

И последний, обобщающий – «принцип единства», заключающийся в степени повторяемости цветовых элементов гаммы цветов, организующих единство целого. В определенном смысле данный принцип оговаривает и степень единства связей между элементами. В то же время он оговаривает уравновешенность как степень единства противоположностей. Этот принцип как бы суммирует все ранее сформулированные принципы. Он также непосредственно связан с такими композиционными признаками единства, как высокая организованность, связанность, согласованность элементов объекта, а также со средствами цветоритмической организации и пропорциональной координации.

На основе предлагаемой методики и выделенных принципов был разработан концептуальный подход к проблеме цветовой организации предметно-пространственной среды какого-либо комплексного объекта (производственного, жилого или административного). Этот подход включает три основных аспекта [4]:

1. Функциональное соответствие. Во всех случаях цветовая организация предметно-пространственной среды должна отражать происходящие в ней процессы.

Другими словами – цветовое пространство должно структурироваться таким образом, чтобы вызывать у субъекта соответствующую эмоциональную реакцию, обусловленную эстетическими, информационными и, в ряде случаев, компенсационными функциями цвета. Функциональное соответствие понимается как необходимость рассмотрения всех определяющих и влияющих на цветовое решение факторов, в конечном итоге дающее возможность приспособить предметно-пространственную среду к специфике деятельности, характерной для конкретного объекта.

2. Осмысление. Этот аспект базируется на процессе познания окружающего, проявляющегося у субъекта в непосредственном осмыслении видимого. Использование цвета в этом процессе объективно может быть выражено системой программируемых цветовых картин, дающих исчерпывающую информацию о проходящих в среде процессах. Эта информация проявляется в предоставлении возможности субъекту легко опознать и идентифицировать составляющие среду элементы, а также легко ориентироваться в данном пространстве.

3. Колористическая целостность объекта. Формирование целостной цветовой композиции подразумевает организацию совокупности цветовых пятен, исходя из трех основных требований:

- комбинаторики цветосочетаний, то есть группирования цветов по одному из выбранных принципов (например, подобия цветовых пятен или их контраста);
- динамики цветосочетаний, то есть организации цветовых пятен по ранее продуманной программе;
- гармонизации цветосочетаний.

В то же время аспект целостности понимается как необходимость целенаправленной организации всех факторов, воздействующих на субъект при восприятии им цветовой среды, в некое единство, структурированное и организованное на основе художественного замысла и программно отобранное в колористической композиции.

Для оперативного решения выбора цветовой гармонии на основе отобранных базовых цветов разработана матрица кодирования цветовой гармонии среды, в которой зафиксированы все возможные цветовые сочетания. Каждый код (или ключ) представляет собой графическое обозначение

определенного типа цветовой гармонии, которая может быть использована в конкретной ситуации при решении цветовой среды (рис. 3). Например, можно построить следующие типы гармоний на основе:

- комбинации одного базового цвета и цвета, полученного путем его смеси с ахроматическими цветами;
- сочетания двух близких базовых цветов и цветов, полученных путем их смеси с ахроматическими цветами;
- сочетания комбинаций двух дополнительных базовых цветов и цветов, полученных путем смеси их с ахроматическими цветами;
- сочетания смешанных с ахроматическими цветами двух близких базовых цветов и дополнительного к одному из них цвета, применяемого в «чистом» виде.

Заключение. Таким образом, в рамках проведенного исследования нами выявлено, что формирование цветовой культуры у студентов в процессе подготовки дизайнеров зависит от следующих факторов:

- разработки учебно-методического комплекса по дисциплине «Цветоведение» и использования его в учебном процессе;
- систематического и последовательного изучения основных закономерностей цветовосприятия и осознанного использования эмоционально-психологического и эстетического воздействия цвета на человека в процессе организации пространства и вещи как в ручной технике, так и в компьютерных технологиях;
- органического взаимодействия и использование межпредметных связей в дизайн-проектировании при создании

цветовой организации предметно-пространственной среды;

- использования основных методических принципов и приемов цветовой организации предметно-пространственной среды функциональных и средовых комплексов, которые включают несколько основных проектных этапов;
- использования концептуального подхода к проблеме цветовой организации предметно-пространственной среды (производственной, жилой или административной), который включает три основных аспекта: функциональное соответствие, осмысление и создание колористической целостности объекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кравцов, О. А. Воспитание творческих установок как составляющая становления проектной культуры субъектов образовательного процесса / А. О. Кравцов // Инновации и образование: сб. материалов конф. Серия «Symposium», вып. 29. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 324–330.
2. Генисаретский, О. И. Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайна: автореф. ... дис. канд. искусствовед. / О. И. Генисаретский; ВНИИТЭ. – М.: ВНИИТЭ, 1988.
3. Чернышев, О. В. Дизайн-образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров / О. В. Чернышев. – Минск: ПроPILEI, 2006. – 280 с.
4. Грашин, А. А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды (дизайн унифицированных и агрегатированных объектов): учеб. пособие для студ. архитектурных и дизайнерских спец. / А. А. Грашин. – М.: Архитектура-С, 2004. – 232 с. : ил.

Поступила в редакцию 08.11.2011 г.

УДК 37.013.43:373.3

Психолого-педагогические аспекты изучения языковой культуры детей младшего школьного возраста

© Лауткина С. В.

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

Настоящая публикация является теоретико-эмпирическим обобщением завершеного диссертационного исследования по проблеме исследования языковой культуры детей младшего школьного возраста. В статье представлена экспликация дефиниции «языковая культура», описаны структурно-содержательные, функциональные и операциональные характеристики данного явления. Проведено эмпирическое исследование, позволяющее выявить особенности языковой культуры у детей младшего школьного возраста с нарушениями речи и нормальным речевым развитием. Описана и проанализирована представленность мыслительного и речевого компонентов языковой культуры. Измерен уровень языковой культуры у детей младшего школьного возраста. Произведен анализ влияния компонентов и операциональных характеристик языковой культуры на успеваемость по предметам языкового цикла. Выявлена зависимость между компонентами и операциональными характеристиками языковой культуры и успеваемостью по предметам языкового цикла.

Ключевые слова: языковая культура, постмодернистский социокультурно-интердетерминистский диалогический подход, речевой и мыслительный компоненты языковой культуры, успеваемость, дети младшего школьного возраста.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 96-103)

Psychological and pedagogical aspects of the study of language culture of younger schoolchildren

© Lautkina S. V.

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

The present article is theoretical and empiric generalization of the completed dissertation research on the problem of the study of the language culture of younger schoolchildren. The article presents explication of the definition of "language culture"; structural and content, functional and operational characteristics of the phenomenon are described. An empiric survey is conducted which makes it possible to find out peculiarities of language culture of younger schoolchildren with speech infringement as well as with normal speech development. Presentation of the thinking and the speech components of language culture is described and analyzed. Level of language culture of younger schoolchildren is measured. Analysis of the influence of the components and operational characteristics of language culture on the academic progress in the language subjects is conducted. Dependence between the components and operational characteristics of language culture and academic progress in language subjects is found out.

Key words: language culture, post modernist social and cultural interdeterninist dialogical approach, speech and thinking components of language culture, younger schoolchildren.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 96-103)

При изучении феномена и экспликации дефиниции «языковая культура» перед исследователями возникают определенные трудности, так как данный конструкт содержит характеристики как социокультурной, так и языковой составляющих, которые в своем сочетании и

определяют субъекта языковой культуры.

Языковые и социокультурные составляющие феномена языковой культуры изучались в рамках лингвистики и культуры речи. Существенный вклад в изучении языковой культуры внесли русские и зарубежные ученые старшего поколения

К. С. Аксаков, А. Х. Востоков, Ф. И. Буслаев, П. Г. Богатырев, В. Гумбольдт, В. В. Иванов, Д. Э. Розенталь, А. А. Потебня, Ф. Соссюр, Б. А. Успенский, А. А. Шахматов, Г. Г. Шпет, Л. В. Щерба, Р. О. Якобсон. Работы русских языковедов Р. И. Аванесова, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Е. С. Истриной, С. И. Ожегова, С. П. Обнорского, А. М. Пешковского, А. А. Реформатского, Д. Н. Ушакова, В. И. Чернышева, Л. В. Щербы помогли установлению современных норм литературного языка, нормализации разговорного языка и разработке вопросов культуры речи. В последние десятилетия различные аспекты данной проблемы нашли отражение в работах В. Д. Бондалетова, А. Н. Васильевой, В. В. Колесова, Т. А. Ладыженской, М. Р. Львова, Л. И. Скворцова, А. Т. Хроленко, Н. А. Чуликовой, Н. И. Формановской. В рамках лингвокультурологии, имеющей своим предметом язык и культуру в их взаимосвязи и взаимодействии, оформились работы В. В. Воробьева, В. Б. Касевича, В. А. Масловой, Ю. С. Степанова, Е. Ф. Тарасова, В. Н. Телия, Р. М. Фрумкиной.

Попытки изучения отдельных компонентов языковой культуры предпринимались в философских (С. А. Атановский, Г. А. Брутян, Ж. Деррида, В. В. Зеньковский, М. С. Каган, Е. И. Кукушкин, Ч. С. Пирс, Э. С. Маркарян), культурологических (Р. Барт, В. В. Иванов, Ю. М. Лотман, Ч. Моррис, Н. И. Толстой, В. Н. Топоров, М. Фуко, У. Эко), антропологических (М. М. Бахтин, Б. Малиновский, К. Леви-Стросс, В. Тернер), педагогических (А. А. Вербицкий, В. И. Водовозов, Л. В. Занков, К. Д. Ушинский) исследованиях, методиках преподавания языка (Ф. И. Буслаев, М. Г. Бройде, В. В. Бабайцева, М. Т. Баранов, И. Л. Литвинов, Ф. С. Сафиуллина, Н. М. Шанский).

Однако анализ работ показал отсутствие системных исследований языковой культуры в контексте психологической науки. Психолингвистические (Н. Н. Жинкин, А. А. Леонтьев, А. Р. Лурия), психологические (Б. Г. Ананьев, П. П. Блонский, Л. С. Выготский, В. Гумбольдт, Ж. Пиаже, С. Л. Рубинштейн, К. Г. Юнг) исследования посвящены роли языка в культурном процессе (часть/элемент/инструмент/форма культуры), отдельным аспектам и характеристикам языка, интердетерминациям языка и мышления, языка и памяти, языка и эмоций и др. Признавая несомненную

ценность и значимость имеющихся исследований, следует отметить, что они не отражают всех составляющих изучаемого феномена, не дают экспликацию дефиниции языковой культуры, не показывают в полной мере функциональных, структурно-содержательных и операциональных характеристик данного психологического конструкта, не демонстрируют особенности реализации языковой культуры субъектами с разными языковыми возможностями. Таким образом, проблематика изучения феномена языковой культуры в современной науке и практике является весьма актуальной и своевременной.

Цель статьи – описание результатов теоретико-эмпирического изучения феномена языковой культуры в его структурно-содержательном и операциональном аспектах на примере детей с нарушениями речи и нормальным речевым развитием.

Общим методологическим подходом исследования является *постмодернистский социокультурно-интердетерминистский диалогизм*. В основу данного подхода, разработанного В. А. Янчуком [2], [3], легли следующие научные положения: 1) *постмодернистские тенденции в развитии науки и культуры* (М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр), которые отрицают саму возможность объективных репрезентаций об изучаемом феномене в силу того, что такое знание контекстуализировано своей исторической и культуральной природой; 2) *принцип взаимного детерминизма или интердетерминации А. Бандуры*, в котором обосновываются отношения взаимозависимости личностной, ситуативной и активностной детерминант человеческого бытия, вследствие чего любое изменение в ситуативном контексте приводит к изменению в личности и характере ее активности и наоборот; 3) *идеи М. М. Бахтина и В. С. Библера о полифонии голосов и диалоге* как инструментах согласования взглядов, в соответствии с которыми признается культурный полифонизм, открывающий простор для подлинного диалога, открытости познания, толерантности и плюралистичности мнений.

В соответствии с общим методологическим подходом языковая культура как психологический феномен является социокультурно-интердетерминистской и диалогической по своей сути при соблюде-

нии следующих условий: 1) *плюралистичности и толерантности*, реализующейся в исходном осознанном принятии факта возможности и полезности существования альтернативных объяснений природы анализируемого феномена; 2) *согласованности исходных онтолого-эпистемологических оснований*, определяющих отношение к наиболее фундаментальным вопросам, связанным с определением отношения к познаваемости изучаемой и объясняемой реальности, сопровождаемой констатацией совпадений и рассогласований позиций; 3) *социо-культурной интердетерминированности*, выражающейся в признании взаимовлияния и взаимообусловленности всех факторов, воздействующих на процесс функционирования изучаемого феномена; 4) *диалогичности*, проявляющейся в способности созидания совместного знания с учетом индивидуальных и культуральных различий, основанной на логике взаимообогащения и взаиморазвития.

Организация исследования. Целе-направленное исследование феномена языковой культуры проводилось в 2004–2009 годах на базе общеобразовательных школ № 17, 31, 36, 42, гимназии № 5 г. Витебска. Всеми видами исследования охвачено 300 учащихся 1–4-х классов данных учреждений образования, из них 104 девочки и 196 мальчиков. Возрастной диапазон испытуемых – от 6 до 10 лет. В исследовании использовался *метод контрастных групп*. Были сформированы две группы испытуемых: *основная группа* (ОГ) – 120 детей с нормальным речевым развитием и собственно *контрастная группа* (КГ) – 180 детей с речевыми нарушениями (по данным ПМПК, в дошкольный период диагностировано «ОНР III уровня» по классификации Р. Е. Левиной). Также к процедуре ранжирования были привлечены 330, а к интервьюированию – 83 учителя. Изучение письменной речи проводилось на материале 177 сочинений учащихся 3–4 классов. Общее количество привлеченных к исследованию лиц составило 890 человек.

Этапы исследования. Эмпирическое исследование языковой культуры, ее структурно-содержательных и операциональных характеристик, особенностей проявления ее отдельных компонентов и характеристик было осуществлено в несколько *этапов*.

На *первом этапе* сущностные, структурно-содержательные и операциональные характеристики языковой культуры, их связь с успеваемостью по предметам языкового цикла выявлялись с помощью: 1) процедуры ранжирования причин низкой успеваемости (список содержал 12 самых распространенных причин); 2) интервьюирования учителей (4 основные темы: «Языковая культура», «Языковая деятельность учителя», «Языковая культура учащегося», «Успеваемость учащихся», примерно 26 пунктов); 3) биографического метода (учет данных анамнеза, медико-психолого-педагогической документации КГ); 4) анализа продуктов деятельности (письменные работы по русскому, белорусскому языкам, математике); 5) логопедического обследования (КГ).

На *втором этапе* изучались особенности отдельных компонентов языковой культуры (мыслительных, речевых) и их операциональных характеристик у учащихся. С целью исследования *мыслительного компонента языковой культуры* были отобраны методики: 1) «Сравнение понятий»; 2) «Определение понятия»; 3) «Четвертый лишний»; 4) «Противоположности». Для изучения *речевого компонента языковой культуры* использованы: 1) «Составление рассказа» (рассказ-описание белки и зайца); 2) письменное сочинение «Как я провел (а) лето?» (только для 3–4 классов).

На *третьем этапе* изучалась проблема успеваемости по предметам языкового цикла, устанавливалась взаимосвязь мыслительного и речевого компонентов языковой культуры и их операциональных характеристик и успеваемости по языковым дисциплинам. Проведена оценка результатов учебной деятельности детей с 1 по 4 класс с учетом 10-балльной системы учебных достижений по шести языковым дисциплинам.

Статистическая обработка полученных данных осуществлялась с помощью программы SPSS 11.5: описательная статистика; расчет средних и среднеквадратичных отклонений (Т – тест); непараметрический метод для сравнения более чем 2-х независимых групп с помощью критерия Краскела-Уолиса; корреляционный, дисперсионный и регрессионный анализы [1].

Психологическая дефиниция. По результатам анализа литературы и контент-анализа интервью учителей нами была

сформулирована дефиниция языковой культуры. Языковая культура – интердетерминированная культурным, социальным и природным окружением способность развернутого, связного и осмысленного описания, объяснения, понимания внутреннего и внешнего мира средствами языка, опосредованная сформировавшейся системой понятий, усвоенными и актуализируемыми нормами и правилами их употребления, а также сложившейся ценностной иерархией.

Структура. Операционализация. Пред-

ложенная нами *трехкомпонентная модель языковой культуры* состоит из речевого, мыслительного и эмоционального компонентов. Операционализация языковой культуры включает: «категориальное обобщение», «анализ», «понятия», «лексика», «грамматика», «монологическая устная речь», «монологическая письменная речь», «простые предложения», «сложные предложения», «эмоционально окрашенные речевые высказывания», «эмоциональная лексика» (рис. 1).

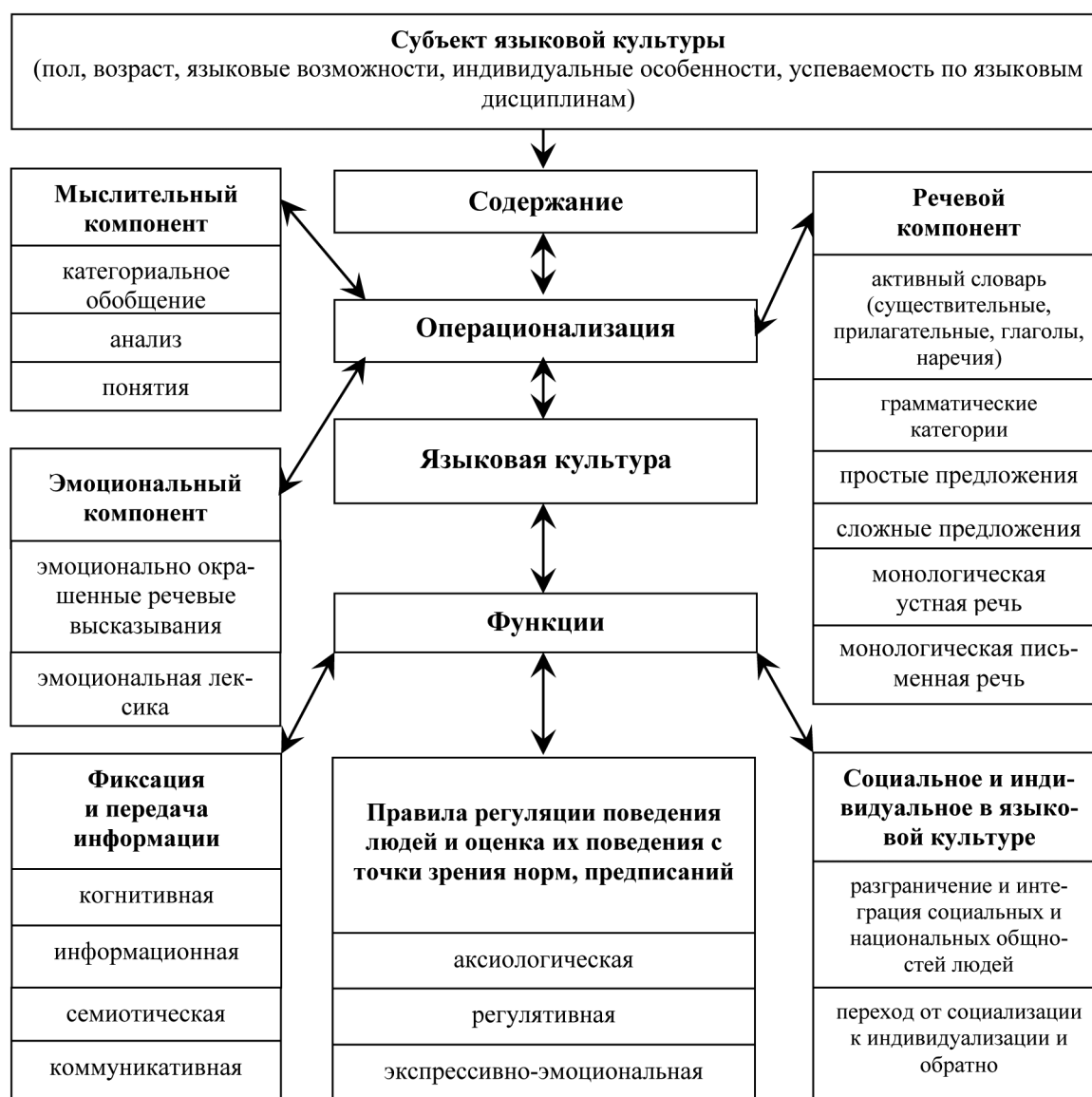


Рис. 1. Феномен языковой культуры: структурно-содержательные, функциональные и операциональные характеристики

Содержание языковой культуры выражается в сформированности категориального обобщения и анализа; объеме и глубине значений; точности и адекватности употребляемых понятий, в том числе и абстрактных; богатстве активного словаря; правильности употребления грамматических форм; развернутой, целостной и последовательной связной устной и письменной речи; разнообразии синтаксических конструкций.

Основные функции языковой культуры можно разделить на *три группы*. *Первая группа* связана с фиксацией и передачей информации человечеством и отдельными индивидуумами – когнитивная (гносеологическая), информационная (репрезентативная), семиотическая (знаковая), коммуникативная; *вторая группа* регламентирует правила регуляции поведения людей, оценку их поведения, предписания, нормы – аксиологическая (оценочная), регулятивная (нормативная), экспрессивно-эмоциональная; *третья группа* функций выделяет социальное и индивидуальное в языковой культуре – разграничения и интеграции социальных, национальных и других общностей людей; перехода от социализации к индивидуализации и обратно.

Коллективные стереотипные и эталонные представления о языковой культуре получены нами посредством анализа и обобщения *экспертных оценок учителей*. Учителя понимают *языковую культуру* как удачное, точное, верное, доходчивое

пользование языком в ситуации общения, детерминированное контекстными (культурными, социальными, природными) факторами. По мнению учителей, высокую языковую культуру человека характеризует знание языка (нескольких языков), адекватное употребление его (их), культуру речи (риторику), использование лексических, грамматических, фонетических норм языка, хорошо организованное и проведенное языковое общение. К компонентам языковой культуры относят элементы речи (лексика, фонетика, грамматика, фонематика, семантика, прагматика), ее формы (устная, письменная) и мотивацию, а также общение, нормы, стандарты, стереотипы поведения, ценности культуры (в частности литература).

По данным учителей, современного школьника характеризует низкий уровень пользования языком, что выражается в бедности и фрагментарности словаря, неточности употребляемых слов и их значений, использовании в речи неадекватных грамматических форм, многочисленных повторениях, шаблонности (использование заученных формулировок), избытии необоснованных пауз, недоразвитии устной и письменной связной монологической речи, неспособности оценивать высказывания других детей, сложности в организации общения. Данные положения предполагают обучение пользованию языком для осмысленного, развернутого, связного описания и понимания окружающей действительности с помощью создания и реализации специальных программ и курсов.

Обобщение полученных эмпирических

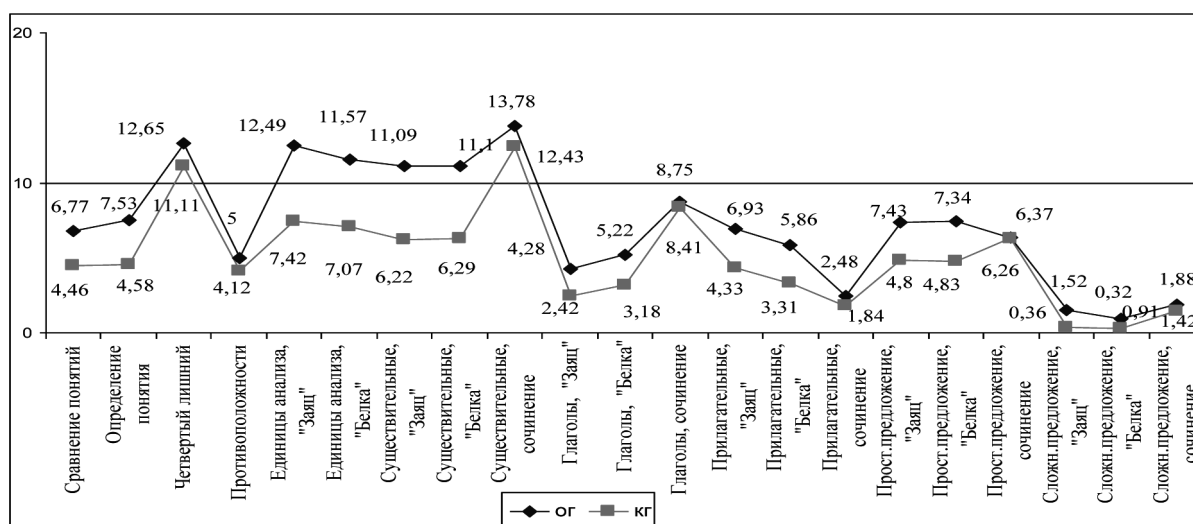


Рис. 2. Средние показатели выполнения методик и отдельных операционных характеристик языковой культуры в ОГ и КГ

данных об *общем уровне сформированности языковой культуры (мыслительные и речевые компоненты)* в двух группах детей младшего школьного возраста по результатам выполнения методик позволило выделить у них 3 уровня сформированности языковой культуры. Так, I «низкий» уровень языковой культуры выявлен у 42,14% КГ и 13,9% ОГ. В ОГ более всего детей представлено на II «среднем» уровне – 50,79%, в КГ – 49,21%. III «высокий» уровень языковой культуры имеют 35,31% ОГ и 8,65% КГ. Более всего отставание КГ от ОГ наблюдается по следующим измерениям: «Сравнение понятий», «Определение понятия», «Единицы анализа», «Объем существительных (глаголов, прилагательных)», «Простые предложения». По показателям «Четвертый лишний», «Противоположности», «Сложные предложения» не наблюдается столь значительных отставаний (рис. 2).

Также нами проведена оценка результатов учебной деятельности младших школьников с 1 по 4 класс с учетом 10-балльной системы учебных достижений. Поскольку в 1–2 классах результаты учебных достижений не фиксируются в баллах, мы попросили учителей оценить усвоение языковых дисциплин с учетом 10-балльных оценок. Отсутствие отметочной системы в 1–2 классах позволило оперировать более экологичными показателями, предоставляемыми экспертной оценкой.

Изучение четвертных и годовых отметок и экспертные оценки учителей в 1–2 классах по 6 основным учебным дисциплинам (русскому, белорусскому и иностранному языкам, русской и белорусской литературе, предмету «Человек и мир») позволило всех обследованных учащихся ОГ и КГ разделить на 3 *основные группы (низкой, средней, высокой успеваемости)*. Так, I «низкий» уровень успеваемости выявлен у 53,58% КГ и 4,05% ОГ; II «средний» уровень – у 44,42% ОГ и 39,17% КГ; III «высокий» – у 51,53% ОГ и 7,25% КГ.

Учащиеся ОГ и КГ имеют статистически значимые отличия ($p \leq 0,01$; $p \leq 0,05$) по следующим параметрам: уровню сформированности категориального обобщения, анализа, монологической связной устной и письменной речи, словаря (имен существительных, прилагательных, глаголов,

наречий), использованию в речи простых и сложных предложений. Следует отметить, что средние показатели успешности выполнения методик значительно выше по данным параметрам в ОГ. Все предъявленные методики дети КГ выполняли на низком и среднем уровнях успешности, испытуемые ОГ – на среднем и высоком. Дети КГ продемонстрировали бедность и фрагментарность словаря, фразовой устной и письменной речи; узость и ограниченность значений; функциональность и ситуационность обобщений; неточность или неадекватность используемых понятий; отсутствие абстрактных понятий; зависимость формирования понятий от ситуационных, контекстуальных и других факторов; узость, ограниченность, непланованность и нецеленаправленность анализа и др. С 1 по 4 класс в ОГ растут результаты выполнения всех методик на изучение мыслительных, речевых компонентов языковой культуры, в КГ – данные показатели остаются неизменными, т. е. не наблюдается динамики в выполнении методик с 1 по 4 класс.

Результаты одномерного дисперсионного анализа показали, что в 1–2 классах на успеваемость по языковым дисциплинам значительно влияют следующие факторы: в ОГ – категориальное обобщение ($p \leq 0,001$); в КГ – анализ ($p \leq 0,05$), взаимодействие монологической устной речи и анализа ($p \leq 0,05$). В 3–4 классах в ОГ на успеваемость влияет уровень анализа у детей ($p \leq 0,05$).

Таким образом, успевающие, вне зависимости от группы, имеют сходные характеристики. Они хорошо определяют и сравнивают понятия; обобщают отдельные признаки и группируют объекты по родовой принадлежности с введением обобщающих понятий; отличаются целенаправленным и точным поиском антонима, соотносят его со словом-стимулом семантически; анализируя объект, характеризуются планомерностью, многосторонностью и тонкостью анализа; в монологической устной речи отличаются логикой и структурированностью изложения, вариативностью отбора лексических и синтаксических средств, высоким объемом связного письменного высказывания и лексико-морфологического разнообразия; использования

трехчастной композиционной структуры и цепной связи при передаче содержания текста, последовательностью и связностью его изложения; их письменные работы не содержат дисграфических и орфографических ошибок.

Заключение. Результаты проведенного теоретико-эмпирического исследования позволяют сделать следующие выводы:

1. *Мыслительный и речевой компоненты являются определяющими в развитии языковой культуры детей младшего школьного возраста.* Существуют содержательные различия в развитии мыслительного и речевого компонентов у детей младшего школьного возраста с нормальным речевым развитием и нарушениями речи.

2. Выделены *три уровня сформированности языковой культуры у детей (низкий, средний и высокий).* С увеличением срока обучения с 1 по 4 класс у детей с нормальным речевым развитием проявляется тенденция к увеличению показателей мыслительного («категориальное обобщение», «анализ», «понятия») и речевого («лексика», «грамматика», «монологическая устная речь», «монологическая письменная речь», «простые предложения», «сложные предложения») компонентов; у детей с нарушениями речи обнаруживается тенденция к константности показателей вышеназванных компонентов и их операциональных характеристик. Вне зависимости от класса обучения дети с нормальным речевым развитием имеют более высокие статистически значимые показатели категориального обобщения, анализа, активного словаря, монологической устной речи, чем дети с речевыми нарушениями.

3. Успеваемость по языковым дисциплинам является индикатором уровня сформированности языковой культуры детей младшего школьного возраста. Выделены *три уровня успеваемости детей младшего школьного возраста (низкий, средний и высокий).* Успеваемость по всем языковым предметам в группе детей с нормальным речевым развитием представлена на среднем-высоком уровне, в группе детей с нарушениями речи – на средненизком. Качественным показателем сформированной языковой культуры выступает ее следующая характеристика: успевающие школьники отли-

чаются от слабоуспевающих более высокой способностью к развернутому, связному и осмысленному описанию, объяснению и транслированию содержания окружающей действительности средствами языка.

4. В группе школьников с нарушениями речи была выявлена тенденция повышения успеваемости с 1 по 3 класс, затем – снижение успеваемости к 4-му классу; в группе детей с нормальным речевым развитием наблюдалась тенденция повышения успеваемости ко 2-му классу, далее – снижение успеваемости; т. е. со 2–3 класса наблюдается тенденция к снижению показателей успеваемости по языковым дисциплинам в обеих группах. Успеваемость по всем шести языковым предметам статистически значимо связана между собой в обеих группах. Однако связь между шестью языковыми предметами в группе детей с нарушениями речи слабее, чем в группе детей с нормальным речевым развитием.

5. Развитие тематики исследования может иметь следующие направления: разработанный концептуальный конструкт взаимодействия мыслительного и речевого компонентов языковой культуры у детей младшего школьного возраста с речевыми нарушениями может быть распространен на другие категории детей с особенностями психофизического развития, имеющими уже не минимальные, а максимальные проявления контрастирующих признаков (например, учащиеся с нарушениями речи, обучающиеся по программе школ для детей с тяжелыми нарушениями речи, либо учащиеся с трудностями в обучении, обусловленными задержкой психического развития). Изучение групповых и индивидуальных различий в развитии компонентов языковой культуры у детей данных категорий, имеющих низкие возможности языкового кодирования и декодирования, сможет обогатить и уточнить теоретико-эмпирические данные, полученные в настоящем исследовании.

6. Проведенное исследование имеет перспективы развития в плане изучения эмоционального компонента языковой культуры («эмоционально окрашенные речевые высказывания», «эмоциональная лексика»), что возможно через систему лексико-морфологических средств выра-

жения эмоций, рассказов-описаний своих и чужих эмоций, оценок происходящего, выражения пережитого вербальными эмоциональными средствами.

7. Результаты анализа интервью учителей позволяют разработать психологические профили человека с высокой языковой культурой. Возможно получение сходных эмпирических результатов, но уже посредством интервьюирования школьников (представление о человеке с высокой языковой культурой). В результате перекрытия семантических оценок возможно создание идеальных конструкторов, что поможет в прогнозировании и формирова-

нии высокой языковой культуры не только школьников, но и их педагогов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бююль, А. SPSS: искусство обработки информации. Анализ статистических данных и восстановление скрытых закономерностей / А. Бююль, П. Цефель; пер. с нем. С. П. Колтон. – СПб.: «ДиаСофтЮп», 2005. – 608 с.
2. Янчук, В. А. Постмодернистский, социокультурный интердетерминистский диалогизм как перспектива позиционирования в предмете психологии / В. А. Янчук // Методология и история психологии. – 2006. – Т. 1. – С. 193–206.
3. Янчук, В. А. Постмодернистская социокультурно-интердетерминистская диалогическая перспектива в научном объяснении психологической феноменологии / В. А. Янчук // Методология и история психологии. – 2008. – Т. 3. – С. 179–192.

Поступила в редакцию 15.09.2011 г.

УДК 792.01

Сценические тренинги (на примере репетиций белорусской актрисы в Ливане)

© Ганум Е. Н.

Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа, Витебск

Статья посвящена проблеме межкультурных связей в современном мире, а также проблемам адаптации личности в другой культуре через сценическое искусство. Автор делится собственным психологическим опытом преодоления культурного шока, проводит анализ методики приобщения любителей театра к профессиональным способам сценической деятельности. Рассматривается система тренировок как подготовительного периода перед репетициями конкретного спектакля, а также исследуется психологическое состояние актера-профессионала в ситуации, где режиссер снимает профессиональные штампы. В этом смысле автор статьи пользуется методом изложения материала по аналогии с дневниковыми записями К. С. Станиславского, ставшими, как известно, основными документами изучения его театральной системы. Автор статьи является также постановщиком нескольких спектаклей с ливанскими детьми. В иллюстрациях представлены фотоснимки из этих сценических постановок.

Ключевые слова: театр, театральная педагогика, метод сценических действий, система Станиславского.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 117-123)

Stage trainings (on the example of a Belarussian actress's rehearsals in the Lebanon)

© Ganum E. N.

National Academic Yakub Kolas Drama Theater, Vitebsk

The article is devoted to the issue of crosscultural links in modern world as well as the problems of the adaptation of the personality in a different culture through theatrical art. The author shares her own psychological experience of overcoming cultural shock. The article presents analysis of the methods of introducing theater lovers to professional ways of theatrical art. A system of trainings is considered as preparational period before rehearsals of a definite performance. Psychological state of the professional actor in the situation, where the director lifts all professional cliches, is considered. Considering this the author uses the method of presenting the material on analogy with the diary notes by K.S.Stanislavsky, which, as is known, became basic documents of studying his theater system. The author of the article is also the director of some performances with Lebanese children. The illustrations present photos of these theatrical performances.

Key words: theater, theater education, method of stage acts, Stanislavsky system.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 117-123)

В современном мире в условиях глобализации социально-экономических и обще-ственно-политических процессов проблема межкультурных связей остается актуальной. Адаптация личности в новом культурном пространстве может происходить через различные виды искусства. В связи с этим целью статьи является осмысление творчества как условия социокультурной адаптации в чужой цивилизации и выявление методик сценической репетиции в инокультурной сценической деятельности.

...На небольшой территории, занимаемой Ливаном, имеется огромное количество памятников древних цивилизаций – финикийской, греческой, римской и турецкой. Ливан – страна, где много солнца и свободы. Известный египетский политик как-то сказал, что это не страна и не государство – это феномен. Зимой здесь можно в горах кататься на лыжах, затем за полчаса спуститься на побережье и искупаться в море, температура воды в котором не опускается ниже 19 градусов тепла. А горы – это некая вели-

Адрес для корреспонденции: 210026, г. Витебск, ул. Замковая, д. 2, Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа – Е. Н. Ганум

кая загадка, хранящая в себе могущественную силу, возносящую человека к высоте в прямом и переносном смысле. Там мысли приходят иные, там общение не засорено, там можно общаться с бесконечностью, и создается ощущение, что общение там не горизонтальное, а только вертикальное!

Один город Баальбек чего стоит. Говорить о Баальбеке и гигантских развалинах его храмов – все равно, что писать о египетских пирамидах. Император Август в 16 г. до н. э. расселил в Ливане самых преданных ветеранов 5-го Македонского и 8-го Галльского легионов, тем самым подчеркнув стратегическую важность этого города. Чтобы ублажить своих ветеранов и подчеркнуть могущество римских богов, Август решил построить несколько больших храмов, посвященных Юпитеру, Венере и Бахусу, на что ушло 2 столетия.

На ливанской земле растет кедр, который несколько раз упоминается в Библии. Но не только это дало основание назвать его библейским деревом – ведь кедр, поставляемый тирским царем Хирамом иудейскому царю Соломону, использовался при строительстве храма на горе Мория, из него делали саркофаги египетских фараонов, перекрытия и двери в христианских церквях.

Я провела в Ливане 8 лет. Это – место, где свой ритм жизни и свои правила игры. Вспоминаю свою первую поездку... Лето 2003 года. Самолет. Рейс Минск–Бейрут. Мой муж, тогда еще совсем юный ливанский студент Витебского государственного медицинского института, вез нас с сыном в Ливан, чтобы познакомить со своей родиной и родственниками. С самого начала наших отношений я была честно поставлена в известность о том, что свое будущее после окончания института он намерен строить в Ливане. Всегда, когда я думала об этом, сознательно я понимала все происходящее, но подсознательно готовилась к будущим испытаниям. В это время я уже училась в БАИ (Белорусская академия искусств) и была актрисой театра имени Якуба Коласа.

Самым страшным и запоминающимся событием была война 2006 года с Израилем. К тому времени сын жил уже в Ливане. Мы с мужем еще находились в Беларуси – он заканчивал учебу, я продолжала работать в театре им. Якуба Коласа. И вот настало время, и мы уезжаем из Беларуси. В 2009 году я сно-

ва уезжаю в Ливан и ставлю на театральном прошлом большую точку...

Первые шаги в условиях восточной культуры. По приезду в Ливан я сразу иду на курсы английского языка. На одном из занятий, где наша группа проходила тему «Моя профессия», мне пришлось вспомнить свое профессиональное «Я». Странно замерло все внутри. Я не хотела говорить, кто я по профессии или думала придумать какую-нибудь еще, тем более, что знала, сколько удивления, сочувствия и вопросов это вызовет и что одним из первых вопросов будет: «А что ты тогда здесь делаешь?». Мысли о том, что я смогу еще выйти на сцену, оставили меня. Я смирилась. Не хотелось будоражить прошлое. Но когда меня спросили о профессии, что-то изнутри как будто вытолкнуло из меня это слово – АКТРИСА. Одногоруппники сразу же попросили принести фотографии и рассказать о белорусском театре. Преподаватель мадам Рула с сочувствующим выражением лица смотрела на меня. Одно из занятий мы посвятили рассказам о Белорусском театре.

Так как на занятиях я была единственная русская в группе, которая учила английский язык на арабском, недостаточно хорошо зная его, то занятия довольно-таки часто проходили очень забавно! Порой, чтобы понять какое-нибудь слово или задание, мне нужно было прибегать к пантомиме или же разыгрывать чуть ли не спектакль. Мое прошлое воскресло. Я почувствовала, что моя профессия и есть моя опора, тот внутренний стержень, который держит меня. И пришло полное осознание того, что где бы я ни была и чем бы ни занималась, я всегда буду АКТРИСОЙ.

Однажды после окончания занятий мадам Рула повезла меня в известный в нашем городе культурный центр «Сафади». В этом центре есть хорошая библиотека, выставочный зал, где выставляются местные художники и ремесленники, уютный зрительный зал, где выступают музыканты и приезжие артисты. Там мы заполнили анкету с моими данными, после чего мне стали приходить смс-сообщения на телефон обо всем, что происходило в культурном центре «Сафади».

И вот в один из вечеров мне приходит смс-сообщение, что через час в культурном центре состоится конференция, посвященная Ливанскому театру и кино! Я всем своим нутром почувствовала, что мне во что

бы то ни стало надо попасть туда. На улице шел сильный дождь, был страшный ураган. Времени оставалось очень мало. Я с невероятным усилием «гипнотизирую» мужа, чтобы вытащить его из дома и отправиться на эту конференцию. Мы спустились к машине, но даже до нее было не дойти – такой был ливень. Стоим в подъезде. А дальше вот что происходит. Он говорит, что никуда не поедет в такую погоду. И вдруг вылетело у меня: «Я тучи разгону руками!». Внезапно дождь успокоился, и муж странно посмотрел на меня. Мы сели в машину и поехали, а как только доехали до места назначения, снова пошел ливень.

На конференции собралась ливанская интеллигенция. Говорили об успехах и проблемах ливанского театра и кино. В общем, вспоминали прошлое, обсуждали настоящее, надеялись на будущее...

Определяющие позиции сценической культуры Ливана. В 1948 году на суд зрителей была представлена первая арабская комедия, написанная ливанцем. Это было рождение ливанского театра. Но настоящему театр стал популярен в 1960-е годы. Несмотря на долгую войну ливанский театр продолжал свою работу. Мунир Абу Дебс основал первую театральную школу в Ливане. Можно отметить, что на ливанский театр наложил отпечаток театр армянский. Театры в Ливане частные и не имеют финансовой поддержки государства. Пьесы исполняются на арабском, французском и английском языках, однако лишь спектакли на арабском языке пользуются широкой популярностью. Театральные коллективы, как правило, группируются вокруг известного режиссера или актера и после постановки одной пьесы чаще всего распадаются.

Одним из немногочисленных людей, творивших на севере Ливана, в городе Триполи, был Шарбель Нуайме – актер кино, когда-то имевший большую популярность в Ливане. На этой конференции и произошло наше с ним знакомство. Узнав, что я русская актриса (уточнение: всех женщин со славянской внешностью называют в Ливане русскими, а объяснить, что Беларусь и Россия – два разных государства, порой бывает очень сложно), он сказал: «Уау! Станиславский!!!». Это «Уау!» ввело меня в небольшой ступор. «И здесь Константина Сергеевича знают!» – подумала я.

Имя Константина Сергеевича Станислав-

ского сработало как код! Станиславский открыл ту заветную дверь, за которой была жизнь. Открылись энергетические каналы, по которым проходит жизненная энергия, ждавшая своего освобождения.

На своем арабском я сказала, что хотела бы работать актрисой в Ливане и что это желание, по-моему, сложно осуществить.

– Ничего нет сложного! – сказал он. – Приходите ко мне завтра на репетицию в Дом искусств «Бэт-ль-фан» и увидите, сложно Вам это или нет?

Неподалеку от набережной, на одной из запутанных, узких трипольских улиц находится Дом искусств «Бэт-ль-фан». Прохожий, не знавший о существовании этого дома, никогда бы не заподозрил даже, что за серыми каменными стенами скрывается архитектурное чудо.

Внутри – музей, в котором хранятся археологические находки византийской эпохи (в том числе прекрасная коллекция хорошо сохранившейся мозаики), а также одежда, украшения и оружие феодальных времен. Правда, эти экспонаты впечатляют гораздо меньше, чем архитектура самого дома искусств с его кружевными стенами и массивными воротами.

«Бэт-ль-фан» принадлежит премьер-министру Ливана Наджибу Микати. Найти там кого-то, кроме директора, его сыновей, выполняющих там всевозможные работы, и работницы Науэль, было сложно. Постоянного творческого коллектива в «Бэт-ль-фан» не было. Но с большим гостеприимством и теплотой принимали всех творческих людей, желающих реализовать свои творческие проекты.

Шарбель Нуайме относится к числу этих людей. Шла репетиция. На сцене работали все его актеры. Они пели, громко говорили и топали ногами. Это был ужас. «Неужели так еще в мире играют? – подумала я. – И у них это называется театром?». На сцене работали актеры разных возрастов. Кто-то из них обладал хорошими вокальными данными, кто-то хорошо двигался, кто-то был просто красив, а кто-то уродлив и смешон. И, опираясь исключительно на эти данные, была рассчитана эта работа. Было видно невооруженным взглядом, что элементарных знаний основ актерского мастерства им не хватало.

Мне так захотелось закрыть глаза! Обмануть себя, сослаться на первую репетицию,

стиль, особенности ливанского театра. Мне не хотелось верить, что то, что подарило мне надежду, оказалось таким безнадежным. Шарбель почувствовал мою реакцию и сказал, оправдываясь, что это первые репетиции. И предложил прийти еще. Я пришла, наверное, чтобы еще раз убедиться в безнадежности всей ситуации и спокойно уйти. Но не тут-то было! Он резко остановил репетицию и начал знакомить меня со всеми актерами, после чего попросил подняться на сцену. И я пошла...

«Можете ли Вы себя представить в предлагаемых обстоятельствах и показать нам это? – спросил он. – Вы русская, не знающая арабского языка, оказавшаяся одна в ливанской деревне».

Репетиции с ливанскими актерами-любителями. На сцене со мной осталась еще одна девушка. Мы начинаем импровизировать. Наши зрители замерли, среди них был мой муж. Первый раз в своей жизни он присутствовал на моей репетиции. И для него, как и для всех присутствующих в зале, увидеть меня такой было большой неожиданностью. Я чувствовала его настороженный взгляд и какую-то нервную улыбку. Но какая-то сила сделала его просто зрителем, а меня актрисой. Я вдруг поняла, что первый раз в своей жизни стою на ливанской сцене. Ощутила ее! Вспомнила магические свойства сцены и забыла обо всем. Я потеряла чувство времени, забыла, где я и как меня зовут. И улетела на родину, где были со мной мои зрители, друзья, родные. Их никто не видел, кроме меня, но они словно говорили: «Лена, родину позорить нельзя!».

Этюд длился около 15 минут, и никто не собирався его останавливать, если бы не охранник, прибежавший в ужасе, спрашивая, не случилось ли чего? На что Шарбель с улыбкой ответил: «Русская репетирует!». В зале повисла тишина. Муж вжался в кресло и ждал реакции присутствующих в зале. «Браво!» – и аплодисменты услышала я, спускаясь со сцены.

Вдруг Шарбель мне предложил еще раз подняться на сцену, но только с молодым человеком, и представить себя в таких же предлагаемых обстоятельствах. Начинаем, и вдруг молодой мужчина начинает безумно смущаться. Этюд не тронулся с места. Только потом я поняла, в чем дело. Ему было очень тяжело даже смотреть на меня в присутствии мужа. (Восточные мужчи-

ны, независимо от вероисповедания, воспитаны на колоссальном чувстве терпения, сдержанности и уважительного отношения к женщине. При встрече с малознакомой женщиной мужчина максимум, что может позволить, – легкое рукопожатие, едва прикоснувшись кончиками пальцев. Восточный мужчина никогда даже не присядет с малознакомой женщиной).

Как говорят, актриса на сцене не женщина, и актер на сцене не мужчина. Но – перед ним стояла белокожая женщина с голубыми глазами, а на Востоке это способно нейтрализовать даже хорошо подготовленную армию солдат.

Закончилось все тем, что Шарбель написал для меня роль и настоял на дальнейшем сотрудничестве. Он говорил, что мои знания и школа нужны им. Подумав, я решила, что и их знания тоже нужны мне. Каждый вечер мы собирались в «Бат-ль-фане». Так я совершенствовала свои знания арабского языка, учила профессиональные выражения, например, как звучат слова «мизансцена» или «софит». Удивительно было то, как люди, разговаривавшие на разных языках, при этом говорили на одном. Мне было интересно все! И в то же время ливанские актеры учились распознавать себя на сцене, выстраивать сцену, искать в ней смысл, а не бездумно топтать ногами и кричать. Раньше они могли прийти на репетицию без репетиционной одежды, а со временем приобрели трэсы и чешки. Если раньше опаздывали, то сейчас спешили на репетицию. Кто-то уходил, понимая, что к происходящим переменам он не готов, а оставшиеся перестали относиться к театру как к хобби.

Вот что следует заметить: в Ливане очень интересное отношение народа к людям творческих профессий. Ливанцы воспринимают их род деятельности как хобби. Вот, например, захотелось им сегодня «в театр поиграть», а завтра песни попеть или картину нарисовать и т. д. Владея на высшем уровне своим делом, они относятся к нему с потрясающим чувством свободы. Они не торопятся за результатом и обладают особым чувством траты времени, что присуще истинным аристократам.

Мы репетировали 4 месяца. Был поставлен спектакль «Финикийцы» о финикийской письменности. Спектакль был показан на сцене «Бэт-ль-фан» и на школьных сценах города Триполи. Спектакль шел, звуча-

ли аплодисменты, в доме у меня стояли цветы, в кармане были первые заработанные деньги.

Прошло время, и наша работа израсходовала себя. Мы разошлись кто куда. Позже я ребят встречала, кого в кафе в роли официанта, кого продавцом в музыкальном магазине, но все вспоминали то время и ждали новых творческих проектов. Я благодарна этим ребятам за то, как бережно они ко мне относились, и за неожиданно сымпровизированный обмен опытом. Благодарна Шарбелю Науэйми за слова «Нет ничего сложного! Приходите завтра!..».

Самостоятельные проекты. К этому времени дорогу в «Бэт-ль-фан» я уже знала и могла самостоятельно передвигаться по городу, а это на Востоке для славянской женщины очень непросто и не всегда доступно. За время репетиций с Шарбелем ко мне неоднократно подходил директор и настойчиво просил о создании какого-нибудь своего проекта. Мне было сказано так: «Мадам Елена, вот Вам сцена, за аренду платить не надо, наш дом – Ваш дом, живите здесь хоть 24 часа в сутки, хотите – пойте, танцуйте, разговаривайте со стенами, делайте что хотите, но только сделайте что-нибудь. Если хотите, для начала – для своих русских!».

Так спустя некоторое время началась моя сказка, которую увидел не только русский, но и арабский зритель в декабре 2010 года. Называлась она «Нам нужен снег!».

Я узнаю, что в нашем городе русскоязычные женщины сами ставят так называемые спектакли для своих детей, они узнают в то же время обо мне. Мы встречаемся, знакомимся. И если изначально мое знакомство с ними заключало в себе только искреннюю помощь, то после оно переросло в искреннюю дружбу и, могу сказать с полной уверенностью, – в профессиональные отношения.

Изначально была просто моя подсказка в их работе. Вдруг у них возникает предложение ко мне – участвовать вместе с ними в их спектакле, но я им предлагаю участвовать в моем спектакле! Но при этом им предстоит ряд тренингов по сцене речи, актерскому мастерству и усиленная работа над собой. Они несмело соглашались. Занятия начинаются в «Бэт-ль-фане». Ко мне присматриваются, наблюдают, некоторые вообще не понимают, чего я хочу от них. Мир театра им был незнаком...

На протяжении 8 месяцев мы собирались и неустанно занимались. Со временем я почувствовала, что мне доверились. И как это доверие дорого стоит! И, если актер еще как-то может принять неудачу режиссера, то в данном случае неудача могла стать чем-то разрушительным и губительным. Тренинги перешли в репетиции. На сцене я уже не видела врачей, инженеров, педагогов, психологов, а видела хорошо подготовленную команду, готовую к творчеству. Видела людей, которые пошли вперед. Незвестный мир открывался, манил, дарил радость встреч, мы уходили от внешнего мира и создавали в нем свой. Вспоминаю один из тренингов: сидим на сцене, создав круг, вдруг гаснет свет, я сразу же предлагаю им мысленно переместиться, каждый на свою родину (а мы были из Беларуси, России, Украины, Казахстана) и перенести ее сюда.

Позже к нам присоединились маленькие актеры, которых я набрала при «Международной благотворительной организации русскоговорящих женщин Ливана» и которым преподавала актерское мастерство. Среди них был мой сын Юссеф. Что такое театр, он знал по моим рассказам и что-то вспоминал из репетиций на сцене театра Якуба Коласа. Он уехал из Витебска, когда ему было 4,5 года. О том, что он будет когда-нибудь в своей жизни стоять на сцене, я и не мечтала.

Я готова была быть режиссером, художником по костюмам, по гриму и свету и т. д., но только не актрисой. Нужно было создать атмосферу. Это главное! Атмосферу, которую излучали бы сами актеры. Мне помогло то, что удалось угадать каждого отдельного человека и адекватно назначить на роль. И не столь важным становилось то, какой у кого был уровень работы на сцене, главное было то, что все оказались на своих местах. Была атмосфера, которая погружала в себя зрителя и держала его. Взрослым было интересно не менее, чем детям. Важно, что взрослые и дети унесли сказку с собой! Может, тепло и радость, с которыми эта атмосфера создавалась, укутуют их, как теплым одеялом, в холод! Это все то, что дает человеку театр. Спектакль ждали, и он состоялся на русском и арабском языках на сцене «Бэт-ль-фан».

Весной фрагмент этого спектакля был показан в концертной программе, организованной Ассоциацией русскоговорящих женщин Ливана «Родина» на сцене дворца

ЮНЕСКО в Бейруте. Вырученные от этого мероприятия средства были отданы домам престарелых в Ливане. Я видела, актеры светились! Сейчас профессиональная группа при «Бэт-ль-фана» готовит новую постановку, планируются показы на сцене РЦК (Русский культурный центр) в Бейруте.

Не могу не вспомнить молодого кинорежиссера Лидию Каббара и нашу совместную работу в ее студенческом проекте, задачей которого было исследование роли звука в кинематографе. А также хочу рассказать о талантливой пианистке из Украины Татьяне Примак-Хури. Я предложила ей подготовить проект, который бы объединял в себе мастерство пианистки из Украины и актрисы из Беларуси. На помощь нам приходят ее муж Талаль Держани, ливанский композитор, Кутав Хури и режиссер-педагог кафедры режиссуры и актерского мастерства Ливанского университета в Бейруте, закончивший учебу по своей специальности в Украине и проходивший в свое время стажировку у режиссера А. А. Гончарова. Талаль Держани поставил в Ливане рассказ Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» и А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка», что не могло не вызвать восхищения. Живя и работая в Бейруте, он каждую неделю приезжал к нам. Мы сразу начинали работу с разбора материала. Материалом для творческих поисков стало произведение Пауло Коэльо «Ведьма из Портобелло». Эта история загадочной молодой женщины, которая родилась в Румынии, воспитывалась в Бейруте, жила в Лондоне. Произведение о любви, страсти, радости и жертвенности: «Никто не зажигает свечу, чтобы таить ее за дверью, ибо свет затем и существует, чтобы светить, открывать людям глаза, какие вокруг чудеса. Никто не приносит в жертву свое величайшее сокровище, имя которому – любовь. Никто не веряет свои мечты в руки тех, кто способен их уничтожить. Только...».

Методики сценического существования в обнаружении правды актерского Я. Репетиции не были ограничены во времени, они периодически прекращались или заходили в тупик и вновь продолжались. Режиссер Талаль требовал искренности и правды сценического существования. Он работал, как хирург, иногда мне казалось, что меня вытаскивают из меня самой, а я этому активно сопротивляюсь. Бывало, что создаст такую ситуацию, от которой напрягаешься

так, что, кажется, все внутри вывернется наизнанку, но действие будет найдено. Работал мастер высокого уровня и доставал из глубины подсознания такое, о чем я даже не подозревала. От чего меня кидало в жар и казалось, будто я девочка, которая пришла поступать в театральное заведение, не имея никакого представления о театре. Казалось, что делаю какой-то бред, и мои руки не слушаются меня, и ноги идут не туда. Пытаюсь несвязно о чем-то говорить и скрыться за тем, что уже умела делать: хорошо смеяться, плакать и т. д. Но «НЕ ПРАВДА!» – кричал он, как К. С. Станиславский из зала своим актерам: «НЕ ВЕРЮ!».

Я сидела на сцене «Бэт-ль-фана», как на алтаре, и кто-то усиленно тащил из меня ответы на такие вопросы, на которые, как мне казалось, я давно ответила. И понимала, что честно не отвечала на них никогда! Бежала, обманывала, пряталась за что-то, только в этом не было правды.

Первым из таких вопросов было: что такое женщина? В это время доносился звон колоколов, мулла звал на молитву, а мне нужно было во что бы то ни стало ответить на этот вопрос. Мне казалось, что вокруг меня одни горы, я напоминала себе какую-то монашенку в келье. Я понимала, что человек тратит время, приезжает, а я не могу ответить на самый элементарный вопрос, но спешить и обманывать я тоже не собиралась. Он сидел, никуда не спеша, терпеливо ждал. Это все напоминало мне исповедь. Он вытащил что-то такое, после чего я почувствовала некое перерождение. Я рыдала больше часа. «А теперь рассказывай о себе! – настойчиво сказал он. – Вспоминай все с самого рождения!». Я рассказывала о своей жизни, плакала и рассказывала дальше. Чем ввела его в состояние шока. А после он тихо сказал: «А теперь это правда...». Для меня же открылся мой истинный мир во мне. Я могла купаться в нем, нырять, прыгать, бегать, стоять на месте, делать все, что я захочу. Я понимала, что никогда в своей жизни не была так честна сама с собой. Я понимала, какая возможность была предоставлена мне: сказать совсем малознакомому человеку правду и не бояться быть смешной, некрасивой, непонятой, зная, что за это мне ничего не будет. «Пиши свою историю... Пауло остается ждать!». Работа продолжалась.

Постепенно Татьяна присоединялась к нашим репетициям, и ее, как человека, мало

знающего театральный мир, все происходящее восхищало.

Заключение. Сценическая работа в условиях восточной традиции и отсутствия театра в европейском смысле представляет собой существенное испытание, творческое, профессиональное и психологическое. Адаптация к иной культуре требует терпения и веры в успех, а также умения находить общие задачи. Одной из первых позиций является поиск единомышленников среди людей близкой культурной традиции и определение общих целей с представителями той культуры, в пространстве которой оказался человек. Только общий ин-

терес позволяет понять параметры чужой социокультурной среды, а совместное творчество – адаптироваться к ней.

Сценическое искусство, как никакое иное, позволяет найти общий язык в подобной среде. Методики К. С. Станиславского как основы отечественного театра XX в. являются актуальными для становления театра на Ближнем Востоке. В ядре таких методик находится реализация очищения актера от свойственных ему штампов в представлении о себе, о своей профессии и о своих возможностях.

Поступила в редакцию 08.11.2011 г.

УДК 738(476)

У истоков школы белорусской художественной промышленности: штрихи к методологии Н. П. Михолапа

© Елатомцева И. М.

Общественное объединение «Союз художников Беларуси», Минск

В статье рассматривается проблема соотношения художника и целой отрасли народного хозяйства, в данном случае имеется в виду белорусская художественная промышленность. Работа посвящена малоизвестным страницам творческого пути известного белорусского художника-керамиста Николая Прокофьевича Михолапа, стоявшего у истоков истории белорусской художественной промышленности. Высокий уровень образования в Училище технического рисования барона Штиглица, где Н. Михолап проходил профессиональную подготовку, позволил художнику поднять в Беларуси сложные проблемы кадров для художественной промышленности, самому принять участие в их подготовке, содействовать созданию фарфорового завода в Минске. В творчестве Н. Михолап использовал традиции народного искусства, сочетал промышленное с народным. С 60-х годов XX века начались первые действия по созданию национальной школы профессиональных кадров для промышленности. Поэтому имя Н. Михолапа значимо для истории педагогики и культуры Беларуси.

Ключевые слова: художник-керамист, художественная промышленность, фарфор, фаянс, грубая керамика.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 124-127)

At the source of the school of Belarusian art industry: strokes to the methodology of N. P. Mykholap

© Yelatomtseva I. M.

The public association «Belarusian Union of Artists», Minsk

The article considers the issue of the correlation of the artist and the whole branch of economy, we mean Belarusian art industry. The article is devoted to little known pages of the creative path of the Belarusian artist-ceramist Nikolai Prokofyevich Mykholap, who stood at the source of the history of Belarusian art industry. The high level of education in baron Shtiglits School of technical drawing, where N. Mykholap took the course of vocational training, made it possible for the artist to raise complicated problems of specialists for the art industry, to take part himself in their training, to promote setting up a porcelain plant in Minsk. In his work N. Mykholap used the traditions of folk art, combined the industrial and the folk. Since 1960-ies of the XX century first attempts to build national school of professionals for the industry started. That's why the name of N. Mykholap is important for the history of education and culture of Belarus.

Key words: artists-ceramist, art industry, porcelain, faience, rough ceramics.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 124-127)

Имя художника-керамиста Николая Прокофьевича Михолапа известно по работе в качестве первого директора Картинной галереи в Минске, по короткому пребыванию в Витебском художественном техникуме и немногим творческим созданиям. На конференции 2003 г. в Минске после персональной выставки художника были освещены некоторые дополнительные факты его биографии, но петербургский период и организационная деятельность остались известны неполно. Литературы о Н. Михолапе

практически не было, материалы конференции впервые информировали публику о его жизни. Имеется также справка в сборнике «Беларускі саюз мастакоў».

Для истории национального декоративного искусства и в биографии Н. Михолапа есть то, что очень важно для представления его характера в начале XX в. Факты показывают, что оно развивалось синхронно с русским, зарубежным, по общей модели. Оно обрело свой облик в условиях становления новой формы производства, художественно

ориентированного на массовый выпуск изделий народного потребления. Вместо мелких кустарных мастерских и мануфактур с ручным трудом стали возникать заводы и фабрики с машинным оборудованием, с массами рабочих. Н. Михолап готовился и к новым методам работы по эталонам для тиражирования.

Цель данной статьи – определение значения школы белорусской художественной промышленности и места художника Н. Михолапа в создании этой школы.

Модель развития национального декоративного искусства. О деятельности Н. Михолапа существует устная версия самого художника, охотно рассказывавшего в кругу близких о годах своей юности: учебе в Петербурге, ранних работах, не сохранившихся до наших дней [1]. Н. Михолап был крупной личностью, интересным и высокообразованным человеком старого закала, его слова о времени и о себе можно, без сомнения, считать документами истории, для которой он оставил также немало практических дел. Они не расходятся с рассказами, те и другие данные одинаково надежны.

Механическое тиражирование эталонов – совсем невиданный способ для большинства художников того времени. О нем мало знали и производственники. Поэтому создание специальных школ, средних и высших художественно-промышленных училищ служило подготовке кадров нового типа и было знаменем времени. Промышленный переворот в Европе отозвался полной перестройкой деятельности обслуживавших предприятия художественных инстанций. Германия, Англия, Франция одними из первых позаботились о создании высокопрофессиональных учебных заведений для своих стран. В них начинали пользоваться электричеством, станками с механическим приводом и другими средствами новейшего по тем временам оборудования.

Петербургский миллионер, царский кредитор, немец барон Штиглиц субсидировал постройку и оборудование по немецкому образцу здания Высшего училища технического рисования, потом получившего и имя основателя. На пост директора был приглашен выпускник Петербургской академии художеств архитектор М. Месмахер. Деятельности этих двух выдающихся людей, их таланту и организаторским способностям училище и было обязано своей ранней сла-

вой, успешной работой и ощутимым влиянием на промышленную среду.

Училище обладало возможностями готовить художников самых разных специальностей: мебельщиков и мастеров художественной обработки металла, художников по тканям и отделке кожи, специалистов по стеклу, керамике, а также типографскому офорту для иллюстрирования многотиражных книг. Оборудование было подобрано так предельно точно, а обучение шло с таким строгим следованием правилам промышленности, что для надежд на быстроту учебы и всеохватываемость профессией не оставалось никакого места. Художник по текстилю, например, учился либо ткацкому, либо набивному рисунку и должен был в совершенстве знать нюансы именно своего узкого участка работы.

Обработчики дерева подразделялись на мебельщиков, краснодеревщиков для отделочных работ, резчиков скульптурных деталей и т. п. – как на заводах. У керамистов тоже было свое разделение по специальности – на специалистов по фарфору, фаянсу, грубой керамике. Нужно было досконально изучать технологию и все навыки своего ремесла, чтобы потом художественные образцы сразу вписывались в технологические сетки предприятий, шли в производство.

Такой уровень художественно-технической подготовки был для того времени действительно очень высоким. Обучение общим художественным дисциплинам – рисунку, живописи, скульптуре – велось известными мастерами (М. Чижов, К. Петров-Водкин), вся атмосфера в училище отличалась слаженностью работы, высокой требовательностью и уважением к профессии.

При училище был создан великолепный художественный музей шедевров западноевропейского и восточного декоративно-прикладного искусства с редкостной мебелью, коврами, золотыми и серебряными украшениями и посудой, фарфоровыми вазами, хрусталем. Студенты постоянно находились в этом музее, учились рисовать, копировали образцы и получали солидные знания по истории мирового декоративно-го искусства.

Н. Михолап в контексте национального образования. Вот в такой обстановке учился десять лет на двух отделениях – офорта и керамики – Николай Михолап. Уроженец Минска Н. Михолап получил начальные зна-

ния в искусстве в минских учебных заведениях. Его учителями были воспитанники московской школы прикладного искусства. По окончании учебы в Петербурге художник возвратился в Минск и применил свои силы в разном качестве как знаток технологии и истории керамики, а также общей истории искусства. Ведь образцы музея из училища барона Штиглица, которые ныне являются лучшим украшением залов Эрмитажа, для Н. Михолапа были обычными наглядными пособиями в учебе, и поэтому историю прикладного искусства изучить ему удалось досконально. С художниками-прикладниками считались, ценили их золотые руки и талант: не каждый мог справиться с тяжелыми обязанностями и заданиями. В Беларуси, после возвращения художника на родину, полвека не было кроме него ни одного такого же высокопрофессионального специалиста своего дела.

Школа Штиглица опережала время и по методике преподавания по сей день остается в числе лучших в Европе, а авторитет современных западных индустриальных изделий из новейших синтетических материалов, тканей, слава парижских моделей модной одежды и стильной мебели коренятся еще в тех временах существования школы, когда там учился Н. Михолап. Художественная промышленность во всех ее видах от полуручного индивидуального до машинного массового производства поднималась необычайно успешно.

Вот так Н. Михолап – корифей в своей области, знаток-одиночка – у себя на родине стал директором Картинной галереи, он создал экспозицию художественно-исторических ценностей и наладил работу музея.

Воспитанники старых художественных школ, конечно, были уникальными людьми и специалистами. И только с появлением в середине XX в. новых поколений профессиональных художников-прикладников, сначала петербургской (ленинградской) и московской, львовской школ, потом белорусской уровень профессионализма Н. Михолапа стал понятен целостно. Никто из художников так хорошо не владел технологиями, не составлял рецептов красителей, рецептов масс и не пользовался с такой экономией росписью солями: он их применял в очень нежных акварельно-прозрачных композициях на темы белорусской природы. Он очень любил и знал эту природу, с

неослабным интересом изучал растения и формы цветов, зарисовывал и делал гипсовые слепки с початков кукурузы, клубней картофеля, украшал вазы изображениями льна и клевера, собирал чучела птиц. Так появились его работы «Кролик», «Грач» и знаменитый «Зубр», зарисовки которого делались в Беловежской пуще. Все работы рассчитывались на тиражирование. Н. Михолап из научного интереса поднял и разработал тему зубра для промышленной скульптуры. В Беловежской пуще в XIX в. стоял памятник в виде огромного зубра в память об удачной царской охоте на этого зверя. А керамический зубр Н. Михолапа, показанный очень убедительно тяжеловесным, с мощной головой и длинной шерстью, впервые представил на минской выставке 1915 г. «Художники – воинам». В комплексе со всеми другими работами художника «Зубр» и теперь бы украшал выставочные залы, но печальна судьба его ранних произведений, которые пропали из-за частых переездов и разрушительных войн. Остались лишь голубая «Ваза с рыбками», четырехгранная ваза в китайском стиле с окраской под «бычью кровь», известна информация о его бывшей «Вазе с павлином» и некоторых других работах.

В основном о Н. Михолапе как художнике теперь судят по крупномасштабным юбилейным работам из фаянса: вазе «Бульба», «Беларусь Советская» (более 1 м высоты), а также «Ленок», «Кукуруза» и др. В них технологические находки уже не носят индивидуального характера, все красители несложного заводского ассортимента были применены на месте изготовления ваз. Минский фарфоровый завод обрел свой статус благодаря усилиям художника. Он хотел обеспечить Беларусь собственным фарфором, поэтому и взаимоотношения с заводским коллективом у него были дружеские. Мастер И. Конюх помогал Н. Михолапу в формовке его изделий, массы и глазури тоже были заводские. Но вазы для индустрии, как первые крупноформатные объекты, сделаны по технологическим расчетам художника.

Он был хорошим скульптором, преуспевал в анималистике, успешно работал в разных исторических стилях, которые хорошо знал, и старался объединить все для обогащения промышленных образцов. Древнерусский и древнебелорусский орнаменты он применял для украшения сувенирных вещей Беларуси.

Его ковшечек с мотивами службого пояса, вазы такого же узора много значат с историко-художественной и педагогической точек зрения. Никто до Н. Михолапа не брался за разработку такой тематики в украшении керамики, никто не болел так за создание облика национального фарфора.

Если внимательно посмотреть на колорит произведений Н. Михолапа, то нетрудно заметить его страсть к сдержанным, сложным и красивым природным краскам: темной зелени, коричневой земле, охристому песку, голубому небу. Н. Михолап в искусстве проявлялся как лирик с тонким ощущением природной гармонии форм и цвета. У него очень редко кричащие контрастные сочетания, свои цвета он долго искал, наносил на лист, потом на керамику как знак своей страны.

Среди точно сделанных офортов Михолапа известен один – «Овцы в хлеву» по картине Ш. Жака, тогда как в действительности он увлеченно занимался и техникой офорта, выполнив в ней, в частности, портрет Янки Купалы. Офорты делались для многотиражных изданий. У офорта «Овцы в хлеву» интересная история. Он был сделан, скорее всего, с офорта самого Ш. Жака, который его выполнял по заказу русского царя, любившего живопись барбизонцев. Живописное полотно, с которого делался офорт, могло быть переведено на бумагу и самим Н. Михолапом. Об этом он не говорил, однако, ценность его работы очень велика и еще больше поднялась уже в наше время.

Витебский период жизни и работы художника составляет отдельную страницу его биографии, и ей нужно посвятить надлежащее место и время. Организация про-

изводства, оборудование классов, чтение лекций по истории искусств, рисование, практические занятия – все делалось не просто к случаю, как-нибудь, а очень грамотно и с профессиональной установкой на производство. Этот момент обязательно требует учета, чтобы уровень занятий не снижался. Закрытие отделения через четыре года успешной работы было ударом для художника со стороны именно невежественного руководства, не умевшего ценить достоинств промышленного искусства. А им увлекались в те годы и русские конструктивисты-дизайнеры, творцы новой индустриальной культуры и др.

Заключение. Н. Михолап нашел этому движению свою линию и обратился к использованию народного наследия, сочетал промышленное с народным, приучал студентов любить народные сокровища. Но все это осталось за пределами понимания, вовне, из-за этого Беларусь почти на полвека потеряла возможность строить художественную промышленность со своими профессиональными кадрами. Только с 60-х годов XX века начались первые действия по созданию национальной школы профессиональных кадров для промышленности. Поэтому имя Н. Михолапа вдвойне много значит для истории Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михолап, М. П. // Беларускі саюз мастакоў, 1938–1998: энцыкл. давед. / М. П. Михолап; склад. Б. А. Крэпак [і інш.]. – Мінск: Кавалер Паблішэрс, 1998. – С. 376.
2. Елатомцева, И. М. Михолап как Михолап / И. М. Елатомцева. – Минск: Ковчег, 2008. – 96 с.

Поступила в редакцию 09.11.2011 г.

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 делится 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 (наука@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. This section is divided into sub-sections with explanatory subtitles.
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 имени П. М. Машерова».

ЛИ № 02330/0494385 от 16.03.2009 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.