

ISSN 2222-8853

ИК

искусство и культура



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

№ 4(8) 2012

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2012 № 4(8)

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

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
А. П. Солодков (Беларусь)

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

Редакционная коллегия:
А. А. Альхименюк (*ответственный за раздел «Педагогика»*), Р. М. Басс, Е. А. Василенко, В. Н. Виноградов, Н. А. Гугнин, 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, М. Л. Цыбульский (*ответственный за раздел «Искусствоведение»*), О. В. Чернышев

Редакционный совет:
Наталья Владимировна (Украина, Киев),
Михаил Герман (Россия, Санкт-Петербург),
Александр Демченко (Россия, Саратов),
Нина Мазур (Германия, Ганновер),
Жан-Клод Маркадэ (Франция, Париж),
Томаш Милковский (Польша, Варшава),
Анжелика Рошка (Молдова, Кишинев),
Тамара Кикнавелидзе (Грузия, Тбилиси),
Эрика Фаччоли (Италия, Болонья),
Олег Ильницкий (Канада, Эдингтон)

Журнал «Искусство и культура» включен в Перечень научных изданий Республики Беларусь для опубликования результатов диссертационных исследований по искусствоведению, культурологической и педагогической (педагогические проблемы в сфере культуры и искусства) отраслям науки

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>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

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

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

Editorial board:
A. A. Alkhymenok (*responsible for unit «Pedagogics»*), R. M. Bass, E. A. Vasylenko, V. N. Vinogradov, N. A. Gugin, 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, M. L. Tsybulski (*responsible for unit «Art History»*), O. V. Tchernyshov

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),
Tamara Kiknavelidze (Georgia, Tbilisi),
Erika Fachcholi (Italy, Bologna),
Oleg Ilnitskiy (Canada, Edington)

Journal «Art and Culture» is included in the List of scientific publications of Belarus for publication of the results of dissertation research in Art Criticism, Culturology and pedagogical (pedagogical problems in the field of Art and Culture) fields of science

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 14.12.2012 г. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 17,44. Уч.-изд. л. 17,92. Тираж 100 экз. Заказ

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

Оглавление

Искусствоведение

<i>Варламов Д. И.</i> Искусство как форма воплощения антропосоциальных отношений.....	6
<i>Цыбульскі М. Л.</i> Модус і паэтыка рэалістычнага мастацтва ў XX стагоддзі	12
<i>Кенигсберг Е. Я., Борозна М. Г.</i> Изобразительное искусство Беларуси 1990–2010-х годов и перспективы его дальнейшего развития в контексте интеграции в международное культурное поле (на примере белорусско-немецких выставочных проектов).....	18
<i>Вакар Л. В.</i> Сравнительный анализ творчества Михаила Ларионова и Марка Шагала	25
<i>Смыковская И. И.</i> Опыт сопоставления формул знаменного роспева и музыкальных моделей Ирмологикона (на примере песнопений Чина ноши Великого пятка)	33
<i>Горбушина И. Л.</i> Взаимосвязь параметров исполнительского нотного текста: темп и агогика	54
<i>Гурченко А. И.</i> Предпосылки возникновения и тенденции развития современного периода истории исполнительского фольклоризма в Беларуси	60
<i>Лисов А. Г.</i> Два письма Марка Шагала Мстиславу Добужинскому об участии в выставке художественного объединения «Мир искусства»	65

Contents

Art History

<i>Varlamov D. I.</i> Art as a form of implementation of anthroposocial relations	6
<i>Tsybulski M. L.</i> Modus and poetics of realistic art in the XX century.....	12
<i>Kenigsberg E. Y., Borozna M. G.</i> Contemporary fine art of Belarus of 1990–2010-s and perspectives of its further development in the context of integration into international cultural field (on the example of Belarusian-German exhibition projects).....	18
<i>Vacar L. V.</i> Comparative analysis of the creative work of Mikhail Larionov and Marc Chagall	25
<i>Smykovskaya I. I.</i> Experience of comparison of the formula of znamenny chant and musical models of Irmologion (on the example of the Holy Friday chants)	33
<i>Gorbushina I. L.</i> Interaction of the parameters of performance note text: tempo and agogics	54
<i>Gurchenko A. I.</i> Preconditions for emergence and tendencies of the development of the modern period in the history of performance folklorism in Belarus	60
<i>Lisov A. G.</i> Two letters from Marc Chagall to Mstislav Dobuzhynski about the participation in the exhibition of art association «World of art»	65

Культурология

<i>Андрейчик Н. И.</i> Динамика взаимодействия языка и культуры в процессе коммуникации	72
<i>Лафаенко М. В.</i> Творчество витебского художника А. Н. Кравченко: философско-культурологический аспект	77
<i>Васильева Г. С.</i> Витебский ренессанс сегодня: авангард в действии	86
<i>Котович Т. В.</i> Художественное пространство театральной культуры	93
<i>Ван Пэйи.</i> Символические и философско-эстетические основания развития китайской региональной музыкальной драмы	107
<i>Варфоломеева Т. Ю., Козенко Н. А.</i> Музыка обрядов жизненного цикла белорусов	111

Педагогика

<i>Альхименок А. А., Шкут Н. Н.</i> Создание школьного краеведческого музея как учебно-воспитательного центра народного творчества	120
<i>Аполайко А. А.</i> Аксиологические основания художественного образования в Беларуси: преемственность и тенденции развития в XX веке	129
<i>Петрачков К. В., Тагильцев Н. Г.</i> Методы формирования у кадетов навыка исполнения строевых песен	134
<i>Малаховская В. В., Завистовский В. Э., Баженов В. Н.</i> К вопросу преподавания графических дисциплин на машиностроительных специальностях с учетом компьютерных образовательных технологий	140

Cultural Studies

<i>Andreychyk N. I.</i> Dynamics of the interaction of language and culture in the process of communication	72
<i>Lafayenko M. V.</i> Creative work of Vitebsk artist A. N. Kravchenko: philosophical and cultural aspect	77
<i>Vasylieva G. S.</i> Vitebsk renaissance today: vanguard in action	86
<i>Kotovich T. V.</i> Artistic space of the theatrical culture	93
<i>Van Payee.</i> Symbolic and philosophical and aesthetic bases of the development of Chinese regional musical drama	107
<i>Varfolomeyeva T. Y., Kozenko N. A.</i> Music of life cycle rituals of the Belarusians	111

Pedagogics

<i>Alkhymenok A. A., Shkut N. N.</i> Setting up school local culture and land museum as an education center of folklore	120
<i>Apolaiiko A. A.</i> Axiological bases of art education in Belarus: the continuity and development trends in the XX century	129
<i>Petrachkov K. V., Tagiltseva N. G.</i> Formation methods at cadet skill of front songs	134
<i>Malakhovskaya V. V., Zavistovski V. E., Bazhenov V. N.</i> On teaching graphic subjects at machine building departments considering computer education technologies	140



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Искусство как форма воплощения антропосоциальных отношений

Варламов Д. И.

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова», Саратов



Автор статьи предпринимает попытку доказательства нового взгляда на искусство как на форму антропосоциальных отношений. Показывается непродуктивность продолжения исследований искусства в рамках таких концепций, как подражание, как чувственное выражение сверхчувственного («абсолютного духа», «мировой воли», «божественного откровения» либо подсознательных замыслов и переживаний художника), как игра, как отражение действительности, как «значимая форма» и т. п. Обосновывается необходимость нетрадиционного подхода к исследованию феномена искусства. Дана развернутая характеристика инициированной автором категории искусствоведения «отношение», ее дефиниция, семантический круг близких по значению терминов, отличие от таких понятий, как «чувства (эмоции)», «воля», «общение» и др. В числе важнейших характеристик данной категории показаны такие, как магнетизм (способность притягивать либо отталкивать объекты), мобильность (возможность моделировать отношения)

и др. Демонстрируется научная и практическая значимость дальнейшего исследования искусства с инновационных позиций.

Ключевые слова: отношение, магнетизм, мобильность, субъективное отношение, чувство, суждение, эмоции, мнение, переживание, представление, впечатление, взгляд.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 6-11)

Art as a form of implementation of anthroposocial relations

Varlamov D. I.

Federal state educational establishment of higher professional education
«Saratov State Sobynov Conservatoire (Academy)», Saratov

The author attempts to prove a new vision of art as a form of anthroposocial relations. He shows non productivity of continuing the studies of art within the concepts of «acting like», of sensual expression of the suprasensual («absolute spirit», «universal will», «divine revelation» or subconscious ideas and feelings of the artist), of acting, of reflecting the reality, of «meaningful form» etc. Necessity is proved to approach the studies of the phenomenon of art in a non traditional way. A broad characteristics is given of the category of art studies of «attitude», initiated by the author, as well as its definition, the semantic circle of the terms similar in meaning, difference from the notions of feelings, will, communication etc. Among most important characteristics of the category are such as magnetism (ability to attract or reject objects), mobility (ability to model relations) etc. Scientific and practical significance of the further study of art from the innovative point of view is demonstrated.

Key words: attitude, magnetism, mobility, subjective attitude, feeling, consideration, emotions, points of view, feeling, vision, impression, sight.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 6-11)

Привычные представления о сущности искусства вовсе не безупречны, т. к. она находится совсем в ином ракурсе взгляда на явление. Общеизвестно, что в истории эстетической мысли сущность

искусства в различные эпохи истолковывалась по-разному: как подражание (греч. *mimesis* – подражание), как чувственное выражение сверхчувственного («абсолютного духа», «мировой воли», «божественного от-

кровения» либо подсознательных замыслов и переживаний художника), как игра, как отражение действительности, как «значимая форма» и т. п. Некоторые из перечисленных концепций сегодня представляют ценность лишь как достояние истории философской мысли. Однако и современные теории, трактующие сущность искусства в качестве «отражения» или «выражения действительности», «значимой формы», при непредвзятом и беспристрастном анализе подвергаются серьезной и небезосновательной критике, что заставляет продолжать поиски новой концепции сущности феномена.

Цель статьи – выявление сущности искусства в качестве воплощения отношений.

Представление искусства как формы воплощения антропосоциальных отношений открывает перспективу нового видения не только в теории, но и в художественном творчестве, а также в вопросах воспитания.

Нельзя сказать, что взгляд на искусство как на форму воплощения отношений – абсолютно нов. В искусствознании немало примеров гипотетических высказываний ученых и деятелей искусства, ставших предпосылками для переосмысления сущности феномена. Так, С. Раппопорт считает, что «искусство и в самом деле сосредоточивается на раскрытии человеческих *отношений...*» [1, 124], а В. Ражников определяет художественное сознание «как совокупность психологических механизмов, реализующих в эстетической деятельности *отношения* человека к окружающему миру и другим людям, к себе ...» [3, 46] (в приведенных цитатах курсив наш. – Д. В.).

В. Холопова пишет о том, что «искусство не занимается инертным копированием окружающей среды, оно выражает мысли и апеллирует к эмоциональной реакции человека» [6, 154] (то есть к его *отношению* к окружающему миру. – Д. В.). И. Фролов специфическим предметом искусства называет эстетические *отношения* человека к действительности, а главной задачей – художественное освоение мира [5, 174].

Тем не менее, постановка *отношения* в качестве основополагающей категории искусствознания, пронизывающей все явления искусства множественностью связей, предпринята впервые. Поэтому возникает необходимость аргументации такой поста-

новки не только с точки зрения научной целесообразности, но и практической значимости.

Сложность поставленной задачи еще и в том, что само понятие «*отношение*» является научным понятием в математике и философии, а также в логике, где ему отводится роль связующего звена между предметами и явлениями или величинами, отражающей эту связь. Но мы говорим о человеческом и социальном *отношении*. Оно само является прерогативой искусства, хотя в искусствovedческих исследованиях до сих пор не заняло подобающего ему места фундаментальной категории.

Субъективное человеческое отношение как будто мешает получению объективных результатов. Непостоянство человеческих отношений, как личных, так и общественных, создает иллюзию отсутствия в них каких-либо закономерностей, а потому невозможности их научного исследования. Однако такая позиция справедлива лишь отчасти.

Дефиниция понятия «отношение». Естественное, первое, что необходимо сформулировать для выполнения поставленной задачи, – дать дефиницию самому многозначному понятию «*отношение*» в том ракурсе, в котором оно может использоваться в искусствознании. Трактровка в словарях С. Ожегова и Д. Ушакова, показывающая значения термина в философии, математике, юриспруденции и нюансы интерпретации в семасиологии, не позволяет использовать его в науке о явлениях искусства. Для этого более подходят производные от него термины: *отнестись* и *относиться*.

Отнестись, по С. Ожегову, – составить свое *представление* о ком-, чем-нибудь, внутренне оценить, проявить свое *чувство* по отношению к кому-, чему-нибудь, симпатию или антипатию. *Относиться* – иметь касательство к кому-, чему-нибудь [2, 473]. Нетрудно увидеть, что в такой семантике понятие *отношение* приобретает исключительно гуманитарный характер, ставящий на первый план «человеческий фактор», выделяющий духовные, чувственные, эмоциональные и рациональные отношения, что позволяет отнести это понятие как к искусствознанию, так и к психологии.

Для расширения и одновременно углубления представления о искусствovedче-

ском (точнее, психологии искусства) понятии *отношение* попробуем соединить его с близкими по значению словами, для чего, не мудрствуя лукаво, воспользуемся уже названными и некоторыми другими, ставшими академическими, словарями. Термин *отношение* в них встречается в интерпретации таких слов, как *мнение* – то есть *суждение*, выражающее оценку чего-нибудь, *отношение* к кому-, чему-нибудь, *взгляд* на что-нибудь, или *чувство* – как осознанное *отношение* к чему-либо. В свою очередь *суждение* трактуется как «мысль, выраженная в форме предложения, в котором нечто утверждается или отрицается об объектах, и являющаяся объективно либо истинной, либо ложной» [5, 468], а *взгляд* – в переносном смысле, как концентрация внимания на чем- или ком-нибудь и впечатление от увиденного.

Расширяя семантическое поле, кроме только что упомянутых – *мнение*, *суждение*, *чувство* и *взгляд*, – получаем такие понятия, как *ощущение*, *впечатление*, *переживание*, *оценка*, *представление* и др. Каждое из них имеет несколько значений, но из многих возможных нас интересуют те, что раскрывают грани понятия *отношение*.

К примеру, *ощущение* может трактоваться и как реакция на воздействие предметов объективного мира на органы чувств, и как само это чувство, эмоции. Естественно, что в поле нашего зрения в первую очередь попадают значения, связанные с чувственными впечатлениями, переживаниями и, в более широком смысле, с формированием представлений, мнений и оценок, то есть раскрывающие и чувственную, и рассудочную деятельность человека.

Таким образом, к исследуемому понятию «притягиваются» слова, отражающие как эмоциональную, так и рациональную психическую деятельность человека.

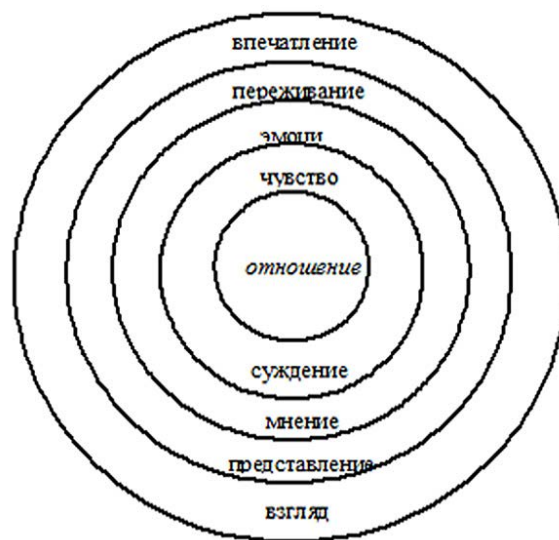
Вывод напрашивается сам: *отношение* – есть деятельность индивидуального и интериндивидуального (К. Момджян) сознания.

Однако не всякая деятельность сознания сопровождается отношением к объекту деятельности. К примеру, работа по конструированию или моделированию технических объектов вовсе не предполагает эмоционального отношения к ним. То есть сугубо мыслительная деятельность, оторванная от эмоциональной составляющей сознания, не

может быть включена в понятие *отношение*, так как эта деятельность односторонне направленная. *Отношение* – всегда процесс диалектический, предполагающий как субъект-объектную деятельность, так и обратную связь, то есть взаимодействие.

Последние умозаключения позволяют утверждать, что *отношение* как процесс диалектический может возникать в художественно-творческой деятельности либо *становиться* материалом для этой деятельности. Отсюда следующий вывод: *отношение* – есть художественно-эстетическая деятельность сознания.

Семантический круг понятия. *Отношение* можно схематически представить в следующем виде:



Расположенные по вертикали, постепенно удаляющиеся от центра термины демонстрируют степень притяжения к центральному понятию *отношение*. Кроме того, данная схема условно разделена на сферы эмоциональную (верхний блок) и рациональную (блок нижний).

Таким образом, *отношение* следует рассматривать в качестве категории, включающей сумму всех названных выше понятий.

В итоге складывается дефиниция понятия: *отношение* – есть эмоциональная и рациональная психическая деятельность человека и социума, направленная на художественно-эстетическое освоение мира. При этом необходимо иметь в виду то, что функционирование *отношений* в сфере искусства необходимо рассматривать в качестве системы, включающей в себя, помимо

взаимодействия «творец–художественное произведение–потребитель», многообразную палитру отношений, существующую как в действительности, так и в воплощенном продукте творчества.

Ближе всего к понятию *отношение* стоит *чувство*, понимаемое как «переживание человеком своего отношения к окружающей действительности (к людям, их поступкам, к каким-либо явлениям) и к самому себе» [5, 543]. У них действительно много общего, но они вовсе не синонимичны. Рассматривая чувства как особую форму отражения действительности, философия признает их зависимость от внешнего воздействия. Человек способен контролировать свои чувства, но тем не менее они возникают в результате его взаимодействия с окружающим миром и потому в первую очередь обусловлены этим взаимодействием.

В отличие от чувств (эмоций), возникающих спонтанно, независимо от нашего желания, отношения могут быть смоделированы. Рациональная составляющая отношений допускает их регуляцию, и потому они могут становиться объектом воспитания. Это их главные отличия, дающие возможность рассматривать эти понятия отдельно. И в этом непреходящая ценность *отношения* как деятельности сознания, поскольку его мобильность объективно доказывает возможность использования искусства в качестве инструмента воспитания.

Отличительные особенности чувств и отношений лучше всего рассмотреть на самом ярком чувстве – любви. Ученые давно стремятся изучить природу этого чувства, во многом определяющего существование человека в объективном мире. Его исследования в произведениях искусства доказывают, что чувство любви не подчиняется никаким закономерностям и возникает скорее по воле Бога, нежели человека. Тем не менее любовь можно рассматривать и с научных позиций. Так, формула любви «Я–люблю–тебя» может быть проанализирована как схема «субъект–отношение–объект».

В этой триаде носителем чувства является субъект, и проявляющиеся в нем чувство и отношение в данном случае по значению совпадают. Но искусство воплощает не само чувство человека, а его проявления в отношениях с другими людьми и окружающим

миром. И потому можно утверждать, что искусство воплощает любовь не как внутреннее чувство человека, а любовь как отношение, как проявление чувства.

Одна из многочисленных трактовок сущности любви гласит, что любовь – это чувство человека, при котором объект становится дороже его собственной жизни. Такое отношение мы видим в бессмертном творении У. Шекспира о трагедии в Вероне, но это вовсе не означает, что человек, воспринимающий сочинение английского драматурга, испытывает к Джульетте такое же чувство, как и Ромео. Отношения влюбленных и моделирование их в представлении (читай – в отношении) У. Шекспира становятся основой для отношения к трагедии воспринимающего ее человека. У. Шекспир воплотил эти отношения, и они, благодаря таланту мастера, становятся сегодня достоянием любого, кто способен понять это чувство. Таким образом, чувства героев передаются нам через систему отношений, воплощенных художником в конкретном произведении. Причем, смеем утверждать, что события, происходящие в нем, вторичны, а первичны – сами антропосоциальные отношения.

В балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» образы шекспировских героев уже сужаются до характеров, а в симфонической поэме П. Чайковского с тем же названием нет и того, в ней композитор оперирует только «чистым» отношением. Именно оперирование отношениями создало возможность появления такого феномена искусства, как реинтерпретация в том виде, в котором его представляет нам П. Волкова.

Сегодня в искусстве можно обнаружить явление «растворения формы», когда реальное (объективное) в художественном произведении заменяется условным. Человек как объект изучения все более растворяется, и все более в поле зрения художника оголяются отношения. Раньше это было в фантастике, но там за фантастическими персонажами скрывались все же человеческие образы и реальные отношения, а сейчас персонаж не нужен, он не наделен человеческими чертами, раскрывающимися в предлагаемых обстоятельствах (которые тоже не важны), отношения выходят на первый план, отодвигая человека на дальние планы, делая его присутствие в искусстве

необязательным (это становится основой для реинтерпретации).

Возвращаясь к любви как отношению, отметим, что в триаде «Я тебя люблю» превалирование «Я» (субъекта), абсолютизация собственных чувств не является гуманистической ценностью, и потому такая эгоистическая «любовь» – не любовь вовсе, а лишь иллюзия. Возвеличивание объекта так же убийственно для любви, как и самолюбование. Только сама ЛЮБОВЬ как отношение может трактоваться как ценность, и это объединяет любовь как отношение и искусство как воплощение отношений.

Субъект интересен для искусства только с точки зрения характеристики (уровня, силы) отношений. Объект – также. Цель искусства – исследование самого феномена любви, т. е. отношений.

Отношение обладает важным для искусства свойством магнетизма: способностью притягивать или отталкивать объекты. И здесь обнаруживается еще одно отличие *отношения* от чувства (эмоций). Последние можно разделить на положительные (позитивные) и отрицательные (негативные).

Подобную дифференциацию можно применить и к отношению. В таком случае позитивное отношение к объекту должно притягивать, а негативное – отталкивать. Однако в процессе восприятия художественного произведения данные вектора не всегда одинаково направлены. К примеру, показ преступления в начале детективного сюжета у духовно здорового человека не может вызывать позитивных эмоций, тогда как *отношение* к негативному событию в данном жанре можно охарактеризовать как «притяжение» (именно такую функцию выполняет подобное построение сюжета).

Рациональный аспект понятия *отношение*, проявляющийся в суждениях, мнениях, представлениях, связан с оценкой реальностей и волеизъявлением субъекта. Поэтому важное значение в понимании сущности *отношений* играют понятия *выбор* и *воля*. Их необходимо рассматривать в семантике следующих связей: «отношение–оценка–выбор–воля». Таким образом, «отношение–эмоциональная реакция (чувство)» и «отношение–волеизъявление» – это две стороны одного процесса – *отношения*.

Сформулированная нами выше дефини-

ция понятия *отношение* достаточно близка к определению *воли*. Однако их принципиальное различие в том, что воля, в отличие от *отношения*, всегда связана со стремлением к цели, а в понятии *отношение* целеполагание практически отсутствует. Выбор в *отношении* связан не с целью, а с мировоззрением личности и влиянием на него социума и, в частности, искусства. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что *отношение* есть выражение художественно-эстетического мировоззрения.

Отношение как деятельность сознания одновременно и отражает действительность, и выражает ее, воплощаясь (превращаясь в плоть, то есть приобретая конкретную форму) в художественном произведении. Процесс воплощения в такой постановке можно представить как структуру, в которой между отражением и выражением имеется еще один важнейший элемент – социальное наполнение, обеспечивающее художественному произведению уникальное содержание.

Наконец, в определении понятия *отношение* важную роль играет общение. Без преувеличения можно утверждать, что общение является атрибутом *отношения*: с него оно начинается, но им не заканчивается, сохраняясь в памяти субъекта. Само общение необходимо понимать так, как трактовал его К. Станиславский, то есть общение в первую очередь мысленное, при этом не исключающее и живое человеческое. Общение можно назвать и способом проявления *отношений*: через поступки и действия человека в конкретных жизненных ситуациях мы узнаем его отношение к миру. *Отношение* как психический процесс находит свое воплощение в общении и деятельности.

Показанные выше эмоциональные, рациональные и волевые характеристики (составляющие) *отношения* К. Станиславский называет «двигателями нашей психической жизни» [4, 342]. Поэтому и искусство он определяет «одновременно как эмоциональное, волевое, так и интеллектуальное творчество, в котором чувство, воля или ум играют руководящую роль» [4, 350].

Теоретическая значимость. Она обусловлена закономерностями эволюции самой науки, демонстрирующей постоянно углубляющиеся процессы дифференциации

понятий, требующей введения все более микроскопических инструментов исследования сущностных процессов искусства (и не только). Искусствознание в этом отношении пока значительно отстает от отдельных разделов естествознания, оперирующих уже нановеличинами («нано» – одна миллиардная часть целого). Разработка понятия *отношение* и его структуры позволит проникнуть в более тонкие сферы психологии искусства, не столь глубокие, как нанотехнологии, но уже приближающиеся к уровню клеточной инженерии.

Практическая значимость. Она вытекает из сказанного выше. Понимание творческих процессов моделирования отношений может помочь в сферах деятельности, связанных с аксиологией явлений искусства (например, в самом художественном творчестве, а также в художественном воспитании). Так, взгляд на искусство как на воплощенное отношение становится важным фактором, отличающим искусство от *не искусства*, художественное творчество от *не художественного*. К примеру, *отношение* может рассматриваться как сущность, изначально проявившая себя в момент зарождения искусства. Вспомним пещерные изображения животных. Их происхождение современные ученые связывают с ритуалами древнего человека. Лишь позже они стали рассматриваться как явления первобытного искусства. То есть творчество изначально появилось раньше искусства. Художественное отношение к наскальным рисункам стало генетическим зародышем появления искусства. Именно с появлением воплощенного отношения становится возможным говорить об искусстве как о самостоятельном явлении в генезисе человеческого сознания и деятельности.

Более современный пример – художественная фотография, вид искусства, который родился в документальной деятельности и в котором до сих пор сильна документальная составляющая. Специали-

сты считают, что главное в художественной фотографии – это идея фото и его эмоциональное наполнение. Из тысяч снимков, на которых изображена реальная действительность, лишь отдельные могут претендовать на статус произведений искусства. И обусловлено это проявлением в последних антропосоциального отношения к изображенному на фото. Для этого используются специальные приемы (постановка, имитация, абстракция, коллаж и т. п.). Таким образом, фотография как способ визуального запечатления явлений действительности становится видом искусства только тогда, когда обнаруживается *отношение* автора фото к изображенному на снимке.

В обоих показанных примерах продукты художественного творчества появляются раньше самого искусства, а язык искусства формируется в процессе становления отношений творца и потребителя.

Заключение. Завершая характеристику *отношения*, представляем его как категорию искусствознания, с помощью которой можно разгадать многие загадки психологии творчества, ответить на злободневные вопросы художественного мышления, коммуникации, языка искусства и др. Кроме того, постановка данной категории в основании системы отношений позволяет приоткрыть завесу тайны сущности искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Книга по эстетике для музыкантов / ред. И. А. Константинов, К. Ангелов. – М.: Музыка, 1983.
2. Ожегов, С. И. Словарь русского языка: 70000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 23-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1991.
3. Ражников, В. Г. Психолого-педагогическая модель музыкальной культуры / В. Г. Ражников. – М., 1993.
4. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1985. – Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика.
5. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1987.
6. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб.: Изд-во «Лань», 2000. (Мир культуры, истории и философии).
7. Яворский, Б. Л. Воспоминания, статьи и письма / Б. Л. Яворский. – М.: Музыка, 1964. – Т. 1.

Поступила в редакцию 06.06.2012 г.

УДК 7.036.1

Модус і паэтыка рэалістычнага мастацтва ў XX стагоддзі

Цыбульскі М. Л.

Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава», Віцебск



У сучаснай мастацкай прасторы існуе бязмежна шырокае тлумачэнне тэрміна «рэалізм», але адсутнічае дакладная вызначанасць такіх паняццяў, як «рэалізм» і «рэалістычнае мастацтва», што размывае іх сутнасць. Распаўсюджанасць тэрміна «рэалізм» на ўсё рэалістычнае мастацтва з'явілася прычынай таго, што гэтае паняцце стала іманентнай прыкметай усяго мастацтва, зрабіўшы сам тэрмін незразумелым, пазбаўленым стылістычных рысаў.

У дадзеным артыкуле аўтар спрабуе вызначыць сутнасць паняццяў «рэалізм» і «рэалістычныя тэндэнцыі», а таксама прааналізаваць асаблівасці развіцця рэалістычных тэндэнцый у мастацтве XX стагоддзя. Прасочваючы развіццё рэалістычных традыцый ад XVII–XVIII стст., адмаўляючыся ад вызначэння стылістыкі рэалізму як вяршыні творчага мастацкага працэсу, як знака ўсяго «сапраўднага» ў мастацтве, аўтар спрабуе абзначыць іх рэальнае месца ў мастацкім працэсе. Асабліва ўвага нададзена развіццю рэалістычных тэндэнцый у мастацтве XX стагоддзя, аналізу паэтыкі сацыялістычнага рэалізму. Разглядаюцца і рэалістычныя тэндэнцыі ў мастацтве другой паловы XX стагоддзя, адносіны да рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці ў эпоху постмадэрнізму.

Ключавыя словы: паэтыка, рэалізм, рэалістычныя тэндэнцыі, сацыялістычны рэалізм, XX стагоддзе.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 12-17)

Modus and poetics of realistic art in the XX century

Tsybulski M. L.

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

In contemporary art space there is an unlimitedly wide interpretation of the term of realism; definite meaning of the notions of realism and realistic art is missing which makes their essence blurred. Spreading of the term of realism onto all realistic art became the reason why this notion became immanent sign of all art thus making this term unclear, devoid of stylistic features.

The author of the article attempts to outline the essence of the notions of realism and realistic tendencies and analyze peculiarities of the development of realistic tendencies in the art of the XX century. Tracing the development of realistic tendencies from the 17th–18th centuries, giving up the definition of the stylistics of realism as the peak of creative art process, as a sign of all «real» in art, the author tries to identify their real place in the artistic process. Special attention is paid to the development of realistic tendencies in the XXth century art, to the analysis of the poetics of socialist realism. Realistic tendencies in the art of the late XXth century as well as attitude to realistic depiction of the reality in the era of postmodernism are also considered.

Key words: poetics, realism, realistic tendencies, socialist realism, XX century.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 12-17)

Традыцыйна рэалізмам лічаць плынь у мастацтве XIX стагоддзя, прадстаўнікі якой адмовіліся ад ідэалізацыі рэчаіснасці на карысць праўдзівага яе адлюстравання, але відавочна, што рэалістычныя тэндэнцыі існавалі на працягу ўсёй гісторыі мастацтва, хоць і выяўляліся па-рознаму ў розных эпохі і ў розных культурах. З'явіўшыся яшчэ

ў глыбокай старажытнасці, рэалістычныя тэндэнцыі атрымалі моцнае развіццё ў эпоху Адраджэння. У XIX стагоддзі рэалізм дасягнуў сваёй стылістычнай сталасці. Але ўжо на пачатку XX стагоддзя рэалізм зведаў дзіўныя метамарфозы і перастаў «дыктаваць» свае правілы мастацтву. Цікавасць да рэалізму слабела ў сувязі са з'яўленнем

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: mtsybulsky@rambler.ru – М. Л. Цыбульскі

шэрагу новых кірункаў, але гэта не азначала, што дадзены метада зусім сыходзіў са сцэны сусветнага мастацтва. Паступова да асветніцкага і крытычнага рэалізму дадаліся сюррэалізм і фантастычны рэалізм, магічны і метафізічны рэалізм, гіперрэалізм і фотарэалізм, сацрэалізм і іншыя накірункі, якія кожны па-свойму, вельмі спецыфічна інтэрпрэтавалі рэчаіснасць. Сітуацыя з абазначэннем рэалізму ў другой палове XX стагоддзя яшчэ больш забыталася. Некаторыя даследчыкі ледзь не ўсё мастацтва, якое было фігуратыўным, сталі лічыць рэалізмам. Пашырэнне межаў рэалізму зусім не спрыяла выяўленню сутнасці яго паэтыкі і стылістычных асаблівасцяў. Велізарны ўплыў на сучаснае разуменне ў мастацтве паняццяў «рэалізм» і «рэалістычныя тэндэнцыі» аказала філасофія постмадэрнізму.

У сучаснай мастацкай прасторы існуе бязмежна шырокае тлумачэнне тэрміна «рэалізм», але адсутнічае дакладная вызначанасць такіх паняццяў, як «рэалізм» і «рэалістычнае мастацтва», што размывае іх сутнасць.

Мэта артыкула – вызначэнне сутнасці паняццяў «рэалізм» і «рэалістычныя тэндэнцыі», а таксама аналіз асаблівасці развіцця рэалістычных тэндэнцый у мастацтве XX стагоддзя.

Да тэрміналагічнай сутнасці паняцця «рэалізм». У англамоўных энцыклапедыях тэрмінам «рэалізм» звычайна абазначаюцца любыя «спробы адлюстроўваць жыццё такім, якое яно ёсць», а шэраг накірункаў творчасці, злучаных з рэалістычным адлюстраваннем, лічыцца «мадыфікаванымі формамі рэалізму» [1]. Што датычыцца рускага і беларускага мастацтвазнаўства, то тут да сённяшняга дня існуе нейкая дзіўная блытаніна такіх тэрміналагічных паняццяў, як «рэалізм» і «рэалістычнае мастацтва». Многім яшчэ памятныя шматлікія дыскусіі 80-х гадоў у такіх выданнях, як «Советская культура», «Искусство», «Творчество» па пытаннях «рэалізму» і «сацыялістычнага рэалізму» ў мастацтве. У запале барацьбы за бязмежна шырокі фронт савецкага рэалістычнага мастацтва даходзіла па сутнасці да таго, што да рэалізму была аднесена творчасць практычна ўсіх майстроў, якія працавалі ў рэчышчы фігуратыўнага мастацтва і ў той ці іншай ступені адлюстроўвалі ў сваіх карцінах не-

шта падобнае да рэальнасці. Традыцыі і стылістыка рэалізму вызначаліся як вяршыня творчага мастацкага працэсу, як знак усяго «сапраўднага» ў мастацтве. Але распаўсюджанасць тэрміна «рэалізм» на ўсё рэалістычнае мастацтва стала прычынай таго, што гэта паняцце стала іманентнай прыкметай усяго мастацтва, зрабіўшы сам тэрмін незразумелым, пазбаўленым стылістычных рысаў. Менавіта адсюль з'явіўся так званы шырокі кантэкст тлумачэння тэрміна «рэалізм».

У шырокім сэнсе рэалізмам пачалі называць тэндэнцыю развіцця сусветнага мастацтва, у аснове якой ляжыць здольнасць адлюстроўваць рэчаіснасць не з дапамогай мыслення паняццямі ці вобразамі, а шляхам узнёўлення пачуццёвых форм, у якіх аб'ект існуе ў рэальнасці. Рэалізму прыпісвалася перакананасць у пазнавальнасці навакольнага свету сродкамі мастацтва. Зразумела, што ў падобным кантэксце нават храналагічныя межы рэалізму вызначыць было проста немагчыма. Але пры гэтым, нягледзячы на шырокі дыяпазон магчымасцяў рэалізму, яго апалагеты неаднойчы падкрэслівалі, што яны зусім не бязмежныя. Аб небяспецы «рэалізму без берагоў» шмат пісалі мастацтвазнаўцы яшчэ ў савецкі перыяд. Падобнае тлумачэнне рэалізму зрабіла яго мастацкай «прыкметай» кожнай з канкрэтна-гістарычных эпох і парадзіла такія дэфініцыі, як «антычны міфалагічны рэалізм», «рэалізм эпохі Асветніцтва», «крытычны рэалізм», «рэалізм XX стагоддзя». Асобныя прынцыпы рэалізму, такім чынам, па-свойму праяўляліся ў разнастайных спосабах мастацкай інтэрпрэтацыі рэчаіснасці, стылістыцы, выбары творчых метадаў. Выбраны кантэкст ператвараў «рэалізм» у тэндэнцыю, якая, напрыклад, у XVIII–XIX стст. знайшла ўвасабленне і ў шэрагу іншых мастацкіх напрамкаў, такіх, як класіцызм, рамантызм, імпрэсіянізм і інш.

Відавочна, што «рэалізм» – гэта лакальная з'ява, канкрэтны накірунак у развіцці мастацтва, гістарычна і тыпалагічна канкрэтная форма мастацкай свядомасці, уласцівая XIX стагоддзю. Характэрнай прыкметай рэалізму ў такім кантэксце з'яўляецца адлюстраванне паўсядзённага жыцця людзей, пазбаўленае штучна прыдуманых мастаком сюжэтных калізій і канцэптуальных ідэй, заснаванае на шырокім выкарыстанні спосабу тыпізацыі жыццёвага матэрыялу і

абагульненняў, лінейнай перспектывы ў перадачы прасторы.

Ля вытокаў рэалізму. Мастацкія асаблівасці рэалізму як канкрэтнага накірунку нельга не заўважыць ужо ў XVII–XVIII стст. у творчасці шэрагу мастакоў Галандыі, Францыі, Германіі. Але як завершаны стыль рэалізм зацвердзіў сябе ў 1855 г. – як праграмная апазіцыя акадэмічнаму мастацтву і яго нарматыўнай эстэтыцы. Па сутнасці ў тыя часы гэта быў свайго роду мадэрнісцкі, бунтарскі накірунак. Агульнавядомая роля ў гэтым працэсе Гюстава Курбэ, які на сусветнай выставе ў Парыжы ў адказ на адмаўленне журы прыняць яго творы адкрыў уласны Павільён рэалізму, а свае погляды на рэалізм выклаў у адпаведным маніфесте. У сярэдзіне і другой палове XIX стагоддзя рэалізм набывае падкрэслена дэмакратычную сацыяльную накіраванасць, дасягае сталасці, развіваецца ў шматгранных нацыянальных варыянтах у шэрагу краін Еўропы, Азіі і Амерыкі. Зразумела, што розніца паміж падобнымі канкрэтнымі праявамі рэалізму даволі вялікая. Але для большасці ў гэты час рэалізм быў у першую чаргу «вакном у свет, у народнае жыццё» [2]. У межах рэалізму як вышэй акрэсленага накірунку можна казаць аб пэўнай паэтыцы, суадносінах жанраў, адпаведнай тэматыцы. Імкненне быць бліжэй да жыцця выклікала ў мастакоў XIX стагоддзя на першы план бытавы жанр, вяскі і гарадскі пейзаж, паўплывала на развіццё партрэта і нацюрморта.

У рэалізме асоба чалавека разглядаецца ў адзінстве з сацыяльным асяроддзем і грамадскімі адносінамі. У гэтым сэнсе развіццё рэалізму ў той ці іншай ступені звязана са сцвярджаннем матэрыялізму ў філасофіі, развіццём рэвалюцыйных (марксісцкіх) ідэй і нацыянальна-вызваленчых рухаў, хоць наўрад ці можа быць растлумачана толькі ўсім вышэй адзначаным. І зусім небеспадстаўна, як засведчыла гісторыя, што нават апалагеты марксізму бачылі ў рэалізме небяспеку тэндэнцыйнасці, сцвярджаючы, што «мастак – рэаліст у сваіх творах – з’яўляецца не проста летапісцам жыцця, але і ажыццяўляе ў адносінах да яго «паэтычнае правасуддзе». Заўважна, што рэалізм нават у XIX стагоддзі далёка не заўсёды стылістычна дыстанцаваўся ад натуралізму і розніца паміж імі не заўжды была зразумелай на-

ват для мастацтвазнаўцаў. Такія крытыкі таго часу, як Тэафіль Тарэ, Генрых Гейнэ, В. Майкоў тэрміны «рэалізм» і «натуралізм» выкарыстоўвалі як сінонімы. Ды і прыдуманы ў савецкай літаратуры тэрмін «крытычны рэалізм» па сутнасці азначаў тое ж, што і рэалізм увогуле, у сувязі з чым так і не быў прыняты ў заходнееўрапейскім мастацтвазнаўстве [3].

У XX стагоддзі рэалізм згубіў манаполію свайго метаду ў мастацтве, перастаў успрымацца як адзіна верагодная оптыка ўспрыняцця свету. На пачатку XX стагоддзя цікавасць да рэалізму на арэне мастацтва губляецца ў сувязі са з’яўленнем шэрагу новых перспектывных накірункаў творчага пошуку. Але пострэалістычныя тэндэнцыі не зніклі і ў той ці іншай ступені былі выкарыстаны імпрэсіянізмам, гіперрэалізмам, фотарэалізмам, сюррэалізмам... Кожны з вышэйпазначаных накірункаў пачынае даволі спецыфічна інтэрпрэтаваць рэчаіснасць. Напрыклад, сюррэалістычнае мастацтва дазваляе пранікнуць у таямніцы паўсядзённасці пры дапамозе дыялектычнай оптыкі, якая дапамагае нам пазнаць паўсядзённае як пранікальнае і непранікальнае, менавіта як паўсядзённае. Пры гэтым, напрыклад, Дэлэз разглядае натуралізм і сюррэалізм як вяртанне рэчаў у іх першапачатковы стан.

Ужо ў пачатку XX стагоддзя стала зразумела, што шматвяковыя спробы мастацтва «матэматычна нармалізаваць прыёмы адлюстравання свету – гэта задача саманадзейнасці бяздумнай», таксама, як і праца мастака-назіральніка, што «ад сябе нічога не прыносіць у свет і нават не можа сінтэзаваць розныя ўяўленні». «Гэты свет мёртвы ці ахоплены вечным сном», – сцвярджае Павел Фларэнскі [4]. Моцна падарвала аўтарытэт рэалістычнага мастацтва з’яўленне фатаграфіі. Яе магчымасці, лёгкасць выканання справакавалі адмаўленне ад рэалістычнай выяўленчасці. На пэўны час зварот да простых магчымасцяў жывапісу, да абстракцыі сведчыць аб сканчэнні эры сюжэтнай і фігуратыўнай творчасці. Безумоўна, падобныя сцвярджэнні зусім не сталі канчатковым прысудам рэалістычным тэндэнцыям ці сюжэтнасці ў мастацтве. Традыцыі рэалізму ў XX стагоддзі застаюцца найбольш устойлівымі ў Расіі і пазней у Савецкім Саюзе, дзе побач з авангарднымі аб’яднаннямі існавала, напрыклад, Асацыяцыя мастакоў рэвалюцый-

най Расіі. Мастакі гэтага аб'яднання, як і прадстаўнікі яго рэгіянальнага аддзялення на Беларусі (РАМБ), абапіраліся на традыцыі перасоўнікаў.

Сацыялістычны рэалізм і нарматыўнасць яго эстэтыкі. Зацвярджэнне сацыялістычнага рэалізму як адзінага творчага метаду і накірунку ў развіцці мастацтва ў пачатку 30-х гадоў кардынальным чынам паўплывала на ўсё далейшае развіццё рэалістычнага мастацтва. Менавіта гэта падзея пазней будзе ўспрынята як моцны ўдар, які надоўга выклікае не толькі выразную апатыю, але і антыпатыю з боку шэрагу мастакоў да «апастылага рэалізму». Безумоўна, толькі час вызначыць канчатковую ролю так званага сацыялістычнага рэалізму ў развіцці мастацтва XX стагоддзя. Але ўжо і сёння існуе шэраг цікавых, на наш погляд, канцэпцый усведамлення сацрэалізму, сярод якіх найбольш папулярныя канцэпцыя Андрэя Сіняўскага, які вызначае сацрэалізм як «сацыялістычны класіцызм», і канцэпцыя Барыса Гройса, які трактуе сацрэалізм як «авангард па-сталінску». Прыкметна, што абодва даследчыкі даводзяць, што з рэалізмам (у традыцыйным разуменні гэтага ідэйна-эстэтычнага накірунку) гэтае мастацтва мае мала агульнага. Сапраўды, гэта хутчэй кангламерат аскепкаў розных накірункаў.

Вядома, што кантэкст тлумачэння сацыялістычнага рэалізму яго апалагетаў быў не гэтак мастацкім, колькі ідэалагічным. «Размова ідзе аб злучэнні прынцыпаў рэалізму з ідэямі сацыялізму, аб уздыме ў сацыялістычную эпоху сусветнага рэалістычнага мастацтва на гістарычна і па-мастацку новую ступень» [5]. Такім чынам, у нашай краіне «словазлучэнне «сацыялістычны рэалізм» было не столькі мастацтвазнаўчым тэрмінам, колькі магільным заклінаннем, часткай ідэалагічнага культу» [6]. Паступова «рэалістычны, сацыяльна скіраваны, прапагандысцкі, ідэалагічны жывапіс літаральна заблакіраваў усе іншыя магчымыя спосабы эвалюцыі ў выяўленчым мастацтве» [7]. Больш за тое, пад сцягам сацрэалізму вяліліся ідэалагічныя войны, вынікі якіх даволі негатыўна адбіваліся на культуры і развіцці айчыннага мастацтва.

Сацыялістычны рэалізм, безумоўна, быў вельмі мала падобны да рэалізму, паколькі не столькі адлюстроўваў рэ-

альнасць, колькі тварыў яе з дапамогай сацыялістычных міфаў. Пафас і патэтычная ўзнёсласць сталі яскравымі прыкметамі сацыялістычнага рэалізму, гэтага «жыццесцвярджальнага мастацтва», якое па-мастацку ўвасабляе гістарычныя своеасаблівасці сацыялістычнай эпохі, «вядучую ролю ў якім адыгрывае ўхваленне пазітыўных пачаткаў і прыгажосці жыцця» [5]. У межах сацрэалізму не было месца якім бы то ні было непрыгожым, неэстэтычным тэмам і сюжэтам, шакіруючым матывам, адлюстраванню фізіялагічных аспектаў існавання чалавека, болю, крыві і г. д. Нягледзячы на тое, што «абвінавачванне “гэта не рэалізм” магло каштаваць мастаку выключэння з актыўнага творчага жыцця» [2], многія прызнавалі сваю вернасць сацрэалізму толькі на словах. З прычыны нарматыўнасці эстэтыкі сацыялістычнага рэалізму, сарыентаванай на сацыяльную міфалогію, ён ператвараецца ў татальны і артадаксальны рэалізм, а часам непазбежна выраджаецца ў кіч.

Значная роля належыць рэалістычным тэндэнцыям у жывапісе другой паловы XX стагоддзя. Гэта перыяд з'яўлення неарэалізму, якому быў уласцівы лаканізм і рытмічны дынамізм вобразаў. У значнай ступені неарэалізм сапраўды адпавядаў патрэбам палітычнай барацьбы і быў сугучны густам натоўпу. Своеасаблівай праявай неарэалізму ў СССР быў агульнавядомы «суровы стыль».

Рэалістычнае мастацтва і постмадэрнізм. У межах постмадэрнізму рэалізм становіцца яшчэ больш псіхалагізаваным, гуманізаваным, інтэлектуалізаваным. Але рэалістычныя тэндэнцыі ў 80–90-я гады мінулага стагоддзя – з'ява спецыфічная. У постмадэрнізме адбываецца своеасаблівая сімуляцыя рэалістычнага стылю. Рэалістычныя працы на выставах нярэдка вылучае даволі высокі ўзровень рамяства, і разам з тым некаторых гледачоў не пакідае ўражанне, што гэтыя творы спазнілася на дзесяцігоддзі. У межах постмадэрнізму можна знайсці праявы апавядальнага рэалізму, фота- і гіперрэалізму, дзіўны сімбіёз рэалізму з экспрэсіянізмам, празваны метафізічным рэалізмам, праявы алегарычнага ці архетыпічнага рэалізму, разнастайныя салонныя ваярыянты дакументалізму, натуралізму, неаакадэмізму. Такі шырокі спектр вы-

карыстання рэалістычных тэндэнцый у другой палове XX стагоддзя стаў магчымы дзякуючы таму, што гэта быў час, калі ўсё мацней становіцца «сум па жывапісе – адлюстраванні жыцця ў формах самога жыцця, мінуючы холад інтэлектуальных рэфлексій» [8].

Моцна паўплывала на шляхі развіцця рэалістычнага мастацтва з'яўленне ў 70-х гг. фотарэалізму. Прыкладна ў гэты ж час фотарэалізм становіцца папулярным і ў СССР, дзе акрэсліваецца А. Каменскім як «дакументалістычны рэалізм». Фотарэалізм узнік як прыём, у аснову якога былі пакладзены падкрэслены рацыяналізм бачання, дакументалізм, прыём імітацыі жывапісных сродкамі на палотнах буйнога фармату фотаздымка ці слайда. Фотарэалізм, як і фатаграфія ўвогуле, фактычна ўдзельнічаў у разбурэнні візуальнай культуры, выхаванай традыцыйнай станковай карцінай [9]. Мастакі-фотарэалісты, не вельмі пераборлівыя ў выбары сюжэтаў для сваіх палотнаў, часцей за ўсё не ідуць далей прымітыўнай апавядальнасці. У творах фотарэалістаў нярэдкамі становяцца цытаванні, рэплікі ці вольныя парафразы класікі. Ужо ў канцы 80-х гг. фотарэалізм у пэўнай ступені вычарпаў сябе. Але сам фотаметад не памёр. Ілюзіянізм фотаметада быў скарыстаны ў гіперрэалізме, суперрэалізме, халодным вострафокусным рэалізме. Але ніколі фотарэалізм не існаваў як цэласная плынь і нават не быў уніфікуючым пачаткам для вышэй пералічаных накірункаў. Ён хутчэй падкрэсліваў своеасаблівасць аўтарскай манеры таго ці іншага мастака.

Наўрад ці варта лічыць фотарэалізм прыныпова апазіцыйным рэалізму ці рэалістычнаму мастацтву ўвогуле. Відавочна, што развіццё фотарэалізму стала моцнай падтрымкай рэалістычнага накірунку ў мастацтве пасля даволі катэгарычных сцвярджэнняў шэрагу мастацтвазнаўцаў аб тым, што высокае мастацтва не мае нічога агульнага з фігуратыўнасцю. І хоць фотарэалісты, у адрозненне ад рэалістаў мінулых эпох, за аснову сваёй творчасці ўзялі не натуру, а фатаграфію, усё адно яны малявалі вельмі падобны да рэчаіснасці свет.

Але прычына з'яўлення дадзенага артыкула зусім не абумоўлена жаданнем аўтара нанава праналізаваць гісторыю ці спробамі ўжо сёння канчаткова і падрабяз-

на вызначыць далейшыя шляхі развіцця рэалістычнага мастацтва. Больш актуальным пытаннем застаецца высвятленне месца і сутнасці рэалістычнага накірунку ў мастацтве ў наш час. Не менш цікава паразважаць і аб перспектывах развіцця рэалістычных тэндэнцый. Тым больш, што пасля «сусветнага» панавання сацыялістычнага рэалізму ў Еўропе дыскусіі аб рэалізме і рэалістычных тэндэнцыях на пэўны час падаліся неактуальнымі для большасці мастацтвазнаўцаў. А цікавасць да нерэалістычнага мастацтва як да нечага асабліва забароненага ў сацыялістычнай культуры літаральна апанавала мастацтвазнаўства на постсавецкай прасторы.

Сёння мы амаль упэўнены, што ні ў якім выпадку не варта прызнаваць рэалізм самым праўдзівым і самым аб'ектыўным творчым метадам адлюстравання рэчаіснасці, як гэта лічылася яшчэ зусім нядаўна. Выклікаюць пытанні і «неабмежаваныя творчыя магчымасці рэалізму ў аб'ектыўным засваенні гістарычна зменлівага свету», як і здольнасці «глыбокага пранікнення ў сутнасць жыццёвых з'яў». Даволі дыскусійным выглядае сёння і пытанне пераемнасці метадаў у рэалізме, вызначэння рэалізму як выніку паступовага развіцця мастацкай культуры [10]. Незразумела і тое, чаму катэгорыя актуальнасці ў нас манапалізавана рознымі формамі нерэалістычнага мастацтва.

Але разам з тым наўрад ці можна канчаткова пагадзіцца з Артэга-і-Гасэтам у тым, што творы, якія маюць агульныя рэалістычныя карані (у тым ліку рамантызм і натуралізм), толькі часткова з'яўляюцца творамі мастацтва. «Каб атрымліваць ад іх асалоду, – піша ён у сваім артыкуле «Аб пункце гледжання ў мастацтве», – зусім не абавязкова быць чулівым да нябачнага і празрыстага, што прадугледжвае мастацкая ўспрымальнасць. Дастаткова валодаць звычайнай мастацкай успрымальнасцю і дазволіць хваляванням і радасцям бліжняга знайсці водгук у тваёй душы». У той самы час Артэга-і-Гасэт у значнай ступені пярэчыць сам сабе, калі там жа сцвярджае, што «жывапіс, пазбаўлены жывых форм, ператварыўся б у нішто», і калі ў шкале рэальнасцяў своеасаблівае першынства адводзіць «жывой (чалавечай) рэальнасці». Артэга выступае за тое, каб «чалавечы» змест твора стаў настолькі малым, каб зрабіцца амаль невызначальным. «Тады перад намі будзе прадмет, які можа быць успрыняты толькі тымі, хто валодае

асаблівым дарам мастацкай успрымальнасці. Гэта будзе мастацтва для мастакоў, а не для мас; гэта будзе мастацтва касты, а не дэмаса». Яшчэ больш спрэчнымі падаюцца сцвярджэнні некаторых аналітыкаў, якія лічаць, што «мастацтва, заснаванае на прынцыпах падабенства, разглядаецца як выпрацаваўшае свае магчымасці, мёртвае», як мастацтва, якое «не ўносіць нічога новага ў нашы узаемадачынненні з сусветам». Хутчэй можна пагадзіцца з сентэнцыяй: «Рэалізм – гэта не заўжды вартасная каштоўнасць, але гэта не азначае, што ён ніколі не можа быць вартаснай каштоўнасцю» [11].

Мы сёння не павінны ўспрымаць рэалістычнае мастацтва як нерухомы, мёртвы свет. Ды і зварот мастака да рэалістычнага спосабу адлюстравання не варта лічыць найбольш простым шляхам да сцвярджэння сябе ў творчасці. Вельмі вобразна пра гэта некалі сказаў Анры Маціс: «Для сапраўднага мастака няма нічога больш цяжкага, чым намаляваць ружу, таму што перш чым прыступіць да гэтага, яму трэба забыцца аб тым, як ружы малявалі іншыя мастакі». І сёння рэалізм звязаны з дамінаваннем нейкага зместу, мастацкай ідэі і формы. Аб гэтым кажа і У. Вейдле: «Адмовіцца зусім ад зместу – значыць адмовіцца і ад формы. Формы без зместу не бывае, бываюць толькі формулы, ці зусім пустыя, ці начыненыя разважлівым, дыскурсіўным зместам» [12].

Ва ўсе часы імкненне рэалістычнага накірунку да ілюзіяністычнага падабенства вядзе да знішчэння межаў паміж рэчаіснасцю і мастацтвам. «Гэта азначае, што ў рэалізме закладзена імкненне быць не-мастацтвам, паколькі асноўная функцыя мастацтва якраз і заключана ў тым, каб не быць рэальнасцю, быць не-жыццём» [8]. У рэалістычным накірунку, як і ў мастацтве ўвогуле, формы з'яўляюцца перапрацоўваюцца мастацтвам для таго, каб быць пазней уключанымі ў мастацкі кантэкст. Менавіта таму сур'ёзнай праблемай для рэалізму застаецца захаванне мяжы паміж рэальным жыццём і мастацтвам, пэўнай умоўнасці, якую нельга разбураць. Рэалістычнае мастацтва не толькі стварае гэтую мяжу, але і імкнецца ці падкрэсліць, ці замаскіраваць яе з дапамогай жывапіснай тэхнікі, пластыкі, фактуры і г. д. Але «чым старанней мастак маскіруе гэтую мяжу, тым яна відавочней». У любым выпадку «неабходнай умовай існавання мастацтва з'яўляецца наяўнасць пачуцця адхіленасці» [8].

Заклучэнне. Напэўна, самае цікавае заключаецца ў тым, што рэалістычнае мастацтва, нягледзячы на пературбацыі гісторыі, жыве і будзе жыць хутчэй за ўсё яшчэ доўга. Паколькі загадкавы ўрок гісторыі і заключаецца менавіта ў тым, што век ад веку тут нічога не змяняецца і ў той жа час усё выглядае зусім па-іншаму». Пра вяртанне рэалізму актуальнасці і запатрабаванасці час ад часу сведчаць выставы з адпаведнымі назвамі, якія арганізуюцца па ўсім свеце. Адна з падобных выстаў – «REALISM REVISITED» – прайшла ў музеі «Панарама» ў нямецкім горадзе Бад Франкенхаўзэне ў 2004 годзе. На ёй былі прадстаўлены творы выхаванцаў Фларэнтыскай акадэміі мастацтваў, заснаванай у 1991 годзе. Гэта адна з параўнальна новых навучальных устаноў на Захадзе, дзе вучаць быць сапраўднымі жывапісцамі, дзе студэнты вучацца на творах сваіх папярэднікаў – тытанаў італьянскага Адраджэння. І дзе за аснову ўзялі досвед навучання ў Французскай акадэміі другой паловы XIX стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. Lawrence Lipking. Realism // The World Book Encyclopedia. – Vol. 16. – Chicago, London, Sydney, Toronto, 1994. – S. 171.
2. Кантор, А. Реализм / А. Кантор // Мир искусства. – 2000. – № 20. – С. 11.
3. Сарабьянов, Д. Реализм в русской и западноевропейской живописи / Д. Сарабьянов // сб. трудов. – М.: Сов. художник, 1980. – С. 107.
4. Флоренский, П. Обратная перспектива // П. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – Т. 1. – С. 91.
5. Ванслов, В. Что такое социалистический реализм / В. Ванслов. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – С. 5.
6. Jataille, Jean. Реализм: грань и сладость обмана / Jean Jataille // Новый Мир искусства. – 1999. – № 2. – С. 20, 22.
7. Якімовіч, А. Утопіі XX стагоддзя, да інтэрпрэтацыі мастацтва эпохі / А. Якімовіч // Культура. – 1996. – 9–16 крас. – № 15.
8. Мартынов, В. Назад к новой живописи / В. Мартынов // ДИ. – 1997. – № 1–2. – С. 19–25.
9. Чмырева, И. Пьер Боннар: фотография и живопись / И. Чмырева // Вопросы искусствознания. – 1996. – № 2. – С. 137–138.
10. Реализм // Популярная художественная энциклопедия / гл. ред. В. М. Полевой. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – Кн. II. – С. 157.
11. Кенник, В. Основывается ли традиционная эстетика на ошибке? / В. Кенник // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века; пер с англ.; под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. – Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 107.
12. Вейдле, В. Умирание искусства / В. Вейдле // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991. – С. 285.

Паступіў у рэдакцыю 29.10.2012 г.

Изобразительное искусство Беларуси 1990–2010-х годов и перспективы его дальнейшего развития в контексте интеграции в международное культурное поле (на примере белорусско-немецких выставочных проектов)

Кенигсберг Е. Я., Борозна М. Г.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск



В статье рассматриваются процессы становления и развития культурных контактов современного белорусского искусства после провозглашения государственного суверенитета Республики Беларусь. Белорусско-немецкие выставочные проекты 1990–2010-х годов сыграли важную роль в расширении международных контактов профессионального белорусского изобразительного искусства, в увеличении диапазона выставочной деятельности, в интернационализации художественной среды Беларуси. Развитие современного белорусского искусства тесно связано с интеграцией в современное культурное поле. Процесс поиска новых путей построения взаимоотношений в сфере современного искусства и культуры происходит вслед за изменением и развитием экономики и социальной сферы. В области современного искусства приоритетными должны стать проекты, демонстрирующие

наиболее актуальные школы и течения изобразительного искусства, фотоискусства, искусства акций, арт-дизайна и т. д.

Ключевые слова: белорусско-немецкий выставочный проект, изобразительное искусство, современное искусство, культурное поле.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 18-24)

Contemporary fine art of Belarus of 1990–2010-s and perspectives of its further development in the context of integration into international cultural field (on the example of Belarusian-German exhibition projects)

Kenigsberg E. Y., Borozna M. G.

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

The article considers formation and development processes of contemporary Belarusian art cultural contacts after the declaration of the state sovereignty of the Republic of Belarus. The exhibition projects between Belarus and Germany which took place in 1990–2010 have played an important role in international contact expansion of the professional Belarusian fine art as well as in the increase of the range of exhibition activity and internationalization of the Belarusian art environment.

Modern Belarusian art development is closely connected with integration into the contemporary cultural field. The search for new ways of construction of the relations in the sphere of contemporary art and culture occurs after particular changes in economy and social sphere. The absolute priority in the field of contemporary art should be given to projects, showing the latest schools and tendencies of contemporary fine arts, photography, performance art, art design etc.

Key words: Belarusian-German exhibition project, fine art, contemporary art, cultural field.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 18-24)

Адрес для корреспонденции: e-mail: e_kenig@tut.by, international@bdam.by – Е. Я. Кенигсберг

В 1990–2010-х годах значительно расширилась сфера международных контактов в области культуры и искусства, в частности, сфера белорусско-немецких связей профессионального белорусского искусства. Возможности сотрудничества и партнерского взаимодействия культур разных стран являются важным фактором, определяющим развитие современной художественной культуры каждой страны. В процессе становления и развития культурных контактов формируются новые прогрессивные черты, выявляется своеобразие искусства различных национальных школ. Белорусская национальная культура неизменно проявляла свой интернациональный характер, свой глубокий интерес к передовым творческим исканиям других народов, прежде всего европейских [1, с. 11].

Международные связи изобразительного искусства являлись предметом пристального научного интереса еще во времена СССР. Однако этот интерес лежал в основном в области истории и политики, в частности, культурной политики. Следует отметить, что работы практически всех авторов советского времени (Л. М. Зак, А. Е. Иоффе, В. А. Космач, Л. В. Власова и др.) были неизбежно подвержены влиянию официальной идеологии. Вследствие этого международные культурные связи было принято рассматривать в качестве фактора разрядки международной напряженности. Интернациональные культурные связи, в том числе связи изобразительного искусства, были одним из инструментов процесса мирного урегулирования отношений двух противоборствующих систем, социалистической и капиталистической. Важная роль в исследованиях международных культурных связей отводилась количественной статистике обменов, анализ их качественной составляющей играл значительно меньшую роль.

Исследования, проводимые после распада Советского Союза, уже освобождены от идеологических установок правящей коммунистической партии. Однако авторы по-прежнему концентрируются на исторических и культурно-политических аспектах взаимоотношений СССР и зарубежных стран, в частности, Германии. Историю русско-немецких художественных связей исследовал В. Ф. Колязин, внешнюю куль-

турную политику Германии времен Веймарской Республики – В. А. Космач, германо-советские отношения, в том числе и в области культуры, – В. И. Случ.

Немецкие исследования последних десятилетий посвящены в основном внешней культурной политике Германии. Авторы изучают историю развития культурных связей Германии и России (Г. Кадэ, Х. Канн), Германии и Франции (В. Зиннед-Брандт), немецко-испанские культурные отношения (З. Кальдеморген), перспективы в области культурной политики в странах – новых членах Европейского Союза (К. Вайсс), культурные и политические проблемы европейской интеграции (М. Фукс), развитие новой политической культуры в странах демократии (Ю. Лимбах) и т. д.

Культурные связи Беларуси с другими государствами до сих пор в основном изучались в правовом, историческом или культурологическом аспектах. В специальных изданиях появлялись отдельные публикации искусствоведов и критиков искусства. Современное изобразительное искусство Беларуси 1990–2010-х годов в контексте развития международных культурных связей (на примере белорусско-немецких выставочных проектов) было практически не исследовано.

Цель данной статьи – раскрытие процесса становления и развития новых тенденций современного изобразительного искусства Республики Беларусь 1990–2010-х годов в контексте международных культурных связей на примере белорусско-немецких выставочных проектов.

После 1991 года стала доступной информация о современном изобразительном искусстве разных стран, актуальных художественных течениях и направлениях. Расширился жанрово-видовой спектр белорусского изобразительного искусства. Значительно активизировались культурный обмен и международное сотрудничество в области культуры и искусства.

Немецкие посреднические организации, которые начали работать в Беларуси после 1991 года, способствовали налаживанию и развитию белорусско-немецкого культурного сотрудничества в описываемый период.

Белорусско-немецкие выставочные проекты. В расширении международных

контактов профессионального белорусского изобразительного искусства 1990–2010-х годов важную роль сыграли белорусско-немецкие выставочные проекты. Под белорусско-немецкими выставочными проектами понимаются выставки современного искусства, прошедшие в Беларуси и (или) Германии в описываемый период, инициаторами и организаторами проведения которых выступали немецкие или белорусские институции либо те и другие вместе. Значительно реже выставки проводились по инициативе отдельных художников или кураторов, к которым подключались белорусские и немецкие организации. Как правило, такие выставки имели целью презентацию отдельных представителей, редко направлений современного искусства Беларуси в Германии либо Германии в Беларуси, и носили в основном ознакомительно-просветительский характер. Еще реже совместно выставлялись белорусские и немецкие авторы. Зачастую такие экспозиции не имели ни четко выраженной тематики, ни куратора. Тем не менее, эти выставки в 1990–2010-х годах внесли важный вклад в развитие культурного диалога двух стран, в расширение культурной палитры Беларуси и Германии.

Белорусско-немецкие проекты, состоявшиеся в описываемый период, можно условно разделить на несколько групп в соответствии с формами проведения:

- Ознакомительно-просветительские выставки, например, «Фотография из Минска», «Художественная палитра Беларуси», «Новое искусство из Беларуси», «Выставка современных художников Беларуси», «Беларт. Современное искусство из Беларуси», «Dach/Дах» и т. д. Это самая многочисленная группа. Организаторами выставок могли быть как белорусские, так и немецкие институции. Наличие куратора или кураторов не являлось определяющим компонентом, поскольку куратор в таких проектах, как правило, выполнял функцию менеджера, а не идейного вдохновителя. Основной целью проведения данных выставок являлась презентация современного искусства Беларуси в Германии.

- Авторские проекты, например, «Моя Америка» Михаила Борозны, «Фотография» Йорга Айdnера, выставка живописи и графики Удо Шееля в Минске, «Тема – Гер-

мания. Место – Бремен» Дениса Синюгина, «Иной взгляд» и др. Такие выставки показывали работы одного автора или коллектива авторов, разрабатывающего собственную идею. Иногда, как в случае с выставкой «Возрожденный мир. Еврейская жизнь в Центральной и Восточной Европе», к автору, разрабатывающему тему на протяжении ряда лет, на время проведения выставки подключались местные художники, также работающие над такой темой. Как правило, автор проекта сам определял идею, цель и задачи проекта, т. е. выполнял кураторские функции.

- Фотовыставки к годовщинам катастрофы на Чернобыльской АЭС. Это ряд выставок Анатолия Клещука в Германии, совместные фотовыставки известных белорусских (А. Клещук, С. Брушко, Д. Романюк и др.) и немецких авторов. Сюда же можно отнести проект «Эхо молчания». Для этих выставок характерно сочетание документальной съемки с художественным подходом и творческой переработкой событий.

- Смешанные проекты, например, «Новое путешествие», «Презентация», «Vis-a-Vis. Актуальные диалоги», «LITÄRA. Візуальныя даследаванні паэзіі» и др. Эти выставки, как правило, имели куратора, но кураторская идея четко и понятно была сформулирована лишь в некоторых проектах. Целью данных выставок была в основном презентация отдельных представителей актуального искусства Беларуси и Германии в Беларуси (за исключением проекта «Презентация», где представлялись разные школы).

Большинство белорусско-немецких выставочных проектов было рассчитано на массового зрителя. Лишь некоторые из них (например, «Эхо молчания», «Моя Америка», «Иной взгляд») имели ярко выраженный интеллектуальный характер и адресовались в том числе и профессионалам – художникам, критикам, искусствоведам.

Международные тематические выставочные проекты. Наиболее существенный вклад в развитие профессионального белорусского изобразительного искусства 1990–2010-х годов, в расширение диапазона выставочной деятельности, в интернационализацию художественной среды Беларуси внесли международные тематические выставочные проекты, которые начинались

как белорусско-немецкие. Но уже со второго проекта состав стран-участниц расширился, и проекты стали называться международными. При этом порядковые номера и подзаголовки «Международный тематический выставочный проект» носили только проекты со второго по шестой, а точкой отсчета стали считать белорусско-немецкий выставочный проект «Тексты/Texte». Таким образом, всего таких проектов прошло шесть: «Тексты/Texte» (1997–1998), «Иллюзия расстояний» (2000), «Окна одного города» (2001–2002), «Иллюзия времени» (2004–2005), «Остановка Европа» (2006–2007), «Путевые заметки. Европа» (2007–2008). Два последующих проекта, «1989–2009: Меняющийся мир – запечатленное время. Современное фото- и видеоискусство из России, Украины, Беларуси, Грузии, Казахстана, Киргизстана, Узбекистана и Германии» (2009–2010) и «Жили-были. Современная детская книжная иллюстрация из Беларуси, Германии, Израиля и Польши» (2010), хотя формально были международными тематическими выставочными проектами, подзаголовков таких не имели и формировались несколько иначе.

Всем прошедшим международным тематическим выставочным проектам присущ ряд определенных характеристик, а именно:

- наличие белорусского куратора или кураторов;
- сформулированные куратором/кураторами тема, идея, цели и задачи проекта;
- количество организаторов (более двух);
- количество стран-участниц (две и более);
- отбор художников-участников куратором или кураторами в соответствии с целями и задачами проекта;
- организация и проведение турне выставки как минимум в двух городах;
- организация и проведение сопутствующих мероприятий: круглых столов, перформансов, международных научно-практических конференций, мастер-классов, встреч со зрителями и т. д.;
- формирование пакета сопроводительных материалов: каталога и/или CD-Rom'a, плаката, пригласительных билетов, пресс-релиза, публикация материалов международных научно-практических конференций, круглых столов и т. д.;

- совместное финансирование проекта странами-организаторами.

Главным организатором первого проекта была Белорусская государственная академия искусств, всех остальных – Институт имени Гёте в Минске. Исключение составляет проект «1989–2009. Меняющийся мир – запечатленное время», организатором которого выступили Институты имени Гёте в регионе Восточная Европа–Центральная Азия, от каждой страны-участницы был свой региональный куратор, а главным куратором выступила гражданка Германии.

Рассматриваемые международные тематические выставочные проекты были понятными и ясными по форме, доступными для разной аудитории. Для художников-участников характерным является глубокая и серьезная разработка предложенной куратором темы, неоднолинейное представление материала.

Кураторская работа над проектом отличалась как разнообразными творческими подходами, так и значительным объемом менеджерской составляющей. Международные тематические выставочные проекты способствовали развитию межкультурных коммуникаций, помогли осмыслению прошлого и постижению настоящего актуального искусства стран-участниц.

Реализация такого рода выставок в виде международных тематических проектов позволила, наряду с презентацией экспозиции, осуществить ряд международных мероприятий научного, практического, учебного и методического характера. Примером таких мероприятий являются круглые столы, международные научно-практические конференции, семинары, мастер-классы, встречи с художниками и кураторами, курсы и т. д.

Таким образом, исследованные проекты можно разделить на две группы по типу проведения. Первая группа, белорусско-немецкие выставочные проекты, – это выставки современного искусства с участием белорусских или белорусских и немецких художников в Германии или с участием белорусских и немецких художников в Беларуси. Вторая группа – это международные тематические выставочные проекты, в которых принимали участие белорусские и немецкие художники, а также, как правило,

художники из других стран. Все международные тематические выставочные проекты имели передвижной характер и были показаны либо в разных городах Беларуси, либо в Беларуси и других странах.

Белорусско-немецкие выставочные проекты 1990–2010-х годов содействовали развитию культурного сотрудничества Беларуси и Германии и популяризации современного изобразительного искусства Беларуси в Германии и Германии в Беларуси. Большинство белорусско-немецких проектов носило ознакомительно-просветительский характер, но были и кураторские, и авторские проекты.

Международные тематические выставочные проекты способствовали развитию межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области современного искусства, расширению спектра знаний о современном изобразительном искусстве Беларуси и стран-участниц проектов. Все исследованные международные тематические выставочные проекты были кураторскими проектами, причем куратор в большинстве случаев отвечал не только за творческую составляющую, но и за организацию и проведение проекта. Реализация выставок в виде международных тематических проектов позволила, наряду с презентацией экспозиции, осуществить ряд международных мероприятий научного, практического, учебного и методического характера (круглые столы, международные научно-практические конференции, семинары, мастер-классы, творческие встречи и т. д.). Передвижной характер данных проектов позволил ознакомиться с достижениями современного искусства стран-участниц искусствоведам, критикам, художникам, зрителям разных городов Беларуси.

Международные тематические выставочные проекты стали не только формой, но и тенденцией современного белорусского искусства, которая активно осваивала методологию западноевропейского искусства, не порывая с собственными традициями 1980–1990-х годов. Наиболее активными авторами этой тенденции с белорусской стороны являлись художники М. Борозна, Ю. Алисевич, О. Сазыкина, А. Клинов, П. Татаринов, И. Савченко.

Перспективы интеграции современного искусства Беларуси в международное культурное поле. Искусство – сфера субъективная и противоречивая. Это сфера широко открытая для дискуссий. Восприятие искусства зависит и от эстетического опыта самого художника, и от широты ассоциаций и аналогий, которыми владеет зритель. Целью многих крупных международных выставок является не только показ художественного процесса, но и создание новой культуры.

Современное искусство, как правило, не требует длительного разглядывания. Оно существует только в момент восприятия. Рассеянное внимание и беглый просмотр характерны для сегодняшнего зрителя. Но постижение современного искусства – своего рода работа, требующая от зрителя не только понимания контекста, внимания, но и определенного рода усилий. Сегодня многие художественные произведения и выставки нуждаются в разъяснении идеи, техники или концепции, их сложно понять без объяснения искусствоведа.

Смысл создания произведений актуального искусства не в производстве бесчисленного количества ничего не значащих инсталляций и брутальных видеонарезок, а в готовности к познанию нового, в творческой переработке идеи и в осмыслении мирового художественного опыта. Образовательная функция всегда была и остается одной из важных функций искусства.

Искусство играет определенную роль в формировании исторического сознания. Белорусское искусство последних десятилетий все еще нуждается в осмыслении и во включении в международный культурный контекст. Нет необходимости противопоставлять развитие белорусского искусства развитию искусства, например, западноевропейского, ведь искусство не может развиваться изолированно, без оглядки на мировые тенденции. К сожалению, белорусские художники еще недостаточно признаны мировой художественной средой, о них мало знают иностранные кураторы. Современное белорусское искусство необходимо активно интегрировать в международное современное культурное поле. Для этого есть или могут быть созданы все необходимые предпосылки: от высочайшей школы бе-

лорусского художественного образования до участия Беларуси в 54-й Венецианской биеннале 2011 года. Следует отметить, что двое из пяти белорусских художников, представленных в Национальном павильоне Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале, принимали участие в белорусско-немецких выставочных проектах. Так, Ю. Алисевич в Венеции продемонстрировал ту пластику, которую впервые представил на международном тематическом выставочном проекте «Иллюзия времени» [2]. А. Клинов получил широкую известность не в последнюю очередь благодаря серии «Одиночество чемоданов», впервые показанной на международном тематическом проекте «Тексты/Texte» [3].

Участие белорусских авторов в значимых выставках современного искусства за рубежом помогает расширению творческого диапазона, развитию творческих идей, интеграции в процессы европейской и мировой культуры, развитию межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества.

Необходимо создать условия для регулярного проведения в Беларуси международных выставочных проектов, биеннале, триеннале, quadriеннале современного искусства, ведь проекты такого ряда выполняют определенные культурные и политические задачи. Беларусь, в силу своей географической доступности, могла бы стать узнаваемым местом на карте, где происходят значимые международные события в области изобразительного искусства. Причем важна именно не одноразовость события, а его периодичность, которая дает долговременный эффект. Здесь нужна активная поддержка государства, особенно в создании структур, которые будут помогать молодым белорусским авторам активно заявлять свои творческие позиции и раскрывать собственные возможности. Другими направлениями работы таких структур могут стать образовательная работа со зрителем, создание и налаживание коммуникаций между зрителем и художником, образовательные программы для кураторов, художников, специалистов в области современного искусства, программы арт-резиденций для молодых белорусских и зарубежных художников.

Прогрессивное белорусское искусство утверждает демократические ценности. Одним из важных факторов прогрессивности развития является ответственность художника за результаты своей работы. Расширился диапазон влияния современного европейского искусства на развитие белорусского. По сравнению с концом XX века белорусское искусство существенно лучше интегрировано в контекст европейского художественного поля, оно стало более самодостаточным. Работы белорусских художников соответствуют всем наиболее актуальным тенденциям развития современного искусства [4].

Сегодня важно активно сотрудничать с авторами, которые достигли международного признания в сложных для развития культуры условиях. Приглашение к совместной работе зарубежных известных и молодых художников, музыкантов, артистов, критиков расширит возможности обмена художественными идеями и теоретическим опытом. Но бессистемно это делать нельзя. Необходимо опираться на анализ уже имеющегося опыта в международном обмене, брать за ориентир в развитии наиболее успешные совместные художественные проекты.

Проведение международных художественных проектов в области современного искусства способствует развитию межкультурных коммуникаций, генерации новых действенных идей, созданию и укреплению связей между художниками, искусствоведами, кураторами, критиками разных стран. Деятели искусства особенно остро ощущают динамику времени, реагируют на векторы общественных трансформаций. Проведение международных выставочных проектов дает возможность рассмотреть обобщенный срез сегодняшнего дня, параметры восприятия его пространственного и временного подтекста. Участие в экспозиции становится для авторов возможностью показать не только свой художественный взгляд, но и проявить себя в разработке варианта художественной интернациональной концепции, где есть место представителям сложившихся методологий современного искусства и тем, кто только формирует новые взгляды на окружающий мир.

Развитие современного изобразитель-

ного искусства в Беларуси требует непрерывного обмена информацией, знакомства с актуальными зарубежными тенденциями и течениями, участия в наиболее значимых международных художественных выставках.

Современное искусство Беларуси – постоянное продолжение философского поиска духа. Это искусство, соответствующее своему времени, признанное актуальной белорусской и зарубежной критикой. Оно имеет реальные перспективы для широкого признания. Белорусское искусство сегодня являет собой цельное динамическое явление художественной культуры [1].

Заключение. Искусство Европы по сравнению с серединой XX века существенно расширило свой диапазон влияния на общество. Взаимодействие европейского и белорусского искусства требует расширения коллективных задач художественных сил, широких методологических рефлексий.

Современное восточноевропейское художественное пространство находится в контексте независимых экспериментов и оказывает влияние на кардинальные переопределения в искусстве. Ограниченность развития лишает искусство дальнейших перспектив. Свободный выбор альтернатив – приметы

нового времени.

Интеграция современного белорусского изобразительного искусства в интернациональное культурное поле немыслима без постоянного развития международных культурных связей Беларуси. Лучшие достижения изобразительного искусства 1990–2010-х годов должны стать основой дальнейшего целенаправленного движения, развития новых тенденций белорусской художественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борозна, М. Изобразительное искусство современной Беларуси в условиях развития независимого государства / М. Борозна // Материалы международной научно-теоретической конф. «Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика». – Минск: Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка, 2008. – С. 7–12.
2. Кенигсберг, Е. Личное пространство Юрия Алисевиича / Е. Кенигсберг // Проект «Kodex». Павильон Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале 2011. – Минск, 2011. – С. 8.
3. Кенигсберг, Е. Тексты на минском фоне. Международные тематические выставочные проекты Института имени Гёте в Минске / Е. Кенигсберг // 10 гадоў Інстытуту імя Гётэ ў Мінску: зборнік / Інстытут імя Гётэ в Минске. – Минск, 2003. – С. 29–32.
4. Борозна, М. Изобразительное искусство Беларуси XX века / М. Борозна // Проект «Kodex». Павильон Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале 2011. – Минск, 2011. – С. 40–42.

Поступила в редакцию 29.10.2012 г.

УДК 75.036(47+57)+75.036(476.5):7.071.1

Сравнительный анализ творчества Михаила Ларионова и Марка Шагала

Вакар Л. В.

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



В статье рассматриваются вопросы стилистической трансформации выразительных средств изобразительного искусства начала XX века при переходе от символизма к авангарду. Творческие поиски М. Ларионова заложили основу новой неклассической эстетики, первого авангардного направления в русском искусстве – неопримитивизма. Его культивирование тем провинциальной жизни, стилистики лубка и живописной вывески, а также возвращение сюжета и идеографического знака были усвоены и творчески переосмыслены М. Шагалом. Обоих художников объединяют глубокий интерес к народной культуре и эстетический плюрализм, позволивший синтезировать разнообразные источники художественных впечатлений в собственный неповторимый стиль.

Ключевые слова: неопримитивизм, символизм, авангард, лубок, вывеска.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 25-32)

Comparative analysis of the creative work of Mikhail Larionov and Marc Chagall

Vakar L. V.

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

The article considers issues of stylistic transformation of expressive means of early XX century fine arts during the transition from symbolism to vanguard. Creative search of M. Larionov laid the basis for new non classical esthetics, first vanguard trend in Russian art – neoprimitivism. Its cultivation of the topics of provincial life, stylistics of pictorial signboard as well as return of the subject and ideographic sign were understood and creatively reconsidered by M. Chagall. Both the artists are united by deep interest in folk culture and esthetic pluralism which made it possible to synthesize various sources of artistic impressions into their own unique style.

Key words: neoprimitivism, symbolism, vanguard, signboard.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 25-32)

Эпистолярное наследие и биографические исследования творчества М. Ларионова и М. Шагала не дают информации об их каких-либо личных контактах, но на выставках Ларионова работы Шагала экспонировались. В каталоге выставки «Ослиный хвост» (1912) указана картина «Смерть», а выставки «Мишень» (1913) – три картины без названия [1]. Это выступление Марка Шагала перед российской публикой (не считая выставок работ учеников школы Е. Н. Званцевой 1910 г. и «Мира искусства» 1912 г.) можно считать дебютом, и то, что он

произошел в рамках неопримитивистского течения русского авангарда, говорит об интересе Шагала именно к выставочной деятельности Ларионова, а также и о том, что его работы отвечали очень высокому эстетическому и стилистическому цензу лидера нового искусства, стремившегося собрать вокруг себя самых перспективных для будущего творцов.

Возможно, выставки и были тем странством, где происходили заочные творческие контакты художников. Марк Шагал приезжает в Петербург в надежде получить

Адрес для корреспонденции: e-mail: lvakar@mail.ru – Л. В. Вакар

профессиональное образование, а также обрести свой пластический язык. Его развитие происходит под сильным влиянием символизма, сумрачная и многозначная поэтика которого преобладает в его ранних работах. Но вместе с тем его неутолимая любознательность не позволяет не заметить художественных экспериментов в искусстве. За время обучения Шагала в Санкт-Петербурге работы Ларионова показывались на выставках Союза русских художников (1906, 1907, 1909, 1910), «Венок» (1908), «1-й Салон Издубского» (1910), «Союза молодежи» (1910, 1911) [2]. В экспозиции второй выставки «Союза молодежи» 1911 года, прошедшей накануне отъезда М. Шагала из России, были представлены работы и М. Ларионова, и М. Шагала. В последующие четыре года М. Ларионов и М. Шагал принимали участие, кроме уже названных выставок «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913), в I немецком Осеннем салоне 1913 года в Берлине и в выставке «1915 год» в Москве. Художники постоянно находились в косвенных творческих контактах, были участниками одного художественного процесса.

Цель данного исследования – изучение и сопоставление творческих методов М. Ларионова и М. Шагала, что позволит проследить истоки и развитие стилистики неопримитивизма в российском авангарде. В качестве основного метода берется компаративистский анализ творчества художников, формально-стилистический анализ их произведений.

Образ провинции и поиски экспрессивной выразительности. Провинциальное происхождение во многом сближает М. Ларионова и М. Шагала. Их любовное и одновременно ироничное отношение к родному краю и своим землякам порождает ту особую органику картинных образов, которая убеждает в аутентичности жизненного материала. Тему провинциального города М. Ларионов стал разрабатывать еще в начале 1900-х годов. На его импрессионистических работах тихая жизнь маленького городка проходит вдоль пустынных улиц с мелкими лавками, у дверей которых скачут хозяева. Таким предстает перед нами светлый образ южного Тирасполя на картинах М. Ларионова «Еврейская лавка» (1900), «Фруктовая лавка» (1904). Таких же жду-

щих клиента торговцев наблюдаем мы и у открытых дверей на гуаши «Дом в Лиозно» (1914) М. Шагала. Только здесь в большей степени чувствуется автобиографичное повествование: над одной из дверей дома висит вывеска «Парикмахер З. Шагал», а на створке двери размещена живописная сцена, иллюстрирующая характер предлагаемых услуг. Художник с любовью вырисовывает фактуру булыжника, кирпичной кладки, деревянного сруба. В интерьерах «Рыбная лавка» (1907–1908) М. Ларионова, «Лавка в Витебске» (1914) М. Шагала художники также спешат показать множество характерных деталей быта и товаров, оставив на втором плане человека и его заботы. Эти работы фиксируют образ родной среды, очевидно, что авторы уже осознали свою оторванность от нее, но не могут расстаться с ее материнской аурой.

В поле зрения художников попадает и множество домашней живности: свиней, волов, коров, гусей, коз, индюшек, собак и кошек («Цыганка» М. Ларионова, 1908; «Аптека в Витебске» М. Шагала, 1914; «Мясник» М. Шагала, 1910). Эти обязательные приметы провинции в поздних работах станут своеобразными знаками ностальгии авторов по своей малой родине. Марк Шагал в начале осваивает мотив витебской панорамы как фон для сюжетно-портретных композиций («Автопортрет перед домом», 1914; «Продавец газет», 1914), затем она становится устойчивым элементом его иконографии, игра с которым будет отвечать его желанию видеть мир сквозь образ родного города, как в графическом листе «За деревней» (1916).

Редукции подвергается и классический образ женской наготы. Путь к неопримитивизму у М. Ларионова и М. Шагала лежал через увлечение творчеством Поля Гогена, поразившего европейцев таитянской экзотикой и первозданной цельностью естественного образа жизни островитян. У обоих художников есть работы, которые восходят к гогеновскому шедевру из собрания С. И. Щукина, картине «А, ты ревнуешь?» (1893). Модель написана в свободном ракурсе раскрывающейся на зрителя телесности, гипнотизирующей своей величавой пластичностью. М. Ларионов, мастер брутальной насмешки, упрощает, утрирует форму через сопоставление обнаженной

женской натуры с образом животного: в «Деревенских купальщицах» (1909) появляется обрезанная форматом картины розовая свинка, а в «Купальщицах с голубой козой» (1910) – хоть и редкого окраса животное, но далеко не благородных кровей. В откровенных позах девиц критика усмотрела бесстыдство, и это не противоречило эпатажной эстетике авангарда в целом. В картине М. Шагала «Обнаженная в саду» (1911) близкий мотив обнаженной женской натуры совмещен с темой цветущего сада, которая была характерна для творчества М. Ларионова импрессионистического периода. Здесь также очевидно стремление молодого М. Шагала достичь того живописного качества ларионовских картин, которое определено Н. Пуниным как «единство живописной поверхности» [3]. Он покрывает холст клубящимися мазками, передающими буйное цветение растений, и этому ритму подчиняет фигуры обнаженных, что особенно ему удастся в стилизации более мелкой пластики сидящей девушки, еле заметной в природной среде.

Ранний период творчества М. Ларионова и М. Шагала отмечен интенсивными поисками экспрессивного образа, что наиболее убедительно передает графика. Для обоих художников характерен интерес к выразительности жеста, поиск динамичных пластических средств. Подвижную и весьма необычную пластику разрабатывает М. Ларионов в своих пастелях и гуашах. В работе «Фантастический балет» (1898–1899) кавалер с хлестаковскими манерами, изловчившись, ухватился за ногу партнерши, что привело в неописуемое удивление молодую барышню, которая, обернувшись, балансирует в полете, рискуя вот-вот упасть навзничь на пол. При всей неестественности ракурсов причудливо-изогнутых тел художнику удается передать впечатление танцевального вихря. Вместе с тем весьма оригинальные позы персонажей легко вписываются в пространство листа, повторяя даже его прямоугольную форму. Эта же искрометная энергия танца присутствует на афишном фоне его картины «Цирковая танцовщица» (1911). Необычные танцевальные позы характерны и для графики М. Шагала 1910-х годов («Еврейская свадьба»). «Бескостная» пластика в дальнейшем

получит развитие в его образах танцоров, акробатов театральных и цирковых тем. Знаменитая живописная работа Шагала «День рождения» (1923), где счастливый художник умудряется в невероятном эквилибристическом полете поцеловать невесту, также удивляет зрителя своей сверхэкспрессивной динамикой.

Переосмысление традиций лубка и вывески. С началом неопрimitивистского периода М. Ларионов переходит к более геометризированной, угловатой пластике, которая расширяет возможности для поиска нового пластического языка. Д. Сарабьянов отмечает в ней влияние лубка и вывески, позволявших художнику выработать особую демонстративную наглядность изобразительного мотива, «распластанность» фигур, одновременность действий, разворачивание события вдоль плоскости, игровой характер деталей и выйти к лаконичности фольклорной криптограммы [4].

Первую серию картин, где стилизуется вывеска, М. Ларионов показал на выставке «1-й Салон Издебского». С 19 апреля по 25 мая 1910 г. она проходила в Санкт-Петербурге, там их, скорее всего, видел М. Шагал. Это картина «Прогулка в провинциальном городе» (1907) и увеличенные ее до самостоятельных сюжетов фрагменты «Провинциальный фронт» (1907) и «Провинциальная фронтис» (1907). Утрируя выразительные жесты, Ларионов подтрунивает над своими героями, стремясь выявить характерное, приближая их образы к персонажам вывесок, которые присутствуют здесь же, на втором плане. В пластике персонажей очевидна гротескная экспрессия, создающая удивительный эффект равновесия при разнонаправленности ритма движений. В картине «Провинциальная фронтис» Ларионов даже не дописывает кокетливой героине правую руку с зонтиком, как это намечено в эскизе, оставляя для большей экспрессии движение незавершенным. У Шагала близкий эффект возникает в работе «Двойной портрет с бокалом вина» (1917), где сложный ритм наклоненной пирамиды из фигур Беллы, Марка и ангела держится благодаря движению последнего в противоположном направлении падающей вертикали нижних тел.

Показательно сравнение картины «Офи-

церский парикмахер» (1910) М. Ларионова и гуаши «У парикмахера» (1912) М. Шагала. Ларионов трактует композицию в духе театрализованной вывески, обрамляя плоское пространство приподнятыми драпировками и вооружая персонажей знаковыми атрибутами: парикмахера – огромными ножницами, офицера – длинной шпагой. Утрированные жесты героев таковы, что зрителю очевидны их обоюдные антипатии: они словно угрожают друг другу. Шагал в своей работе в большей степени отдает предпочтение сюжетному началу. Он хотя и театрально разворачивает парикмахера с клиентом на зрителя, но за их спинами сохраняет интерьер комнаты с нетерпеливо ожидающим своей очереди посетителем. Здесь интрига выстраивается на противопоставлении забывшегося в самозабвенном порыве угодить первому клиенту парикмахера и негодующего по этому поводу наблюдателя. Вместо иронично-торжественной репрезентативной композиции мы созерцаем иронично-добродушную сцену.

При сравнении событийных многофигурных картин «Ссора в кабачке» (1911) М. Ларионова и «Желтая комната» (1911) М. Шагала также очевидно сходство композиционных решений: вздыбленный пол, разбросанные стулья и разнонаправленные ритмы движений персонажей. Вся эта ритмическая какофония призвана раскрыть их необычное состояние: опьянение героев Ларионова и сомнамбулическое визионерство героев Шагала. Но что отличает работы М. Шагала, так это та символическая нагрузка, которая всегда привносит в них ощущение тайны. Шагал раскрывает замкнутое пространство комнаты в ночной пейзаж с луной, которая наполняет комнату таинственным свечением.

В работах Шагала 1910-х годов мы также встречаем на фоне городского пейзажа обобщенный образ-символ, идущий от знаковой природы афиши-лубка. Таковы многочисленные варианты «Скрипачей» (1911–1914 гг.), композиции которых постепенно усложнялись. В картине «Музыкант» (1912–1913 гг.) главный герой написан в полный вертикально вытянутый формат картины и находится в подчеркнутом контрасте с пейзажем фона из-за их несомасштабности, вследствие чего он воспринимается как ал-

легория, как воплощение национального духа, хранимого еврейской местечковой культурой. При необыкновенном разнообразии диссонансных разработок предметно-образного и цветового решения композиция в целом воспринимается целостно, как и добавляет городской вывеске. Художник словно приглашает зрителя войти в этот волшебный мир творческой фантазии и на некоторое время стать его соучастником.

В революционные годы в Витебске М. Шагал активно использует язык народной культуры в своих оформительских работах города и декорациях постановок Театра революционной сатиры. К этому времени относится эскиз плаката «Трубящий всадник» (1918), который во многом напоминает работу М. Ларионова «Солдат на коне» (1910–1911). В обоих случаях образ всадника стилизован в соответствии с пластикой народной игрушки. У Ларионова ироничное воспроизведение наивной эстетики является основой для насмешки над стереотипным образом: вздыбленный белый конь в яблоках с бравым гусаром замер на скаку, испугавшись пня в лесу. Художник обрезает голову солдата и сдвигает изображение вправо, как бы освобождая место для создания ощущения продвижения вперед, и одновременно рисует в этом месте пень. Его солдат, словно заколдованный чарами си-не-бирюзовой ночи, обречен на бесконечно повторяющийся гарцующий прыжок: натываясь и отталкиваясь от белого пня, затем, ударяясь о верхний край полотна, – возвращаться к нему же.

На эскизе плаката Шагала все подчинено возвышенной романтической символике и преобразующему пафосу времени: приподнимающийся розовый занавес с кутасами открывает взору витебских обывателей трубящего всадника в революционных одеждах на зеленом коне. Небесный посланник опустил на холмы Витебска и, пробуждая от сна его древние церкви и вросшие в землю деревянные дома с покосившимися заборами, возвещает о грядущих переменах. Наверное, так ощущал себя Шагал, осуществляя в 1918 году в Витебске революционные реформы, одной из которых было объединение в единый творческий коллектив городской мастерской при Народном художественном училище молодых художников

и старых мастеров вывески.

В статьях М. Шагала этого времени больше акцентируется социальный контекст проводимых реформ, но вместе с тем есть и осознанное понимание эстетической ценности народного искусства. В «Письме из Витебска» художник сообщает: «Радовали сердце отдельные начинающие художники из народа и особенно рабочие – маляры-живописцы. С какой любовью, с какой детской преданностью исполняли они наши столичные «мудреные» эскизы» [5]. В сравнении с Ларионовым, выставившим на своих выставках наивных художников вместе с профессиональными, такая методика Шагала «натаскивания» мастеров по эскизам профессионалов кажется консервативной, она выдает его ориентацию на музейное и выставочное искусство. Это еще раз подчеркивает типологическую близость творческой эволюции М. Шагала к творчеству самоучек, для которых, согласно тонкому наблюдению Д. Сарабьянова, «важнее всего возвышение – приобщение к прекрасному» [6].

Армейские мотивы и образы самоидентификации художников. Весьма многочисленным по вариантам трактовки является в творчестве художников образ солдата. У М. Ларионова, после окончания Московского училища ваяния, живописи и зодчества много раз призывавшегося на военные сборы, этот образ приобрел автобиографические черты и стал использоваться в качестве самоидентификации. Впервые работы на солдатскую тему он показал на первой выставке «Бубновый валет» (1910) и на второй выставке общества «Союз молодежи» (апрель–май 1911) в Петербурге. Вообще солдатская тема разрабатывалась Ларионовым и Шагалом в разных исторических ситуациях. Солдаты Ларионова отбывают скучную службу в казармах мирного времени, отсюда их бесшабашность («Курящий солдат», 1910–1911).

Солдаты М. Шагала – это чаще всего призывники и раненые военных лет, в широко раскрытых глазах которых таится животный страх («Солдаты», 1914). Для Шагала автобиографический характер имеет образ поэта, причем в его разработке очевидно влияние ларионовских солдатских тем. В этом отношении весьма любопытно сопоставление пейзажа М. Ларионова «Близ ла-

геря» (1911) с работой М. Шагала «Поэт с птицами» (1911). На обеих картинах основу композиции составляет летний пейзаж, где среди цветущей природы размещена небольшая фигурка солдата – у Ларионова и поэта – у Шагала, причем их позы с перекрещенными ногами – чисто ларионовские. Безусловно, эти образы являются воплощением лирических чувств авторов. И, пожалуй, здесь их герои как нигде близки в своей растворенности в природном окружении.

В другой паре близких по содержанию работ: «Отдыхающий солдат» (1911) Ларионова и «Поэт в деревне» (1915) Шагала – очевидна разница в мирозерцании героев, в которых присутствуют портретные черты художников. Солдат Ларионова пребывает в ничегонеделании, забросив ногу за ногу, он разлегся у забора, раскурил трубку и наблюдает окружающую жизнь. Поэт Шагала приник к земле и в медитативном состоянии взывает к тайным силам природы. Два противоположных характера: для первого характерна экстравертированность, для второго – интровертированность. Таковыми художники были и в творчестве. Ларионов в своих новаторских поисках отталкивался от жизненных впечатлений, Шагал стремился воссоздать на полотне свое идеальное представление о жизни, ее метафору.

В картине «Отдыхающий солдат» (1911) Ларионова возникает любопытное соотношение героя первого плана с фоном картины: на заборе им начертаны строки, свидетельствующие о скором окончании службы, и рисунки-пиктограммы примитивного характера. Так автор делает явными мечты героя. Подобный прием полифонического звучания разномасштабных образов присутствует и в творчестве М. Шагала. Он также для раскрытия внутреннего состояния главного персонажа начинает использовать своеобразные мелкие пиктограммы, только они у него символично связаны с реальным мотивом и введены в его пространство без всяких видимых причин и границ. В картине «Солдат пьет» (1911–1912) бравый солдат, усевшись за чаепитие, предается мечтам о встрече с подругой, и эта радостная сценка в уменьшенном масштабе введена в композицию.

Нарративность и знак в живописи неопрimitивизма. Возвращение рассказа, сю-

жета в живопись авангарда было результатом продуманных методик и выставочных акций, осуществляемых Ларионовым под влиянием изучения народного искусства. Для художника-поэта Марка Шагала нарративность была тем качеством, которое изначально выделяло его творчество в новейшем искусстве.

Для творчества М. Ларионова, как и М. Шагала, характерна вариативность устойчивых тем и образов, которые в зарубежном периоде превращаются в иконографические схемы. У Ларионова они – курильщик, ветка, гроздь винограда, птичка, кошка, фигура обнаженной и др. – чаще всего носят игровой характер, отражая авторскую иронию, а в поздний период – лирическую ностальгию. Практически все образы российского периода творчества Шагала: животное, городская панорама Витебска, невеста-муза, влюбленные, часы и т. д. – в его поздний период приобретают знаковую природу и становятся информативной основой для наполнения смыслом живописных феерий. Кроме основной символической функции его пиктограммы выполняют одновременно декоративно-орнаментальную роль. Для обоих художников пиктограммы являются способом мифологизации собственной биографии и творчества.

У М. Ларионова эти образы-знаки в большинстве своем сформировались в период работы над футуристической книгой и циклом «Времена года» и были результатом глубокого изучения лубка, под которым он понимал все виды народного искусства. В предисловии к выставке лубка 1913 года, анализируя характер народного рисунка, Ларионов делает поразительно тонкое сравнение принципа симультанизма в народном искусстве и в авангарде. «Контур лубка очень разнообразен, в большинстве случаев совершенно свободный, рассматривающий предмет целиком в разных плоскостях с разных точек зрения, занесенных на одну картину. Это, так сказать, примитивное рассмотрение предмета с разных точек зрения, так как сам в себе предмет нерушим, но только на плоскости распределяется в разных положениях. Но у них есть и более сложные построения – рассмотрение самого предмета с разных сторон и разных точек зрения (как у наших современных художни-

ков Пикассо и Брака), причем это последнее, выдвигаемое лубками и нашими теперешними художниками, является наилучшим доказательством уничтожения времени, так как в один момент дается то, что можно получить, обойдя глазом предмет, что требует уже известного течения времени» [7].

Специфику этих приемов можно рассмотреть при сопоставлении литографии Ларионова «Женская фигура с летящей птичкой» (1913) и гуаши Шагала «Обнаженная в движении» (1913), имеющих весьма острое построение. Ларионов деформирует пропорции тела, сокращая или утолщая те или иные его части, но оставляет изображение плоскостным. Шагал, наоборот, совмещает в одном изображении несколько ракурсов: ноги и торс показаны со спины, при этом на ней обозначена грудь и нарисована запрокинутая голова с лицом, формы имеют кубизированную объемную моделировку. В данном случае лучшим комментарием будут слова самого Шагала, утверждавшего: «Народное искусство, хотя я его всегда любил, удовлетворить меня не могло. Народное искусство бессознательно, оно исключает совершенствование, цивилизацию. А меня всегда влекло к рафинированному искусству» [8]. Ларионов в своем реформировании пластического языка современного искусства стремился к простоте, ясности архетипа, хранимого народной культурой, к искусству, которое будет самоценно вне преходящих критериев времени. Марк Шагал в своем стремлении постичь секреты современного искусства был сориентирован на освоение возможностей новейших европейских открытий. В зрелом и позднем периодах творчества он возвращается к пластике свободного рисования, независимого от каких-либо «измов».

В предисловии М. Ларионова к выставке лубков также говорится об их эстетике: «Они вызвали подъем ощущений порядка искусств, что время было убито вневременным и внепространственным. Возникающее ощущение царило как самодовлеющая бесконечность» [9]. Эти слова являются ключом к пониманию его цикла картин «Времена года» (1912), в которых фольклорно-мифологизированная картина мира сопоставима с работой М. Шагала «Я и деревня» (1911). Оба автора берут за основу народную тему

восхваления витальных сил природы, но при близости мотивов демонстрируют разность пластических трактовок. При плоскостности и кажущейся простоте в композиционных решениях Ларионова присутствует динамика, рождаемая асимметрией расположения больших клейм и масштабными диссонансами рисунка, а также пульсацией белого цвета, оживляющей фактуру полотна и усиливающей ощущение радости и волшебства, характерное для наивного восприятия природы. Особенно она заметна при чтении поэтизированного текста, написанного без разделения слов, с использованием прописных и печатных букв, разными красками. Во всех работах светлые силуэты женских фигур-аллегорий пор года и других образов выступают на темном фоне, создавая пространственные эффекты глубины за счет цветового контраста. Ритуализованность жестов персонажей отсылает к искусству древних цивилизаций, а тонко нюансированный живописный фон передает очарование летней ночи или весеннего дня.

В картине «Весна» один из клейм имеет строго геральдическую композицию, где центром является цветущее древо, по сторонам которого размещены профильные изображения мужчины и женщины. Это решение напоминает композицию Марка Шагала «Я и деревня», где пространство построено на более сложной игре форм и цвета, форсированной динамике. Здесь также основу составляют два противопоставленных профиля: животного, воплощающего природное начало, и художника, держащего в руках небольшую цветущую ветку-деревце. Центристемительный ритм картины, образованный циркульными и диагональными линиями, напоминающими стилистику орфизма и футуризма, создает калейдоскопичную картину смены времени, но не пор года, а времени суток, где свет и тьма чередуются, выявляя неизменный порядок бытия. Повышенная красочность и орнаментально-декоративное заполнение картинной плоскости панорамой улицы с игрушечными домиками, символической сценой доения коровы, прорастающим в руке художника деревцем подчинены поэтической воле художника, создавшего яркую метафору отношений человека и природы.

Плюралистическая концепция творчества «всёчества». В неустанном поиске новых пластических приемов и их переработке в соответствии с актуальными потребностями нового искусства М. Ларионов и Н. Гончарова вместе с И. Зданевичем приходят к идее всёчества, которая станет, по утверждению А. Стригалева [10], первой плюралистической концепцией русского авангарда. Эта эволюция логично вытекает из контекста становления и развития авангардного движения, новаторский энтузиазм которого подпитывался из арсенала пластических идей неевропейского и непрофессионального (народного) искусства. Она приводила к практике переосмысления через творческую трансформацию и классических образцов искусства, что хорошо демонстрируют многочисленные «Венеры» М. Ларионова и М. Шагала.

Умение синтезировать множество разнообразных художественных идей, подчинить их своей авторской воле, создать на их основе новый образ становится признаком нового искусства. Для Ларионова всёчество – это стратегия борьбы с устаревшим и утверждения новой неклассической эстетики. В предисловии к каталогу выставки «Мишень» Ларионов утверждает: «Признание копии самостоятельным произведением. ...Признание всех стилей, которые были до нас и созданных теперь, как кубизма, футуризма, орфеизма, провозглашаем всевозможные комбинации и смешение стилей. ...Напряженность чувства и его высокий подъем ценим больше всего» [11]. Своеобразным манифестом всёчества является картина М. Шагала «Еврей в красном» (1914), где на белом фоне Шагал написал имена живописцев: Чимабуэ, Эль Греко, Шарден, Фуке, Тинторетто, Рембрандт, Брейгель, Пикассо, Сезанн, Руссо [12]. В парижский период живопись из Лувра была для него источником вдохновения, и в его творчестве слышны отзвуки искусства многих знаменитых художников, традиций и стилей, что для XX века стало нормой. Для Шагала соприкосновение с разными авангардными течениями и освоение их стилистики – это прежде всего этапы формирования собственного пластического языка, в котором игровое начало и ребяческий юмор парадоксальным образом сочетаются с религиозно-мистическим ми-

ровосприятием. Постоянное переосмысление и сопоставление своего художнического опыта, зашифрованного в пиктографической иконографии, с разными культурными артефактами позволило ему быть над эстетическими битвами XX века и в своей зрелой фазе развития приблизиться к эстетике постмодернизма. Он реализовал тот эстетический идеал, которым был одержим Ларионов, утверждая в предисловии к каталогу выставки лубка: «Футуристическое учение только и может быть рассматриваемо как вневременное движение» [13].

Заключение. Творчество М. Ларионова и М. Шагала развивалось в едином русле раннего русского авангарда, имевшего постоянные контакты с современным европейским искусством. Для М. Ларионова это был самый яркий этап его творческой биографии, когда он оказался в центре разнообразных художественных акций и внимания к себе их участников, когда они от неопрimitивизма переходят к эстетическому плюрализму концепции всѣчества. М. Шагал принимает участие в двух ларионовских выставках, но активным участником левого движения становится по возвращении в Россию в 1915 году, когда М. Ларионов уезжает в Париж. В последующие семь лет российского периода М. Шагал демонстрирует в своем творчестве «напряженность чувства и его высокий подъем», соединяя неопрimitивизм с элементами фовизма, кубизма и футуризма. В его работах этого времени можно обнаружить пародийные интонации Ларионова, что среди доминирующей беспредметности делает Шагала преемником его начинаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поспелов, Г. Г. Бубновы в вале. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М., 1990. – С. 247, 250.
2. Ковтун, Евгений. Михаил Ларионов. 1881–1964 / Евгений Ковтун. – СПб.: Аврора, 1998. – С. 165–166.
3. Пунин, Н. Н. Импрессионистический период в творчестве М. Ф. Ларионова / Н. Н. Пунин // Материалы по русскому искусству. – Л., 1928. – Т. 1. – С. 289.
4. Сарабьянов, Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов / Д. Сарабьянов. – М., 1971. – С. 99–117; Сарабьянов, Д. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним / Д. В. Сарабьянов // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М., 2003. – С. 3–12.
5. Шагал, Марк. Письмо из Витебска / Марк Шагал // Искусство Коммуны. – Петроград, 1918. – № 3. – 22 дек. – С. 2–3.
6. Сарабьянов, Д. Нико Пироманашвили среди русских художников на выставке «Мишень» / Д. Сарабьянов // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. – Тбилиси, 1983. – С. 7.
7. Ларионов, М. Предисловие к каталогу выставки лубка / М. Ларионов // 1-я выставка лубка. Организована Н. Д. Виноградовым. 19–24 февраля 1913 года. Каталог. – Москва // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 82.
8. Шагал, Марк. Ангел над крышами: стихи, проза, статьи, выступления, письма / Марк Шагал. – М., 1989. – С. 143.
9. Ларионов, М. Предисловие к каталогу выставки лубка / М. Ларионов // 1-я выставка лубка. Организована Н. Д. Виноградовым. 19–24 февраля 1913 года. Каталог. – Москва // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 81.
10. Стригалева, Анатолий. Михаил Ларионов – автор и практик плюралистической концепции русского авангарда / Анатолий Стригалева // Вопросы искусствознания, VIII(1/96). – М., 1996. – С. 466–489.
11. Ларионов, Михаил. Предисловие. Каталог выставки картин группы художников «Мишень». М., 1913 / Михаил Ларионов // Поспелов, Г. Г. Бубновы в вале. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М., 1990. – С. 249.
12. Бессонова, М. А. Открытие примитива в искусстве начала XX века (от Уде к Вальдену) / М. А. Бессонова // Россия – Германия. Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. – М., 2000. – С. 29.
13. Ларионов, М. Предисловие к каталогу выставки лубка / М. Ларионов // 1-я выставка лубка. Организована Н. Д. Виноградовым. 19–24 февраля 1913 года. Каталог. – Москва // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 82.

Поступила в редакцию 29.10.2012 г.

УДК 783.6(476)

Опыт сопоставления формул знаменного роспева и музыкальных моделей Ирмологиона (на примере песнопений Чина нощи Великого пятка)

Смыковская И. И.

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



В статье рассматривается один из аспектов проблемы соотношения знаменного роспева древнерусских рукописей и роспевов нотолинейных Ирмологионов белорусско-украинской книжной традиции. На примере 15 антифонов Чина нощи Великого пятка исследуется функционирование фита как элемента музыкального языка песнопений. Сопоставление фита антифонов по крюковым спискам с внутрислоговыми роспевами Супраслевского ирмологиона 1598–1601 годов выявило закреплённость строк за одними и теми же участками поэтического текста и их функциональную тождественность. Вокализированные строки образуют мелодический параллелизм, выступают в качестве составляющей комплекса приемов, создающих контраст на различных уровнях художественной системы. Представляя собой один из ее важных компонентов, они выполняют одновременно несколько функций – эмпатическую, символическую и формообразующую.

Ключевые слова: Ирмологион, песнопение, антифон, тропарь, вокализированный роспев, фита, функции внутрислоговых роспевов.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 33-53)

Experience of comparison of the formula of znamenny chant and musical models of Irmologion (on the example of the Holy Friday chants)

Smykovskaya I. I.

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

The article considers one of the aspects of the correlation between znamenny chant of Old Russian texts and Irmologion chants of Belarusian and Ukrainian book tradition. On the example of 15 antiphony of Holy Friday, the functioning of fita symbols as elements of music chants is examined. Comparison of fita symbols in antiphony of hook notation with similar intersyllabic lines of poetic text of Supraslevsky Irmologion of 1598–1601 showed that all fita symbols are expressed in the form of internal vocal chants on the same lexemes. In the poetry of chants vocalized lines form melody parallelism and act as a component of complex of methods which create contrast on different levels of the art system. Fita symbols as one of its main components, simultaneously serve several functions: emphatic, symbolic, form building, which emphasizes their functional equality to the fitas of znamenny chant.

Key words: Irmologion, chant, antiphony, troparion, vocalized chant, fita symbol, functions of internal vocal chants.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 33-53)

Белорусская ветвь монодийных песнопений составляет значительную и пока еще мало исследованную часть древнерусского певческого искусства. Основным источником изучения монодий конца XVI – XVIII века являются нотированные Ирмо-

гионы. Эти богослужебные певческие книги включают интонационные образцы различных роспевов, имевших место в певческой практике. В них встречаются песнопения с указанием знаменного, демественного, греческого, болгарского, киевского и многих

местных роспевов и напевов, созданных в крупных певческих центрах Великого Княжества Литовского. Соотношение мелодий, записанных киевской пятилинейной нотацией, со столбовым роспевом древнерусских крюковых певческих сборников определяется в современной медиевистике достаточно разноречиво. Ряд ученых в своих работах исходят из идеи И. И. Вознесенского о родстве роспевов Ирмологионов и древнерусского знаменного (Т. Ф. Владышевская, Е. Ю. Шевчук, И. О. Герасимова). Другие же, напротив, отмечают, что в нотопекарных кодексах записаны самобытные роспевы, которые складывались не в «ойкумене» столбового – болгарский, мирский, супраслевский (Л. Ф. Корний, Л. Ф. Костюковец, Е. П. Севрук).

Понятие системы знаменного роспева включает, как составляющую часть, стилистику – совокупность художественно-выразительных особенностей музыкального языка песнопений (определение В. Перелешинной) [цит. по: 1, 56]. Так как к важным элементам музыкального языка знаменных песнопений принадлежат вокализированные мелодические строки – фиты, выяснение преемственности роспевов Ирмологионов связано с рассмотрением функционирования этой составляющей.

М. В. Бражников, труды которого стали основой всех современных исследований древнерусских песнопений, говорит о фитах как образцах певческого искусства «в его наивысших, наиболее развитых формах, тесно связанных с музыкальной жизнью русского средневековья в целом» [2, 11]. А. Н. Кручинина пишет, что фита – это «высшая мудрость, тайна, непостижимая уму человеческому. Это воплощение в звуках Премудрости Божией, которую воспринял и записал безвестный древнерусский роспевщик» [3, 300]. В музыкально-поэтической структуре вокализированные роспевы, отмечает она, выступают важным элементом драматургической оппозиции, контрастируя на уровне музыкального текста с силлабическим типом мелодики [4, 17]. И. Е. Ло-

зовая отмечает, что фиты являются частью развитой системы мелодических формул, наряду с попевками и лицами. Пространные напевы, записывавшиеся невмами с включением начертания буквы «фита», <...> использовались в качестве фигур украшения и восклицания (ekfonisis) [5]. Н. С. Федоровская характеризует фиты как риторические фигуры, которые формируют и скрепляют композицию, обозначают разделы в строении песнопений, усиливают эмфатические акценты в поэтическом тексте [6, 84–92].

Для определения связи музыкального языка знаменного роспева и роспева песнопений Ирмологиона необходимо осуществить сопоставление тех памятников певческого искусства, которые находятся и в древнерусских рукописях, и в Ирмологионах. К таким памятникам принадлежит последование 15 антифонов Чина ночи Великого пятка.

Цель статьи – выявление инвариантности функционирования вокализированных роспевов – фит в антифонах «Страстей Христовых» по спискам Ирмологиона и крюковых Певческих сборников.

Наше исследование фитных роспевов проводилось на материале Ирмологиона 1598–1601 годов IP НБУВ ф. I, 5391 (Супраслевского). Рукописные Ирмологионы являются своеобразной антологией церковно-певческого искусства XVII–XVIII веков. В течение последних 30 лет их изучением, описанием и систематизацией занимается Ю. П. Ясиновский. В составленном им Каталоге украинских и белорусских нотопекарных ирмологионов XVI–XVIII веков 75 книг атрибутированы как белорусские. Из них 28 рукописей содержат песнопения службы «Святых Страстей Господа нашего Иисуса Христа».

Нотированное чинопоследование «Страстей Христовых» в древнерусской книжности известно с XII века [7]. А. Н. Кручинина установила, что стабильным элементом чина является последование 15 антифонов и их соотносительность с чтениями евангелий, определив его как «архетип цикла».

IP НБУВ – Институт рукописей и старопечатных изданий Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского.

Понятие «архетип цикла» включает: «1) архетип состава (последование песнопений); 2) архетип музыкальной организации (система гласовой принадлежности песнопений, а также связей частей песнопения друг с другом); 3) архетип интонационный (закономерные соотношения, лежащие в основе распевания литературного текста; состав музыкальных формул, входящих в каждое песнопение архетипа)» [7, 58–59].

В списках службы «Святых Страстей Господа нашего Иисуса Христа» белорусских Ирмологионов антифоны всегда представлены в полном объеме. Их нотолинейные версии вводятся в научный обиход впервые.

Рассмотрим состав последования по белорусским нотированным кодексам. Согласно Уставу, его образуют тропари, блаженны, богородичны, троичен, прокимен, трипеснец, светилен, стихиры [8].

Песнопения «Страстей Христовых» изучаются нами по рукописям, хранящимся в библиотеке Академии наук Литвы (8 единиц), в Институте рукописей и старопечатных изданий Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского (2 единицы), в Национальной библиотеке Беларуси (4 единицы) – всего 14 Ирмологионов. Время их включения в рукописи охватывает период с конца XVI до первой половины XVIII века (табл. 1).

Таблица 1

Состав песнопений утрени Великой пятницы по белорусским нотолинейным Ирмологионам из фондов LMAV, IP HBYB, HBB

№	Ирмологион	Песнопения					
		Тропарь «Егда славнии ученицы»	15 анти- фонов	Блажен- ны	Трипес- нец	Светилен	Стихиры
1	1598–1601 гг. IP HBYB ф. I, 5391		+		+		+
2	1649 г. IP HBYB ф. I, 3367		+				+
3	3 чтив. XVII в. LMAV F19–117		+				+
4	2 п. XVII в. F19–122 LMAV		+				+
5	XVII в. LMAV F19–119			+			
6	сер. XVII в. LMAV F19–121						+
7	1738 г. LMAV F19–128				+		
8	1 п. XVIII в. LMAV F19–127	+					
9	1769 г. LMAV F22–71	+					
10	3 чтив. XVII в. LMAV F19–118	+					+
11	2 чтив. XVII в. HBB 091/309		+				фрагмент
12	1669 г. HBB 091/316		+				+
13	3 чтив. XVII в. HBB 091/148		+				
14	1610–20 и 50 гг. XVII в. HBB 091/283к	+	+			+	+

Как видно из таблицы, ни один из нотолинейных кодексов не содержит весь состав песнопений чина. С различной степенью полноты каждая из рукописей представляет свою редакцию свода песнопений. 15 антифонов записаны в 8 Ирмологионах из 14 (№№ 1, 2, 3, 4, 11, 12, 13, 14). В Ирмологионе 1598–1601 гг. IP НБУВ ф. I, 5391 (№ 1) кроме антифонов записан **трипеснец** и **стихиры**. В Ирмологионе 1610–20 и 50 гг. XVII в. 091/283к НББ 1649 г. (№ 14) – **тропарь «Егда славнии ученицы», стихиры и светилен**. В списках 1649 г. IP НБУВ ф. I, 3367, 3 чтив. XVII в. LMAV F19–117, 2 п. XVII в. LMAV F19–122, 2 чтив. XVII в. НББ 091/309 и 1669 г. НББ 091/316 (№№ 2, 3, 4, 11, 12) – **стихиры**. В Ирмологионе 3-й чтив. XVII в. НББ 091/148 (№ 13) записаны только антифоны.

В остальные рукописи внесены единичные песнопения: 3 чтив. XVII века LMAV F19–118 (№ 10) – **тропарь «Егда славнии ученицы» и стихиры**; 1 п. XVIII в. LMAV F19–127 и 1769 г. LMAV F22–71 (№№ 8, 9) **тропарь «Егда славнии ученицы»**; XVII в. LMAV F19–119 (№ 5) – **блаженны**; 1738 г. LMAV F19–128 (№ 7) – **трипеснец**; сер. XVII в. LMAV F19–121 (№ 6) – **стихиры**.

Наиболее полный состав песнопений службы «Святых Страстей Господа нашего Иисуса Христа» включает Ирмологион 1598–1601 годов. Он также является и самым ранним по времени написания. Данная рукопись хорошо изучена. Введены в науку и современную концертную практику также и песнопения «Страстей Христовых», помещенных в Супраслевский ирмологион 1598–1601 годов. В 1999 году А. В. Конотоп осуществил реконструкцию и исполнительскую редакцию избранных тропарей чина. Песнопения впервые прозвучали в Большом зале Академической капеллы Санкт-Петербурга на концерте, проходившем в рамках научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения–1999». В связи с открытием этого памятника приобретает значимость его дальнейшее научное осмысление.

В списке Супраслевского ирмологиона у фит отсутствует одна из существенных черт – начертание. С переводом знаменных текстов на нотолинейные фиты утратили

свою «сокрытость», «тайнозамкненность»: они расшифрованы и выписаны полностью. Нотолинейный список Супраслевского ирмологиона сопоставляется нами с крюковыми списками из рукописей конца XVI в. РНБ Софийское собрание 492 и конца XVII в. РНБ ОСПК Q.I.85, зафиксированным знаменной нотацией, где фиты представлены как в виде графических символов (тайнозамкненно), так и в виде разводов. Затем фитные начертания сопоставляются с начертаниями, выявленными в Октоихе начала XVIII века РНБ Соловецкое собрание 619/647, роспевы фит которого даны в виде двознаменника. Источники – словари лиц и фит М. В. Бражникова [2] и Е. Григорьева [8]. Таким образом, в круг исследования включены списки конца XVI – начала XVIII века и исследовательские словари. Сопоставление крюковых, двознаменных записей и исследовательских словарей позволило определить наименования фит, их мелодическую и ритмическую специфику.

Фита как символ Премудрости Божией. Как известно, в крюковой нотации внутрислоговые роспевы – фиты – имели особую запись, называемую тайнозамкненной. М. В. Бражников пишет, что в применении к лицам и фитах смысл этого термина «заключается в том, что в них оказывается тайно (скрыто) замкнутым (заключенным) некоторое особое певческое содержание. Тайнозамкненность предполагает изображение относительно сложного и продолжительного напева условным простым и сокращенным способом. Обычные знамена, оказавшись в составе тайнозамкненного лицевого или фитного изображения, приобретают чисто внешний графический смысл, в большинстве случаев полностью теряя присвоенное им в певческой практике музыкальное значение. Таким образом, **тайнозамкненность есть прием графической зашифровки напева посредством такого условного сочетания знамен, которое не образует этого напева в случае исполнения того же ряда знамен согласно их обычному певческому значению**» [2, 17].

Запись текста с помощью особых знаков, сохраняющих высшее знание, восходит к

древнейшему способу фиксации важной для человека информации – графическим начертаниям на камне, деревянных дощечках, к узорам орнамента, узелковому письму. По мнению И. Морозова, автора книги «Основы культурологи. Архетипы культуры» (Минск, 2001), образ узла стал общечеловеческим архетипом познания мудрости. В текстах, имеющих символическое значение, отразилась архетипическая память постижения мира.

Процесс религиозного творчества по своей сути близок опыту проникновения к Первоисточнику, Свету, Божественному духу в религиях стран Востока. Это опыт постижения сознания или человеческой сущности, выражающейся световой символикой. Свидетельства такого опыта приводит К. Г. Юнг в работе «О психологии восточных религий и философий». «Сам феномен, т. е. видение света, – пишет автор концепции коллективного бессознательного, – представляет собой общее многим мистикам переживание, обладающее, несомненно, величайшей общезначимостью, поскольку во все времена и у всех народов оно выступает как нечто безусловное, что соединяет в себе огромную силу и высочайший смысл. <...> Речь <...> идет об обостренном состоянии сколь интенсивного, столь и абстрактного сознания <...>, которое <...> поднимает до осознанности те сферы происходящего в душевных глубинах, что иначе остались бы во мраке. Частое исчезновение в связи с этим общих соматических ощущений указывает на то, что их специфическая энергия от них отбирается и, вероятно, используется для усиления просветленности сознания» [11, 181–182].

К. Г. Юнг подчеркивает, что единство человеческого существа достигается не с помощью осознанной воли, так как «сознание

в этом случае играет роль партии. Противной же стороной выступает коллективное бессознательное, которое не понимает никакого языка сознания. Поэтому требуется «магически» действующий символ, обладающий тем первобытным аналогизмом, который и воспринимает бессознательное. Это бессознательное может быть постигнуто и воспринято лишь через символ <...>. Символ, с одной стороны, есть примитивное выражение бессознательного, а с другой – идея, соответствующая высочайшей интуиции сознания. <...>

Вещи, столь далеко заходящие в глубь человеческой истории, <...> затрагивают самые сокровенные слои бессознательного <...>. Такие вещи не выдумашь – наоборот, они должны вырасти из темнейших глубин забвения, чтобы выразить обостренное предчувствие сознания и высочайшую интуицию духа и тем сплавить между собою уникальность актуального сознания с исторической бездной жизни» [11, 183].

Л. В. Левшун в монографии «Введение в теоретическую поэтику средневековой восточнославянской книжности» (Минск, 2009) пишет, что творчество средневекового художника мыслилось истинным только в сотворчестве с Богом-Словом. Всякое произведение давалось художнику боговдохновенно, а творческая личность была не самоchinным сочинителем, но полноправным и полномочным представителем и выразителем собора верующих, Церкви. Фитные роспевы, представляя образцы певческого искусства Восточной церкви, олицетворяют «Премудрость Божию» [10, 300], являются ее символами. Символ же, по характеристике Гете, «превращает явление в идею и идею в образ, но так, что идея, запечатленная в

Конотоп, А. В. Херувимская песня царигородского распева XVI века // Музык. акад. – 2003. – № 1. – С. 118–122; Конотоп, А. В. Древнейший памятник украинского нотолинейного письма – Супрасльский Ирмологион 1598–1601 годов // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Культура. Археология: ежегодник, 1974 / редкол.: Д. С. Лихачев (пред.) [и др.]. – Л., 1975. – С. 285–293; Конотоп, А. В. Супрасльский Ирмологион 1598–1601 годов и теория транспозиции знаменного распева: (на материале певческой, нотолинейной рукописи XVII в.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1974; Конотоп, А. В. Структура Супрасльского ирмологиона 1598–1601 годов – древнейшего памятника украинского нотолинейного письма // Musica antiqua. IV. Acta scientifica. – Bydgoszcz, 1975. – С. 521–570. Ясіновський, Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолії XVI–XVIII століть: кат. і кодик.-палеогр. дослід. – Львів: Місіонер, 1996. – 622 с.; Дубровіна, Л. Супрасльський Ірмолій 1601 року: деякі аспекти кодикологічного дослідження // Рукописна та книжкова спадщина України. Вип. 1. – Київ, 1993. – С. 13–20; Пікарда, Г. дэ. Царкоўная музыка на Беларусі: 989–1995. – Мінск, 1995; Касцюкавец, Л. П. Беларускі рукапісны ірмалой // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: новыя даслед.: зб. арт. / рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1989. – С. 149–154; Севрук, Е. Супрасльський і киевський распевы беларуських Ірмологів: к вопросу о преемственности традиций // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2003. – № 4. – С. 47–52.

Это тропари 4 антифона «Денесе Июда оставляете учителя», «Братолюбие сотяжимо еже о Христе братие»; 6 – «Денесь бдите Июда», 7 – «Имошимо Тя безаконеникомо», 8 – «Рецете безаконении» и «Да распнется вопияху», 9 – «Поставиша тридесяте сребреников», 10 – «Одеяйся светоме яко ризою», «Ученико отовержеся», 11 – «За блага», 12 – «Си глаголет Господе июдеомо», 13 – «Соборище июдеиско», «Его же вся ужасаются и трепещуте», 14 – «Господи иже разбоиника», 15 – «Денесь висит на древе».

образе, навсегда остается бесконечно действенной и недостижимой, и, <...> будучи выражена на всех языках, она все же остается невыразимой».

Словарь фит Страстных антифонов. Перейдем к рассмотрению вокализованных роспевов в Страстных антифонах нотолинейного и крюковых списков. Определение фит – тайнозамкнутых вокализованных роспевов по списку к. XVII в. РНБ ОСПК Q.I.85 показало, что они введены в следующие антифоны: первый гласа 8, второй гласа 6, четвертый гласа 8, шестой гласа 7, седьмой гласа 8, восьмой гласа 2, девятый гласа 3, одиннадцатый гласа 6, двенадцатый гласа 8 и пятнадцатый гласа 6. В пятнадцати внутрислоговых роспевах имеются фитные начертания. В двух случаях – в 6 антифоне 7 гласа, в строках «Днесь [бдит Июда]» 1 тропаря и «Днесь [на кресте пригвоздиша иудей Господа]» 2 тропаря – с фитным начертанием приводится развод (лл. 381 об., 382).

При сопоставлении антифонов конца XVII в. (РНБ ОСПК Q.I.85) со списком конца XVI в. РНБ Соф. 492 удалось определить еще 3 роспева: фиту в строке «[Днесь бдит Июда] 6 антифона 7 гласа, «Бисер» в строке «[Днесь висит] на древе» 15 антифона 6 гласа, и фиту «Поклоняемся страстемъ Твоимъ Христе» этого же антифона, которые в рукописи РНБ ОСПК Q.I.85 представлены только в разводе, без фитного начертания и указания на развод.

Всего словарь фит Страстных антифонов по списку древнерусским спискам включает 18 фитных роспевов. Гласовые указания во всех случаях даны в рукописях, а наименования определялись комплексно, по источникам и исследовательским словарям. Фиты представлены в табл. 2, куда включены наименование, начертание, гласовое указание и строка распеваемого текста.

В гласовой драматургии антифонов наибольшее количество фит сосредоточено в 6, 8 и 7 гласах. 8 фит – «Спускна», «Подчаш-

на», «Тресветла», «Благовестна», «Бисер», «Адама» (Иразма), «Утешительна», «Тихострельна» – использованы в тропарях 6 гласа; 5 – «Тихострельна», «Тресветла», «Сиятельна», «Благовестна» и «Подчашна. Дикоплов» – в тропарях 8 гласа; 4 – «Двострельна», «Июда», «Преложительна», «Востаните молитесь» («Спускна») – 7 гласа. По одной фите представлено в песнопениях 1 («Пятогласна»), 2 («Двоечельна большая») и 3 гласов («Спускна»).

Сопоставление выявленных строк по крюковым рукописям и по Супраслевскому ирмологиону показало, что все указания фит реализуются в нотолинейном списке в виде внутрислоговых роспевов на тех же лексемах. Исключение составляют несовпадения в рукописях начала XVII века (крюковой РНБ Соф. 492 и нотолинейной РНБ НБУВ I, 5391 с рукописью конца XVII века РНБ ОСПК Q.I.85. В списках начала XVII века фитный роспев соответствует глагольной форме (строка «[на серебре] предасте» (РНБ НБУВ I, 5391) и («[на серебре] продасте» (РНБ Соф. 492)) 1 тропаря 6 антифона 7 гласа), а в тексте конца XVII века (РНБ ОСПК Q. I. 85) он смещен на первое слово следующего колона «манны [насытившаго человеки]». Кроме того, в списке конца XVI века во 2 тропаре 15 антифона («[воскресни, Господи спаси] ны») имеется фитное начертание, а в рукописи конца XVII века оно отсутствует: перед мелодической строкой здесь написан параклит.

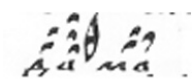
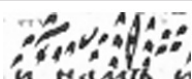
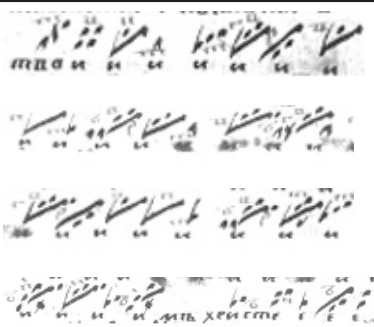
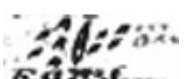
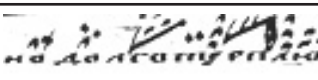
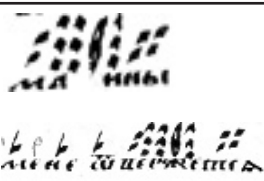
Функции вокализованных роспевов по списку Ирмологиона 1598–1601 годов. Известно, что фиты в системе выразительных средств полифункциональны [12]. Как гимнографические топосы (общезначимые символы) они всегда являются эмфазисами и сочетают несколько функций, подобно лучу белого света, объединяющему различные цветовые спектры. В антифонах «Страстей Христовых» фитам свойственны эмфатическая (риторической фигуры), формообразующая, символическая и семантическая функции.

К. Г. Юнг описывает переживания Эдварда Мэтланда, обнаружившего, что «при размышлении о какой-либо идее становятся видными <...> длинные вереницы родственных идей <...> вплоть до их собственного источника, которым выступает божественный дух, предстающий в виде несказанно сияющего белого света. Он заметил <...>, что обыкновенное дыхание прекращается и его заменяет некий род внутреннего дыхания, как если бы в нем стала дышать другая личность, отличная от его физического организма. Он принимает эту сущность за <...> «духовную и субстанциальную индивидуальность, возникающую внутри физической и феноменологической личности и потому представляющую собой новое рождение человека на трансцендентальной ступени» [11, 180–181].

Таблица 2

**Словарь фит Стратных антифонов по рукописям конца XVI в. РНБ Соф. 429 и
конца XVII в. РНБ ОСПК Q.I.85**

№	Наименование	Графическое начертание	Глас	Строка поэтического текста
1	«Спускна»		6	«[Самъ стояше] невидимъ [совещаемамыи]»
2	«Подчашна»		6	«[Самъ стояше невидимъ] со совещаемамыи» «и не стяжимъ [сребролю- бия яко Июда]» «[да всегда] со Христомъ» «и не ущедряют [бесчадия Моего иудеи]» «[но о владыко] Ты вос- тавъ»
3	«Тресветла с пометой "строка"»		6	«За благая [яже сотвори Христе]»
	«Тресветла с пометой "строка"»		8	«[за воду же] оцет» «[и солнце своя лучи] со- крывает» «[Той бо есть иже в мори спасый и в пустыни] пита- вый» «[солнце ужасается] дерз- новения»
4	«Сложителна»		6	«[и венцем] от тернїя [об- лагается]»
	«Благовестна», «Красна»		8	«Се церковь» «Се агнец» «[Той есть] живот и свет» «Се Бог» «Се земен» «да збудется» «[устыдитесь] непокори- выи»

5	«Бисер»			«[Днесь висит] на древе»
6	«Адама»		6	«[свободивый] Адама»
7	«Утешительна»		6	«покажи намъ [и славное Твое воскресение]»
8	«Поклоняем-ся Страстемъ Твоимъ Хри-сте» «Тихо-стрельна»		6	«Поклоняемся Страстемъ Твоимъ Христе»
9	«Подчашна. Дикоплов»		8	«Боже»
10	«Сиятельна»		8	«[но долго] терплю»
11	«Тихострель-на»		8	«[Днесь церковная] завеса» «[вопияше] Господи»
12	«Преложитель-ная»			«манны [насытившаго человеки]» «[и желчию] напоивша» «и да кто Мене отвержет-ся» «покажи свое воскресение»

13	«Июда»		7	«[Днесь бдитъ] Июда»
14	«Двоестрельна»		7	«Днесь бдитъ [Июда]» «Днесь [на кресте пригвоздиша]»
15	«Спускна»		7	«Поставиша [тридесять сребреникъ]» «Даша [в снѣдь Мою желчь]» «Ужасашеся [видящи чистая]»
16	«Спускна»		7	«востаните молитесь» «Долготерпеливе воскресни»
17	«Двоечельна большая»		2	«[молчаше же] Христе» «[вопияше] к Тебе»
18	«Пятогласна»		1	«и не будем [немилостиви]» «вопияше [Богородица Мария]»

Фиты контрастируют с силлабическим роспевом, выделяя значимое слово, по высказыванию А. Н. Кручининой, особым «длением», «замиранием» [10, 300]. Они сублимируют напряжение поэтического текста во внутрислоговой роспев, выявляя характерное им антиномическое свойство безаффектного эмфазиса.

Рассмотрим проявление функций фит в художественной системе антифонов по Супраслевскому ирмологиону 1598–1601 гг. Как действенный элемент поэтики, фиты строки, соответствующие «Спускной» и «Подчашной», введены во 2 антифон 6 гласа. Этот микроцикл включает 3 тропаря и богородичен. Закрепляясь за слово-образом, внутрислоговые роспевы формируют в микроцикле символическое пространство идеи присутствия Бога (символическая функция).

В колонне «[Само стояше] невидимо Совещеваемыи» 1 тропаря вокализированные роспевы обрамляют прилагательное-анто-

номазию «Совещеваемый» (ил. 1).

Роспев (в крюковом списке фита «Подчашна») выполняет также функцию *эмфазиса*, подчеркивая *именование Господа* в колонах «[да весегда] со Христосоме» в тропаре-проповеди и «[но Владыко] Ты воста-во» в плаче. Она *выделяет глагол* «не стяжимо» в колонне «не стяжимо [сребролюбия яко Июда]» (тропарь-проповедь). Этот же внутрислоговой роспев вводится в 3 тропарь как своеобразный рефлекс на слова-причитания Богородицы: он «высвечивает» семантически значимый колон «и не ущедряете [безчадия Моего иудеи]», тем самым проясняя содержание, заключенное в поэтическом тексте песнопения.

Роспев («Подчашна») неоднократно повторяется на протяжении всего цикла, пронизывая мелодическую ткань единым интонационным узором (функция *композиционной скрепы*).

Вокализированный роспев (фита «Пятогласна»), введенный в 4 антифон гласов 5

Отсутствие фитного начертания, а также указания на развод дополняет признаки, позволяющие датировать рукопись. М. В. Бражников указывает, что «если в первое время разводы в фитниках, а затем и на листах певческих рукописей так или иначе обозначались, то позднее, в конце XVII, а особенно в XVIII в. и позже, можно встретить певческие рукописи, в которых отсутствуют как начертания, так и указания на разводы» [2, 23–24].

Антономазия – троп, заменяющий собственное имя описательным оборотом.

и 1, выполняет функции *риторической фигуры, скрепы на уровне микроцикла и всей композиции, элемента комплекса приемов, создающих контраст частей* (ил. 2).

Антифон делится на контрастные части, состоящие из двух групп тропарей (условно обозначим 1 и 2 тропари А и А1, а 3 и 4 – В и В1), где первый тропарь – подобен (по терминологии Ю. В. Артамоновой – аутомелон), а второй – роспет по его модели (просомелон). Микроцикл завершается богородичном.

Внутрислоговой роспев записан во второй части (тропари «Братолюбие сотяжим» и «Христубийство неправедное» (для этих тропарей указывается глас 1). Роспев поется здесь дважды – в начале каждого песнопения. В 3 тропаре роспев подчеркивает призыв к пастве «и не [немилостивено ко ближним нашим]» (в списке конца XVII века «и не будем немилостиви») и глагольную форму «вопияше [Богородица Мария]» – в 4 (*эмфатическая функция*). Можно предположить, что фитные строки выполняют также роль структурирующего элемента (скрепы), аналогично глагольным формам в древнееврейском языке, синтаксически связывающим фразы и большие отрывки (*формообразующая функция*).

3 и 4 тропари контрастны песнопениям-раздумьям («Денесе Июда оставляет учителя» и «Денесе Июда отлучается благочестия»), роспетым в гласе 5. Смена гласа во второй группе подбенов, смещение мелодии из мрачного и светлого согласий в светлое и тресветлое, расширение амбитуса с октавы с1–с2 до децимы d1–f2, а также наличие фиты позволяет отметить использование внутрислогового роспева в *комплексе поэтических средств для создания контраста на уровне структуры микроцикла* (табл. 3).

Роспевы (в крюковом списке фиты «Двоестрельна», «Июда», «Подчашна» и «Преложительна») в 6 антифоне 7 гласа характеризуют *формообразующую и эмфатическую функции*. Поэтический текст песнопений, образующих 2 группы подбенов, основывается на антитезах «предательство – милосердие», «жестокосердие – всепрощающая Любовь».

В начале песнопений «Денесь бдите Июда» и «Денесь на Кресте» используется гимнографический топос, слово-символ «Денесь». Оно указывает на особое время и особую, вселенскую значимость описываемого события. Так как тропари строятся по принципу изоколии, «денесе» повторяется в них четырежды.

В средневековом христианстве существовали твердые и устойчивые нумерологические представления. В. М. Кириллин пишет, что «христианами средневековья числа мыслились не только как знаки Божественного предопределения и порядка в устроении мира, но и как знаки, с некоторым вероятием отображающие главные истины Благовестия о Боге, Спасении, Церкви, то есть знаки, будто бы сокрывающие тайны Божественного промысла, и тем не менее содержащие некое откровение о Нем, или <...> знаки, через которые реальная жизнь связывалась со Священной историей, а последняя, в свою очередь, направляла свет правды в реальную жизнь. <...> Так, четверка <...> считалась символом мира и материальных вещей и знаменовала собой статическую целостность, идеально устойчивую структуру» (Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI вв.). – СПб., 2000).

Слово «денесь» в начале тропарей выделено роспевом, соответствующим фите «Двоестрельной», после которого следует роспев «Июда». Завершающие колоны обозначены роспевом, который условно может быть назван фита «Преложительная». Вокализированные роспевы композиционно определяют противоположные позиции – начало и конец песнопений, образуя параллелизм на мелодическом уровне (ил. 3).

В 3 и 4 тропарях «Господи на муку воленую» и «Господи сведущи рождешия Тя» роспевы расположены в завершающих разделах. Звучащие дважды в следующих друг за другом колонах роспев-фита «Подчашна» и роспев-фита «Преложительная» звучат эмфатическим акцентом в прямой речи от имени Христа (цитата из Евангелия, Мк. 14; 32–42, эпизод Гефсиманское борение) и Богородицы (ил. 4).

Изоколон – равномерное чередование сегментов речи (предложений) примерно одной продолжительности и с одинаковым расположением членов предложения, придающее сообщению выразительную периодичность. Единственный случай в списке, когда запись фиты сокращена (лл. 330 и 331 об.).

Вокализированные роспевы, соответствующие фитам «Тихострельная», «Сиятельная+Спускна», «Благовестная» и «Дикоплов» 7 антифона гласа 8 образуют неповторимую композицию и особый текст, заключенный в мелодии и не тождественный по смыслу поэтическому тексту. Роспевы выполняют *символическую и формообразующую* функции.

Этот антифон включает 3 тропаря и богородичен, где 1 тропарь – это **повествование с прямой речью от имени Христа** (цитата из Евангелия, Мф. 26; 30–35, предсказание о соблазне учеников) и кратким славословием, 2 и 3 – **повествования с вокативным обращением**, богородичен – **молитва** к Богородице.

Роспев-фита «Тихострельна» предваряет евангельскую цитату и размещена в начале 1 тропаря. Роспевы «Сиятельна+Спускна» и «Благовестна» – завершают его и помещены в колонах, следующих друг за другом. Взаимодействие различных по мелодическому содержанию фитных строк, их расположение в музыкально-поэтическом тексте уподобляет строение песнопения иконописной композиции, «Троица» (табл. 4, ил. 5).

Подобно ассисту в иконописи, символизирующему горный свет, фита «Дикоплов» связана во 2 и 3 тропарях с лексемой-именованием «Боже» (ил. 6). Формообразующая функция роспева выявляется в обрамлении завершающего песнопение обращения к Богу.

Роспев, который соответствует фите «Двоечельна большая», употреблен в 8 антифоне 2 гласа. Ему свойственны такие функции, как *символическая, формообразующая и риторической фигуры* (ил. 7).

8 антифон образуют 4 тропаря. Фитный роспев («Двоечельна большая») организует тропари антифона в симметричную композицию, где эмфазисы находятся в центральных песнопениях – плаче и повествовании. Взаимодействие внутрислогового роспева с текстом подчеркивает

значимость колонов «терпяше же Христе» (2 тропарь) и «вопяше ко Тебе» (3 тропарь) и формирует символику Крестных страданий.

В крестобогородичне (3 тропарь) фитным роспевом предваряется прямая речь от имени Богородицы.

Тропари 9 антифона 3 гласа по организации аналогичны 8 антифону: два центральных песнопения – образец и подобен. Но роспев-фита «Спускна» формирует иное распределение эмфазисов акцентов и выполняет функции *риторической фигуры и формообразующую*.

1 и 3 тропари 9 антифона являются **повествованиями** со включением прямой речи от лица Христа (тропарь «Поставиша тридесяте сребренико», цитата из Евангелия, Гефсиманское борение) и Богородицы (тропарь «Ужасашеся видящи чистая»), 2 тропарь – **повествование**, произносимое от имени Христа с обращением к Богу-Отцу: «Ты же, Господи, востави во Мя и воздамо имо» (метафраза Мф. 16; 27), богородичен – песнопение доксологического характера с вокативным обращением.

Внутрислоговым роспевом акцентированы начальные слова поэтического текста 1, 2 и 3 песнопений «Поставиша», «Водаша», «Ужасашеся». Выделение глагольных форм указывает на формообразующую функцию роспева-фиты «Спускна». Синтагмы связаны по смыслу с завершающей фразой 4 чтения Евангелия от Иоанна: «Предаде Его имъ, да распнется» (ил. 8).

В 11 антифон 6 гласа введен роспев, соответствующий фите «Тресветлая с пометой “строка”». Четыре тропаря, исключая богородичен, организованы здесь как зачин-припев (A1-г+ A2-г+ A3-г+ A4-г), где в конце каждого песнопения повторяется мелодическая строка «но дай же имо, Господи, по делу их» (1–3 тропари, парафраза из Евангелия Мф. 16; 27) и «но просветися, Свете незаходимый» (4 тропарь, крестобогородичен). Роспев поется только в первом колоне 1 тропаря «За благая [иже сотвори Христе]». Он подчеркивает содер-

Известно, что художник обратился к Ветхозаветному сюжету для воплощения теологической идеи о триединстве Бога.

жание колона и знаменует в рондообразно организованных песнопениях вершину, светоносный источник, ставший началом движения, но находящийся вне его бесконечного круговращения (*эмфатическая и формообразующая функции*) (ил. 9).

Сложные мелодические сплетения образуют полифункциональные роспевы-фиты («Тихострельна», «Тресветла с пометой “строка”» и «Благовестна») в 12 антифоне 8 гласа, включающего 5 песнопений.

Рассмотрим поэтику 1 тропаря. В нем так же, как и в песнопении 11 антифона, употреблен роспев, соответствующий фите «Тресветла с пометой “строка”». Повтор роспева указывает на аналогичное языку библейских текстов свойство мелодики – диалогическую интертекстуальность. А. Десницкий, определяя это понятие, пишет, что к интертекстуальности относится «то, что принято было называть повторами, цитатами и аллюзиями» (Поэтика библейского параллелизма. – М., 2007). Новый термин «лучше отражает суть этого явления: тексты не просто «пересказывают» друг друга, <...> смысл не просто повторяется, но заново рождается именно в этом сопоставлении одного текста с другим».

За риторическим обращением «Людие мои» в прямой речи от имени Христа следует риторический вопрос, эмоциональная острота которого усилена синтаксическим параллелизмом («сотворихо», «сотужихо» – «просветихо», «оцыстихо», «воставихо») с использованием приема амплификации – накопления синонимов. Тропарь строится по принципу изоколии с созвучными начальными (анафора) и конечными (гомеотелевт) участками колонов, повторяющимися согласными (аллитерация) и гласными (ассонанс) звуками, что фонически расцвечивает поэтическую речь (табл. 5).

Внутрислоговой роспев (фита «Тресветла с пометой “строка”») звучит после слова «оцето» и завершает амплификационный ряд в прямой речи от имени Христа (ил. 10).

Вокализированный роспев подготавливает эмоционально напряженные и представляющие собой семантическое средоточие тропаря колоны «за нелюбити Мя» «ко кресту Мя пригвоздисте». Нарастающее напряжение в поэтическом тексте экстраполируется (переносится) в роспев и рассредоточивается в Логосе фиты «Тресветлой».

2 тропарь образует параллелизм на композиционном уровне цикла с песнопениями 1 антифона 8 гласа, где обозначается антитетическая основа развития – образ «Господа и Христа Его» и образ «Князей» дольного мира, тьмы. Содержание песнопения 12 антифона согласуется с 1 и 2 тропарями 1 антифона итогом взаимодействия «света» и «тьмы»:

Антифон 1

тропарь 1

Князи людестии соберашася
На Господа и на Христа Его

тропарь 2

Слово беззаконно соложиша на Мя
Господи Господи не остави Мене

Антифон 12

тропарь 2

Денесь церковная завеса
На обличение распадется беззаконникомо

И своя луча солнце крыете
(метафора)
Владыку видя распинаема

Предельно лаконичный тропарь сопоставим с 1 и 2 тропарями 1 антифона, роспетыми мелизматически, характером роспева, так как включает две фитных строки (в крюковом списке «Тихострельну» и «Тресветлу с пометой “строка”»). В колоне «Денесь церковная завеса» роспевом «Тихострельная» так же, как и в 6 антифоне 7 гласа, подчеркивается особое, сакральное значение события и времени его свершения. «Тресветла с пометой “строка”» звучит

Аллюзия – троп, связанный с косвенной тактикой речевого взаимодействия, когда мысль автора высказывается не прямо, а завуалированно, через намек.

Риторический вопрос – вопросительное предложение с утвердительным содержанием, которое не требует ответа.

Метафора – троп, связанный с использованием слов и выражений в переносном смысле на основе подобия или аналогии называемых ими предметов и явлений.

Метафраза – переложение.

перед колоном «Владыку видя распинаема» и эмфатически предваряет наиболее напряженный по содержанию текст.

В 3 и 4 тропарях-подобнах фитами «Благовестной» и «Тресветлой с пометой “строка”» подчеркиваются цитата из Евангелия, тропы метафраза и антономазия. Роспевы особым образом структурируют музыкально-поэтическую ткань, определяя средоточия драматургического развития. Фита «Благовестна» помещена вначале тропарей в колонах «Си церкви» – «Се агнец» (3 тропарь); «Се Бого» – «Се земено» (4 тропарь). Она образует параллелизм на мелодическом уровне, подчеркивая контрастные антономазии, употребляемые для именования Христа. Описательные обороты являются метафразами, заимствованными из Евангелия (Мф. 23;17).

Роспевы-фиты «Тресветлая с пометой “строка”» и «Благовестная» концентрируются в конце песнопений. Колонны, выделенные ими, представляют собой антономазии, метафразы и цитаты (табл. 6).

Шесть фитных строк и роспев без фитного начертания в крюковом списке образуют эмфазисы 15 антифона 6 гласа, состоящего из 5 тропарей.

Пять фит – «Бисер», «Сложителна», «Адама», «Страстемо Твоимо», «Утешительна» – сосредоточены в 1 песнопении.

Роспев-фита «Бисер» эмфатически выделяет слово «Денесь», обозначающее литургическое время и реальное присутствие в совершаемом действе [11, 300] (ил. 11).

Вокализованными роспевами подчеркнуты гимнографические топосы «Венец ото терния» и «во лжу порфиру», троп антономазия «свободивыи Адама» (ил. 12).

Вокализованный роспев-фита «Тихострельная» выделяет колон «[Покланяюся Страстемо] Твоимо Христе». Другой роспев («Утешительна») записан между синтагмами «[Покажи] намо» и «[и славленное Твое воскресение]», обозначая разли-

чие и мистическую взаимосвязь человека и Спасителя (ил. 13).

Внутрислоговой роспев помещен в Супраслевском списке также между колонами «Господи спаси ны / яко человеколюбеце», представляющими собой вокативное обращение во 2 тропаре 15 антифона (ил. 14).

Заключение. Внутрислоговые роспевы представляют собой один из важных элементов поэтики и выполняют одновременно несколько функций. Фитными роспевами отмечены те места музыкально-поэтического текста, где именуется Господь, вводится прямая речь от имени Христа или Богородицы, употребляются гимнографические топосы (общезначимые символы), цитируется Евангелие, используются тропы, антономазия, метафраза, риторический вопрос, метафора. Фитные роспевы образуют мелодический параллелизм, выступают в качестве составляющей комплекса приемов, создающих контраст на различных уровнях художественной системы песнопений (*эмфатическая функция*).

Внутрислоговые роспевы объединяют уровни словесного и музыкального материала, формируя особый язык символов. Фиты вплетаются в мелодическое полотно и наполняют его новыми смыслами и смысловыми оттенками (*символическая функция*).

Вокализованные роспевы, представляя собой каркас антифонов и выступая в качестве композиционных скреп, кристаллизуют песнопения в целое и создают внутри него бесконечно разнообразные формы (*формообразующая функция*).

Сопоставление вокализованных роспевов по спискам Ирмологиона и крюковых рукописей выявляет тождество функций этих элементов музыкального языка. Список антифонов 1598–1601 годов, представляя новый графический образ моодийных песнопений, хранит их молитвенную сущность и красоту.

Фитное начертание этого роспева по крюковым спискам начала XVII в. (РНБ Соф. 492) и конца XVII в. (РНБ ОСПК Q.I.85) не выявлено.



Ил. 1. Вокализованные роспевы во 2 антифоне 6 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг., соответствующие фитам «Спускна» (1) и «Подчашна» (2).



Ил. 2. Фитный роспев («Пятогласна») в 4 антифоне гласов 5 и 1 по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.

Таблица 3

Гласовая драматургия, амбитус и наличие роспева, соответствующего фите «Пятогласной» в 4 антифоне по Супраслевскому списку 1598–1601 гг.

1 и 2 тропари	3 и 4 тропари
Глас	
5	1
Амби́тус	
c^1-c^2	d^1-f^2
Фитный роспев	
—	+





Ил. 3. Фитные роспевы, соответствующие фитам «Двоестрельна», «Июда» (1) и «Преложительная» (2), в 6 антифоне 7 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.





Ил. 4. Роспевы, соответствующие фитам «Подчашна» (1) и «Преложительная» (2) в 6 антифоне 7 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.

Таблица 4

Фитные роспевы в 1 тропаре 7 антифона 8 гласа

Тропарь	Роспевы, соответствующие фитам
Имошимо Тя безаконеникомо	
Претерпевая	
<i>Сице вопияше Господи</i>	<i>Тихострельна</i>
Аще и поразисте Пастыра	
И разлучисте	
Обанадесяте овецe ученико моихо	
Можахо бо болели дванадесяте легиона	
предоставити ангело	
<i>Но долго терплю</i>	<i>Сиятельна+Спускна</i>
<i>Да збудетeся</i>	<i>Благовестна</i>
Я же явихо вамо пророки Моиими	





Ил. 5. Роспевы, соответствующие фитам «Тихострельна» (1), «Сиятельна+Спускна» (2) и «Благовестна» (3) в 7 антифоне 8 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.



Ил. 6. Фитный роспев («Дикоплов») в 7 антифоне 8 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.



Ил. 7. Вокализированный роспев («Двоечельна большая») в 8 антифоне 2 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.



Ил. 8. Фитный роспев («Спускна») в 9 антифоне 3 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.



Ил. 9. Фитный роспев («Тресветлая с пометой «строка»») в 11 антифоне 6 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.

Таблица 5

Риторические и поэтические приемы в 1 тропаре 12 антифона 8 гласа

1 тропарь	Риторические и поэтические приемы
<u>Людие мон</u>	<i>Риторическое обращение</i>
<u>Чето сотвориxo вы</u>	<i>Риторический вопрос¹⁴</i>
<u>Ли чиме вы сотужихo</u>	<i>Гомеотелевт, ассонанс</i>
<u>Слепеча ваша просветихo</u>	
<u>Прокаженыя оыстихo</u>	
<u>Мужа суша на одре воставихo</u>	
<u>Людие мон</u>	<i>Изоколон</i>
<u>Чиме оскорбихo вы</u>	
<u>Ли чето ми <u>воздасте</u></u>	<i>Гомеотелевт</i>
<u>За манну желч</u>	<i>Анафора</i>
<u>За воду же оцето</u>	
<u>За нелюбити Мя</u>	
<u>Ко кресту Мя <u>пригвоздисте</u></u>	
<u>Кому не терплю прочее</u>	
<u>Призову Моя языки</u>	<i>Аллитерация</i>
<u>И ти Мене прославяте со Отцеме и Духоме</u>	
<u>И азо дарую имо живото веченыи</u>	



Ил. 10. Фитный роспев («Тресветлая с пометой «строка»») в 12 антифоне 8 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.

Таблица 6

Эмфатическая функция фитных роспевов в 12 антифоне гласа 8

3 тропарь	
Колонны	Тропы
Фита «Тресветлая с пометой “строка”»	
[Той бо есть иже в мори Спасый И в пустыни] Питевыи	антономазия, метафраза (Мф. 14; 15–21, 28–31, 15; 32–38)
Фита «Благовестная»	
[Той есте свето] и жизне	антономазия, метафраза (Инн. 6, 27–58)
4 тропарь	
Фита «Тресветлая с пометой “строка”»	
Разсѣдается камене и земля трясѣя Церкви ризу раздираете	цитата (Мф. 27; 51)
[Солнце ужасается] дерзновени[я]	метафраза (Лк. 23; 45)
«Благовестная»	
[Постыдитесь] непокоривыи [и вас Питевошаго разумеите]	антономазия



Ил. 11. Фитный роспев («Бисер») в 15 антифоне 6 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.





Ил. 12. Фитный роспев («Сложительна») (1), вокализированный роспев «во лжу порфиру» (2), «Адама» (3) в 15 антифоне 6 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.



Ил. 13. Фитные роспевы («Тихострельная» (1), «Утешительная» (2)) в 15 антифоне 6 гласа по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.



Ил. 14. Внутрислоговой роспев в 15 антифоне по списку Супраслевского ирмологиона 1598–1601 гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Олехнович, Е. И. Система подоби́я в рукописи ино́ка Елисея Вологжани́на / Е. И. Олехнович // Древнерусское песнопение. Пути во времени / сост и научн. ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. – СПб., 2010. – Вып. 4. По материалам науч. конференций «Бражни́ковские чтения» 2008–2009 гг. – 264 с.
2. Бражни́ков, М. В. Лица и феты знаменного распева: исследование / М. В. Бражни́ков. – Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1984. – 304 с.
3. Кручинина, А. Н. «Риторская премудрость» древнерусского распева: о музыкально-поэтических приемах в стихире «Днесь владыка твари» / А. Н. Кручинина // Греко-русские певческие параллели. К 100-летию афонской экспедиции С. В. Смоленского / сост. и науч. ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. – М.; СПб., 2008.
4. Кручинина, А. Н. О композиционных закономерностях древнерусского чинопоследования / А. Н. Кручинина // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Поэтика древнерусского певческого искусства: сб. науч. тр. / Рос. нац. б-ка; сост. и науч. ред.: А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. – СПб., 1992.
5. Лозовая, И. Е. Певческая культура Киевской, Новгородской и Владимиро-Суздальской Руси (XI – 1-я пол. XV в.) / И. Е. Лозовая // [Электронный ресурс] Православная энциклопедия <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.00>.
6. Федоровская, Н. А. Риторический подход в русском певческом искусстве / Н. А. Федоровская // Христианские образы в искусстве: материалы науч. конф. 26–29 окт. 2004 г. / РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – С. 84–92.
7. Кручинина А. Н. К проблеме текстологического изучения древнерусского монодийного цикла / А. Н. Кручинина // Проблемы русской музыкальной текстологии: по памятникам рус. хоровой лит. XII–XVIII вв.: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория; сост. А. С. Белоненко. – Л., 1983. – С. 47–78.
8. [Триодъ Цветная, начало XVII века] // Институт рукопису Національної бібліотеки України (Київ). – Кир, 722.
9. Григорьев, Е. Пособие по изучению церковного пения и чтения / Е. Григорьев. – Рига: Старообрядческая община, 2001.
10. Кручинина, А. Н. «Риторская премудрость» древнерусского распева: о музыкально-поэтических приемах в стихире «Днесь Владыка твари» / А. Н. Кручинина // Греко-русские певческие параллели. – М.; СПб., 2008.
11. Юнг, К. Г. О психологии восточных религий и философии / К. Г. Юнг. – М., 1994.
12. Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков. – СПб., 2004.

Поступила в редакцию 27.04.2012 г.

УДК 780.8:780.616.432+781

Взаимосвязь параметров исполнительского нотного текста: темп и агогика

Горбушина И. Л.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Минск



Работа посвящена раскрытию особенностей интерпретации пианистического нотного текста в аспекте соотношения в нем агогики и темпа. Утверждается, что изменение темпа может привести к разрушению образа, заложенного в музыке композитором. Агогические отклонения художественно оправданы. Взаимосвязь агогики и ритма не имеет жесткого характера. Главным аксиологическим критерием выступает здесь эстетический. Агогика и ритм в их взаимосвязанности в акте отклонения от основного темпа движения (темпа, длительностей, нот, т. е. параметров исполнительского текста, имеющих точную величину) есть индивидуальная исполнительская интерпретация музыкального текста. Она возникает в тех случаях, когда композиторский текст содержит в себе потенциальные возможности для использования разнообразных типов агогики, и выбор их является делом музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: интерпретация, исполнительское поле, исполнительский текст, темп, агогика.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 54-59)

Interaction of the parameters of performance note text: tempo and agogics

Gorbushina I. L.

State scientific establishment «Center for Belarusian culture, language and literature studies of the National Academy of Sciences of Belarus», Minsk

The work reveals the peculiarities of the interpretation of the piano note text regarding the correlation of agogics and tempo in it. It is stated that changes in tempo can result in the destruction of the composer's image which he put into the music. Agogic deviations are artistically justified. The interconnection of agogics and rhythm is of no rigid character. The main axiological criterion here is the aesthetic one. Agogics and rhythm in their interconnection in the act of the deviation from main tempo of movement (tempo, lengths, notes, i.e. parameters of the performance text, which have definite size) are individual performance interpretation of a musical text. It appears when the composer's text contains potential possibilities for using different types of agogics and their choice is to be made by the musician – performer.

Key words: interpretation, performance field, performance text, tempo, agogics.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 54-59)

В диалоге «композитор–пианист» первый обращается ко второму посредством написанного нотного текста с уже заложенной в нем нотацией, исполнительскими указаниями, формой, жанром, фактурой, стилем и пр. Пианист же, по сути, реконструирует композиторский текст с помощью своих профессиональных знаний

и навыков (как необходимых для этого условий), а также своего мировоззрения, темперамента. У пианиста может быть сформировано представление о том, как нужно играть произведение определенной стилистической эпохи и конкретного композитора (f у Моцарта и f у Рахманинова будут звучать с разной степенью громкости). Задача

Адрес для корреспонденции: e-mail: 000r000@list.ru – И. Л. Горбушина

пианиста – раскрыть смысл, заложенный в музыкальном произведении его автором – представляется весьма сложной, ведь здесь приходится учитывать столкновение двух индивидуальностей, творческих личностей, у каждой из которых свое мировоззрение, культурные ценности, мировосприятие (сюда можно добавить и время, в котором живут композитор и пианист, разные темпераменты, разную культурную среду (Россия–Япония–Германия и т. д.).

Цель статьи – выявление взаимосвязи темпа и агогики в исполнительском нотном тексте произведений для фортепиано.

Индивидуальная манера исполнителя. Здесь встает вопрос не только о нотном тексте, но и о музыкальном исполнительском тексте, где актуализируются такие параметры музыки, как темп, динамика, агогика, артикуляция, фразировка, акцентировка, аппликатура, педализация.

Исполнительская «нотация» включает в себя:

- нотные знаки/звукорисовочность;
- метроритмическую организацию;
- темповые указания;
- динамические оттенки;
- агогические указания;
- аппликатуру;
- педализацию;
- артикуляцию;
- время исполнения;
- авторские ремарки.

В совокупности трактовки каждого из этих параметров проявляются индивидуальная манера пианиста и особенности интерпретации музыки, охватывающей содержание, тезаурус и исполнительские параметры. Нельзя не сказать и о существовании причинно-следственной связи между темпераментом музыканта и трактовкой им параметров нотного текста. Так, темперамент обуславливает выбор темпа, динамическую амплитуду, гибкость агогики, особенности артикуляции. Выбор аппликатуры, напротив, зависит от физических особенностей строения рук пианиста. Метод

оценки исполнительской интерпретации путем анализа ее адекватности авторскому нотному тексту мало изучен в музыковедческой литературе. Данный метод основан не на сравнении интерпретации музыкального произведения разными пианистами, а на установлении исполнительской адекватности первоисточнику (нотам).

Музыкальный текст, созданный композитором, реконструируется или интерпретируется исполнителем в живом концертном исполнении. Исполнительская интерпретация рождается в процессе его осмысления и воплощения музыкантом. Определяемые музыкой исполнительские оттенки обладают известной самостоятельностью и, будучи связанными со всем комплексом музыкально-выразительных средств, направлены на реализацию композиторского замысла, но вместе с тем являются элементом творческого к нему подхода музыканта-исполнителя.

Таким образом, исполнительская интерпретация нотного текста исходит из весьма четких представлений о темпе (главным образом, благодаря метрономическим указаниям), динамике, педализации, аппликатуре. Что касается агогики (*rubato*, *accelerando*, *ad libitum*, *capriccio*, фермата и др.), то здесь единая мера отсутствует, будучи зависимой и от ясно зафиксированных параметров 2-го плана и от параметров 1-го плана, но главное – от стиля произведения и индивидуальности исполнителя. Заложенные в музыке оттенки и весь 2 план композиции связаны со всем комплексом средств музыкального языка, выделяясь теми элементами, которые имманентно свободно интерпретируются.

Исполнительский ритм определяется вторичностью исполнительского образа, находящегося в диалектическом единстве с первоначальным авторским образом-замыслом. Исполнительский ритм представляет собой сложный комплекс, объединяющий в единое целое представления исполнителя о музыкально организован-

Параметрами 1-го плана (стабильными) являются звукорисовочность и ритмическая организация, не требующие интерпретации. Параметры 2-го плана (мобильные) – темп, динамика, агогика, артикуляция, педализация, аппликатура – подлежат исполнительской интерпретации. В. Н. Холопова указывает на необходимость «расслоения элементов произведения на композиторский центр (высота, ритм, метр, тембр) и исполнительскую периферию (динамика, агогика, артикуляция, фонизм) (по А. Кудряшовой): центр стабилен и узнаваем профессионалом. Периферия мобильна в силу мобильности музыки как вида искусства» [10, с. 20].

ном времени, активно-волевые качества интерпретации, рациональные элементы формообразования.

Проблемы актуальной расшифровки текста. Вместе с тем в музыкальном исполнительстве широко известны такие явления, как переосмысление темпо-ритмической либо динамической сторон произведения в сравнении с трактовками, принятыми в эпоху его написания. Зачастую меняются и общие концепции интерпретации. Существенной чертой исполнительских стилей второй половины XX в. является подчеркивание метро-ритмических, собственно конструктивно-временных особенностей произведения, что связано с возросшим интересом к ритму в искусстве XX в. Исполнительские шедевры, возникшие в творчестве С. Рихтера, Г. Гульда и др., отличаются прежде всего поразительной логикой развития формы, кристаллически четкой пульсацией времени и, в конечном счете, общей философской глубиной и серьезностью интерпретации. Такая интерпретация имеет социальное значение, она обобщает типическое в художественном стиле автора и на основе этого обобщения создает современное, созвучное эстетическим критериям сегодняшнего культурного бытия прочтение текста.

Прочувствование, воссоздание в иных социально-исторических условиях ритмо-временных характеристик музыкального образа детерминировано движением эстетического (художественного) идеала, диалектикой его «устойчивых» (общественностическая концепция композитора) и «подвижных» (степень возможных отклонений от образа-замысла в процессе исполнительства) компонентов. При этом исполнительская интерпретация музыкального произведения является средством «корреляции» авторской (порой достаточно отдаленной хронологически) концепции и ее актуальной расшифровки в процессе восприятия.

Вариантные отклонения от первоначальной ритмо-временной модели (на уровне авторского образа) значительно обогащают эстетическую палитру произведения. Каждое индивидуальное, художественно обоснованное прочтение его как бы экспонирует все новые и новые качественные

потенции музыкального движения. Практически потенциал ритмо-временной выразительности в функционирующем музыкальном произведении неисчерпаем как для исполнителя, так и для слушателя, будучи обусловлен все более глубокими процессами познания, творческого переосмысления «звучащей действительности». Однако подчеркнем, что феномен исполнительского ритма не может сводиться к своим носителям – агогической и темповой сторонам музыкального произведения. Он имеет истоки в гораздо более фундаментальных образованиях – типах организации движения, сложившихся в определенной культуре. Исполнительский ритм, находясь в основе всей системы музыкального времени, формируемой исполнителем, столь же концептуален в своей сущности, как и образ-идея интерпретации.

Агогика (незначительное отклонение от темпа) включает в себя агогические нюансы, или акценты (трансформации длительностей звуков внутри метроритмических долей), а также смысловые колебания в воссоздании–исполнении композиторского замысла. Между тем агогика находится во взаимодействии с темпом, ритмом, динамикой и др. Все это влияет на исполнительский темп, который при отсутствии тонких нюансов обычно выравнивается. Порой агогическое растягивание длительностей распространяется на целый ряд ритмических долей, благодаря чему возникает эффект замедления. Еще одна закономерность, возникающая в условиях свободного ритмического исполнения, заключается в том, что длительности звуков меняются при ускорении движения: звучит как $1/16$, $1/16$ – как $1/32$ и т. д., т. е. укорачиваются обычно в 2 раза. Агогические отклонения достигают и многократных величин при исполнении. Так, большие отклонения от среднего (обозначенного) темпа характеризуют исполнение А. Скрябиным собственной Поэмы ор. 32 № 1. Несмотря на обилие агогических указаний в нотном тексте, в исполнении их можно услышать гораздо больше. Большая степень агогической свободы в авторской интерпретации подчеркивает условный характер записи темпа и его изменений и делает их напрямую зависимыми от исполнителя.

Пример. А. Скрябин: Поэма ор. 32 № 1, фрагмент д. Агогические отклонения в высокопрофессиональном исполнении воспринимаются естественно и художественно оправданы. То есть исполнение высококлассного музыканта-пианиста не может быть «простым». Взаимосвязь агогики и ритма не имеет жесткого характера отношений. Главным аксиологическим критерием выступает здесь эстетический. Это говорит о том, что и агогика и ритм в их взаимосвязанности в акте отклонения от основного темпа движения (темпа, длительностей, нот и проч., т. е. параметров исполнительского текста, имеющих точную величину) есть исполнительская интерпретация музыкального текста, притом интерпретация индивидуальная. Она возникает в тех случаях, когда композиторский текст содержит в себе потенциальные возможности для использования разнообразных типов агогики и выбор их – дело музыканта-исполнителя.

Роль темпа в фортепианной музыке. Темп в музыке – одно из важнейших средств музыкального воплощения композиторского замысла. Это внутренний органический компонент музыки, который обладает определенными возможностями. Как пишет Е. Назайкинский, «для каждого музыкального произведения существует определенная темповая зона, в пределах которой темпы исполнения будут восприниматься как соответствующие характеру музыки. Большее изменение темпа исполнения влечет за собой значительные изменения характера музыкального звучания», в результате чего «исполнитель рискует исказить композиторский замысел» [8, с. 24]. С. Фейнберг справедливо отмечает, что «звук, выходящий за пределы звукоряда, которым пользовался композитор, неизбежно окажется по отношению к стилю произведения несколько чужеродным, как случайный инструмент в оркестровой партитуре» [11, с. 121].



Тем не менее, темп, как и другие элементы 2 плана, подвергается интерпретации.

Трудно переоценить роль темпа в фортепианной музыке. От правильности его выбора зависит трактовка образа: завышенный темп может превратить исполнение произведения определенного жанра в другой (прелюдия, сыгранная в быстром темпе, превратится в токкату, вальс – в этюд и т. д.), изменить образ, характер произведения. Замедленный темп может привести к рамплиссам (длиннотам), к скукоте и, равно как и завышенный темп, приводит к существенному искажению композиторского замысла. Поэтому необходимо найти темповый оптимум.

Взаимодействие темпа и агогики носит различный характер в границах вполне конкретной «темповой зоны» (выражение Е. Назайкинского). Темп, являясь константной величиной музыкального произведения, отвечает характеру музыки, и его изменение нарушает композиторский замысел. Поэтому интерпретация темпа распространяется не на все произведения, а на его разделы, фразы, периоды и связана с ускоре-

Как самостоятельный параметр нотного текста темповые ремарки появляются на рубеже XVI–XVII веков, но первые попытки обозначить темп относятся еще к X веку в мензуральной нотации. Прослеживается стремление установить абсолютную продолжительность длительности (integer valor notagun), с которой соотносились бы другие длительности. Продолжительность звучания сопоставлялась с пульсом спокойно дышащего человека, тиканьем часов, спокойным шагом, ударом-размахом косы при косье (Г. Финк, 1556 г.). С конца XVI века при переходе от мензуральной нотации к тактовой ритмике обозначение темпа стали выставлять в начале произведения. Ранее темп определялся жанром сочинения (в основном это были танцевальные формы). Существует деление темпов на группы: 4 (у Тюрка) – очень медленные, умеренно медленные, умеренно быстрые, очень быстрые, 3 (Зульцер) – медленные, средние, быстрые, 2 (Гуммель, Бекер) – медленные и быстрые. Несмотря на изобретение метронома, за каждым из темпов так и не закрепилось точного цифрового значения. Однако благодаря этому композиторы получили возможность указывать в начале произведения сам его характер, а темп выставлять строго по метроному. Иногда в подобных случаях метроном мог даже не указываться.

нием или замедлением темпа. В этом плане происходит взаимодействие темпа и агогики, где темп выступает в качестве репрезентанта общего образа и настроения, тогда как агогика – в качестве репрезентанта чувственно-эмоционального аспекта определенного фрагмента музыкальной композиции, т. е. имеет так называемый «частный» характер. Попутно заметим, что здесь не рассматриваются вопросы «жанрового темпа» (например, военного или похоронного марша, целого ряда народных танцев), т. к. они требуют специальной разработки. Взаимодействие темпа и агогики осуществляется на уровне композиторского нотного текста и на уровне исполнительства, где исполнитель черпает свою интерпретацию из самого произведения, в котором зафиксированы черты стиля композитора. То есть темповые и динамические характеристики – это своего рода высказывания о музыке, которые, как и положение рук на клавиатуре, аппликатурные приемы, исполнительские указания и композиторские ремарки, образуют единое исполнительское поле.

В композиторском тексте при выписанном темпе с метроритмическими указаниями и без оных нередко встречаются *accelerando*, *ritardando* etc., которые являются выражением отклонения от темпа на короткий промежуток времени. Будучи связанными с артикуляцией, динамикой развития, с различного рода агогическими акцентами и нюансами, они не влияют на общий темп произведения, но тесно связаны с различной интерпретацией произведения.

В исполнительстве агогические приемы обычно подвергаются индивидуальному переосмыслению, т. е. интерпретируются сообразно индивидуальности музыканта и эстетическим установкам эпохи, художественного стиля и проч. Например, интерпретация Интермеццо ор. 118 № 2 Й. Брамса Сергеем Микуликом отличается от интерпретации Николаем

Луганским меньшей амплитудой *rubato*, исполнение Ноктюрна «Грезы любви» Ф. Листа Игорем Оловниковым отмечено большей агогической сдержанностью, чем исполнение Ланг Ланга. Именно в агогике исполнительский темперамент пианиста проявляется очень ярко. Между тем, несмотря на отклонения от основного темпа, агогические нюансы (назовем их «мягкой агогикой») при исполнении музыки не разрушают общий темп, следуя композиторскому замыслу. Такой тип исполнительской интерпретации агогических оттенков назовем художественно-репрезентативным. Его сущность заключается в сохранении общего профиля темпа при относительной свободе агогики с целью сохранения композиторской идеи и раскрытия специфических черт пианистической исполнительской манеры музыканта-исполнителя.

Иная ситуация во взаимодействии агогики и темпа возникает, когда происходят резкие отклонения от темпа. Выражением этого резкого переключения являются *rubato*, цезура, фермата, *ad libitum*. Назовем эту агогику «жесткой». Можно сказать, что, обозначенные в композиторском тексте, они имманентно интерпретируются, т. е. композитором заложена идея индивидуального прочтения своей музыки. Использование агогических приемов *rubato*, ферматы, влияющих на темп, согласуется творческим волеизъявлением музыканта-исполнителя, преследует важнейшую цель – организовать музыкальную материю в условиях неопределенности дления этих агогических приемов. Другими словами, фермата, цезура, *rubato* может быть средством членения (разделов, частей формы и проч.) и объединения (арки, переключки), что требует от исполнителя исключительного понимания содержания музыки и принципа ее организации. Такой тип интерпретации назовем «художественно-конструктивная интерпретация».

Нужно отметить, что, рассматривая темповые обозначения в эволюционном развитии, можно увидеть тенденцию размежевания характера исполнения и темпа. Например, термин *Allegro* (от лат. *alacer* – живой, веселый, резвый, проворный) употреблялся в значении, полностью адекватном этимологии слова, т. е. более обозначал характер исполнения, нежели сам темп, который являлся следствием характера. У Моцарта *Allegro* без сопутствующих обозначений еще трактовалось как «весело», Бетховен уже понимает его как сугубо темповое обозначение. К началу XIX века *Allegro* определяется в музыкальных словарях как средство, передающее именно скорость темпа, а не характер, и все чаще употребляется с дополнительными терминами, указывающими на меру живости темпа (пример – *Allegro assai* (весьма быстро) и определяющими характер музыки (пример – *Allegro con fuoco* (скоро, с жаром)).

Есть случаи, когда эти агогические приемы ставятся в дефиницию темпа. Пример: П. Чайковский – «Апрель» из цикла «Времена года» (*Allegretto con moto e un poco rubato*).

Исполнительский ритм определяется вторичностью исполнительского образа, находящегося в диалектическом единстве с первоначальным авторским образом-замыслом. Исполнительский ритм представляет собой сложный комплекс, объединяющий в единое целое представления исполнителя о музыкально организованном времени, активно-волевые качества интерпретации, рациональные элементы формообразования.

Заключение. Исполнительская интерпретация, касающаяся соотношения темпа, ритма и агогики, имеет характер мягких и жестких связей. Мягкие связи – это агогические нюансы, не влияющие на общий темп произведения, их исполнение есть художественно-реперезентативная интерпретация. Жесткие связи предполагают значительные темповые отклонения и представляют собой художественно-конструктивный тип интерпретации. Обобщающим феноменом всех видов исполнительской интерпретации является исполнительская адекватность, под которой понимается наиболее точное прочтение всех композиторских указаний в нотном тексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1991. – 104 с.
2. Богатырева, Е. Д. Исполнитель и текст: к проблеме формирования исполнительской культуры в музыке XX века / Е. Д. Богатырева // Философская Самара [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.phil63.ru/ispolnitel-i-tekst>. – Дата доступа: 10.04.2012.
3. Голубовская, Н. О музыкальном исполнительстве / Н. Голубовская. – Л.: Музыка, 1985. – 144 с.
4. Коган, Г. М. Вопросы пианизма: избранные статьи / Г. М. Коган. – М.: Музыка, 1968. – 462 с.
5. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
6. Кудряшов, А. Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции: теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха / А. Ю. Кудряшов: автореф. канд. дис. – М.: Моск. гос. консерв. им. П. И. Чайковского, 1994. – 233 с.
7. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М.: Музыка, 1988. – 236 с.
8. Назайкинский, Е. В. История в музыке / Е. В. Назайкинский. – М.: Моск. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – 2009. – 392 с.
9. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М.: Сов. композитор, 1979. – 320 с.
10. Холопова, В. Н. Теория музыкального содержания. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / В. Н. Холопова. – М.: Моск. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – 2009. – 24 с.
11. Фейнберг, С. Е. Исполнитель и произведение / С. Е. Фейнберг // Сов. музыка, № 9. – М., 1960. – С. 120–123.

Поступила в редакцию 09.10.2012 г.

УДК [78.031.4+793.31](=161.3)19/20

Предпосылки возникновения и тенденции развития современного периода истории исполнительского фольклоризма в Беларуси

Гурченко А. И.

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



Автором проанализирована специфика исполнительского фольклоризма в Беларуси. Выявлены и охарактеризованы внешние и внутренние предпосылки возникновения современного периода развития данного явления. Внешние предпосылки проявились в глобализации, эстетике пост- и постпостмодернизма, политических, идеологических и экономических изменениях в Республике Беларусь. Внутренними предпосылками явились достижения этнографии и фольклористики, расширение возможностей творческой самореализации исполнителей. Раскрыты положительные и отрицательные тенденции развития явления. К первым относятся осознание художественной самодостаточности фольклора, утверждение стилистического разнообразия, отражение синкретизма фольклора, использование новых форм его популяризации. Вторые состоят в недостаточно тесном сотрудничестве исполнительской практики и науки, не всегда корректном отражении региональных традиций, несоответствии содержания подготовки руководителей и исполнителей коллективов потребностям современного исполнительского фольклоризма.

Ключевые слова: исполнительский фольклоризм, сценическое воплощение фольклора.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 60-64)

Preconditions for emergence and tendencies of the development of the modern period in the history of performance folklorism in Belarus

Gurchenko A. I.

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

Specificity of performance folklorism in Belarus is analyzed by the author. External and internal preconditions for emergence of modern period in the development of this phenomenon are revealed and characterized. External preconditions are globalization, aesthetics of post- and post-post-modernism, political, ideological and economic changes in Belarus. Internal preconditions are achievements in ethnography and study of folklore, extension of opportunities for performers' creative self-realization. Positive and negative tendencies in the development of the phenomenon are exposed. The former are recognition of artistic self-sufficiency of folklore, assertion of stylistic diversity, reflection of syncretism of folklore, use of new forms of popularization. The latter consist of insufficient cooperation between performance practice and science, not always proper reflection of regional traditions, discrepancy between the content of preparing group leaders and performers and the demands of modern performance folklorism.

Key words: performance folklorism, stage implementation of folklore.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 60-64)

Исполнительский фольклоризм – явление сложное, многообразное и чрезвычайно интересное обилием подходов к сценическому воплощению фольклора и их сочетаний. На рубеже XX–XXI вв. в Белару-

си значительно активизировалась творческая деятельность коллективов, ориентированных на исполнительский фольклоризм. Их подходы к сценическому воплощению фольклора варьируются от минимального

Адрес для корреспонденции: 220025, г. Минск, ул. Космонавтов, д. 3, корп. 4, кв. 72.
Тел.: Velcom – 108-47-20, МТС – 573-20-12 – А. И. Гурченко

сценического приспособления традиционного первоисточника до его кардинальной трансформации. Но, несмотря на то, что данное явление столь характерно для современного художественного творчества, в научной литературе оно осмыслено недостаточно. Так, некоторым аспектам изучения специфики фольклоризма в исполнительстве посвящены работы Э. Алексеева [1], В. Гусева [2], И. Земцовского [3] и др. Вместе с тем, значительная часть исследований в данной области научного знания относится к концу 1970-х – началу 1990-х гг. и, следовательно, не анализирует опыт современной исполнительской практики.

История исполнительского фольклоризма в Беларуси насчитывает немногим более века. Нами выделены пять его периодов: период зарождения явления (1890-е гг. – 1917 г.), период оформления исполнительского фольклоризма как самостоятельного сценического явления (1917 г. – середина 1950-х гг.), период установления стиля «академической народности» (середина 1950-х гг. – 1960-е гг.), период начала стилистического обновления (1970–1980-е гг.) и период утверждения стилистического разнообразия с сохранением устойчивой положительной динамики развития (с 1990-х гг. по настоящее время).

Цель данного исследования - выявление предпосылок возникновения и тенденций развития современного периода истории исполнительского фольклоризма в Беларуси.

Возникновение современного периода развития исполнительского фольклоризма в Беларуси обусловлено комплексом внешних и внутренних предпосылок. Рассмотрим внешние предпосылки.

Мировые глобализационные процессы. Глобализация – это своего рода межкультурный полилог, который выражается в усилении взаимосвязей между культурами народов мира. Благодаря глобализации у исполнителей и слушателей появились широкие возможности для изучения традиционного фольклора и исполнительского фольклоризма разных народов мира.

Эстетика пост- и постпостмодернизма. Типологическим признаком постмодернизма является синкретизм, который предполагает сплав, сращение различных признаков, приемов, особенностей различных стилей,

представляющих новую авторскую форму. Одной из характерных черт постмодернизма является художественное заимствование, при котором калькируемый материал извлекается из естественного окружения и помещается в новую или несвойственную ему среду. Что же касается постпостмодернизма, то, как отмечает российский исследователь Н. Маньковская, специфика этого новейшего течения неклассической эстетики рубежа XX–XXI вв. состоит в полистилистике и «сочетании интереса к прошлому с открытостью к будущему» [4]. В результате стилистика современных коллективов, ориентированных на исполнительский фольклоризм, обогатилась новыми подходами к сценическому воплощению фольклорного первоисточника.

Политические изменения. В начале 1990-х гг. Беларусь обрела суверенитет, что стимулировало поиск дальнейших путей развития страны. В результате перед государством встали две важнейшие задачи: необходимость консолидироваться как нации с мировым сообществом и слияние с общемировыми процессами. В этой связи фольклор стал маркером национального своеобразия культуры белорусского народа.

Экономические изменения. Беларусь стала самостоятельным государством с развивающейся экономикой, что способствовало качественному росту в развитии отечественной культуры в целом и исполнительского фольклоризма в частности.

Идеологические изменения. Формирование государственности стимулировало возникновение предпосылки идеологической, которая выразилась в выработке национальной идеи, базировании идеологии государства на многовековых духовных ценностях нашего народа. В результате в начале 1990-х гг. на фоне очередной волны национального возрождения бережное отношение к своему духовному наследию стало основой национального самосознания белорусского народа, а также одним из импульсов для развития культуры и искусства. В результате сформировалось мощное движение фольклоризма, охватившее широкие социальные слои населения, а именно интенсивная исследовательская и пропагандистская работа, глубокое изучение традиционной культуры, создание центров

и музеев народного творчества, организация смотров, конкурсов, фестивалей, концертов, радио- и телепередач, реставрация и реконструкция традиционных народных инструментов и т. д.

Наряду с внешними предпосылками на возникновения современного периода развития исполнительского фольклоризма в Беларуси оказали влияние и предпосылки внутренние.

Достижения науки в изучении фольклора. Период активного изучения белорусского аутентичного фольклора начался еще в 1970-е гг. В результате теоретические и практические разработки дали возможность осознать традиционный фольклор как часть жизни определенного народа в рамках локальной традиции. Исследователями Г. Барташевич [5], Т. Варфоломеевой [6], З. Можейко [7] и другими обработан значительный пласт песенного фольклора разных регионов Беларуси, чего в принципе нельзя сказать об инструментальной традиции, в направлении которой работают единицы. Так, большую исследовательскую работу ведет основатель современного белорусского этноинструментоведения И. Назина, которая на протяжении нескольких десятилетий занимается изучением инструментального фольклора всех регионов Беларуси [8; 9]. Среди работ узко региональной тематики существует только монография А. Скоробогатченко, посвященная инструментальной традиции Поозерья [10]. Вместе с тем, в 2000 гг. появился ряд авторов, которые также начали изучать инструментальный фольклор Беларуси (Т. Бабич [11], М. Козлович [12] и др.).

Значительное расширение возможностей творческой самореализации исполнителей. В результате кропотливой работы фольклористов по сбору, фиксации и обработке экспедиционных материалов в распоряжение исполнителей попал большой пласт традиционной культуры. Экспедиционной работой стали заниматься и сами исполнители, что обогатило их репертуар и углубило знания о белорусском фольклоре. Появились новые технические средства для реализации творческих интересов исполнителей (инструментарий, техническое оборудование, достижения индустрии мультимедийных технологий и т. д.).

Таким образом, данные предпосылки стали решающими и привели в начале 1990-х гг. к возникновению современного периода развития исполнительского фольклоризма в Беларуси. В результате анализируемое явление закрепилось в сценическом исполнительстве и по сегодняшний день сохраняет устойчивую положительную динамику развития.

Для современного периода развития исполнительского фольклоризма в Беларуси характерны положительные (стимулирующие развитие) и отрицательные (тормозящие развитие) тенденции. Отметим положительные тенденции.

Осознание самодостаточности и самоценности традиционной культуры. Долгие десятилетия в истории развития исполнительского фольклоризма существовала принципиальная установка на понимание традиционной культуры как «примитива», который для существования в условиях сцены должен подвергаться обязательной художественной обработке. Для современного исполнительского фольклоризма характерно осознание самодостаточности и самоценности традиционной культуры.

Утверждение стилистического разнообразия исполнительского фольклоризма. Современный период развития исполнительского фольклоризма характеризуется стилистическим разнообразием сценического воплощения фольклора. Исходя из своих творческих, а иногда и коммерческих интересов, некоторые современные коллективы работают одновременно на основе нескольких типов исполнительского фольклоризма или обращаются к ним на разных этапах творчества (фольклорные ансамбли БГУКИ «Грамафіцы», «Гуда» и др.).

Стремление к отражению синкретизма традиционной культуры в процессе сценического воплощения фольклора. В современной сценической практике даже достаточно консервативные в использовании методов сценического воплощения фольклора коллективы стремятся учитывать синкретизм традиционной культуры. Так, в последние годы в репертуар Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича включены композиции, написанные для малых ансамблевых форм (ансамбли баянов, гармошек,

традиционных народных духовых и ударных инструментов), а в инструментальный состав введены ранее не используемые традиционные народные инструменты (дудки, жалейки, дуда, окарины и др.).

Использование традиционных и новых форм пропаганды исполнительского фольклоризма. Для современного исполнительства характерны как уже устоявшиеся формы пропаганды исполнительского фольклоризма (концерты, фестивали, смотры, конкурсы, теле- и радиопередачи, аудио-, видео- и книжная продукция), так и возникшие в последние годы (этнолагеря, этношколы, молодежные краеведческие общественные организации и т. д.).

Так проявляются положительные тенденции развития исполнительского фольклоризма в Беларуси. Однако наряду со стимулирующими нами выявлены некоторые тенденции, тормозящие развитие анализируемого художественного явления.

Недостаточно тесное сотрудничество исполнительской практики и науки. За несколько десятилетий кропотливой работы этномузыкологами были проведены комплексные исследования в различных областях традиционной культуры Беларуси. Однако в отличие от исполнительского фольклоризма России и Украины, где исследователи нередко являются исполнителями и лидерами фольклористического движения, среди отечественных ученых единомышленников с практиками недостаточно. Как следствие, в процессе сценического воплощения фольклора зачастую возникает ряд неточностей и ошибок, которые связаны с некоторым недостатком теоретических знаний исполнителей и руководителей коллективов.

Данная ситуация усугубляется приходом в исполнительский фольклоризм любителей. Так, на волне белорусизации 1990-х гг. фольклором заинтересовались непрофессионалы, которые начали практически заниматься сценическим воплощением фольклора и привели в данную сферу исполнительства таких же, как сами, энтузиастов (В. Берберов, А. Лось, В. Михно, Л. Сивурова и др.), многие из которых, вместе с тем, имеют довольно высокий уровень теоретических и практических знаний, умений и навыков в области фольклора и ис-

полнительского фольклоризма.

Профессиональные же исполнители на данном этапе развития исполнительского фольклоризма отчасти самоустранились. Так, если академики-народники и руководят коллективами или являются их участниками, то чаще всего именно теми, которые ориентируются на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма (М. Дриневский, М. Козинец, Л. Захлевный, Д. Ровенский, В. Гладкая, С. Дробыш и др.).

Присутствие в исполнительской практике примеров искажения региональных особенностей традиционного первоисточника в процессе его сценического воплощения. В связи с игнорированием некоторыми руководителями коллективов особенностей региональной специфики фольклора, а также недостаточной изученностью региональных традиций отдельных областей устного народного творчества в исполнительском фольклоризме встречаются примеры искажения традиционной фольклорной региональной специфики и традиционного фольклорного звукоидеала инструмента, исполнительского состава, исполнительской манеры, региона, эпохи и т. д.

Несоответствие специфики подготовки руководителей и исполнителей коллективов состоянию современного исполнительского фольклоризма. Долгие годы подготовка кадров для сферы исполнительского фольклоризма опиралась и по сегодняшний день продолжает опираться на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма и формы коллективов, не характерные для белорусской традиционной культуры, а именно оркестр и хор. Данный подход не соответствует состоянию современной исполнительской практики.

Однако положительным моментом является то, что в противовес существующим планам и стандартам образования в сузах и вузах учебными коллективами проводится поисковая экспериментаторская деятельность, которая приводит к стилистическому разнообразию исполнительского фольклоризма (фольклорные ансамбли БГУКИ «Грамніцы», «Баламуты» и др.).

Вторым положительным моментом этой достаточно устойчивой и в целом негативной тенденции является то, что в последние

годы ситуация с подготовкой специалистов для данной сферы исполнительства несколько изменилась. Причиной этого пока еще незначительного сдвига явились степень изученности фольклора и потребности практики. Так, в конце 1990-х гг. в БГУКИ началась подготовка кадров по специальности «духовые инструменты (народные)», а несколько позже – по специальности «этнофоноведение». В результате в вузе ежегодно выпускаются специалисты, которые обладают достаточно широкими, практико-ориентированными знаниями в области белорусской традиционной культуры, а также умениями и навыками по сценическому воплощению фольклора.

Заключение. Возникновение современного периода развития исполнительского фольклоризма в Беларуси стимулировано целым комплексом предпосылок. Внешние предпосылки (мировые глобализационные процессы, эстетика пост- и постпостмодернизма, политические, идеологические и экономические изменения) оказали на развитие явления опосредованное влияние. Предпосылки внутренние (достижения отечественной этнографии и фольклористики, расширение возможностей творческой самореализации исполнителей) повлияли на исполнительский фольклоризм непосредственно. Ключевыми в данном комплексе являются мировые глобализационные процессы, идеологические изменения и достижения этнографии и фольклористики.

Для современного периода развития исполнительского фольклоризма в Беларуси характерен ряд тенденций, которые носят как положительный (стимулирующий развитие), так и отрицательный (тормозящий развитие) характер. Положительные тенденции состоят в осознании художественной самодостаточности традиционной культуры, утверждении стилистического разнообразия исполнительского фольклоризма, стремлении к отражению синкретизма традиционной культуры в процессе сценического воплощения фольклора, использовании наряду с традиционными формами популяризации исполнительского фольклоризма (концерты, фестивали, смотры, конкурсы) новых форм (этнолаге-

ря, этношколы, молодежные краеведческие общественные организации и т. д.). Отрицательные тенденции выражены в недостаточно тесном сотрудничестве между исполнителями и учеными, занимающимися вопросами фольклора и исполнительского фольклоризма, неточном отражении и искажении региональных традиций, несоответствии содержания подготовки руководителей и исполнителей коллективов потребностям современного исполнительского фольклоризма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, Э. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни / Э. Алексеев; ВНИИ искусствоведения. – М.: Сов. композитор, 1988. – 236 с.
2. Гусев, В. Е. Фольклор и социалистическая культура: к проблеме современного фольклоризма / В. Е. Гусев // Современность и фольклор: ст. и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; сост. А. А. Горковенко, В. Е. Гусев; отв. ред. В. Е. Гусев. – М.: Музыка, 1977. – С. 7–27.
3. Земцовский, И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? / И. И. Земцовский // Фольклор и фольклоризм: сб. науч. тр. / М-во культуры СССР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1989. – Вып. 2: Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. – С. 6–20.
4. Маньковская, Н. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм / Сайт Института философии Российской Академии наук [Электронный ресурс]. – 2012. Режим доступа: <http://iph.ras.ru/page52528989.htm>. Дата доступа: 10.07.2012.
5. Барташевич, Г. О. Календарна обрядова поезія білорусів: до проблеми міжетнічних і міжжанрових зв'язків: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.09 / Г. О. Барташевич; АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 1994. – 36 с.
6. Варфаламеева, Т. Б. Песні беларускага Панямоння / Т. Б. Варфаламеева; ІМЭФ НАН Беларусі; рэд. З. Я. Мажэйка. – Мінск: Беларус. навука, 1998. – 287 с.
7. Мажэйка, З. Я. Песні беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка; рэд. М. Я. Грынблат, Р. Р. Шырма; ІМЭФ НАН Беларусі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – 494 с.
8. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина; Акад. наук БССР; редкол. М. Я. Гринблат. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с.
9. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / И. Д. Назина; Акад. наук БССР; редкол. М. Я. Гринблат. – Минск: Наука и техника, 1982. – 120 с.
10. Скорабагатчанка, А. Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я. – Мінск: Беларус. навука, 1997. – 471 с.
11. Бабич, Т. Н. Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / Т. Н. Бабич; УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств». – Минск, 2006. – 20 с.
12. Казловіч, М. І. Музыкант-інструмент-музыка ў калян-дарна-абходнай абраднасці беларусаў: аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.02 / М. І. Казловіч; УА «Бел. дзярж. акад. музыкі». – Мінск, 2002. – 20 с.

Поступила в редакцию 29.10.2012 г.

УДК 7.036:7.071.1(476.5)

Два письма Марка Шагала Мстиславу Добужинскому об участии в выставке художественного объединения «Мир искусства»

Лисов А. Г.

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



В статье впервые публикуются на языке оригинала два письма М. З. Шагала к М. В. Добужинскому, которые хранились в архиве выдающегося русского философа, историка и религиозного деятеля В. Н. Ильина и были переданы в 2005 г. архиву Дома русского зарубежья имени А. И. Солженицына в Москве. Письма датированы октябрём–ноябрём 1911 г. В них М. З. Шагал просит поддержать его участие в выставке художественного объединения «Мир искусства». Переписка является убедительным доказательством того, что на первоначальном этапе его становления в первый парижский период, когда Шагал не был ещё известен и признан, он продолжал пользоваться поддержкой и опекой своих петербургских педагогов М. В. Добужинского и Л. С. Бакста, надеяться на их помощь. В первые полгода парижской жизни он видел свое признание в круге российских художников объединения «Мир искусства». Позднейший парижский опыт способствовал отдалению М. З. Шагала от «мирискусников» и сближению с левыми и ориентированными на живописную систему П. Се-занна художниками круга «Бубнового вала».

Ключевые слова: Шагал М. З., Добужинский М. В., Бакст Л. С., Тархов Н. А., Кандауров К. В., художественное объединение «Мир искусства», выставки.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 65-70)

Two letters from Marc Chagall to Mstislav Dobuzhynski about the participation in the exhibition of art association «World of art»

Lisov A. G.

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

In the article two letters from Marc Chagall to Mstislav Dobuzhynski in the original language are published for the first time. They were kept in the archives of the prominent Russian philosopher, historian and religious leader Vladimir Ilyin and were transferred to the archive of the House to the Russian Diaspora in Moscow in 2005. The letters are dated October-November 1911, in which Marc Chagall asked to support his participation in the exhibition of artistic association «World of Art». The correspondence is convincing evidence of the support by his St. Petersburg's teachers Mstislav Dobuzhynski and Leon Bakst at the initial stage of his formation in the first Parisian period, when Chagall was not yet known and recognized. He saw his calling in the circle of Russian artists of the «World of Art» in the first six months of his life in Paris. Later Parisian experience contributed to his departing from the artists of the «World of Art» and nearing with the left artistic circle «Knave of Diamonds» the artists of which were inclined to Paul Cezanne painting system.

Key words: Chagall Marc, Dobuzhynski Mstislav, Bakst Leon, Tarkhov Nikolai, Kandaurov Konstantin, art association «World of Art», exhibitions.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 65-70)

В нынешнем году мировой общественностью отмечается 125-летие со дня рождения (1887) уроженца города Витебска, всемирно известного художника Марка Захаровича Шагала. Его творчество, темы его

произведений неразрывно связаны с Витебском. Для многих название города навсегда соединилось с именем художника. В апреле этого года Витебский государственный университет имени П. М. Машерова получил дар

Адрес для корреспонденции: e-mail: alisov@tut.by – А. Г. Лисов

Дома русского зарубежья имени А. И. Солженицына в Москве – комплект современных книг российских издательств. Вручая дар, заместитель директора Дома русского зарубежья В. С. Угаров передал университету также копии двух ранее не публиковавшихся писем Марка Шагала. Публикацией этих писем редакция журнала намерена не только отметить юбилей М. З. Шагала, но и подчеркнуть значение сотрудничества ученых Беларуси, России, других стран ближнего и дальнего зарубежья в деле изучения биографии и творчества нашего знаменитого земляка.

Переданные Витебскому государственному университету имени П. М. Машерова копии двух писем художника Марка Захаровича Шагала, по свидетельству дарителей, представителей Дома русского зарубежья имени А. И. Солженицына в Москве, никогда ранее не публиковались. Оригиналы писем хранятся в архиве Дома русского зарубежья и принадлежат к личному фонду № 31 выдающегося русского философа, историка и религиозного деятеля Владимира Николаевича Ильина (1890–1974). Документы были переданы Дому русского зарубежья в августе 2005 г. наследниками ученого. Фонд В. Н. Ильина содержит более 500 единиц хранения, включенных в 2 описи. В настоящее время проводится научно-техническая обработка фонда, ввиду чего его использование исследователями затруднено.

Обстоятельства того, каким образом письма М. З. Шагала к М. В. Добужинскому оказались среди бумаг В. Н. Ильина, остаются невыясненными. Очевидно, они ранее сохранялись в архиве художника М. В. Добужинского или его наследников. Еще один вопрос, который возник в связи с этими документальными источниками: почему они до настоящего времени неизвестны специалистам и не публиковались? Ведь один из дарителей архива философа, его сын Н. В. Ильин, хорошо известен искусствоведом и культурной общественности в Европе и России. Будучи директором по корпоративному развитию в странах Европы и Ближнего Востока Фонда Соломона Р. Гуггенхайма, он способствовал культурному сотрудничеству России с европейскими странами и США, был инициатором многих культурных проектов, целого ряда крупнейших художе-

ственных выставок искусства русского авангарда, в том числе выставок произведений М. З. Шагала из зарубежных и российских собраний и частных коллекций. И в настоящее время он поддерживает профессиональные связи со многими учеными и музейными работниками в Европе и России. Удивительно, что ни в одном из многочисленных экспозиционных проектов документы не были показаны. И в солидных изданиях последнего времени, посвященных М. З. Шагалу, о них нет ни строчки. В их числе – последняя по времени издания объемная русскоязычная монография В. И. Ракитина, где также о подаренных письмах ничего не сообщается [1]. Фактом является сотрудничество В. И. Ракитина с Н. В. Ильиным в целом ряде проектов. Желание В. И. Ракитина привлечь к своему исследованию о художнике новые, не публиковавшиеся источники понятно. А он сам хорошо известен как эксперт и автор многих монографий и статей об истории русского авангардного искусства, в том числе и в каталогах выставок, где его имя стоит рядом с именем Н. В. Ильина.

И все же информация дарителей о том, что письма не были опубликованы ранее, должна быть опровергнута. Чтобы в этом убедиться, необходимо обратиться к самому фундаментальному изданию источников биографии М. З. Шагала, в том числе и его переписки, каковым является книга известного американского шагаловеда – Бенджамина Харшава. Он и стал первым публикатором **письма 2** в переводе на английский язык [2]. Б. Харшав ссылается на личный архив Н. В. Ильина во Франкфунте-на-Майне, из которого документ получен. Таким образом, первой публикацией этого письма является англоязычная.

Цель данной статьи – опубликование на языке оригинала писем М. З. Шагала к М. В. Добужинскому, которые принадлежат архиву В. Н. Ильина и неизвестны русскоязычному читателю.

М. З. Шагал и М. В. Добужинский. Выдающийся русский художник Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) в разные годы сыграл существенную роль в судьбе витеблянина М. З. Шагала. Мастер городского пейзажа, график-станковист и иллюстратор книги, а также художник-декоратор, М. В. Добужинский был одним из крупней-

ших представителей художественного объединения «Мир искусства». Объединение было основано в 1898 г. по инициативе двух крупных деятелей русской культуры рубежа XIX и XX веков – художественного критика А. Н. Бенуа и театрального деятеля, антрепренера С. П. Дягилева. В период 1903–1910 гг. объединение формально не существовало, соединившись с другими группировками в Союз русских художников. А в годы учебы М. З. Шагала в Санкт-Петербурге предпринимались попытки воссоздания «Мира искусства». М. В. Добужинский сыграл в этом чрезвычайно важную роль. Он вошел в число учредителей и стал секретарем объединения.

Собственно, именно «мирискусники» были первыми профессиональными наставниками молодого М. З. Шагала, приехавшего в российскую столицу из провинциального Витебска учиться художествам. За его плечами был опыт учебы у академика Ю. М. Пэна. Сначала это был Н. К. Рерих, у которого М. З. Шагал учился в школе рисования Императорского Общества поощрения художеств. Затем в частной школе живописи Е. Н. Званцевой его педагогами стали «мирискусники» Л. С. Бакст и М. В. Добужинский. М. В. Добужинский преподавал в школе рисунок, а Л. С. Бакст – живопись. Занятия у обоих М. З. Шагал считал поворотным моментом своей жизни и профессиональной подготовки, полученной в Санкт-Петербурге. Я. В. Брук относит учебу М. З. Шагала в школе Е. Н. Званцевой к осени 1909 г. – весне 1910 г. [3, с. 64–85].

Отношение к М. В. Добужинскому у М. З. Шагала всегда было подчеркнуто уважительным. В этом убеждают и публикуемые письма. И все же в автобиографической книге «Моя жизнь» он называет только двух главных своих учителей – Ю. М. Пэна и Л. С. Бакста, отказывая в этом М. В. Добужинскому. Очевидно, Мстислав Валерианович казался многим своим ученикам сухим педантом на фоне артистичного Л. С. Бакста. Однако его ценили за другое: он всегда был подчеркнуто вежливым, тактичным и ровным в общении с коллегами-художниками и учениками. Он обходил острые оценки, особенно тогда, когда это касалось его текстов, рассчитанных на публикацию. Не найдем мы острых характеристик и в книге воспо-

минаний М. В. Добужинского [4]. Обширные связи в художественной среде, доброжелательные отношения среди коллег оказались, очевидно, решающим фактором при выдвижении его на пост первого директора Витебского народного художественного училища, учрежденного по предложению М. З. Шагала в 1918 г. Отношение М. З. Шагала к своему бывшему учителю здесь также оказалось существенным. Авторитет директора училища М. В. Добужинского должен был привлечь столичные художнические кадры в провинциальное учебное заведение.

Школу Е. Н. Званцевой неслучайно называют школой Л. С. Бакста (1866–1924). Неслучайно в этой связи и название упомянутой статьи Я. В. Брука [3]. К Л. С. Баксту, видному российскому художнику, сценографу, книжному иллюстратору, мастеру станковой живописи и театральной графики, ученики тянулись, его похвалы добивались. М. З. Шагал в этом отношении не отличался от своих соучеников. Однако и он, будучи любимцем педагога, не раз устаивался нелестного слова. Л. С. Бакста он любил, ревновал и ненавидел одновременно, глубоко переживал отъезд учителя в Париж по приглашению С. П. Дягилева для оформления спектаклей Русских сезонов в Париже в 1910 г. Отказ Л. С. Бакста подтвердить на деле обещание взять с собой ученика был расценен М. З. Шагалом как предательство. Без Л. С. Бакста ему совершенно очевидно нечего было делать в школе Е. Н. Званцевой, вслед за ним М. З. Шагал отправился весной 1911 г. в Париж. И самое главное, именно Л. С. Бакст раньше всех, в том числе и раньше самого М. З. Шагала, тонко ощутил, понял, что будущее его ученика – в еврейской провинциальной тематике.

Письма М. З. Шагала из Парижа. В мае 1911 г. М. З. Шагал со стипендией своего совсем не первого мецената, депутата Государственной думы М. М. Винавера, отправился в Париж. Публикуемые ниже письма написаны М. В. Добужинскому из Парижа спустя пять месяцев после отъезда. Они связаны с подготовкой выставки объединения «Мир искусства» и желанием М. З. Шагала в ней поучаствовать. В подготовительных работах по организации выставки значительная часть хлопот лежала на организационном комитете и на М. В. Добужинском как

секретаре объединения. Письма написаны очень прилежным, почти каллиграфическим почерком, что только подчеркивает тот пиетет, с которым М. З. Шагал относился к своему недавнему учителю. Более поздние письма разным авторам грешат небрежной скорописью. **Письмо 1** имеет точную датировку – 12 октября 1911 г. в соответствии с юлианским календарем, принятым в дореволюционной России. В скобках рукою М. З. Шагала поставлено также число «29», которое не может означать дату по новому, григорианскому календарю, принятому в Европе. В этом случае в скобках должна была стоять дата – «25». Число прочитывается вполне разборчиво, и сделанная надпись может означать лишь ошибку или невнимательность автора. **Письмо 2** не имеет точной даты, в нем указан лишь год – «1911». Датировку его позволяет сделать содержание.

Вообще говоря, о существовании переписки М. З. Шагала с М. В. Добужинским по поводу участия в выставке объединения «Мир искусства» становится известно из других опубликованных писем Шагала. Так, в письме М. З. Шагала к К. В. Кандаурову, датированном 14 ноября 1911 г., он пишет о необходимости дополнений к тем пожеланиям, которые были им уже изложены в письмах М. В. Добужинскому и касаются также развески посланных на выставку «Мир искусства» трех работ М. З. Шагала [5, с. 316]. Письмо к Кандаурову хранится в его личном фонде в РГАЛИ [6]. А вот публикуемые нами письма и есть часть переписки с Добужинским, о которой идет речь. Таким образом, **письмо 2** может быть датировано между 12 октября и 14 ноября 1911 г. К. В. Кандауров вместе с М. В. Добужинским занимался организацией выставки.

В **письме 1**, как и в опубликованном письме к К. В. Кандаурову, указан адрес первой парижской мастерской М. З. Шагала в тупике «Дю Майн» близ Монпарнаса (в настоящее время улица А. Бурделя). В постскриптуме к письму М. З. Шагал сообщает о важном для него событии – визите Л. С. Бакста и его рекомендациях по отбору картин на предстоящую выставку «Мир искусства». Письмо 1 дает возможность выяснить точную дату этого визита, о котором упомянуто и в книге «Моя жизнь». И вновь важнейшее решение участвовать в выстав-

ке «мирискусников» крепнет под влиянием Л. С. Бакста. Выясняется, что прежде, чем писать М. В. Добужинскому и К. В. Кандаурову, М. З. Шагал обращается за разрешением к А. Н. Бенуа [7] и за советом к Л. С. Баксту.

В переписке с А. Н. Бенуа и М. В. Добужинским М. З. Шагал подчеркивает значение признания общества «Мир искусства» и участия в его выставке. Одновременно он вспоминает два первых неудачных опыта экспонирования: М. В. Добужинскому он пишет о первом своем участии в экспозиции учеников школы Е. Н. Званцевой в редакции петербургского журнала «Аполлон» в апреле–мае 1910 г., где он был представлен тремя произведениями – «Обед», «Свадьба», «Смерть» – и имел «пререкания с цензурой»; А. Н. Бенуа он напоминает о своем неудачном, по его мнению, опыте участия во 2-й выставке «Союза молодежи» в апреле 1911 г. накануне отъезда в Париж. И вновь столкновение с цензурой. Еще одна неудача поджидала М. З. Шагала по приезде в Париж, где все предложенные им в Осенний салон 1911 года произведения были отвергнуты. Художник переживает глубокий кризис. На выставку «Мира искусства» он возлагает надежды, для выхода из депрессии ему нужна удача. Поэтому он так обстоятелен в описании необходимых условий экспонирования трех отобранных и высланных им картин.

Зарисовки в приложении к письму К. В. Кандаурову позволяют установить, какие произведения предлагал на выставку «Мир искусства» художник: «Внутренность дома (Рождение)» (1911, Чикаго, Институт искусств; в каталогах она часто называется «Рождение», иногда ее датируют 1912-м г.); «Интерьер II» (1911, частное собрание, Крефельд; у М. З. Шагала она названа «Комната») и «Похороны» (в письме приведено название «Покойник на улице»). Художник не настаивает на этих названиях и готов на их изменение в угоду «цензуре». Как выясняется из каталога, в итоге только картина «Похороны» была принята и экспонировалась на выставке «Мира искусства» в Петербурге в январе 1912 г. с авторским названием «Покойник на улице» [8].

И еще необходимо сказать несколько слов в связи с упомянутым в **письме 2** художником-живописцем Николаем Александровичем Тарховым (1871–1930). Имя его

сегодня лишь возвращается к российскому зрителю вместе с творческим наследием художника. Получив основы художественного образования в частной мастерской К. А. Коровина, Н. А. Тархов в 1898 г. уехал в Париж, где увлекся живописью импрессионистов, много работал на натуре, в 1900-е–1910-е гг. активно участвовал в российских выставках в Москве и Петербурге, продолжая жить в предместье Парижа – Орсе. Н. А. Тархов был одним из зарубежных учредителей второго «Мира искусства» в 1910 г. и в то время достаточно преуспевающим художником. М. З. Шагал обращал внимание на его творчество еще до поездки в Париж. В Париже он сблизился с Н. А. Тарховым, пользовался его поддержкой, бывал в его доме вместе с А. Г. Роммом, а после отъезда последнего из Парижа некоторое время продолжал общаться с художником. В 1911 г. Шагал создал несколько рисунков с изображением Н. А. Тархова: «В гостях у Тархова», «В столовой Тархова» (оба рисунка принадлежат Музею современного искусства, Центру Жоржа Помпиду в Париже). Вероятно, М. З. Шагал искал поддержки Н. А. Тархова как учредителя объединения «Мир искусства» и в деле продвижения собственных работ на выставку объединения.

Особенности археографической обработки. Тексты писем воспроизводятся по цветным копиям рукописных оригиналов, написанных черными чернилами на сложенных пополам листах формата, близкого к стандартному А4. Тексты воспроизводятся в соответствии с современными правилами орфографии и пунктуации без специальных оговорок за исключением случаев, когда особенности авторского стиля носят смысловую нагрузку. В этих случаях авторская орфография сохранена. Сокращения, не вызывающие разночтений, расшифрованы в скобках. Подчеркивания в тексте, авторство которых установить не удастся, выделены в публикации курсивом.

Письмо 1.

Paris

12 окт./ября/ (29) /1/911

Глубокоуважаемый Мстислав Валерьянович,

Вот уже 5 месяцев я в Париже живу и работаю и не забыл, что, когда я уезжал, Вы после того, как мне сказали, что сумею вы-

ставить в «Мире Искусства», просили, чтобы я прислал свой адрес.

Не перестаю ныне надеяться, что Вы любезно напишете: как со мной решили. Большой честью, конечно, премного обязанный моим прежним руководителям, я бы считал быть вблизи Вашего уважаемого Общества, мнением которого считаюсь и, тем более, когда я здесь в Париже живу и работаю один.

Надеюсь, Вы не задержите ответом и тем любезно дадите мне знать, как в скором поступить.

Ваш преданный и бывший ученик, М. Шагал.

Paris, Impasse du Maine 18.

atelier 18

M/arc/Chagall

P.S.

Привет от Л. Бакста, который вчера был у меня здесь и ему сказал, что Вам напишу, и он тоже советовал это сделать, наметив 2 работы.

М/арк/ Шагал/

Письмо 2.

Paris. 1911

Глубокоуважаемый Мстислав Валерьянович.

Я получил Вашу телеграмму и сегодня высылаю работы (в одном ящике с работами г. Тархова). Баксту (очевидно, описка, следует читать – Бакста. – А. Л.) я известил. Теперь хочу обратиться к Вам с просьбой: для меня очень нужно быть уверенным, что все мои работы будут на выставке. Вспоминаю пререкания с цензурой на нашей выставке в Аполлоне и поэтому очень беспокоюсь судьбой моих теперешних работ; могу надеяться только на Вас, что Вы, если возможно, отстоите работы перед цензурой. Сомневаюсь относительно вещи «Внутренность дома (рождение)». Быть может, цензор будет придирается к названию «рождение», тогда прошу Вас сохранить только первое и объяснить ему как декоративную задачу *исключительно*. Мне очень неловко Вас беспокоить, зная, что Вы будете заняты итак, но я не знаю никого в Москве. Так и относительно развески картин я бы считал желательным повесить их в определенном освещении (следуя обычаю французского салона, где всегда опрашивают относительно

но развески). Повесить хотел бы в пол на-
клона; не против окна с сильно бьющим све-
том, но также не в слишком темном месте,
лучше всего повесить сбоку от окна. При-
том, необходимо смотреть на расстоянии, и
в маленькой комнате им не место. Наконец,
о чем я б Вас хотел попросить, это чтоб коми-
тет выставки *послал мне счет всех расходов*,
павших на мою долю, включая сюда часть
стоимости за пересылку работ совместно с
Тарховым, или предъявить его человеку, ко-
торый зайдет уплатить /следуемое (слово
вписано над строкой. – А. Л.) от моего имени.

Вот все, что я Вас хотел просить и позво-
лю себе надеяться, что примете все меры,
чтоб остаться Вам искренне благодарным и
обязанным.

М/арк/ Шагала

назв/ания/ раб/от:/

№ 1 Внутренность дома (рождение).

№ 2 Комната.

№ 3 Покойник на улице.

(но все эти /названия (слово вписано над
строкой. – А. Л.) можете Вы по Вашему усмо-
трению как угодно переменить).

Заключение. Впервые опубликованные
на языке оригинала два письма М. С. Шагала
к М. В. Добужинскому являются убедитель-
ным доказательством того, что на перво-
начальном этапе его становления в первый

парижский период, когда Шагала не был еще
известен и признан, он продолжал поль-
зоваться поддержкой и опекой своих пе-
тербургских педагогов М. В. Добужинского
и Л. С. Бакста, надеяться на их помощь.
В первые полгода парижской жизни он ви-
дел свое признание в круге российских ху-
дожников объединения «Мир искусства».
Позднейший парижский опыт способство-
вал отдалению М. З. Шагала от «мирискус-
ников» и сближению с левыми и ориентиро-
ванными на живописную систему П. Сезанна
художниками круга «Бубнового валета».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ракитин, В. И. Марк Шагала. 1887–1985 / В. И. Ракитин. – М.: Искусство – XXI век. – 472 с.
2. Harshav, Benjamin. Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative. Stanford University Press, 2003. – P. 204.
3. Брук, Я. В. Шагала и школа Бакста / Я. В. Брук // Марк Шагала: «Здравствуй, Родина». Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. – М.: Сканрус, 2005. – С. 64–85.
4. Добужинский, М. В. Воспоминания / Издание подготовил Г. И. Чугунов. – М.: Наука, 1987. – 478 с.
5. Марк Шагала. Возвращение мастера. По материалам выставки в Москве. К 100-летию со дня рождения художника // М.: Сов. художник, 1988.
6. Российский государственный архив литературы и искусства. – М., фонд 769, оп. 1, ед. хр. 210, л. 1.
7. Рукописный отдел Государственного Русского музея, Санкт-Петербург, фонд 137, ед. хр. 1721.
8. Каталог выставки картин «Мир искусства». – 2-е изд. – СПб., 1912. – № 338.

Поступила в редакцию 29.10.2012 г.

The background is a warm, orange-toned gradient. In the center, there is a large, semi-transparent sphere. Inside and around this sphere, there are numerous thin, white, curved lines that resemble light rays or a network of connections. Some of these lines are thicker and more prominent, creating a sense of depth and movement. The overall effect is ethereal and futuristic.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 81:008

Динамика взаимодействия языка и культуры в процессе коммуникации

Андрейчик Н. И.

Учреждение образования «Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», Гродно



В данной статье рассматривается одна из наиболее актуальных проблем – проблема взаимосвязи языка и культуры как фундаментальных составляющих межкультурного общения, анализируются трактовки базовых понятий, вопросы рассмотрения «языка как средства трансляции культуры», акцентируется внимание на несомненной значимости языка как специфического способа существования культуры, способности языка отображать культурно-национальную ментальность его носителей. Между реальным миром и языком стоит мыслящий человек, носитель языка и культуры. Наличие теснейшей взаимосвязи между языком и его носителями очевидно. Язык, мышление и культура настолько тесно связаны друг с другом, что практически составляют единое целое и не могут функционировать друг без друга. Все вместе они соотносятся с реальным миром, зависят от него, отражая и одновременно формируя его.

Ключевые слова: язык, культура, мышление, взаимосвязь языка и культуры, культурная (понятийная) картина мира, языковая картина мира, язык как средство трансляции культуры.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 72-76)

Dynamics of the interaction of language and culture in the process of communication

Andreychik N. I.

Educational establishment «Grodno State Yanka Kupala University», Grodno

In the article the author considers one of the most significant issues – interrelation of language and culture as fundamental components of crosscultural communication, analyzes the interpretation of basic concepts, examining thoroughly «language as a means of translation of culture», emphasizes the importance of language as a specific way of culture existence, its ability to display cultural and national mentality of the speakers. Between the real world and the language is a thinking man, the medium of language and culture. The close relationship between language and its speakers is obvious. Language, thought and culture are so closely related to each other, that they make up virtually a single whole and can not function without each other. All of them together are related to the real world, depend on it, reflecting and shaping it at the same time.

Key words: language, culture, language and culture interrelation, cultural (conceptual) world view, language world, language as a means of translation of culture.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 72-76)

По вопросу соотношения языка и культуры сказано и написано очень много. Причиной такого интереса к проблеме со стороны философов, психологов, культурологов, филологов является тот факт, что язык как средство общения людей и сформированная с его помощью культура данного общества находятся в непрерывной связи и непрерывном взаимодействии, что и определяет их развитие.

За последние десятилетия внимание исследователей в основном акцентировалось на изучении национальных особенностей языкового сознания коммуникантов как представителей различных лингвокультурных общностей. В настоящее время имеет смысл говорить о междисциплинарном характере изучения взаимодействия языка и культуры, поэтому ему посвящено немало научных трудов в различных областях со-

Адрес для корреспонденции: e-mail: Elster.87@mail.ru – Н. И. Андрейчик

временной науки.

Цель данной статьи – выявление и раскрытие основных значений языка, отражающих сущность взаимодействия языка и культуры как фундаментальных составляющих межкультурного общения.

Взаимодействие языка и культуры как составляющих межкультурного общения. Очевидно, что за время своего существования объем понятий «культура» и «язык» вследствие динамичности этих явлений получил множество смысловых оттенков, и это привело к различным интерпретациям данных терминов.

В известном научном определении языка как основного и важнейшего средства человеческого общения также подчеркивается роль языка в развитии мышления и передачи от поколения к поколению культурных и исторических традиций [1, с. 530].

В различных научных изданиях можно встретить множество определений языка, например:

Язык – совокупность всех слов народа и верное их сочетание для передачи мыслей своих [2, с. 674].

Язык – исторически сложившаяся система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения, обмена мыслями и взаимного понимания людей в обществе [3, с. 840].

Язык – стихийно возникшая в человеческом обществе и развивающаяся система дискретных (членораздельных) звуковых знаков, служащая для целей коммуникации и способная выразить всю совокупность знаний и представлений человека о мире [4, с. 408].

Сущность взаимодействия языка и культуры как составляющих межкультурного общения проявляется в следующих утверждениях:

– язык – культурный код нации: с помощью языка оказывается возможным «читать» культуру;

– язык – способ существования культуры: культура проявляет себя, прежде всего, в языке;

– язык – условие существования культуры: без языка существование культуры было бы невозможным;

– язык – составная часть культуры, так же, как и языковое общение – необходимый элемент межкультурного взаимодействия;

– язык – отражение реальности и менталитета народа, его национального характера, образа жизни, системы ценностей, мироощущения и картины мира;

– язык – хранитель культурной информации: знаний, умений и ценностей народа;

– язык – проводник культуры, который «вводит» человека в культуру в детском возрасте и обеспечивает передачу культурного наследия из поколения в поколение;

– язык – инструмент культуры, помогающий формировать человеческую личность с помощью культурных категорий и языковых концептов.

Приведенные определения позволяют сделать вывод о том, что язык представляет собой средство выражения мыслей, средство общения. Конечно, у него есть и другие функции, но эти – основные. Среди многочисленных функций языка существует коммуникативная функция, предполагающая, что без языка любые формы общения людей становятся невозможными. Язык служит коммуникации, это главный, самый эксплицитный, самый официальный и социально признанный из всех видов коммуникативного поведения. «Язык является коммуникативным процессом в чистом виде в каждом известном нам обществе» [5, с. 211]. А поскольку культура как специфически человеческий признак приспособления к окружающей среде тоже может быть названа коммуникацией, становится ясно, что связь языка, культуры и коммуникации является естественной и неразрывной.

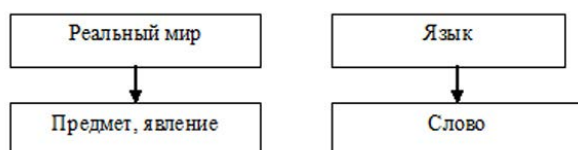
Вместе с тем язык представляет собой целый мир, способный лексически и семантически охватить всю многогранную культуру, все многосложное общество. Поэтому, как отмечает американский специалист в области социологии культуры Н. Смелзер, «все элементы культуры... могут быть выражены в языке» [6, с. 52]. Рассматривая язык как социокультурный фактор, который в значительной мере способствует формированию и организации опыта людей, он объясняет это тем, что, «как и вся культура в целом, он вырабатывает лишь общепринятые значения. Коммуникация возможна только лишь при наличии значений, которые принимаются, используются ее участниками и понятны им» [6, с. 53]. Но такое «наличие общепринятых значений» допустимо, как правило, в пределах одного языка. Здесь в культурологическом плане рельефно очер-

чивается еще одна очень важная функция языка – функция идентификации людей в рамках той иной социальной группы, этнической общности. «С одной стороны, возможность общения способствует сплочению членов социальной группы. Общий язык объединяет людей. С другой – общий язык исключает тех, кто не говорит на этом языке ...» [6, с. 48].

Мыслящий человек – носитель языка и культуры. Язык и человек неразделимы. Язык не существует вне человека, и человек как *homo sapiens* не существует вне языка. Соответственно, человека нельзя изучать вне языка, и язык нельзя изучать вне человека. Язык отражает для человека окружающий его мир, язык также отражает культуру, созданную человеком, хранит ее для человека и передает ее от человека к человеку. Язык – орудие познания, с помощью которого человек познает мир и культуру. Наконец, язык – это орудие культуры: он формирует человека, определяет его поведение, образ жизни, мировоззрение, менталитет, национальный характер. Поэтому не следует забывать о той огромной роли, которую в воспитании, формировании личности играет язык, неразрывно связанный с культурой. Известный афоризм советского психолога Б. Г. Ананьева, приводимый Е. М. Верещагиным и В. Г. Костомаровым: «личность – это продукт культуры» – требует уточнения: личность – это продукт языка и культуры.

Язык не существует вне культуры. Это один из важнейших компонентов культуры, форма мышления, проявление специфически человеческой жизнедеятельности, которая сама в свою очередь является реальным бытием языка. Поэтому язык и культура нераздельны. Если язык – это культура, то и культура прежде всего – язык.

За каждым конкретным словом стоит предмет или явление реального мира. Язык отражает все: географию, климат, историю, условия жизни. Соотношение между реальным миром и языком может быть представлено следующим образом [7, с. 39]:



Не стоит забывать, что между реальным миром и языком стоит мыслящий чело-

век, носитель языка и культуры. Наличие теснейшей взаимосвязи между языком и его носителями очевидно. Язык – средство общения между людьми, и он неразрывно связан с жизнью и развитием того речевого коллектива, который им пользуется как средством общения.

Именно мыслящий человек воспринимает и осознает мир посредством органов чувств, создает на этой основе представления о мире. Они в свою очередь осмысливаются в понятиях, суждениях и умозаключениях, которые уже можно передать другим людям. Таким образом, между реальным миром и языком стоит мышление.

Слово отражает не сам предмет или явление окружающего мира, а то, как человек видит его, через призму той картины мира, которая существует в его сознании и которая детерминирована его культурой. Ведь сознание каждого человека формируется как под воздействием его индивидуального опыта, так и в результате инкультурации, в ходе которой он овладевает опытом предшествующих поколений [8, с. 69].

Таким образом, язык является не простым зеркалом, автоматически отражающим все окружающее, а призмой, через которую смотрят на мир и которая в каждой культуре своя. Язык, мышление и культура настолько тесно связаны друг с другом, что практически составляют единое целое и не могут функционировать друг без друга. Все вместе они соотносятся с реальным миром, завися от него, отражая и одновременно формируя его.

Приведенная выше схема уточняется следующим образом [8, с. 40]:



Следовательно, окружающий человека мир можно представить в трех формах:

- реальный мир;
- культурная (понятийная) картина мира;
- языковая картина мира [8, с. 69].

Реальный мир – это объективная действительность, существующая независимо от человека, мир, окружающий его.

Культурная (понятийная) картина мира – отражение реального мира через призму понятий, сформированных в процессе по-

знания мира человеком на основе как коллективного, так и индивидуального опыта. Эта картина специфична для каждой культуры, возникающей в определенных природных и социальных условиях, отличающих ее от других культур.

Языковая картина мира отражает реальность через культурную картину мира. Язык подчиняет себе, организует восприятие мира его носителями. Эта картина мира тесно связана с культурной картиной мира, находится в непрерывном взаимодействии с ней и восходит к реальному миру, окружающему человека.

В книге «Человеческий фактор в языке» утверждается, что концептуальная и языковая картины мира соотносятся друг с другом как целое с частью. Языковая картина мира – это часть культурной (концептуальной) картины, хотя и самая существенная. Однако языковая картина беднее культурной, поскольку в создании последней участвуют, наряду с языковым, и другие виды мыслительной деятельности, а также в связи с тем, что знак всегда неточен и основывается на каком-либо одном признаке [9, с. 107].

В последние годы в лингвокультурологическом аспекте большое внимание уделяется анализу соотношения языка и культуры с учетом человеческого фактора, анализу личности как высшей ценности, ее замыслам и побуждениям.

Язык как лингвокультурологический феномен впитывает в себя все богатство культуры, в то время как любая национальная культура в немалой степени связана с характером и спецификой конкретного языка. «Язык не может существовать вне культуры, как и культура не может существовать вне языка, они представляют собой нерасторжимое целое, любое изменение каждой из частей которого ведет к обязательным изменениям другой его части» [10, с. 17].

Безусловно, культурная картина мира всегда богаче, чем языковая. Но именно в языке реализуется, вербализуется культурная картина мира, хранится и передается из поколения в поколение.

Очевидно, что если каждый носитель языка одновременно является и носителем культуры, то языковые знаки приобретают способность выполнять функцию знаков культуры и тем самым служат средством представления основных установок культуры. Именно поэтому язык способен отобра-

жать культурно-национальную ментальность его носителей.

Когда мы учим иностранный язык, слова этого языка, мы знакомимся с кусочком чужой картины мира и пытаемся совместить его со своей, заданной родным языком. Но чаще всего это невозможно. Ведь, усваивая чужой язык, человек одновременно усваивает и чужой мир, чужую культуру, что приводит к своеобразному раздвоению личности.

В книге Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова «Язык и культура» о соотношении национальной культуры и личности говорится так: «Человек не рождается ни русским, ни немцем, ни японцем и т. д., а становится им в результате пребывания в соответствующей национальной общности людей. Воспитание ребенка проходит через воздействие национальной культуры, носителями которой являются окружающие люди» [11, с. 25].

На первичную картину мира родного языка и родной культуры накладывается вторичная картина мира изучаемого языка. Вторичная картина мира, возникающая при изучении иностранного языка и культуры, – это не столько картина, ОТРАЖАЕМАЯ языком, сколько картина, СОЗДАВАЕМАЯ языком [6, с. 46]. Взаимодействие первичной и вторичной картин мира – сложный психологический процесс, требующий определенного отказа от собственного «я» и приспособления к другому (из «иных стран») видению.

Заключение. Итак, связь языка и культуры можно характеризовать как отношения взаимопроникновения. Язык является одним из средств выражения культуры, материальным основанием для создания ее ценностей. Любое явление культуры только тогда входит в сознание людей, когда получает номинацию и сигнификацию, т. е. фиксируется в языке. Язык включен в культуру, поскольку тело языкового знака, его материальное выражение представляет собою культурный предмет, а значение знака – также культурное образование, т. к. возникает только в человеческой деятельности. Культура включена в язык в том смысле, что вся она может быть отображена в языке.

Каждый человек в значительной мере формируется той культурой, в которой он живет, а своеобразие культуры получает свое завершение в культурной картине мира, то есть в совокупности знаний и

представлений о ценностях, нормах, нравах, менталитете собственной культуры и культур других народов. Эти знания и представления придают культуре каждого народа самобытность и отличают одну культуру от другой. Однако при всем многообразии культурных и языковых систем можно обнаружить общую основу феномена культуры – ее «функциональную общность» [12, с. 12]. Именно она позволяет партнерам по коммуникации осознать специфичность другой культуры, и это осознание становится возможным благодаря системе образования, знакомящей человека с признаками функциональной общности культур и формирующей его способность к межкультурному взаимодействию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – 4-е изд., стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 576 с.
2. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – М.: Рус. яз., 1989–1991. – Т. 1–4. – 683 с.

3. Ожегов, С. И. Словарь русского языка: около 57000 слов; под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. – 12-е изд. / С. И. Ожегов. – М.: Рус. яз., 1978. – 840 с.
4. Арутюнова, Н. Д. Русский язык / Н. Д. Арутюнова, Г. В. Степанов. – М., 1979. – 410 с.
5. Сепир, Э. Коммуникация / Э. Сепир // Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М., 1993. – 656 с.
6. Тер-Минасова, С. Г. Языки и межкультурная коммуникация: учеб. пособие / С. Г. Тер-Минасова. – М.: Слово, 2000. – 262 с.
7. Смелзер, Н. Социология / Н. Смелзер. – М., 1994. – С. 48–53.
8. Грушевицкая, Т. Г. Основы межкультурной коммуникации: учебник для вузов / Т. Г. Грушевицкая, В. Д. Попков, А. П. Садохин; под ред. А. П. Садохина. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. – 352 с.
9. Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи / отв. ред. Е. С. Кубрякова. – М., 1988. – 238 с.
10. Телия, В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 288 с.
11. Верещагин, Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М., 1990. – 269 с.
12. Халеева, И. И. О гендерных подходах к теории обучения языкам и культурам / И. И. Халеева // Известия Российской академии образования. – 2000. – № 1. – С. 11–18.

Поступила в редакцию 23.10.2012 г.

УДК 75.036(476.5):130.2

Творчество витебского художника А. Н. Кравченко: философско-культурологический аспект

Лафаенко М. В.

Витебский областной краеведческий музей



Темой статьи является философско-религиозный аспект в творчестве витебского художника А. Кравченко. В исследовании определяются не только стиль, жанры и методы мастера, но и рассматриваются проблемы языка и коммуникации в его художественном мышлении. Автор статьи анализирует интерпретацию символов. С точки зрения научных методов индукции и дедукции изучаются отдельные живописные элементы и символическо-знаковые системы художника, систематизируются отдельные элементы живописи и функционирование их, а также интерпретация символов в картинах А. Кравченко. В статье даются описание стиля художника, жанры, в которых он работает, значение и смысловая нагрузка живописных элементов в творчестве А. Кравченко. Разрабатывается проблема образности и языка в изобразительном искусстве.

Ключевые слова: символизм, знаковые системы, интерпретации символов, коммуникация и язык.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 77-85)

Creative work of Vitebsk artist A. N. Kravchenko: philosophical and cultural aspect

Lafayenko M. V.

Vitebsk Region Culture Studies Museum

The topic of the article is the philosophical and religious aspect in the creative activity of Vitebsk artist A. Kravchenko. The research not only outlines the style, genres and methods of the artist but also considers problems of the language and communication in the artistic thinking of the painter. The author considers the interpretation of symbols. From the point of view of the methods of induction and deduction separate painting elements and symbol and note systems of the artist are studied, some elements of the painting as well as their functioning are systematized as well as the interpretation of symbols in A. Kravchenko's paintings. The article presents the description of the artist's style, genres in which he works, meaning and sense load of the painting elements in A. Kravchenko's work. Problem of image making and language in fine arts is developed.

Key words: symbolism, note systems, symbol interpretation, communication and language.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 77-85)

Компьютеризация ведет не только к изменению представлений о реальных пространстве и времени, о возможностях прогнозирования экспериментального их изменения, но и позволяет творить пространственно новые, свои собственные миры, обладающие сводной взаимосвязью пространственно-временных соотношений. Свободная манипуляция с пространством и временем, иллюзия полной достоверности происходящего позволяют говорить о про-

явлении во второй половине XX века нового типа реальности – виртуальной, виртуального времени и пространства. Перспективы их развития, а также значение последствий их появления как для жизни общества в целом, так и для отдельного человека остаются еще до конца не проанализированными. Однако можно отметить, что уже сейчас виртуальная реальность имеет не только научно-техническое, но и духовно-практическое значение для человека, являясь мощным ин-

Адрес для корреспонденции: Витебский областной краеведческий музей – М. В. Лафаенко

струментом проникновения и воздействия как на внешнее пространство и время, так и на внутриличностный пространственно-временной мир индивидуума.

В этих условиях становится очень важен мир отдельного человека, восприятие им окружающего пространства, ощущение времени, в котором он живет. Во главу угла ставится не философское теоретизирование, а мифотворчество, господство образов, художественное мировосприятие.

В эпоху далекой архаики миф был вездесущ. Мир профанный и сакральный, реальное настоящее и мифическое прошлое противостояли друг другу и вместе с тем туго переплетались в нерасчлененном сознании древнего человека. Слово и образ наделялись магической энергией реального, предметного творчества.

Современный художник пытается возродить мифический синкретизм слова-дела (образа-дела), вернуться к пралогическому единству, строя «художественный космогенез» по образу древнего ритуала смерти-возрождения.

Широта историко-культурного контекста обусловила многообразие и чрезмерную информативность картины мира живописца последней трети XX и начала XXI века. А. Кравченко представляет в произведениях сугубо личную интерпретацию художественно-исторического и общекультурного наследия. Все это позволило оформить концептуальную программу его творчества, основанную на интерпретации живописи в качестве своего рода инструмента для создания адекватной модели мироздания.

Цель статьи – осмысление творчества витебского художника А. Кравченко, возможностей художественной деятельности в создании новой символической системы на основе различных философских учений и древних мифологем.

Тема исследования достаточно актуальна, т. к. о творчестве А. Н. Кравченко имеются только отдельные статьи в периодической печати – Натальи Крупицы «Транскрипция чувств» [1], Тамары Артемьевой «Пейзаж как постижение души, или Один из возможных портретов А. Кравченко» [2], Татьяны Пастернак «Блуждание души» [3], Татьяны Соловьевой «Магия цвета и линий Алексея Кравченко» [4] и некоторые другие.

Определение стиля, жанров и методов А. Н. Кравченко. Алексей Николаевич

Кравченко родился в 1957 году в городе Витебске. Занимался в изостудии во дворце пионеров, окончил курсы художников-оформителей. Творческой деятельностью занимается с 1977 года. Член Белорусского союза художников. В выставках участвует с 1982 года.

Главное в его творчестве – понимание художественного произведения как выражение интуиции посредством идеи сочетания в художественной практике элементов действительности и фантазии. Природа – основной источник вдохновения и творческого поиска художника.

Стиль А. Кравченко отнести к ныне существующим стилям невозможно, также сложно выделить определенные этапы в его творчестве. Он постепенно развивается, творческий поиск и сейчас не завершен. В этой главе мы попытаемся выделить наиболее характерные черты, свойственные художнику на различных этапах его творчества.

В. Кандинский выделяет два рода деятельности в искусстве. Первый – род виртуозный, который выражается в более или менее индивидуальном восприятии и художественной, тонкой, творческой интерпретации «природы». Под природой понимается и уже существующее, другой рукой созданное произведение: вырастающее отсюда виртуозное произведение относится к роду написанных «с натуры» картин.

Другой род есть род композиционный, при котором произведение возникает преимущественно или целиком «из художника», что известно в музыке уже в течение столетий. В этом смысле живопись догнала музыку, и оба эти искусства исполняются все растущей тенденцией создавать «абсолютные» произведения, то есть неограниченно «объективные», вырастающие, подобно произведениям природы, «сами собою» чисто закономерным путем и как самостоятельные существа. Эти произведения стоят ближе к живущему in abstracto искусству, и, быть может, только одни они призваны воплотить в неразгаданное время это живущее in abstracto искусство [5, с. 55].

Работы А. Кравченко можно отнести и к одному, и к другому роду творчества, так как одни из них реалистичны, а другие – беспредметны. Но такое деление весьма условно, ибо его беспредметность более предметна, чем окружающий нас мир, а реализм фантастичен.

Своими учителями А. Кравченко считает В. Ван Гога и П. Сезанна. Наиболее ранние работы это подтверждают. Как импрессионисты и постимпрессионисты, он работает исключительно над цветовыми и световыми впечатлениями. Цвет как исследование, а свет – как формула его. Это было содержанием каждого раннего холста А. Кравченко.

Импрессионисты, работая над способом передачи изучаемого явления, обнаружили, что разложенный свет есть комплекс цветовых отношений, творящих свет, что и побудило их работать пуантелью, раскладывая точками по холсту цветные пятна в таком порядке, чтобы их естественное смешение уже получилось в самом глазу. Это и есть особая импрессионистическая техника [6, с. 202].

В ранних работах А. Кравченко много света, обладающего объемом. Мазок живой и подвижный, как у В. Ван Гога. Черный цвет А. Кравченко не использовал. Так же, как и В. Ван Гог, он пишет сельские пейзажи: поля, опушки леса. У А. Кравченко есть свои «Ирисы», написанные вангоговским мазком. Они объемны, цвета насыщены.

Натура для живописца существует как процессы цветовых колебаний, элементов, соединений или разъединений, творящих то или иное явление – живописное либо цветное.

Импрессионизм предполагает импровизационную манеру, эскизность.

Пленэры – основное занятие и упражнение А. Кравченко. Именно на пленэрах он постигал азы художественного мастерства.

Новый подход к природе вызвал необходимость иных выразительных средств, иной техники, соответствующей попытке удержать изменчивую игру света. Локальный цвет подчинился общему воздействию атмосферы, в которой ощутимые мазки краски сливали предметы с окружающей средой. Разложенный на цвета свет становится формообразующим началом. Вибрирующая живописная структура – художественная система импрессионизма. Вибрация света сформировалась как самостоятельное живописное явление. Предмет в данной ситуации имеет тенденцию трансформации в свою оптическую, обобщенную модель. Форма и цвет выводятся за границы своего практического назначения обозначать предмет и становятся самоценными. У А. Кравченко с его нерасчлененностью планов пространства начинается ослабле-

ние перспективы и глубины, растворение предмета в текучести времени. Через импрессионизм он вводит в свое искусство пространственно-временные представления, движение, изменчивость, становление, скорость. Произведение приобретает самоценность, собственную экспрессивность вне сюжета. Возрастающая роль живописности, внимание к структуре живописного полотна определяют первенство изобразительности в последующем этапе развития творчества А. Кравченко.

Искусство импрессионизма открыло ему путь в область цвета и абстракции. Физическая реальность света трансформируется в живописную реальность мазка, реализующего взаимозависимость формы и цвета. Структурные отношения смещаются в преобразовании предмета как изображения в элемент живописности.

Конструирование картины осознается как важнейшая пластическая категория (в постимпрессионизме она станет главным принципом художественного выражения).

А. Кравченко цветом лепит форму, придает ей массу, объем. Вангоговские мазки сменяются удлиненными сезанновскими, уже появляются означенные цветовыми пятнами вертикали, строящие перспективу, создающие глубину картины. Опираясь преимущественно градиентами трех основных цветов (зеленого, голубого и желтого), то тонкими и прозрачными, то резко контрастными, нанесенными плотными мазками, он обозначал с их помощью пространственные планы и степень освещенности. Он работает в окрестностях Витебска, в основном в Мазурино. В пейзажах он достигает наибольшей лиричности. В натюрмортах, подчеркивая структуру предмета, как бы утяжеляя его с помощью красочной фактуры и использования чистого цвета, художник выявляет материальную вещественность и строгую пластичность предметного мира («Лилии», «Пионы», «Ирисы» и др.).

Со временем А. Кравченко «вырос» из импрессионизма и постимпрессионизма. Ему стало не хватать их инструментария. Природная – естественная – форма перестала удовлетворять художника в плане смыслов. Цвет начинает приобретать все более важное значение в его творчестве. Цветовые пятна заменяют формы и наполняются новыми значениями. Полотна еще не утратили реалистичности, но уже далеки от натур-

ности. Появляются декоративность, яркие, чистые, открытые тона. Так – интуитивно – А. Кравченко пришел к фовизму.

А. Кравченко считает процесс творчества сакральным действием.

В процессе творчества он полностью отдается вдохновению, позволяет картине родиться. Он выпускает цвета, линии на плоскость, тем самым творит чудо. В основе его творчества лежат философские учения А. Шопенгауэра, А. Бергсона и К. Г. Юнга.

Ему характерно изложение материала в художественно образной форме с привлечением символически образных средств и метафор, обуславливающих тяготение к искусству ассоциативных структур.

Но нельзя говорить о творчестве А. Кравченко, не упомянув о влиянии на него традиций китайской живописи.

Для А. Кравченко характерно сочетание стилей «гунби» («тщательная кисть») и «сеи» (передача идеи). «Гунби» – наличие тщательно выписанных контурных линий, обрисовывающих предметы и детали. Иногда этот стиль так и называют – «стилем четких линий». Картины в стиле «гунби» достаточно декоративны, так как краски создают яркий колер.

Непритязательная убедительность эстетических принципов китайской традиции во многом объясняется наличием в Китае глубинной, органической преемственности между теорией искусства и общественной практикой человека. Художественные ценности в Китае не были предметом абстрактного знания, хранимого узким кругом профессиональных ученых или кастой жрецов. Они произрастали из жизненного опыта многих поколений людей, были неразрывно связаны с нравственным воспитанием, научным познанием, религиозным идеалом, всеми сторонами быта. Но стилистическое единство традиционной культуры Китая, полноценным выражением которой была и живопись, не просто складывалось из разных видов человеческой практики. Оно восходило к внутренней реализации человеческого духа, не имеющего внешней формы, доступного лишь символическому выражению «искусство Дао» – истоку всего полезного, должного, прекрасного, но тем не менее не сводящегося ни к пользе, ни к долгу, ни к красоте.

А. Кравченко, как настоящий волшебник, соединил в своем творчестве и яркость

стиля «гунби», и символичность «сеи», традиции Китая и разных уголков мира. Он соединил традиционные приемы и экспериментальные поиски. Он постоянно стремится к четкой проработанности формы, изящности линии, ясности композиции и при этом много работает с натуры в поисках собственных, оригинальных средств выразительности.

Красота природы у А. Кравченко навеивает ощущение глубокого и ясного покоя, где к радости бытия примешивается отголосок тихой и светлой печали. У него все исполнено значения, все способствует полноте общего впечатления, все подчинено строгому чувству меры, которое всегда было главной чертой китайских мастеров.

В живописи, графике и каллиграфии предпочтение отдается линии. Она способна соединять и разъединять, быть связующей нитью и границей. Особенно большое значение имела кривая линия – знак круговорота Великого Пути. Естественная кривизна поверхностей, искривленность стволов и ветвей деревьев, столь привлекавшие китайских художников, были в их глазах наглядным свидетельством жизненной силы. В китайском фольклоре кругу, петле, узлу, разного рода орнаментам из прихотливо изогнутых линий, а в особенности завиткам «облачного узора» приписывались магические свойства. Поэтому приемы владения кистью – нажим, наклон, вращение и не в последнюю очередь темп движения – неизменно находились в центре внимания знатоков живописи и графики.

Линия – это основной элемент в творчестве А. Кравченко. Она связывает воедино все части картины, она и дорога, по которой движется взгляд, и хищное лассо, готовое в любой момент быть брошенным. Линия присутствует во всех его работах, она смыслообразующий элемент. Линия – это то выразительное средство, от которого Алексей Кравченко не может отказаться. Именно линия – выразительная, четкая, «говорящая», – отличает его от других современных художников и роднит с каллиграфами прошлого. Как и они, А. Кравченко наделяет линию жизнью, вселяет в нее дух, настроение. Каждый изгиб, поворот – это новое чувство, новое событие, переживание. Движение кисти очень точно передает идею художника, создает образы и смыслы. Холст и кисть невозможно обмануть, малейшие душевные

колебания проступают на них так явно, что надуманные полотна просто «пищат».

У А. Кравченко есть серия женских портретов (2002–2006 гг.), выполненных одной только линией. Эти работы абсолютно каллиграфичны. Черная тушь на белой бумаге. Четкость, стремительность, чувственность, лаконичность. Предел совершенства каллиграфа. Создается впечатление иероглифов, сложенных в стихи. Безупречность и искренность образов – основные атрибуты этих портретов.

Излюбленным жанром мастера является пейзаж, ему самому наиболее близко такое определение: ПЕЙЗАЖ. Можно прийти к логическому заключению, что любое изображение картин природы – это земное утверждение динамического комплекса, который по своему происхождению не является пространственным; его внутренние силы освобождаются для того, чтобы раскрыться в виде форм, заключающих в себе качественный и количественный порядок скрытого напряжения. Поэтому изображение вершины горы становится просто графическим знаком. Возьмем для примера пейзажи, которые возникают в наших представлениях. Оставляя в стороне то, что относится к памяти, воспоминаниям или к целостной чувственной ассоциации с определенным событием, можно утверждать, что сцены и обстановка в наших представлениях не являются ни произвольными или неопределенными, ни объективными: они символичны, т. е. для освещения каких-то впечатлений они в состоянии активизировать воображение посредством подбора необходимого уровня образности в необходимой степени интенсивности. Такого рода пейзажные сцены, возникающие в воображении, полностью зависят от значимости, продолжительности и интенсивности вызвавших их чувств. Здесь форма, как и в физической морфологии, наглядно воплощает внутреннюю силу. Все, что было сказано о пейзажах в наших изображениях, можно применять и к действительным картинам природы, которые вызываются автоматически в подсознании, раскрывающем их привлекательность и заставляющем нас задуматься, вновь и вновь возвращая к ним. Возникает, однако, вопрос не о визуальных способностях сознания, а о том, почему возникающий образ появляется в результате внутренней близости между данной карти-

ной и духом собственно воспринимающего. С позиции субъективизма корень всего – в акте выбора. Понимание значения пейзажа уже вполне реально, когда оно проявляется в осмыслении символического значения цвета и количества. С предельной ясностью это выражено в китайской живописи. Китайское искусство всегда уделяло больше внимания природе, чем человеку, и, соответственно, макрокосму больше, чем микрокосму [7, с. 383].

Следуя традициям китайской живописи, пейзажи А. Кравченко метафоричны, медитативны. Случайность – это путь к прозрению, к значимой и осмысленной упорядоченности. Его работы – это проявление некоего порядка вещей, превосходящего логический мир причин и следствий, они хранят триединство образов, цвета и формы.

Своеобразное сочетание цветов, мягкость линий, неперегруженность композиции, ненавязчивость образов создает впечатление пойманной гармонии, юнь. Все субъективно, символично. Дух творчества – дух вселенной. Залог истинности – сердце мастера, его свобода, Путь.

На своих полотнах А. Кравченко изображает гармонию человека с самим собой, с природой, гармонию космоса и хаоса – цвета и формы. Ощущается безграничность и неизбежность света и добра.

Принимая все это во внимание, становится понятен переход А. Кравченко к беспредметному искусству.

Беспредметность, живопись как таковая, то состояние, когда комбинация света, соотношение цветовых масс, фактура и структура произведения представляют самоценность искусства.

Главная проблема беспредметного – целостность произведения, которая и становится сюжетом творчества. Отсюда проблема интерпретации выдвигается в число ведущих в искусстве XX века.

Стиль А. Кравченко следует назвать авторским. Сам он его называет так: «Изложение материала в художественно образной форме с привлечением символически образных средств и метафор, обуславливающих тяготение к искусству ассоциативных структур».

Философское осмысление проблемы языка и коммуникации в творчестве А. Кравченко. Слово «играет» смыслами, не совпадая ни с одним из них. Но таков же и

художественный образ. Язык словесный и образный, язык науки и искусства теперь рассматривается и воспринимается в движении, в развитии, в неостановимом процессе его творения и сотворения. Язык образов, как и язык понятий, подвижен – идея не вкладывается в образную, а мысль – в словесную форму. Смысл постепенно проясняется в творческом «примеривании» одного к другому, возникая, сквозя в их подвижном совпадении–несовпадении. Открыто игровой характер языка неклассического искусства обнажил многие тайные пружины языкового общения человека с окружающим миром вообще.

Универсальность абстрактного искусства заключается в первую очередь в том, что оно не претендует на одинаковое понимание. «Сложности перевода» не возникают при рассмотрении абстрактных полотен, ведь они не книги и не зеркала, а окна, прорубленные художником в подсознание его собственное и подсознание каждого, они позволяют воспринимать их по-своему, возможно, каждый раз по-новому. Они не включают зрителя в жесткие рамки, а дают ему возможность сотворчества, возможность собственной интерпретации, собственного видения, зачастую отличного от авторского.

Многие великие замыслы и утопии живописцев XX века сосредоточены именно на изобретении оригинального образного языка, из которого, как Голем из магического сочетания букв, должно родиться преображенное бытие.

Вне зависимости от того, осознает ли себя художник свободным демиургом или медиумом, улавливающим «космические звучания», чтобы передать их с помощью линий, объемов, цветовых пятен, все его усилия направлены на созидание универсального языка, способного без искажений передавать космический порядок.

А. Кравченко жаждет расширить пространственные границы своего видения, прорываясь в просторы космоса или погружаясь в неизведанный мир подсознания, чтобы своими творческими новациями проторить путь в царство иного бытия, иной духовности, иного человека.

Славянское стремление к горнему укоренено в национальном менталитете и в православии, несущем в себе образ бескомпромиссной полноты идеала, и подкреплено

блестящим развитием русской религиозной философии рубежа веков. Впрочем, творческие эксперименты А. Кравченко чаще всего осуществлялись где-то в серединном пространстве, между открытой религиозной и нерелигиозной идеями космического всеединства.

Человек должен постоянно находиться в пути, поиске, развитии.

Именно живопись XX века способна, пожалуй, дать наиболее наглядное представление о пронизывающей современное искусство в целом энергии прорыва в неизвестное (в космическое пространство и в пространство подсознания, в микромир и в мир виртуальный), о стремлении художника уж если творить, то новую Вселенную, новое сознание и новый язык.

Современный витебский художник А. Кравченко создал свою стройную систему перенесения состояний на холст – перевод душевных состояний в цвета, линии, пространство и время, – это транскрипция чувств. Его работы – это проявление некоего порядка вещей, превосходящего логический мир причин и следствий, они хранят триединство образов, цвета, и формы. Случайность – это путь к прозрению, к значимой и осмысленной упорядоченности.

Цвет, форма и линия – смыслообразующие элементы творчества А. Кравченко. Несоответствие между формой и цветом не должно рассматриваться как что-то «негармоничное», напротив, это несоответствие открывает новую возможность, а также и гармонию. Так как количество красок и форм бесконечно, то бесконечно и число комбинаций и в то же время действия – все это и есть богатство его языка, его выражения. Этот материал неистощим.

Работы А. Кравченко основаны на взаимодействии цвета, формы и линии, выработанном В. Кандинским и К. Малевичем, но он нашел именно свой способ отображения собственного внутреннего мира, в чем и заключается главная задача художника. Полотна А. Кравченко подобны парадоксам дзенских притч и загадок. Они задают человеку непонимание и оставляют один на один с неизвестным, заставляют формулировать ответ, исходя только из своего внутреннего опыта. Иначе говоря –заставляют слушать самого себя, не опираясь на заданную извне логику языка.

Словно космические ветры овевают все

эти клубящиеся в изображенном пространстве вихри линий и цветов, все это бесподобное по красоте живое струение, горение живописной «материи». Его работы поражают разнообразием форм, они тоже заряжены энергией становления: цветные квадраты, эллипсы, круги, сферы, линии пересекаются, разлетаются, кружатся в неведомом пространстве, образуя простые и сложные конструкции, которые, кажется, продолжают двигаться и вот-вот перестроятся, как узор калейдоскопа.

Пейзажи А. Кравченко вовсе не пейзажи в обычном смысле слова. Здесь не найти статичных, четко прорисованных и устойчивых форм, выстроенной перспективы, уравновешенных объемов – все в движении, все пронизано цветовыми и световыми лучами, все подхвачено вихревыми потоками.

Мир, воссозданный на картинах А. Кравченко, – призрачный мир. Он причудлив и загадочен, он странен и так же, как мир сна или грез, неустойчив и летуч, – кажется, стоит очнуться, и он исчезнет. Это иррациональный мир, нет, не мир, а его видение или предчувствие, мир, возникающий почти из ничего: цвет, порою соединяющийся с формой, искрящийся свет, тонкая живая линия, приводящая все в гармонию... И вместе с тем этот иррациональный мир полон движения, он таит в себе целый универсум, к которому, используя ориентир – название, намек, символ, знак, – пробивается зрительское воображение. Перед нами вновь «мир впервые», волшебный, сказочный, сочиненный и живой. Неокончательный, неустоявшийся, пронизанный энергией движения. Этот мир космичен и потому не может быть удержан в четких границах. Художник постоянно возвращается к воссозданию некоего подобия космического действия, охватывающего небо и землю, и зримое чудо такого действия будет просвечивать по сути дела в любой его композиции. Это мир космического присутствия всего во всем, органического прорастания форм друг в друга, так что образуется единая и бесконечная ткань бытия.

А. Кравченко намерен уподобить картину не окну в мир, а вечно становящемуся природному универсуму, бесконечному генезису бытия. Его произведение возникает как бы в пути – то ли от смерти к возрождению, то ли от возрождения к смерти, оно живо этим неустанным противоборством начал, поистине космогоническим духом со-

творения миров. Даже когда художник будет стремиться к устойчивой и геометрически выверенной гармонии, ему не всегда удастся уничтожить в картине следы такого художественного космогенеза, разомкнутого то ли в будущее, то ли в прошлое процесса ломки–созидания, задержавшегося где-то «между».

Живопись много раз опробует давнюю романтическую идею творящего хаоса, которая в наше время вызрела в ядерных ускорителях, в лабораториях биологов, в астрономических обсерваториях. На картинах многих художников, в том числе и А. Кравченко, перед нами часто – живой образ хаоса, хаоса творящего, из которого, быть может, родился космос, а пока это и есть промежуточное состояние «между», когда авторская воля и авторский замысел готовы раствориться в стихийном разрушительно-созидательном процессе.

А. Кравченко, «взламывая Вселенную», не просто переносит на холст образ утратившего привычные ориентиры мира, само его творчество подобно древнему таинству космогенеза, сотворения мира из хаоса заново, а он сам становится чем-то вроде жреца (воплощение божественного демиурга), совершающего таинство смерти–возрождения.

Многие мифологи (М. Элиаде в том числе), называя космизм «важнейшей категорией» мифа, видят особенность мифологического мышления в осознании мира через космогенез, космогенез как бы повторяемый, воспроизводимый снова и снова во время ритуала [8, с. 28]. А. Кравченко, живя и работая в немифологическую эпоху, создает свои картины-космогонии, превращая живопись в подобие ритуального со-Творения мира. Второй характерной приметой творимого словно на глазах художественного космогенеза являются инверсии, метафоры, смешения всего со всем, аналогии, переключки, лейтмотивы, соответствия, превращения, получившие широкое распространение не только в живописи, но и в современном искусстве вообще, направленном, как уже говорилось, на постижение подвижных взаимосвязей, а не застывших в стойкой определенности предметов, явлений, характеров и т. д.

В символе также очевидно проявляется связь между творением и Творцом. Жюль Ле Бель напоминает, что «всякий сотворенный объект есть как бы отражение боже-

ственного совершенства, естественный и могущий быть воспринятым знак сверхъестественной истины», вторя высказыванию Ж. Паулина: «Через видимое к невидимому», равно как и утверждению Саллюстия, что «мир есть символический объект». Ландрит настаивает на том, что «символизм есть наука о соотношениях, связывающих сотворенный мир с Богом, материальный мир со сверхъестественным; наука о гармонических отношениях, имеющихся между частями вселенной (о соответствиях и аналогиях)», действующих в рамках процесса инволюции, т. е. материальности всех вещей [7, с. 33].

Современная живопись требует не прямого, а ассоциативного восприятия. «Не верь глазам своим» – только зритель, способный хотя бы отчасти учесть это правило и не искать прежде всего сходства изображения с реальностью, может понять язык современного искусства.

Язык – самое неоспоримое свидетельство «деятельностного» мышления человека. Современное понимание природы языка, как правило, оставляет в прошлом сосюрковский образ языка-формы, в которую «вкладываются» смыслы и значения. Человека окружает «семантическое поле» – пространство живого диалога сознания, реальности и языка, – где и рождаются мысли, смыслы, понятия и идеи. «Язык некоторым образом ничего не обозначает», – утверждают авторы книги «Символ и сознание». В языке – средстве коммуникации, интерпретации и рефлексии, как и вообще в символической деятельности сознания, – становится явной «...идея включенности человека в созерцаемый им спектакль мира». Своеобразный «космогенез», давно угаданный и воспроизведенный на холсте современными живописцами, когда сам акт творения схвачен не как результат, а как процесс, усматривают сейчас повсюду и везде – в науке и в искусстве, внутри живой клетки и в структуре атома, в макро- и микромире. «Творческий полигон Вселенной» – так определил один из российских ученых картину единого саморазвивающегося мира вслед за физиком Д. Бому, создателю гипотетического образа неделимой реальности, уподобленной самосознающему «полю», в которое «встроен» человек [8, с. 7].

А. Кравченко, подобно физикам, биологам, лингвистам, философам, по-своему откликается на насущную потребность понять, выра-

ботать, представить новые способы общения человека с природой и себе подобными, т. е. создать новую (неклассическую или постнеклассическую) картину мира.

Мир в интерпретации А. Кравченко предстает как во многом таинственное, подвижное, многомерное пространство, не сводимое к зрительной иллюзии. Легко искушаясь потусторонним, он не раз поставит фантомы измененного сознания на службу своему творческому методу. Художник, писатель, музыкант XX века тяготеет к «распластыванию» времени, стягивая в единое поле картины образы из различных временных периодов и пространственных зон, сводя воедино далекие отстоящие друг от друга события.

А. Кравченко, современнику нашей, можно сказать, энергетической эпохи, приоткрылись многие загадочные явления природы и собственной души, влекущие мысль еще дальше, в неведомую глубь, где, быть может, скрыта разгадка единой структуры мира. Тайны природы и истории, к которым прикоснулся человек XX века, настолько глубоки, что как-то само собой погасла самонадеянная вера в разум, способный если не сегодня, так завтра постигнуть пока еще непостижимое. Все чаще говорят об озарении, экстазе, откровении как единственном способе приобщиться к высшему знанию. Но если быть последовательным, то в этом случае волей-неволей придется признать самым надежным путем к цели такую мистическую самоуглубленность, которая требует безмолвия и безобразности. Тогда культура со всеми ее «означающими», с ее символами, знаками, «болтливыми» литературой и искусством становится и вправду анахронизмом. Но для человека отмена культуры означала бы отмену его самого. Другое дело – новые методы исследования (творчества). В нашу «энергетическую» эпоху стало ясно, что к истине вообще не всегда можно приблизиться, идя прямым путем логического выбора, аналитически расчленив на части и противоположности единое «поле сознания». Сейчас все чаще ищут способы иного ее постижения, «схватывая» суть «всем существом» и опираясь не только на разум, но и на воображение, интуицию, под-сознание.

Впрочем, в искусстве образное, нерасчлененное мышление нередко было ведущим. В творчестве А. Кравченко неопределенность, расплывчатость, уравновешенные

логикой (а значит – сюжетом, предметом, прототипом), становятся ядром художественного метода, при этом контроль разума устраняется с помощью квазисновидческого, квазибредового, квазиинфантильного восприятия. Ускользающий, непроясненный смысл произведения теперь улавливается где-то в промежутке между тем, что изображено, и тем, что утаено.

«Принцип неопределенности» В. Гейзенберга, вызванный к жизни «странностями» микромира, будет открываться заново биологами, лингвистами, философами. Но ранее других, еще до того, как его сформулирует великий физик, – художниками [8, с. 34].

В живописи А. Кравченко использует прием сквозной мотивации, создающий смысловую переключку образов, событий, свойств и т. д., что заставляет вспомнить о структуре мифа.

Архаический миф – это густая поросль образно-смысловых соответствий, никогда не прекращающая свой рост, объединяющая в живое, подвижное единство всю видимую и воображаемую вселенную.

Заключение. Широта историко-культурного контекста обусловила многообразие и чрезмерную информативность картины мира живописца последней трети XX и начала XXI века. А. Кравченко представляет в произведениях сугубо личную интерпретацию художественно-исторического и общекультурного наследия. Все это позволило оформить концептуальную программу его творчества, основанную на интерпретации живописи в качестве своего рода инструмента для создания адекватной модели мироздания.

Символика А. Кравченко основывается на мифологиях Древнего Египта, Китая, Индии, Греции и Рима, на христианской и иудейской религиях, астрологии, серьезное место отводится алхимической символике, символике чисел и зодиакальных циклов. Философские концепции А. Бергсона, С. Кьеркегора способствовали утверждению субъективного сознания в художнике, приоритета инстинкта и интуиции в творческом процессе и необходимости прорыва к Богу. Учения о бессознательном К. Г. Юнга и о экзистенции К. Ясперса и Ж.-П. Сартра оказали серьезное влияние на формирование символической системы А. Кравченко. На основе этого богатого наследия прошлого путем осмысления и творческой интерпретации А. Кравченко создал собственную мифолого-религиозно-философскую систему, которая является основой его творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крупица, Н. Транскрипция чувств / Н. Крупица // Витьбичи. – 2007. – 13 нояб.
2. Артемова, Т. Пейзаж как постижение души, или Один из возможных портретов А. Кравченко / Т. Артемова // Віцебскі рабочы. – 1995. – 25 марта.
3. Пастернак, Т. Блуждание души / Т. Пастернак // Народнае слова. – 2007. – 10 нояб.
4. Соловьева, Т. Магия цвета и линия Алексея Кравченко / Т. Соловьева // Витебский проспект. – 2007. – 8 нояб.
5. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве [Электронный ресурс] 1999. – <http://www.chat.ru/> Дата доступа 24.11.2007.
6. Казимир Малевич. Художник и теоретик. Альбом. Тексты Е. Н. Петровой [и др.]. – М.: Сов. художник, 1990. – 240 с.: ил.
7. Керлот, Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.
8. Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 376 с.

Поступила в редакцию 12.10.2012 г.

УДК 7.036(476.5):061.4:7.067

Витебский ренессанс сегодня: авангард в действии

Васильева Г. С.

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет», Витебск



В статье анализируется проект «Just now», куратором и активным участником которого автор является на протяжении многих лет. Витебск живет традициями авангарда, возникшими в 1920-х годах прошлого столетия, в нем живут и творят художники, для которых слова «Квадрат. Малевич. УНОВИС» стали не только историей города, но и поводом для творчества сегодня. Начиная с 1970-х годов XX века активно развиваются современные направления искусства, такие, как инсталляция, перформанс, объект, реди-мейд, акции, коллаж. Активными представителями новой художественной школы стали участники творческого объединения «Квадрат» (1987–1994 гг.). Затем последовала череда пленэров, выставочных проектов молодых авторов. Об одном из таких проектов идет речь в данной статье. В проекте «Just now» приняли участие наиболее активные представители современного витебского авангарда. Это – участники многих международных проектов, выставок, художники, чье творчество неоднократно успешно представляло современную витебскую художественную школу за рубежом.

Ключевые слова: современное искусство, авангард, перформанс, объект, реди-мейд.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 86-92)

Vitebsk renaissance today: vanguard in action

Vasilyeva G. S.

Educational establishment «Vitebsk state technological university», Vitebsk

In the article «Vitebsk vanguard in action» the author analyzes the project «Just now», the curator and active participant of which she has been for years. Vitebsk lives according to vanguard traditions, which emerged in the 1920-ies of last century, artists live and work here for whom the words «Square. Malevich. Unovis» are not just the history of the city but stimulus for creative work today. Since the 1970-ies of the XX century modern art trends such as installation, performance, object, ready made, events, collage have been actively developing. Participants of the creative union «Square» (1987–1994) became active representatives of a new art school. A number of plain airs followed, exhibition projects of young authors. The article deals with one of such projects. Most active representatives of modern Vitebsk vanguard took part in the project «Just now». They are participants of a lot of international projects, exhibitions, artists whose creative work successfully represented not once modern Vitebsk art school abroad.

Key words: modern art, vanguard, performance, object, ready made.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 86-92)

Поскольку понятие «современное искусство» довольно недавно вошло в художественную культуру, многие аспекты творчества художников, работающих в этом направлении, остаются проблемой для искусствоведов. Исследователь Т. Котович, принимавшая активное участие во многих проектах современного искусства, в «Энциклопедии русского авангарда» так характеризует это понятие: «Современное искусство конституирует современную картину мира как поливекторную мегасистему темпоральных миров. В этом смысле во времени

сходятся существующие на разных уровнях все имеющиеся направления сегодняшнего искусства с разными внутренними характеристиками их систем (темп, фаза на шкале процессов и т. д.)» [1, с. 29]. Данное утверждение целостно охватывает исследуемое понятие. В рамках такой поливекторной картины развивается и проект «Just now».

Цель статьи – анализ творческих перспектив современных художников на примере проекта актуального искусства «Just now», куратором и организатором которого стала автор исследования.

Адрес для корреспонденции: e-mail: vasilyeva.gala@rambler.ru – Г. С. Васильева

Традиции Витебской художественной школы. Всякая школа сильна своими традициями, учителями, которые не только сохраняют знания, накопленные предшествующими поколениями, но и развивают их. В этом плане Витебску необычайно повезло как с прошлым, так и с настоящим. XX век оказался довольно плодотворным в развитии художественной жизни города. Здесь не только жили и творили величайшие художники прошлого, но и нашлись люди, которые подхватили идеи авангарда, рожденные в 1920-х годах, пропустили их через свое сознание и сердце, а также сквозь собственное творчество и пронесли, как знамя, через свою художественную жизнь.

И сегодня мы с полной уверенностью можем говорить о необычайном феномене – влиянии идей давно позабытых, вычеркнутых из истории развития искусства и, вместе с тем, ставших для художников нового поколения, выросших на примере единственного доступного стиля – социалистического реализма, – символом нового искусства. Конечно, понятие школа – широко, многослойно и разнообразно, сюда входят и школа как система обучения, и люди, которые доносят знания до учеников, а также сам процесс творчества как таковой – в виде выставок произведений искусства.

Художники М. Шагал, К. Малевич, Эль Лисицкий известны сейчас во всем мире. С их именами связано и понятие Витебская художественная школа. А названия УНОВИС, «Квадрат», имя Малевича вошли во все каталоги по истории современного искусства. А. Наков, известный французский искусствовед, в своей книге «Беспредметный мир» так характеризует этот период истории нашего города: «Оригинальность системы преподавания в Витебске, равно как и авторитет УНОВИСа в Западной Европе, где его пламенным представителем выступал Лисицкий, ставят УНОВИС на особое место не только в истории русского беспредметного искусства, но и в истории всего абстрактного искусства нашего столетия» [2, с. 65].

Продолжение традиции в современных условиях. Художественное образование в Витебске продолжалось и развивалось, несмотря на все перипетии прошлого века. Ведь школа – это не только система преподавания, это, в первую очередь, художники, которые творят, активно выстав-

ляются, поддерживают новые таланты. Одним из таких необычно талантливых личностей стал художник, закончивший Минский театрально-художественный институт, А. Соловьев. С 1965 года он стал работать художником-постановщиком театра им. Якуба Коласа. Яркий, самобытный талант этого художника проявился не только в его театральной, но и в выставочной деятельности. Многие до сих пор помнят выставку А. Соловьева, Л. Антимонова, О. Орлова, проходившую в зале союза художников в 1970-е годы. Был представлен новый, отличный от традиций соцреализма, взгляд на живопись. Экспрессивные живописные полотна, в которых сюжет, реальность превращались в полифонию цвета, свободный творческий эксперимент, космическую реальность... Необычность восприятия, энергия цвета, активный ритм форм – все это сделало выставку оригинальной и незабываемой. «Чтобы узнать себя, необходимо разрушить известные истины и открыть новые...» – эти слова А. Соловьева наиболее точно определяют его жизненную позицию. Творчество этого человека на долгие годы стала символом нового этапа развития авангарда в городе Витебске.

Колоссальный прорыв в сознании творческой интеллигенции произошел в 1980-е годы. В республике стали проходить выставки современного искусства западных стран. Посещая эти выставки, художники столкнулись с необычным феноменом: оказывается, почти все современные художники Запада обращались к творческому наследию авангарда 1920-х годов, который стал для них синонимом слов Малевич, квадрат, Витебск. Одновременно с этим процессом в Витебске вырастает поколение художников, чье творчество, несмотря на полный расцвет соцреализма в стране, свяжет воедино слова «авангард» и «современное искусство». В городе начался активный процесс переосмысления творческого наследия, идей, связанных с Витебской художественной школой 1920-х годов.

В 1987 году было создано творческое объединение «Квадрат». Его вдохновителем и организатором стал художник, горячий поклонник творчества К. Малевича – А. Малей. В объединение вошли витебские художники: А. Досужев, А. Слепов, В. Шилко, В. Чукин, Т. и Ю. Руденко, Н. Дундин,

В. Счастный и В. Михайловский. Работа объединения строилась в форме акций, выставок, проведения перформансов. Первой акцией объединения стала выставка «Эксперимент» (1998 год), посвященная 110-летию К. Малевича. В экспозиции были представлены не только произведения художников, но и материалы о К. Малевиче и объединении УНОВИС. Выставка носила международный характер, так как в ней участвовали художники из Минска и Ленинграда. За семь лет существования объединение «Квадрат» успешно представляло свое творчество в России, Польше, Испании. Заключительным аккордом объединения стало проведение в 1994 году I Международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность».

Следующий пленэр «Малевич. УНОВИС. Современность» прошел в 1996 году и был посвящен современным тенденциям искусства Беларуси. Современное искусство волной выставок, выставочных проектов прокатилось по городу и разбудило провинциальный Витебск. Среди проектов художников были и пленэр им. М. Шагала (1997 год), и студенческий конкурс «Арт-сессия» (с 1992 года), который стал плацдармом для развития творческого потенциала студентов. 1990-е годы стали плодотворными на выставочные проекты современного искусства, которые, как правило, организовывались художниками и отражали настроения, идеи, образ мышления их авторов. Успех этих проектов держался на инициативе, творческом запале, энтузиазме кураторов. Многие проекты вышли на международный уровень. Назовем лишь некоторые из них: проект актуального искусства «In-formation» (1994–2000), куратор В. Васильев; «Пан-тон» (с 2001 года), куратор А. Павловский; белорусско-польский проект «6+6», (1996–1998), куратор Э. Домановска; проект «Cinematograf» (с 2008 года), куратор Д. Данилович; «Constructio» (2001, 2003, 2007 гг.), куратор Г. Васильева; ежегодный проект «Abstract» (с 1999 года), куратор В. Васильев.

Проекты, как звезды, рождаются, развиваются и уходят в историю, вносят свою лепту в культуру города, создавая атмосферу творчества, влияя на эстетику и сознание людей.

Международный проект «Just now». Впервые проект прошел в 2006 году в Музее современного искусства (Минск)

при поддержке Л. Михневич и директора Витебского центра современного искусства В. Кирилловой.

Чем этот проект отличался от остальных? Это не было объединение художников по стилистическим признакам. Все участники – уже состоявшиеся художники, чье творчество имеет свой ярко выраженный индивидуальный характер, у каждого есть своя концепция, свое видение мира и своя манера исполнения.

Что же объединило художников? Любовь к авангарду 1920-х годов. Проект отражает новые тенденции в искусстве XX века; опираясь на опыт предшествующих поколений и учитывая новые направления современного искусства, мы создаем свои работы «здесь и сейчас». Кроме того, целью проекта было представить художников Витебской художественной школы, работающих в следующих направлениях искусства: перформанс, инсталляция, объект, конкретное и конструктивное искусство, коллаж, ассамбляж, ready-made и др.

Концепция проекта звучала так: «форма, пространство + концепт».

В выставке участвовали те, кто активно работал с формой, умел создавать свое выставочное пространство и чьи работы носили концептуальный характер. Это были художники, творчество которых оригинально, ярко, неповторимо: А. Досужев, В. Васильев, Вл. Макаров (Минск), Г. Васильева, Е. Толобова, М. Свечникова (Минск), Н. Гончарова (Брест). Л. Михневич так писала об этом проекте: «Проект “Just now” – это спектр ярчайших индивидуальностей и художественных направлений... При всей полярности поисков, – это выставка одной идеи, одной «компании». Представлена не просто работа с пространственной формой, но здесь есть и некая общая ценностная шкала, и общее чувство в отношении с миром... Кстати, у этой выставки неоавангарда совершенно фантастический для такого рода экспозиций «возрастной» диапазон. Здесь учителя и бывшие ученики или же давние творческие партнеры...» [3].

А. Досужев, автор концепции ПЛИП (поверхность, линия, пятно), работает с большими плоскостями, обогащенными небольшими деталями, организатор и активный участник перформансов, акций, проводимых творческим объединением «Квадрат». Заинтриговал всех своим чер-

ным объектом «Секретный отдел», состоящим из шуфлядок стола, одна из которых была забита гвоздями.

Вл. Макаров любит создавать инсталляции, мастер арт-книг, сделанных вручную, с многочисленными иллюстрациями, выполненными акварелью. Он соорудил темнокрасную инсталляцию из книг и огромных полотен, свисающих с потолка, с нанесенными на них графическими листами.

В. Васильев, имеющий два высших образования в области искусства (ВГУ имени П. М. Машерова и Белорусская государственная академия искусств), работающий в разных направлениях, на этот раз представил инсталляцию из двух объектов – «Искусство для искусства» – вертикальный ажурный цилиндр и полусфера из деревянных реек – космос в конструктивном варианте.

Г. Васильева, поклонница конструктивного направления в искусстве, выставила серию работ «Эдо» – посвящение целой эпохе в истории японского искусства XVI–XVIII вв. Эдо – это также старое название Токио. Этот термин возвращает культуре буддийское понятие эфемерности всего сущего, пропитанное поэтической меланхолией зримого мира, где ценились талант и свобода.

Н. Гончарова потрясла любителей искусства своими полотнами ручной бумаги серого цвета с нанесенными на нее буквами английского алфавита («Белое безмолвие»).

М. Свечникова (участие в проекте только в 2006 году) на прозрачном пластике выстроила экспрессивную графику черно-зеленого цвета под названием «Visual inscription».

И, наконец, Е. Толобова создала работы из бумаги «Nord – Ost» и «Katrin», выполненные ручным литьем.

Отзывы зрителей были самые различные, порой абсолютно противоположные по содержанию. Один из них, например, звучал так: «Не думал, что в Беларуси есть такие хорошие и мыслящие художники».

Следующий проект «Just now» состоялся через 2 года в Витебске. Отмечался юбилей К. Малевича, и выставка была посвящена 110-летию мастера. Она открылась 13 февраля 2008 года. К участникам 2006 г. присоединились А. Малей, С. Сотников, А. Фалей, М. Сидин, Г. Фалей и художник из Минска – Вл. Концедайлов.

А. Малей более 20 лет работает над проектом «Обратная информация», в котором

анализирует понятия: *художник, объект, произведение*. Автор так рассказывает о своей концепции: «“Обратная информация” – это двойное антропологическое пространство (пространство, отождествленное с пространственным устройством человека, внешнее – физическое и внутреннее – сознание и душа). Двойное пространство получено при помощи модификации пространства «Черного квадрата» Малевича. Квадрат К. Малевича свернут в обратную сторону, и в результате мы имеем кубоквадрат. Плоскость квадрата – это супрематическое пространство сознания и души (трансцендентное), а куб – физическое трехмерное пространство (феноменальное). В конечном итоге речь идет об изменении взгляда на пространство. Вместо ориентации на природу и вселенную художник ориентируется на человека, ставя его во главу построения эстетического пространства. Малевич отождествил супрематическую плоскость с Нулем, Ничто (Богом, инобытийным духовным пространством). Я – с душой человека, так сказать, привязал пространство к местности. В новом проекте я пытаюсь живописи придать современную форму звучания, превращая живописное изображение в объект и инсталляцию, моделируя изображение в пространстве обратной информации или просто в объемно-пространственной среде выставочного зала или стены» [4].

На выставке А. Малей выставил серию рельефных работ, в которых соединил плоскость холста и угловые рельефы из металла («Зеленый рельеф», «Вертикаль»).

Г. Васильева продолжила тему «Эдо», а на открытии выставки провела перформанс, посвященный К. Малевичу, под названием «Что есть соль?». На глазах у зрителей на оранжевом круге солью вычерчивался белый квадрат.

В. Васильев продолжил эксперименты с объектами, выполненными из металла: «Конструкция золотого лотоса», «Откуда ты?». Строгие геометрические формы и нежные тонкие линии выразили личные впечатления автора о хрупкости внешнего мира, об отношении к женщине.

Многие авторы посредством своих работ выражали свои чувства, переживания, свое отношение к миру.

А. Фалей, куратор проекта «Коллаж», на протяжении многих лет успешно работает

акварелью. Ее философия творчества звучит так: «Сегодня не время революций, а время эволюции. Сегодня мы собираем, как жемчужины, мысли, идеи, эксперименты, артефакты. Мы живем в предчувствии нового стиля, который сложится в процессе кристаллизации и синтеза противоположных тенденций. Процесс эволюции и ее ступени требуют совмещения несовместимого...». На выставке А. Фалей создала инсталляцию из нескольких объектов, выполненных из пенопласта и бумаги, расписанной акварелью, с откровениями, написанными белым стихом. Эта серия работ – «Цвет памяти», «История одной картины» – соединяет изобразительное искусство и каллиграфию.

М. Сидин (участие в проекте только в 2008 году), представил объекты, легкие и изящные, умело соединив цвет, форму, объем («Восток», «Идол времени»).

Г. Фалей, мастер объемных инсталляций, которые порой создаются прямо в выставочном зале, выстроил пространственную композицию из обожженного дерева и льняных нитей («Исповедь одной картины»).

Наиболее масштабной по размерам была инсталляция Е. Толобовой «Белые одежды». Художница так описала содержание своих работ: «Не графика по масштабу, по средствам, по материалу, но графика по приемам» – «Многослойность белого, как многослойность мира / Белое, как удобная униформа на каждый день / Белый как чистый».

Н. Гончарова представила объект под названием «Хитин». Странный образ – то ли защитный панцирь паука, то ли жука на длинных ногах – как нельзя лучше соединился по смыслу с инсталляцией Е. Толобовой.

Работы Вл. Концедайлова (участие в проекте только в 2008 году) «Мандариновый коктейль», «Путешествие на Восток» прозвучали экзотично и загадочно, как и названия. Соединение холста, музыкальных инструментов, металла и живописи выглядело уверенно и талантливо. Особенно концептуально прозвучала его работа «Отражение»: черный квадрат был разрезан крестом, а за обрывками холста в зеркале зритель видел свое лицо.

Связующим звеном торжественно и величественно по всему залу красной нитью располагались скульптурные работы С. Сотникова под названием «Майя». В его исполнении сакральные формы древней цивилизации выглядели необычно и авангардно.

Свой ритм жизни и творчества представил А. Досужев в полиптихе «Вверх, вниз, вверх, вниз и вверх»: спады и падения неизбежны на пути каждого человека, главное – знать, куда ты идешь и зачем... Свою скульптурную композицию «Ковчег» художник определил стихами: «Мастерская моя / Так любит себя, / Воображает себя / Ковчегом, плывущим в небе, / Впрочем, как и я...».

Исследователь Т. Котович так охарактеризовала проект во время вернисажа: «На такую выставку решаются только подвижники, те, кто понимает, что есть соль души, соль искусства, соль бытия человека... Только такое искусство в состоянии подвинуть мысль человека и дать ответ на вопрос – «Зачем я живу?».

Проект «Дизайн – биржа 2008». Весной того же года художник Д. Сурский пригласил художников «Just now» участвовать в проекте «Дизайн – биржа 2008» – посвящении К. Малевичу.

Кроме постоянных участников проекта, в выставке приняла участие также Т. Маклецова с диптихом «Дуэт». Художница любит экспериментировать с различными материалами, соединяя их в технике коллажа. Ее творческое кредо звучало так: «Мир теряет свою плоть, / Вещи свою трехмерность, Все развоплощается и превращается / В графическую сущность, в чистую форму...».

По итогам выставки В. Васильев и Г. Васильева были награждены дипломом «За мастацкія працы і перформанс».

В 2010 году проект принял участие в обширном международном проекте «Арт-сегмент» (Минск, Дворец искусств) совместно с проектом А. Родина «Дах».

В выставочном проекте приняли участие Вл. Макаров, Г. Фалей, А. Малей, В. Васильев, Е. Толобова, Н. Гончарова, А. Фалей, А. Досужев. На открытии Г. Васильева проводит перформанс «Мемогу» – посвящение художникам, чье творчество и жизнь были связаны с Витебском (в связи с кончиной Л. Русовой перформанс был посвящен и этой необычной художнице). Г. Васильева раскладывала на полу два холста, белый и льняной, сверху в форме квадрата ложились пальмовые ветви, и художники Витебска ставили зажженные свечи. «Витебск. УНОВИС. Современность... / Квадраты, пальмы, свечи. / Здесь и сейчас создается наша история».

В ноябре 2011 года проект во второй раз за пять лет существования проходил в Центре современного искусства города Витебска. С каждым годом проект расширялся, к нему подключались новые авторы. На этот раз выставлялось 15 художников: присоединились А. Слепов и В. Шилко, а также выпускница кафедры дизайна ВГТУ М. Марш, ныне проживающая в США, и гость выставки Сюзанна Бауман (Швейцария).

Мощно и неординарно выступили участники легендарного творческого объединения «Квадрат»: А. Малей, А. Досужев, В. Шилко, А. Слепов. Продолжая традиции русского авангарда, каждый из участников объединения сумел трансформировать свое личное восприятие мира, свою философию и создать индивидуальную манеру исполнения работ.

А. Малей продолжил серию работ под названием «Обратная информация». В его работах соединились абстрактная форма плоскостей, соединенных в виде рельефа, классический коричневый цвет, световые эффекты, создающие иллюзию объема («Путь одинокой звезды»). Художник так описывает свою философию творчества: «Освободив картину от рамы, фона и прямоугольной плоскости холста, живописное произведение переносится в среду. Таким образом живопись приобретает ощущение «эффекта присутствия», создавая живое объемно-пространственное ощущение сакрального мира». По-новому предстала перед зрителем его инсталляция «Синий ангел», в которой отразились размышления художника о жизненной стезе человека, о чаше каждого перед вечностью бытия. Скромно спустился с небес и застыл в безмолвии ангел, принимая, ограждая, охраняя человека от невзгод...

Доминантой выставки, всплеском энергии стали работы А. Слепова, в которых воплотилась приверженность художника идеям супрематизма. В своих живописных полотнах автор посредством кругов, квадратов, треугольников создал неповторимые образы («Портрет провинциального художника», «Лето»). А. Слепов, превосходный скульптор, обладает недюжинным чувством формы, пластики, цвета. Его персональная выставка «Фигуративный супрематизм» (2011 год) вызвала огромный резонанс в городе. Динамика цвета и ритм форм, активная линия плюс цвета авангар-

да – черный, красный, белый – создали атмосферу праздника, созидания, торжества жизни. Одна из его скульптурных работ называется «Несущий свет». Это Прометей, который легко и уверенно отдает частицу себя, освещая все вокруг светом своего сердца...

А. Досужев выставил живописные полотна, которые явились продолжением авторского проекта ПЛИП. Наибольший интерес вызвало полотно «Посвящение Эль Лисицкому» – своеобразная дань всемирно известному гению XX века.

Приверженность живописи, цвету также можно наблюдать в полотнах В. Шилко («Ландшафт»). Архаика цвета и формы, энергия земли, вечный праздник жизни, творчества, вселенной... В. Шилко одним из первых в городе выбрал путь абстрактного экспрессионизма (1970-е годы) и, несмотря на различные эксперименты с холстом, остался приверженцем абстракции. В его работах всегда есть образ, сюжет, эмоции, ассоциации, и порой лишь название дает ключ к разгадке изображения.

Образ одухотворенной природы совсем по-иному создал организатор многочисленных проектов актуального искусства В. Васильев. Его работа «Идеальный пейзаж» немногословна, величественна и таинственна, как сама природа. Много экспериментируя с формой и цветом, В. Васильев на этот раз выставил два живописных объекта. Второй можно отнести к категории конкретного искусства.

Ярко прозвучала на выставке тема духовного наследия, преемственности поколений. Инсталляция Г. Васильевой «Серебряная нить» посвящена столетию творческого объединения мюнхенских художников «Синий всадник» (1911). Художница еще в 1999 году проводила одноименный перформанс в Германии. Связь времен и народов, культур Запада и Востока находит отражение в ее творческих экспериментах. «Синий всадник, прошлое и настоящее слились в едином пространстве, имя которому – искусство», – так выразила она свою концепцию.

В этом же контексте находятся графические листы Милы Марш «Сконструированный горизонт». Свежо и необычно использует художница архитектурные формы небоскребов Америки, превращая их в художественные образы.

Своеобразным посланием древних цивилизаций к нам, живущим сейчас, стала инсталляция А. Фалей «Алфавит из 11 букв». Абстрактные буквы, словно гранитные глыбы, выполнены из пенопласта и строительных материалов.

Лирика, женственность, трепетность звучит в диптихе Т. Маклецовой «Ангел №». Перед нами крылья, золотые и черные, домашние тапочки, которые ангел снял на минуту и остался с нами.

Дуализм бытия, сознания, человеческой природы отразился в двухметровых полотнах Дины Данилович («Темная башня» и «Белая башня»). Ее работы живописны по технике и монументальны по размеру и по стилю исполнения. Д. Данилович активно участвует в художественной жизни города, ее проект «Cinematograf» уже не первый год успешно проходит в музее М. Шагала.

О взаимоотношениях человека и его окружения, о желании защитить свои личные переживания от вмешательства внешнего мира стали работы Н. Гончаровой «Он. Она». Выполненные в стиле арт-повера, они как бы продолжают диалог о мире женщины и мужчины, как внешнем, так и внутреннем.

Объект Г. Фалея «Узнай себя» возвращает нас к себе посредством зеркала, пересеченного вертикальными и горизонтальными линиями. Зеркальное отражение мира вокруг нас, и одновременно – наш образ.

Е. Толобова на этот раз выставила диптих «Incognita». На работе изображены драпировки серого цвета, а что за ними должно быть, загадка для нас с вами.

А вот о времени уходящем, желании остановить мгновения жизни в образах минувших дней говорит инсталляция В. Макарова «Девочка и поезд». Школьный стул, нити, графика на полотнах холста. Мгновение, как уходящий поезд был здесь, и вот он уже мчится навстречу новым впечатлениям и новым горизонтам...

Завершающим аккордом выставки, молитвой любви, символом вечно молодой души, философией жизни стал фильм о швейцарской художнице Сюзанне Бауман

(гость выставки). Эта необычная женщина приехала в Витебск в 1994 году как участник пленэра им. М. Шагала и надолго связала свою судьбу с нашим городом. Результатом ее деятельности стал проект «Энергетической башни», в котором художница выразила свою любовь к истории нашего города, людям, с которыми активно выставлялась на протяжении многих лет. К сожалению, проект так и не осуществился, но остались воспоминания, работы, выполненные здесь, и фильм о творческой судьбе художницы.

Ни для кого не секрет, что искусство – понятие духовное. Во все времена оно обращалось к душе человека и открывало лучшие стороны его сознания. Природа человека такова, что в едином живом существе соединилось, реализовалось, слилось воедино вечное и преходящее, духовное и материальное, сознание и материя... Художник, творец, мыслитель создает свои миры, порой такие далекие от реальности, воплощает в своих работах все грани бытия, такие разные стороны своего сознания.

Заключение. Многогранность творческих поисков, широкий диапазон мышления объединил в выставочном проекте разных и самобытных художников Витебской школы. Проект «Just now» позволил объединить сакральное и реальное, идеальное и обыденное, космическое и земное в творчестве современных авторов. С уверенностью можно сказать, что современный витебский авангард существует и успешно реализуется в многочисленных выставках, являясь связующим звеном между прошлым и сегодняшним днем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Котович, Т. Энциклопедия русского авангарда / Т. Котович. – Минск, 2003.
2. Наков, А. Беспредметный мир / А. Наков. – М., 1997. – С. 65.
3. Васильева, Г. Just now: Буклет выставки / Г. Васильева. – Минск, 2006.
4. Малей, А. Обратная информация / А. Малей // Материя. – 1997. – № 4. – С. 61.

Поступила в редакцию 04.05.2012 г.

УДК 792.01+792.079

Художественное пространство театральной культуры

Котович Т. В.

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



В статье рассматривается художественное мышление в современной сценической культуре на примере постановок, показанных в рамках международных театральных фестивалей: «M@rt.Контакт-2012», «Смоленский ковчег», «Люди», «Славянский базар в Витебске»: Театральные встречи». Автор анализирует способы и формы сценического представления, исходя из осмысления художественных структур, композиции и актерских работ. Исследование посвящено анализу связей в культурном пространстве современности, где исчезли предыдущие формы авторских контактов и еще не сформировались новые устойчивые модели взаимодействия разных культур, точек зрения и подходов. Рассмотрение конкретных произведений позволило автору понять основные тенденции художественного процесса, а также сформировать выводы о насыщенности и качестве элементов такого культурного пространства, как театр. Делая аналитический срез некоторой части культурного пространства, автор стремится экстраполировать свои выводы на общее состояние современного художественного мировидения.

Ключевые слова: театральное пространство, сценическая культура, структура произведения, ритм, монтаж, режиссура, сценография, актерское творчество.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 93-106)

Artistic space of the theatrical culture

Kotovich T. V.

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

The article considers artistic thinking in contemporary stage culture on the example of performances within international theater festivals: «M@rt.Контакт-2012», «Smolenski covcheg», «People», «Slavyanski bazaar in Vitebsk»: Theatrical meetings». The author analyzes ways and forms of the stage performance taking into account understanding of artistic structures, composition and actors' performance. The research centers round connections in the cultural space of today where previous forms of the author's contacts disappeared and new stable models of the interaction of different cultures, points of view and approaches are not yet formed. Consideration of definite works of art made it possible for the author to understand main tendencies of the artistic process as well as make conclusions about the concentration and the quality of the elements of such cultural space as the theater. Making analysis of some part of cultural space the author tries to extrapolate her conclusions on to the general status of contemporary artistic world vision.

Key words: theatrical space, stage culture, structure of a piece of art, rhythm, construction, direction, scenography, actor's creative work.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 93-106)

Международные театральные фестивали в современных условиях заменили гастроли, но это только одна сторона сегодняшних связей в театральном пространстве. Существенной их характеристикой является то, что они позволяют произвести срез состояния определенной части этого пространства, гетерогенно, неравнозначного, многосоставного и

очень неоднородного. При наличии выдвинувшихся в последнее время в российском театре лидеров сценического искусства и при серьезном и мощном слое давно занявших серьезное место в нем классиков существует зона неравновесности. В ней происходят столкновения форм и стилей, новых предложений и неожиданных совмещений известных приемов.

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

Это своеобразный котел настроений, а также поле поисков.

Цель статьи – выявление особенностей фестивальной палитры зональных международных театральных фестивалей в контексте художественной культуры современности.

Спектакли VII Международного молодежного театрального форума М.@rt.Контакт-2012 (21–27 марта, г. Могилев. Директор фестиваля А. Новиков).

Главным событием фестиваля в Могилеве стала трагикомедия по мотивам пьесы А. Чехова *«Три сестры»* в постановке Небольшого драматического театра из С.-Петербурга. В аннотации пишется, что «привычные драматические произведения выворачиваются наизнанку, но эта изнанка дает им единственно верное прочтение». И с этим утверждением можно спорить, т. к. «единственно верное прочтение» исключается самим ходом сегодняшней художественной жизни. Скорей это может быть единственно возможным способом художественного высказывания в артикуляции Льва Эренбурга, исповедующего гротеск как превосходящую меру абсурда, боли, икотного хохота и отторжения.

Пространство–время в спектакле Л. Эренбурга. Место действия не меняется на протяжении всей постановки. Действие, совершенно сюжетное, развивается направленно и безостановочно. У Льва Эренбурга время выглядит сжато, спектакль словно втиснут в небольшое пространство гостиной дома Прозоровых. В сценографии возникает эффект рафаэлевой «Афинской школы», где философы двигаются на зрителя фронтальной группой-полосой, а пространство за ними, по которому они только что шли, похоже на узкий коридор, никак не могущий эту полосу вместить. Художник В. Полуновский создает нечто похожее на сценической площадке, резко разделяя прихожую на заднем плане и гостиную на переднем расположенными перпендикулярно друг к другу предметами обстановки. Кажется, что все персонажи втискиваются в гостиную через эту узкую прихожую. Да и помещаются они в ней очень плотно, хотя на самом деле спектакль состоит в основном из дуэтных эпизодов. Такое ощущение возникает, конечно, от плотной концентрации пространства, насыщенного, как соляной раствор, предметами (серые казарменные вешалки, серые

табуретки с дыркой, старые рюмки и графины), сливающимися с костюмами и телами в единое, неразделимое *одно* – без всяких разрывов и перерывов. Это чувство безвоздушности создается и присущим мышлению Л. Эренбурга натурализмом. В предельной тесноте сосуществуют контуженный, с постоянными припадками Вершинин (К. Шелестун), хромая и больная с большой палкой-тростью Ирина (М. Семенова), алкоголичка Ольга; с платком на больной пояснице – Маша (Т. Колганова), придурковатая Наташа (С. Обидина), до крайности инфантильный истерик Андрей Прозоров (Д. Шиганов), откровенно омерзительный со своим кровавым зубом Соленый (В. Скварский) и др.

В отличие от спектакля «На дне» по М. Горькому, где у Льва Эренбурга имеется совершенный простор для крайнего натурализма, но режиссер завершает его невероятно трогательным при всей трагичности финалом, здесь, в спектакле «Три сестры», нет катарсиса вообще. Есть жестко материализованное чеховское отчаяние. В результате финального стоп-кадра, резкого обрыва всей истории – отграничения без всякого лирического многоточия – всё происходящее на сцене действие как бы еще сильнее уплотняется.

Такое плотное, сжатое в себе время–пространство образуется рифмами рисунка мизансцен (вокруг фронтально расположенного стола, из левой кулисы – в правую и назад на узенькой полоске между столом и рампой) и вариациями оттенков серо-зеленого с пятнами цвета охры и кремния, а также актерскими интонациями по кольцу от бурно-взрывных до лирических, от нагруженных пережитыми чувствами до философско-раздумчивых, от многословия – к паузам. Есть всё, что бывает в повседневности, только очень сильно преувеличенное, сознательно гипертрофированное. Можно было бы режиссерское высказывание сравнить с раблезианским. С одной поправкой: у Л. Эренбурга совсем отсутствует ирония. И присутствует очевидный интеллектуальный подтекст: постановщик адресует свое художественное послание тем зрителям, которые знают не только текст пьесы, но и другие постановки по этой пьесе и все тексты, написанные по поводу этой пьесы. Постановщик разрушает и конфликтует со всеми этими предполагаемыми знаниями. Подобное сценическое предложение не яв-

ляется абсолютно новым или авангардным. В нем нет элементов актуального художественного мышления. Однако произведения Льва Эренбурга – безусловно мастерские, завершённые целостно и логические в каждом моменте структуры.

«Три сестры» Л. Эренбурга по А. Чехову – концентрат фестиваля в классическом хронотопе с четким реальным и психологическим пространством и направленным временем и с актерами как энергетическими узлами действия.

На полюсе постмодернистского хронотопа – спектакль Е. Корняга *«Спектакль № 7»*, абсурдистская притча о преодолении страха в постановке экспериментального «Корнягтеатра».

Черный кабинет, красные стулья, черные костюмы, выбеленные лица. Отсутствие сюжета, хотя некие сюжетные линии и ходы просматриваются, но только рвущимся пунктиром. Событие открыто для любой его трактовки зрителем. Для каждого персонажа создан особый пластический рисунок, особая пластическая партитура и своя собственная партия. В принципе все они существуют параллельно друг другу в одном пространстве. Звуко-пластическая линия спектакля представляет собой нарастание экспрессии, это согласуется с линией взаимоотношений и с развитием предметной среды. Всем этим согласованием будто дирижируют цветовые рифмы спектакля: красный пульсирует акцентами-точками (стол-стулья-компостеры-бинты). Движения замедляются и убыстряются циклично и сосредоточены в круге. Даже если тела вырываются и попадают в другие геометрические формы, через некоторое время они снова возвращаются к изначальной, к кругу. Режиссер Е. Корняг тяготеет к созданию постмодернистского пространства-времени с повторами эпизодов, с рефренами, с перформансными вставками, с цветовой символикой и символикой геометрической, с синкопами-скачками фрагментов действия и пр. Пространство и время не имеют аналогий в реальности, с ними автор обращается вольно и сообразно задачам художественным, а не реально-жизнеподобным. Актер в подобной структуре выступает как перформер.

Между двумя этими крайними точками – «Три сестры» и «Спектакль № 7» – зона поисков и проявлений современного состоя-

ния театра от масс-культы до арт-хауза.

«Двери» – спектакль харьковского «Театра 19» (невероятное происшествие комедийно-философского и детективно-мистического толка) в постановке художественного руководителя Игоря Ладенко и сценографа Екатерины Колесниченко по мотивам пьесы Луиджи Лунари «Трое на качелях». Определение жанра в программке спектакля так же, как и текст аннотации о том, что это – «очень смешная комедия», может ввести в заблуждение масс-культового зрителя в его ожиданиях. Про смерть всегда не смешно. И совсем не смешно выглядит сентенция о том, что «современный человек так умеет приспосабливаться...».

Актеры существуют в ситуации абсурда. Сценическое пространство представляет собой комнату офисного помещения, переходящую в лестничную площадку с лифтом. Персонажи попадают сюда случайно. И становится ясно, что это дизайнерски организованное помещение – и не помещение вовсе, а трансформация места суда, пространство «бардо» (в тибетской Книге мертвых это – пространство между земными воплощениями человека), где время остановлено. Персонажи постоянно попадают в неожиданность и вынуждены как-то определяться в ней, не имея никакого представления о ее законах и параметрах.

Спектакль основан на вербальности, главное в нем – сюжет, диалог, подтексты и подсмислы. Без слова существование постановки представить невозможно, т. к. все остальные элементы художественной ткани зависимы от слова и его иллюстрируют, поддерживают. В результате вся режиссерская партитура концентрируется в актерам, в их умении держать жанр, в легкости ведения диалога, в нерве реплик, в вариациях интонирования, в острой характерности, в импровизационности, а главное – в постоянном вслушивании... Режиссер выстроил действие между тремя персонажами (Командор – О. Дидык, Капитан – С. Бабкин, Профессор – Ю. Николаенко) по законам классического театра. Однако этот классический хронотоп прорывается вставками из модернистского театра с помощью дзанни (многофункциональный персонаж Н. Иванской).

Спектакль оказывается двойственным. Он вполне может удовлетворить массовую публику, потому что до буквы соответствует заданному легкому жанру благодаря ма-

стерским комедийным актерским работам. И в то же самое время он гораздо глубже, чем это соответствие заявленному жанру, он обращен к грамотному и образованному зрителю, умеющему распознавать символику зрительных образов. По своему хронотопу это – классический спектакль. Здесь место действия определено, хотя и не ясно для персонажей. Время также определено: оно хоть и выглядит возвращающимся в одну точку, однако между этими возвращениями вполне направленно. Сюжет развивается несмотря на эту цикличность, и персонажи меняются и эволюционируют.

То, что автор вводит в классическую традиционную структуру дзання, которая является и двигателем сюжета, и возвращателем действия в изначальную точку, только украшает спектакль, никак не воздействуя на его художественную ткань. Сценограф создает изящный визуальный облик, толкающий восприятие к модернистскому хронотопу. Но на самом деле сценография – не решающий элемент спектакля, она красива и только. Спектакль с равным успехом мог бы существовать и в другом визуальном обличье или даже без сценографии вообще.

Как, например, актеры в спектакле «Лафкадио» Светланы Ивановой по книге Ш. Сильверстайна «Лафкадио, или Лев, который отстреливался» в исполнении актеров О. Л. Байрона и К. Лиске, американцев, выпускников Школы-студии МХАТ (курс К. Райкина). Спектакль, равно интересный зрителям всех возрастов и уровней интеллекта, с сюжетом о Льве, который научился стрелять и держит в страхе всю саванну. Белый гигантский лист становится для актеров фоном, предметом и партнером одновременно. Исполнители работают на сцене, как классические актеры комедии масок, мгновенно превращающиеся в разных персонажей, как блестящие импровизаторы, владеющие техникой диалога и становящиеся почти одним существом. От циркового изящества пластики до психологической окраски персонажей и правды их жизненного существования – диапазон их действия в произведении.

Сильная основа психологической театральной школы этих актеров особенно очевидна на фоне работы театрального товарищества «Комик-Трест» с постановкой «Белая история» Вадима Фокина, в которой цирково-буффонно всё: и игра актеров

Н. Фиссон, Н. Кычева и И. Сладкевича, и музыкальный ряд, и пластика.

Безусловный интерес на фестивале вызвал спектакль *«Над водой под мыслями»*, созданный Тиной Юккер и Клаусом Оверкампом в боннском театре «Марабу». Здесь очевидно авторское построение искусственной ситуации, когда группу ребят собирают для моделирования некоего социума. Художественное время-пространство постановки – многосоставное, гетерогенное, неоднородное. Так, ее структура состоит из нескольких слоев: пластические этюды массы как эпиграф, диалоги в реальном времени в шезлонгах вокруг бассейна, фрагменты-вставки внутренних монологов, фрагменты-комментарии и, наконец, визуальные образы видеокадров. Все эти элементы существуют параллельно, временами перемежаясь, в определенных точках вступая во взаимосвязь.

Кроме того, что неоднородна структура, состав участников неординарный. Здесь профессионалы работают рядом с непрофессионалами. Но это – не любительская постановка. Это – сценический опыт психодрамы, в которой происходит психоаналитический эксперимент с каждым из участников и со всеми ними совместно. Однако это – еще и эстетически окрашенный акт. Сюжет не просто проживается ради решения собственной психологической проблемы, он еще и адекватно вписан в общую канву. А сумма исповедей вплетается в художественно организованную ткань всего произведения, которая выглядит подобием народного танца: круг-соло-круг-соло-круг. Это – целиком постмодернистский хронотоп, т. к. здесь размыта четкая граница между произведением и непроизведением: в рамках эстетически замкнутого целого монологи участников ведутся от собственного имени, а не от лица персонажа. В этом смысле увиденное оставляет вопрос о том, что же является более важным для режиссеров-постановщиков этого зрелища: спектакль как сценическое высказывание или психотерапия подростков?

Еще одним показателем постмодернистского хронотопа оказывается и то, что все происходящее на сцене приближается к хэппенингу. В нем заметны и элементы перформанса. Данные характеристики касаются только режиссерских построений, участники по манере существования остаются в

рамках традиционной школы, как если бы это действительно были персонажи, которых играют актеры.

Близка этому спектаклю постановка Екатерины Аверковой по пьесе П. Пряжко *«Хозяин кофейни»* в Могилевском областном драмтеатре. Здесь актер создает монолог молодого человека, мучительно решающего – «быть или свернуть дискурс» и выдающего смесь инфантильности с аномалией современного сознания. И снова возникает вопрос об источнике пронзительного текста. Действительно, это бьющее вулканной лавой неконтролируемое подсознание автора, персонажа или самого актера? Новая драма предполагает это порубежное существование своих действующих лиц, а потому и требует от актеров владения игрой на грани реальности и художественности. Александр Кулешов, оказавшись в такой ситуации, выбирает путь относительно безопасный. Он существует в рамках психологически-бытового хронотопа, не уходя в остроту экспрессионизма, не остраиваясь от персонажа по Б. Брехту. Смысл произведения возникает между, между вербальным рядом и видеорядом (интервью с повседневными и обыденными прохожими). Смысл вскрывается в предельной, всепоглощающей заурядности существования. Если Л. Эренбург сделал заурядность существования трех сестер Прозоровых предельно экспрессивной и гротесковой, то Е. Аверкова экспрессивно-взрывной и эпатажный текст П. Пряжко сталкивает в разряд ежедневной обыденности. И спектакль приобретает благодаря этому режиссерскому приему сильную драматическую ноту.

Два полюса обозначены и в пластических произведениях, представленных на фестивале в Могилеве.

Один из них – «Сны Моисея» режиссера-художника Юлии Гинис в исполнении театральной группы «Мисторин» из Израиля с акцентом на визуальной красоте и совершенстве человеческой пластики и перетекающих композиций скульптурных групп. Спектакль завершен, закольцован сюжетом, и его пластическая партитура является способом адекватного выражения содержания. Для автора главным в постановке остается сюжет, все остальное – выразительные средства для выявления его смысла.

Другой полюс – «Электрическое чаепитие», интерактивное театральное пред-

ставление Ljid group из Любляны – является чистым хэппенингом, сопровождающимся вторжением в сознание и личное пространство зрителей в зале, выходом на проезжую часть улицы, предложением вступить в какую-то малопонятную игру, созданием явно беспокойной и нестандартной атмосферы внутри художественного акта.

Таким образом, Могилевский фестиваль предложил широкий спектр произведений с разными художественными приемами, формами и образами.

Постановки III Международного фестиваля камерных и моноспектаклей «Люди/ Ludi»-2012 (г. Орел, директор фестиваля – А. Михайлов).

Начинался фестиваль спектаклем на двоих актеров. «Свой театр» из Вологды представил постановку «Ссора», дуэт-фантазию, спектакль-шутку по повести Н. Гоголя «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», авторами которого являются актеры Всеволод Чубенко и Олег Емельянов.

Импровизация, высокая вербальная культура, мгновенное и многократное перевоплощение, остранение, изобретательная игра с предметами и деталями сценографии, а также с элементами костюмов – все это характеристики традиционного актерского театра. И если в «Лафкадио» комедия приближается к цирковому клоунскому представлению, то в «Ссоре» сохраняются заданная сценографией графическая тонкость, стилистическая сдержанность и изящная простота. Актерская партитура сравниваемых спектаклей при зонах импровизации математически рассчитана. Один и другой дуэт классические. Вербальность в них – самое важное, хотя совершенно завораживает их игра с предметным миром спектакля. Оба произведения цикличны в своем пространстве-времени: действие кружит, но не возвращается к началу, а движется через рифмы; время – это время рассказа о происходящем, поэтому оно сиюминутно и в прошлом, так же, как и пространство, конкретное и абстрактное.

Две молодые актрисы – Елена Симонова и Валерия Жилина – в спектакле Александра Михайлова «Наташина мечта» по пьесе Я. Пулинович в театре «Свободное пространство» (г. Орел) создают два монолога. Режиссер организовал сценическую площадку, используя амфитеатр зала так, что образуется модель телестудии, в которой

снимается очередное ток-шоу. Каждая героиня обращается к публике со своей историей жизни как на исповеди, но исповеди публичной. Каждая открывает смысл своего внутриличностного конфликта и вместе с тем старается оправдать свою позицию. Пьеса Я. Пулинович относится к «новой российской драме», которая пытается уловить и вербально зафиксировать самые темные уголки сознания современного человека. Это драматургическое предложение взывает не эстетически совершенных, не традиционно психологических или модернистских сценических аналогов. Эта драматургия требует нового сценического языка. Современный же театр не имеет адекватных методов постановок и, обращаясь к подобным пьесам, ищет выразительные средства в структурах проверенных и хорошо знакомых.

Так, А. Михайлов стимулирует среду действия, Е. Аверкова, как подчеркивалось выше, расслаивает и раскалывает пространство, Н. Исхандарова в Новом Московском драмтеатре в постановке пьесы П. Пряжко «Урожай» создает игровое замкнутое пространство.

У актрис А. Михайлова иные, чем у актера Е. Аверковой, предлагаемые обстоятельства. Монолог «Хозяина кофейни» – для себя, это – внутренний монолог. Обе Наташи из «Наташиной мечты» существуют в двойной перспективе: сами по себе, а с другой стороны, – в телестудии под софитами. Персонаж спектакля Е. Аверковой безотносителен к происходящему на видео-проекции, а персонажи постановки А. Михайлова находятся внутри среды постоянно и плотно встроены в нее, они и воспринимаются только сквозь эту среду.

«Урожай» Наркас Исхандаровой располагается в зоне поиска документальной пластики, уличных интонаций и жестов, субкультурной артикуляции и манеры одеваться – в зоне поиска специфического отражения современной улицы с ее нравами и правилами. Режиссер исключает эстетическое оформление драматургического материала, а, значит, полностью отказывается от любого катарсиса. И вместе с тем, у нее соблюдены все принципы традиционного театра жизнеподобия, даже с некоторым желанием превзойти эффект присутствия, достигаемого кинематографом и недостижимого в театре. Рампа всегда подразумевает игровое начало, рампа всегда делает

сценическое зрелище обозреваемой моделью, а не естественным событием. Какой должна быть модель, адекватная новой драме, остается вопросом для театральной практики и для исследователей театра. Но и предложенное на анализируемых фестивалях, безусловно, интересно, что доказывает реакция зрителей – живой отклик и несомненное переживание.

Предельно изысканное и утонченное вербально-пластическое зрелище вступает в противоречие с текстами новой драмы, однако содержит не менее глубокую и трагическую эссенцию. Это – «Исповедь маски» по одноименному роману Юкио Мисимы в постановке Инны Соколовой-Гордон и исполнении Андрэ Мошоя в берлинском театре «Русская сцена». Время разворачивается направленно, с детства героя к тому моменту, когда начинаются эти воспоминания, и, вместе с тем, это же самое время движется от данного момента вспять. То есть воспоминания как бы отражаются в настоящем, окрашиваются нынешним эмоциональным состоянием персонажа в преддверии характеристики. Каждый новый фрагмент прошлой жизни – пластический этюд с особенным хореографическим ходом, с особым цветом предметов и костюма, с особой световой партитурой. Пластическая структура спектакля соотносится не столько с вербальным рядом прозы, сколько с ритмом и смыслом хокку. Она является хореографическим аналогом боя с тенью и медленного хакари. Текст, произносимый актером, словно растворяется в игре с вещью, в ритме спектакля, в пластике тела. Все пространство сцены – это черный кабинет, световой луч сужает его до фигуры актера. Время представляет собой точки-толчки, в которых сконцентрированы все эмоции персонажа. Актер верен японской традиции: эмоции никак не отражены на лице (особая игра – игра с маской), возбуждение никак не влияет на степень экспрессии танца, все дело – в сопоставлении, все дело – в медлительности ритмического рисунка, который завершается неожиданно и таинственно, вне психологических объяснений. Смысл хокку высекается из столкновения содержания отдельных фраз, из столкновения метафор, из изысканности отношения к миру, и этот смысл заключает в себе трагедию. Так и в спектакле: создается впечатление то ли летящих на ветру цветков сакуры, то ли силь-

ного снегопада; возникает ощущение перформанса, когда человек босыми ступнями идет по охристым листьям и снежинкам. И этот смысл заключен в проблеме собственной экзистенции героя, ведь каждый эпизод его жизни содержит мысль о смерти. «Сила женщины определяется степенью страдания, которое она причиняет своему возлюбленному», — эту сентенцию героя можно отнести к его отношениям с жизнью.

На фестивале в Орле была представлена работа Школы драматического искусства (Москва) — постановка Александра Огарева «Чудо со щеглом», театральное прочтение поселковой повести Арсения Тарковского. Как обозначено в программке, которая сама по себе является произведением искусства, многосоставным и многосложным, спектакль продолжает стилистическую линию предыдущих постановок поэтических текстов с методиками, разработанными Анатолием Васильевым.

Спектакль «Чудо со щеглом» можно охарактеризовать как многомерный, эстетский, красивый, пряный, с интонациями Серебряного века, вкусный, тактильный, музыкальный.

Его пространство мозаично в разных смыслах. Сценическое пространство организовано так, что действие происходит симультанно сразу в нескольких точках. На сцене существует несколько комнат, двери которых раскрыты в большую гостиную с огромным круглым столом в центре. К ней примыкает часть сценического планшета с роялем — это уже относится как бы к фрагменту концертного зала. Зрители рассажены по заднику сцены и в одной из кулис. Поэтому реальный зрительный зал, кресла которого покрыты полотнищами, виден целиком, в его проходах также происходит действие, как и на балконе зала. В таком пространстве возникает сразу несколько визуальных перспектив. Причем на самом близком плане все пространство необычайно насыщено всевозможными предметами разного объема, размера и фактур. Здесь и огромный самовар, и вязанки баранок, букеты полевых цветов, варенье и мед в вазочках, кусочки ягодного торта, блинчики и конфеты — на столе. И многочисленные писчие приспособления в кабинете, расположенном на втором плане и видимом в открытом проеме двери. И свечи, и подсвечники. И огромная лейка под самыми колосниками

(оттуда пойдет сильный дождь). И разные чудные штучки наподобие невысокой прялки, увешанной крошечными игрушечками... Весь этот первый и второй планы — просто-таки декупажные. Такое почти тактильное ощущение мастерского рукоделия возникает и от всей постановки. Третий план — фрагмент сцены с роялем — аскетичный, строгий, гулкий. Самый дальний — в проходах и на балконе — предметов не имеет, там появляющийся актер высвечивается лучом прожектора или в на мгновение включенным в зале светом.

Пространство спектакля «сшивается» из нескольких разнородных элементов:

- текст (особая методика его произнесения) + визуализация текста (актерское действие);
- фрагменты музыкальных произведений Франца Шуберта (исполняемые актерами Игорем Даниловым — красавец бас, Марией Зайковой — хрупкое сопрано и Еленой Амирбекян — играет Шуберта), которые представляют отдельную линию действия — домашний концерт;
- ритуал посиделок (в который вовлекают и зрителей);
- каждый из них — неожиданный реальный дождь из крупной лейки);
- тексты стихов Генриха Гейне (их читает по-немецки, присаживаясь на краешек стула, утонченная дама в черном), которые разрывают стихотворную ткань текста А. Тарковского, отчего возникает особенный резонанс, своеобразная реверберация;
- особое, совсем интимное действие в кабинете (зимним морозным вечером при свечах Поэт — Александр Огарев — пишет свою поэму, читая ее вслух).

Игра с предметами является структурообразующим элементом спектакля. Его пространство — это мир предметов, сцепленных, связанных в единый букет, благоухающий и многокрасочный. Предметы возникают и исчезают, меняют цвет, из живописных превращаясь в офорт (художник-постановщик Елизавета Дзуцева и художник по свету Иван Даничев). Предметы ведут за собой героев, которые тоже возникают и исчезают, называясь Метелями, Куролесицами, Ломброзиадами и Поклонницами. Изобилие почти Коровинское, плотное, цветастоживое и детально усугубленное в мелочах. Предметы возникают из глубин стиха, легко взлетают и отделяются от него, становясь

самостоятельными и от стиха независимыми, они словно уплотняют стих или, наоборот, делают его разреженным, как кружево.

Актерская игра в спектакле сравнима с «легким дыханием» (метафора Ивана Бунина). Текст и пластика, интонации и движение, голосовые вибрации и жесты скользят относительно друг друга. Нежно, волнисто, воздушно у Поэта и его поклонниц или грузновато и графично – у персонажей-музыкантов.

Время в спектакле так же мозаично, как и пространство. Сюжет развивается в течение определенного периода: поэму герой создает зимой, а посиделки происходят летом на даче. Но художественное время произведения не является ни временем сюжета, ни хронологической последовательностью, ни даже внутренним временем Поэта, это – время рифм и музыкальных ритмов. Как в традиции восточного театра, время отсчитывается и отбивается с помощью тактов музыкальными инструментами, так и в спектакле Школы драматического искусства время представляет собой музыкально-поэтическую ткань.

Образы создаются намеком, полутонem, штрихом, без сильной светотени и объема, легким перышком. Красивые и изящные женщины, талантливые и галантные мужчины.

Смысл произведения – это эстетическое, стильно оформленное многоцветье и многорадостие существования. Ежесекундное эпикурейство. Наслаждение визуальное, вкусовое и обонятельное.

Поэтическое марево раннелетнего чувства влюбленности, беспечности, пряного воздуха, полутемных коридорчиков старого дома, волшебство красной розы на белом рояле. Зимние вечера и барская шуба, огонек одинокой свечи и Шуберт, черная перчатка и кожаный переплет поэтической книжки. Это марево кружит, воронкообразно втягивает внутрь, радует, веселит, заставляет тоже сделать эпикурейцем.

Этот спектакль относится к модернистскому типу хронотопа. 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 является не самими объектами, а их соотношенностью. Здесь время восприятия – конструктивно очень сложное – оказалось ведущим, т. к. оно обладает «таким расширенным полем элементарно-структурных от-

ношений, в котором элемент более свободно варьирует свои связи с другими предметами реального мира» [93, с. 86]. Принципом согласования в модернистском спектакле является верховенство пространственно-пластической системы, актер здесь становится частью целостного образа спектакля. Способом «сборки» фрагментов пространства и времени является вертикальный монтаж, в котором через серию фрагментов идет одновременное движение целого ряда линий с собственными композиционными ходами в композиции общей целостности.

Постановка *«Похождения Шипова, или Старинный водевиль»* по Б. Окуджаве в постановке Александра Плетнева в Калужском областном драмтеатре является постмодернистским сценическим текстом.

В основе лежит сюжет предельно иронический, этакий анекдот об отставном офицере графе Толстом, молодом человеке с либеральными взглядами, который распространяет грамотность. Преподаватели устроенной в имении школы – это находящиеся под негласным надзором студенты. Дознание по делу поручено секретному агенту Михаилу Шипову, личности сомнительной.

На очень узкой полоске сценического планшета, на тесаном бревне на цепях происходит почти цирковое пластическое действие с элементами психологического театра и театра абсурда. Комедия переплетается с драмой, трагические моменты выглядывают из бытовой анекдотической репризы.

Сценический прием, изобретенный Вс. Мейерхольдом символистского периода (сужение игрового пространства), используется в спектакле А. Плетнева не для символизма, а для того, чтобы укрупнить и приблизить персонажей и создать предельный эффект присутствия. Актеры не выходят к зрителям сквозь рампу, но зрители ощущают себя внутри происходящего.

Экспрессивная постановка строится на гротеске-столкновении, когда каждый следующий эпизод вступает в такое столкновение с предыдущим, что сам обретает новый оттенок смысла и предыдущему придает иное значение. Всю эту бурлящую, остроумную фантазмагорию объединяет цветово-световая партитура спектакля с брейгелевским колоритом (зеленовато-серо-коричневая с пятнами голубого, золотого и белого). Актерская партитура состоит из больших монологов и пространственных диалогов.

Пространство-время – мозаика из разнообразных состояний, из одновременных фрагментов. В конечном итоге смысл спектакля определяет зритель. История остается открытой, не исчерпанной, а, значит, многовариативной, что и позволяет зрителю создать собственный результат ее.

Бревно опускается и поднимается на разную высоту, превращаясь в кровать, часть стены, стол, бордюр пруда. Действие происходит в комнате борделя, в трактире, в приемной чиновника, в квартире, в гостиничных номерах, на улице или даже в ирреальном пространстве. Все эти места только обозначены в спектакле намеком, с помощью бревна и нескольких предметов. В сценографии господствует минимализм. И бревно становится стилеобразующим элементом. Во-первых, это геометрическая фигура – горизонталь, линия. На ней все персонажи словно нанизаны. Во-вторых, это – символ опоры, бездушной силы и тяжелой мощи. Движения актеров и конфигурация мизансцен определяются линией бревна. Оно объединяет все действие постановки.

Время неопределенно и не повествовательно. Вначале еще как-то улавливается некоторая последовательность событий, но очень скоро из-за мозаичности дробной структуры становится дробным и время. Более того, события спектакля вполне можно поменять очередностью или вообще начинать с конца.

Постановки III театрального фестиваля «Смоленский ковчег» (10–17 апреля 2012, г. Смоленск. Директор фестиваля – Л. Судовская).

Структура спектакля «Похождения Шипова, или Старинный водевиль» подобна другому калужскому спектаклю. В Смоленске была показана постановка «Если любишь – найди», спектакль Александра Плетнева, представляющий совокупность песен советской поры. Здесь принцип мозаики особенно важен, так как сюжет отсутствует вообще. Каждая песня представлена как маленький спектакль, заверченный и целостный, со своей историей, героями и смыслом. Таким же является и время спектакля. Его направленность относительна, она представлена только хронологией создания песен. Пространство постановки плотное, многонаселенное, гомогенное и не имеющее разрывов.

Один и другой спектакль А. Плетнева – замечательно ансамблевые. Второй спектакль решен в кинематографическом приеме с мельчайшими подробностями деталей эпохи, настроения и атмосферы. Этот второй спектакль – целиком пластико-хореографический (балетмейстер Татьяна Борисова, сцендвижение Айдара Закирова), невербальный. Актерская партитура в нем выстроена на мгновенных перевоплощениях из песни в песню, из истории в историю. Так же меняется визуальный облик, зависящий от настроения песни и стилистики времени песни (художник Светлана Литвинова).

На малой сцене Смоленского драмтеатра Новый театр из Лодзи (Польша) показал спектакль режиссера Ярослава Тумидайского «Святая Иоанна скотобоен», трагедию Б. Брехта. Это – современное постмодернистское произведение, чистый перформанс, сохраняющий прием остранения, предписанный системой Б. Брехта, и политические декларации, органически связанные с этой системой. Молодые люди особенно остро реагируют на социальные деформации, поэтому их сентенции выглядят в спектакле актуальными и резкими.

Актерское исполнение в художественной системе спектакля подобно художественному поведению перформеров. Это – целиком личностная артистическая позиция, несмотря на точное следование рисунку образа. Актеры как бы преодолевают границы образа и выходят на уровень собственного отношения к предлагаемым обстоятельствам. Психологическая подоплека исключается, суть находится не в атмосфере и не в подтекстах. Положение актера усугубляется тем, что вся предметно-визуальная среда не является ни действенной и ни образной сценографией (художник Мирек Качмарек). Вся визуальность спектакля – это инсталляция.

Инсталляция – пространственная композиция, созданная на основе монтажа сделанных вручную или созданных производственным путем пространственных объектов, вызывающая интеллектуальное напряжение, смысл которого обнаруживается в логике игровой ситуации, где каждый элемент инсталляции обретает значение в зависимости от других элементов структуры. В инсталляции обнаруживается соотношение живописи, скульптуры, дизайна, графики.

Вся сцена заполнена различными объектами. Старой формы унитаза, а с другой сто-

роны площадки – натуральный макет белой с бурыми пятнами коровы. Между ними, на авансцене у ног зрителей, деревянное распятие. Все эти объекты связаны нитями длинных кровеносных сосудов, а унитаз вообще наполнен красной жидкостью (кровью?). Всю правую часть задника занимают несколько небольших квадратных экранов с повторяющимися сразу на всех (как на картинах Энди Уорхолла) видеороликами приготовленной еды. На заднем плане от кулисы к кулисе расположен длинный алюминиевый разделочный стол с кусками темного мяса.

Инсталляция связана с сюжетом и действием актеров опосредованно. На первый взгляд, они как будто из разных художественных систем. Однако очевидно, что инсталляция (объекты) и перформанс (актерская игра) не только усиливают обоюдную напряженность, они совместно создают разновекторный смысл происходящего. Пространство спектакля гетерогенно, т. е. в каждом своем топосе насыщено особенными и неподобными элементами, несущими отдельное содержание. Когда каждый отдельный топос активизируется (спускается красная жидкость из сливного бочка, или Иоанна гарцует на корове, или разделяется туша на столе, или появляется новое изображение на экранах и т. д.), ставится новый акцент постановки, чаще совершенно неожиданный и не предполагаемый.

Так же неоднородно и время спектакля. В постановке есть направленно развивающаяся история. Это – внешняя, наглядная характеристика времени. Время изображения на экранах в это внешнее время не вписывается, а идет параллельно и иногда врывается в ход внешнего времени, придавая ему новый смысл. Время движения красной жидкости в сливном бачке также имеет отдельный смысл. И еще один пласт времени – движение красной жидкости по трубкам-«кровеносным сосудам», и оно имеет самостоятельное значение в спектакле, выводя его в метафизический уровень, так как они проходят через тело Христа. Таким образом, соединяется обыденное (и даже низменно обыденное) с сакральным в их противостоянии и современном конфликте.

Структурообразующий элемент спектакля – именно это столкновение. Политизированный и социальный смысл постановки невозможно расшифровать без уяснения данного конфликта, выраженного при по-

мощи сценографии.

Как и в спектакле шведского театра «Альбатрос» (Этран) «Kongo» режиссера Роберта Якобссона и сценографов Азы Либерат и Тимьи Фемлинг. Двое актеров рассказывают историю Конго, используя аутентичные африканские атрибуты, музыкальные инструменты и видео на заднем занавесе с фрагментами документальных фильмов о драматических событиях в этой стране и текстами документов.

В актерской игре использован брехтовский метод остранения, даже в большей степени, чем это используется у польских актеров. Исполнители легко переключаются из образа в образ и выходят из образа, обращаясь в зрительный зал от своего имени. Шведские актеры создают зрелище динамичное, эмоционально насыщенное и страстное. Реплики в зал служат и средством выражения собственной, человеческой позиции актеров, и своеобразными цезурами в художественном пространстве спектакля.

Каждый новый фрагмент усиливает экспрессию художественного текста, и подобные цезуры позволяют уловить смысл и степень эмоции предыдущего и психологически настроиться на следующий. Так же, как и в польском спектакле, структурообразующий элемент содержится не в какой-то определенной партитуре произведения, а во взаимосвязи и пересечении партитур. В отличие от польского спектакля, актерская манера у шведов не производит впечатления перформанса, а сценография не похожа на инсталляцию. И, на первый взгляд, актеры могут действовать вообще без визуального ряда. Однако художественный смысл диктуется многосложным пространством-временем произведения.

Итак, пространство мозаично и гетерогенно, т. к. включает разнородные элементы, «сшитые» коллажно, а время слоисто, т. к. включает время истории в эпизодах, время сиюминутных актерских реплик в зал и время, отраженное в кинокадрах. Технологический принцип соединения всех этих параллельных рядов времени действует через остранение актеров. Когда актеры выходят из образа, они обращаются к видеоматериалу. Когда актеры снова входят в образ, активизируются африканские атрибуты на сцене.

В другой части этого спектакля – «Mary Kingsley» – действует женский актерский дуэт. Главная героиня рассказывает исто-

рию своей жизни в Африке. Ее монолог дополняется музыкальным рядом. Другая актриса у левой кулисы исполняет разные по ритму и характеру мелодии на нескольких экзотических инструментах. Этот музыкальный ряд не иллюстрирует актерскую партию первой актрисы, не дополняет ее и не является ее фоном. Он вступает в своеобразный диалог, становится участником. Более того, он – камертон в спектакле. Он делает время в спектакле сиюминутным (главная героиня ведет разговор о прошлом, уже случившемся) и действие – очевидным, почти тактильным (главная героиня не действует, а говорит). В пространстве обе участницы не пересекаются, как это происходит в другой части у актеров-мужчин. Они на самом деле существуют в разных реальностях. И вместе с тем они пребывают в художественном слиянии, эмоционально усиливая друг друга.

Творчество Виталия Барковского, главного режиссера Смоленского драмтеатра им. А. С. Грибоедова, представляет интерес как постмодернистское. Он экспериментирует с ритмами, цветовыми сочетаниями и актерским исполнением. Но, в отличие от представленных на фестивале постмодернистских работ других режиссеров, манера В. Барковского тяготеет к ритуалу, а не к публицистике. Смоленский режиссер намеренно растягивает темпоритм, отчего сразу меняется пластический рисунок актерского движения. Время замедляется, и его эпизоды-фрагменты перетекают друг в друга незаметно. Пространство спектакля «Этюды любви» по пьесе Елены Поповой соответствует этому растянутому ритму. Оно разрежено. Объекты его (фрагменты сценографии и фигуры персонажей) – белые на черном фоне – подобны отдельным штрихам и пятнам в большом офорте. Между ними много пустот, прозрачных стекол, безвоздушности. Персонажи словно плывут в этом внетяготении. Взрывы их эмоций, их страсти, исповеди и смерти четко не выявлены, спрятаны. И странным образом эта детективная история превращается в загадочную символистскую драму о любви и убийстве из ревности. В. Барковский вскрывает ситуацию, когда в психике персонажа происходит сильное торможение в предельно экстремальных моментах. Произведения В. Барковского создаются на пограничье психоанализа и постмодернизма. Здесь использованы приемы наплывов и движений

по кругу. Спектакль един и целостен, в нем нет разрывов и движений в параллельных пространствах. Пространство-время постановки гомогенно, однородно во всех своих элементах. Оно «сшито» одним приемом. Художественный смысл произведения – в его стилистике: гармонии, изяществе и отточенности постановочной манеры.

Спектакли «Славянского базара в Витебске-2012» в программе «Театральные встречи».

Валерий Белякович – частый гость в Витебске. И на гастроли, и на фестивали он привозит самые интересные работы Московского театра на Юго-Западе, который он возглавляет 36-й сезон – с момента создания коллектива. В этом году В. Белякович представил и свой спектакль «Мольер», поставленный в Драматическом театре имени К. С. Станиславского, также им теперь руководимом.

Пьесу Николая Коляды «Баба Шанель» В. Белякович представил в традиции исполнения женских ролей мужчинами. После юбилейного концерта, посвященного десятилетию хора, его участницы собрались отметить это событие. В застолье, организованном вскладчину, они вспоминают свои гастроли, выступления и успех. А потом появляется худрук хора и излагает перспективы дальнейшего творческого развития. Поскольку участницам за 80, и все они инвалидки без голоса и слуха (!), он решает произвести ребрейдинг и представляет новую певицу, молодую (55 лет) и подающую надежды. Вместе с новенькой он собирается выступать на авансцене с новой программой в то время, как все остальные будут стоять в черном у задника и без освещения. Хор, естественно, отказывается от таких перемен, и худрук покидает старух.

Пространство сцены представляет собой полукруг. По линии рампы фронтально расположен длинный стол на семь человек (еда и все прочее – условно), а по окружности находятся огромные вертящиеся зеркала (знаковая деталь в сценографии В. Беляковича), вдоль которых идет балетный поручень. В первой части спектакля вся сценография является предметной средой, в которой происходит действие, местом действия, иллюстрирующим реальность происходящего. Время этой части постановки – реальное время проведения застолья.

В актерской партитуре нет чистого жанра. Здесь взаимосвязаны и переходят друг в

друга психологизм, фарс, буффонада. В это вписывается постмодернистская цитатность. Например, Сара Абрамовна (А. Санников) постоянно читает фрагменты стихов Марины Цветаевой и Анны Ахматовой, и это воспринимается опасно смешно. Или, к примеру, весь музыкальный ряд спектакля состоит из подбора современных популярных песен, создающего ритм и характер происходящего на сцене (звуковое оформление М. Короткова).

Структура спектакля состоит из трех различных по ритму и смыслу частей. Ровно в середине постановки происходит ритмический и смысловой перелом – в сцене появления художественного руководителя хора Сергея Сергеевича (Д. Нагретдинов) и его новой солистки Розы Рябоконь (Г. Галкина). Спектакль мгновенно меняется пластически. Партия Сергея Сергеевича решена через серию акробатических этюдов.

И, наконец, третья часть спектакля. Она представляет собой целиком пластическую постановку. После конфликта с руководителем хора прямо у праздничного стола умирает 92-летняя Капитолина Петровна (М. Шахет). Актер сбрасывает концертный сарафан и остается в черном трико танцовщика и бандане на голове. Стол с яствами превращается в место возлежания скончавшейся, а переход из реального существования персонажа в ирреальное его бытие решается через пластически долгий эпизод с резкими и изломанными движениями, напоминающими танец умирающего лебедя. Сценическая площадка погружается в полутьму (световое оформление В. Климова), и постепенно меняется время-пространство спектакля. Пространство становится целиком мистико-мистериальным. Границей перехода всех участниц хора в это пространство является стол, крутящийся крестообразно, словно дверь-вертушка. Сбрасывая свои сарафаны, кокошники и бусы (костюмы разработаны В. Беляковичем), все персонажи превращаются в графические фигуры, черные на фоне поблескивающих зеркал. Фигуры одна за другой входят в узкую зону между плоскостью зеркала и поручнем. Там и начинается танец этих душ-птиц, где у каждой своя особая хореографическая партия. Переход в это новое пространство создан В. Беляковичем так, что мы не вдруг понимаем, умерли старухи или это некий неожиданный прием в их соб-

ственном празднике. Здесь ощущается аналогия с пространством «бардо» в тибетской Книге мертвых, где умерший человек не сразу понимает, что он уже ушел из реальности. Зритель, сторонний свидетель, как будто участвует в этой графически тонкой мистерии перехода. Персонажи сходятся, и возникают группы, похожие на персонажей известных картин (к примеру, «Весна» С. Боттичелли), а потом снова разъединяются и танцуют в одиночку.

Время становится таким же ирреальным. Оно кружит вместе с танцующими, потому что их движения повторяются, и они движутся по окружностям, как суфийские дервиши. И это время в спектакле обладает характеристиками вечности, т. е. оно не развивается, не направленно и не насыщено реальными событиями.

Таким образом, мы обнаруживаем, что структура спектакля, содержащая противоположные по форме части, представляет собой экспрессивный гротеск. Здесь гротеск используется как столкновение фрагментов. А. Юберсфельд формулирует дефиницию гротеска следующим образом: «Когда напряжение достигает вершины, когда смерть и комическое, насилие и насмешка, тоска и решимость сцеплены вместе, – будь то благодаря одновременности внутреннего противостояния или же благодаря тому, что они быстро сменяют друг друга, – мы имеем дело с совершенно специфическим наслаждением гротеска – наслаждением, которое столь успешно проанализировал Бахтин в своей книге о Рабле» [654, с. 15]. Катарсис высекается из такого гротеска, обладающего особенно сильной экспрессией.

Как видим, режиссер добивается сложного состава смыслов своего произведения. Во-первых, нравственный смысл вскрывается в мысли о мимолетности жизни и бессмысленности погони за временем в желании убежать от старости и быть среди людей. Во-вторых, эстетический смысл состоит в гармоническом сочетании кича и высокоинтеллектуального уровня постмодернистского зрелища, в математическом расчете изменения ритма в спектакле, в чистоте и органичности актерской работы, в высоком мастерстве и артистизме решения актерами режиссерских задач, в приоритете яркой театральности (причем, театральности в чистом виде, т. к. в спектакле не используются никакие другие выразительные средства,

кроме собственно сценических). При этом В. Белякович всегда верен духу драматургии, с которой работает. В данном случае спектакль соотносится с мышлением Н. Колляды. Режиссер В. Белякович автономен на сто процентов и ровно на столько же следует за автором. Ансамблевость – основная характеристика постановки: актеры чувствуют друг друга по системе К. Станиславского. В середине спектакля появляется эпизод сольных акцентированных партий (Сергей Сергеевич и Роза Рябоконт), функцией которого является сбой в ритме для последующего его перевода на новый уровень. Математическая формула спектакля: «7–2–7». При геометрической конфигурации: $_/-$. Способ визуализации этой формулы – полистилевая «сборка» спектакля и полиритмическая характеристика постановки.

В спектакле «Мольер» драматического театра им. К. С. Станиславского по мотивам пьесы М. Булгакова «Мольер (Кабала святош)» В. Белякович прибегает к структуре: герой–толпа. Излюбленная сценографическая идея зеркал позволяет режиссеру создать атмосферу театрального закулисья, лживую, предательскую, смертельно опасную и очень строгую (форма зеркал дает математический расчет пространства). В этой стройной холодной строгости и пустоте карнавальная золото-цветастой волной то и дело взмывает и опадает актерская массовка (костюмы В. Беляковича). Это – как у А. Ахматовой:

*И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады
Издавля заслышав вой,
Все надеялась я, что мимо
Белой залы, как хлопья дыма,
Пронесется сквозь сумрак хвой.
Нет отбоя от рухляди пестрой <...>*

Действие в спектакле движется рывками-пунктирами:

Во всяком следующем эпизоде – новая точка событий. Мольер всегда в центре эпизода или в центре сюжета эпизода. Все персонажи вокруг него представлены в спектакле не как его собеседники, помощники или противники, а как персонификации его судьбы на нисходящей линии к умиранию. В красно-черно-золотой гамме это похоже на зловещий ритуал, что подчеркнуто и временем в спектакле. Ритм постановки создают хореографические эпизоды, кото-

рые воспринимаются, на первый взгляд, как вставки, а в сущности являются своеобразными часами, отбивающими промежутки времени, части пройденной Мольером дороги к смерти. И вместе с тем эти хореографические эпизоды есть фрагменты того спектакля, который дают в этот вечер в театре Мольера. Реальная театральная площадка – это закулисье, а где-то там, за правой кулисой, невидимой для зрителя из зала остается сцена театра Мольера. Хореографическая группа (хореограф Ф. Ситников) готовится перед зрителем для выхода на ту, воображаемую сцену. Каждый вечер (отдельный эпизод спектакля) они начинают тот самый показ.

Все актеры играют трагический смысл произведения, сгущая темную и мрачную энергетику вокруг Мольера. И Людовик (В. Коренев), статный и величественный. И архиепископ Парижа (В. Михалков), красным пламенем кружащий вокруг Мольера. И любимые женщины Мадлена Бежар (Л. Лушина) и Арманда Бежар (А. Сенина), прелестные, словно мотыльки, актрисы мольеровой труппы, предавшие своего возлюбленного.

Только Мольер (его играет сам В. Белякович) многогранен. Эта партия решена как ведущая и как страдательная. То есть действуют и толкают действие вперед они – его окружение, а он оказывается внутри интриги. Но на самом деле он – в центре действия не по обстоятельствам сюжета, а по внутреннему развитию и раскрытию на пути усугубления трагедии. Такая метаморфоза происходит и с пространством спектакля. Из внешнего пространства события оно становится внутренним пространством Мольера.

Спектакль «Мольер» обозначен в программе как «Пьеса из музыки и света». Эта постановка в жанре трагического карнавала звучит словно реквием. Свет всегда падает на лицо Мольера. Оно всегда выделено из полутьмы, как это бывает в картинах Рембрандта. Смысл произведения В. Беляковича – в благородстве и достоинстве смерти загнанного в угол, униженного и растоптанного, но не сдавшегося человека.

Национальный академический драмтеатр им. М. Горького представил спектакль «Пане Коханку» Сергея Ковальчика по пьесе А. Курейчика, созданного в рамках Арт-фэста «Тэатр Уршулі Радзівіл». В художественном

вымысле авторов (определение постановки в программке) звучит трогательная история старика Казимежа Радзивилла по прозвищу Пανε Коханку, который так и не был понят в свое время и не был признан в отечественной истории как белорусский Леонардо. Трогательность звучит в интонации режиссерского построения, в сюжете любовной истории, в исполнении Ростислава Янковского. В его манере присутствует некоторая отстраненность от событий, замкнутость персонажа в своем внутреннем мире и определенная демонстративность. Радзивилл такой на протяжении всего спектакля. Он заданно неизменен. И в этом загадочен. Сюжет играют все остальные, раскрываясь и тем самым раскрывая суть событий и сущность Радзивилла.

Время спектакля – это время сюжета, т. е. реальное время происходящего события. Актеры существуют в своих образах, никак и никогда не выходя из них в другую реальность. Даже наличие дзанни не нарушает сплошной гомогенности времени: трое Рыжих (С. Жбанков, А. Сенькин, В. Гречухин) на самом деле крепостные Радзивилла, и их линия в спектакле находится внутри всего событийного ряда. Даже монолог Августа Понятовского (А. Суцковер) в финале является послесловием, но не метафизическим обобщением случившегося.

Даже когда во втором акте возникает своеобразная вставка – спектакль в спектакле (усадебный театр Радзивилла показывает свою постановку королю), не меняется ход

событийного времени. В основе движения времени находится жизнеподобный ритм последовательно развивающегося события. В первом акте слегка замедленный, ведь характер акта определяет его вербальность. Второй акт более действенный, т. к. главная пружина интриги раскручивается именно в нем.

Иная ситуация с пространством. При своей гомогенности (реальная обстановка, детали сценографии, предметная среда, костюмы) пространство спектакля точно, т. е. действие происходит в разных местах сцены, как будто «камера» выхватывает разные фрагменты в картине одного события.

Цветовая партитура представляет собой синевато-коричневую гамму костюмов и предметов, создает эффект старинного гобелена. Хронотоп спектакля в сочетании с его визуальным колоритом позволяет понять, как ироническая комедия превращается в драму неординарной личности.

Заключение. Срез фестивального движения в регионах позволяет осмыслить поле сценических поисков и общее состояние современного театрального мышления вне мейнстрима, в глубине театральных процессов. Сегодняшний день театра обозначен разными подходами к созданию произведения и равноправным существованием спектаклей с разными структурами и художественными смыслами. Исходя из этого можно заключить о гетерогенности всего культурного пространства современности.

Поступила в редакцию 24.09.2012 г.

УДК 792.54(510):78.03(510)

Символические и философско-эстетические основания развития китайской региональной музыкальной драмы

Ван Пэйи

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



Китайские региональные драмы возникли и развивались на основе древних художественно-эстетических традиций и имеют глубокие философские корни, которые берут свое начало в музыке, танцах, движениях, литературе и театре. В данной статье сделана попытка проанализировать специфику проявления символизма и формализма в китайском искусстве на примерах живописи Чжэн Баньцяо, а также песен, поэзии (цзы) и ритмической прозы (фу); раскрыть влияние традиционных философских и эстетических идей на становление и развитие музыкальной региональной драмы, среди которых рассмотрены диалектика формы и смысла, концепция красоты и философско-космологическая концепция даосизма. Идеи данных концепций отразились в простоте и условности драмы, в символичности бутафории, движений, костюмов и грима, воплотились во многих сюжетах и темах традиционных китайских региональных драм.

Ключевые слова: региональная музыкальная драма, местные оперы, символизм, условность, диалектика формы и смысла.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 107-110)

Symbolic and philosophical and aesthetic bases of the de-velopment of Cinese regional musical drama

Van Payee

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

Chinese regional drama arose and developed on the basis of the ancient artistic and aesthetic traditions, and has deep philosophical roots, which havet heir origins in music, dance, movements, literature and theater. This article attempts to analyze the specific manifestations of formalism and symbolism in Chinese art with examples of Zheng Banqiao's paintings, as well as songs, poetry (ci) and rhythmic prose (fu); to reveal the influence of traditional philosophical and aesthetic ideas in the formation and development of regional musical drama, which include the dialectic of form and meaning, the concept of beauty and philosophical and cosmological concept of Taoism. The ideas of these concepts are reflected in the simplicity and conventionality of the drama, the symbolic props, movements, costumes and makeup, and embodied in many subjects and themes of traditional Chinese regional dramas.

Key words: regional musical drama, local operas, symblism, conventionalism, dialectics of form and sense.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 107-110)

История формирования различных региональных музыкальных драм, так называемых «местных опер», начинается с периода эпохи династии Южная Сун (1127–1276 гг.). Под воздействием местных диалектов и мелодий постепенно сложилось множество региональных разновидностей китайской музыкальной драмы. На сегодняшний день в Китае насчитывается

свыше 360 местных видов оперы, имеющих разную степень популярности и профессионального мастерства. Некоторые из них получили широкое распространение далеко за пределами местности своего происхождения и достигли в Китае на современном этапе поистине общенационального значения и высочайшего профессионального уровня. К операм такого рода, распространенным

Адрес для корреспонденции: wangpei@yahoо.com.cn – Ван Пэйи

главным образом в городской и столичной культурной среде, принадлежат пекинская опера, новая опера куньюй, хэнаньская опера и некоторые другие. Местные оперы другого рода – деревенские постановки полупрофессиональных самодея-тельных трупп, где народные песни и танцы играли важнейшую роль в музыкально-сценическом оформлении. В настоящее время в китайских деревнях по-прежнему выступают труппы местных опер, участвуя в народных торжествах и весельях.

Цель статьи – анализ специфики проявления символизма, формализма и условности в региональных музыкальных драмах на основе анализа произведений других жанров китайского искусства и раскрытие символических и философско-эстетических оснований развития китайской региональной музыкальной драмы.

Простота и бесхитрость региональной музыкальной драмы как определяющая черта китайской эстетики. Традиционная китайская музыкальная драма и спектакль в равной степени относятся к театральному искусству, при помощи игры актеров изображают персонажей, посредством диалога и движений раскрывают определенный сюжет. Различие лишь в том, что китайская музыкальная драма использует «музыкальный диалог» для передачи мысли, а реалии жизни отражаются при помощи движений в танце. Еще одно отличие – это хорошо известные основные компоненты китайской оперы: пение, декламация, игра, акробатика, использование приемов грима, костюмов, эффектов освещения и звучания. Интересно отметить, что в атрибутике не наблюдается больших различий в зависимости от региона, в котором создается и исполняется тот или иной спектакль. Вся атрибутика является в высшей степени условной, ее можно отнести скорее к объединяющей черте всех региональных драм, нежели к той, которая различает их. Простота и бесхитрость как основа гармонии – определяющая черта китайской эстетики, которая определила и скромную атрибутику символической китайской музыкальной драмы.

Условность традиционной китайской оперы и драмы – ее наиболее отличительная черта. Каноны, по которым действуют персонажи, сочетание стихотворных музыкальных строк и разговорного диалога

в тексте пьесы, ритмичность, музыкальность, роль хора и даже статистов – все это объединяет пьесу в стройное, гармоничное действо, работающее, как сложенный механизм. По нашему мнению, то, что делает китайскую музыкальную драму такой уникальной, – именно сочетание абсолютной условности «четырех действий» (пение стихов, декламация диалогов, действие с предметами и вставки акробатических сцен с боевыми искусствами) с реалистичностью танцевальных номеров. Их противостояние и взаимное пересечение, антагония и взаимодополнение являются основой китайской драмы, как диалектический принцип инь-ян для китайской философии.

Диалектика формы и смысла. Далее попытаемся рассмотреть влияние традиционных философских и эстетических идей на становление и развитие музыкальной региональной драмы. Жанр оперы в Китае появился почти на две тысячи лет позже, чем в Европе, и, тем не менее, он постоянно находил источник развития в этой богатейшей, приверженной традициям культуре, насчитывающей более пяти тысяч лет истории. Так, в одном из древнейших произведений – «Трактате о противоречии формы и духа» – находим утверждение, что «сицью – это общее название для традиционной китайской драмы и региональных представлений, и оно включает в себя *музыкальные представления малых народов*» [1, с. 182]. Но основным фоном возникновения сицью явилась все же китайская культура в целом. Повлиявший на нее «Трактат о противоречии формы и духа» привел к тому, что эстетическое направление музыкальной драмы можно охарактеризовать как «свободный стиль», «живопись идей» (название одного из двух основных стилистических направлений китайской традиционной живописи). В общем и целом «Трактат о противоречии формы и духа» описывает отношения диалектики, единства и противоположности формы и смысла, вида и идеи. Форма – это внешнее проявление предмета, переносчик идеи, неразрывно с ней связанный. Но дух – это сущность, суть предмета. В любом виде искусства, вне зависимости от того, какую идею мы описываем, передать и донести ее можно только посредством внешней формы. Но и строго придерживаться установленной формы и жертвовать смыслом нельзя. Таким образом, диалекти-

ка формы и смысла – основополагающий принцип китайской эстетики. На самом деле такая диалектика понимается как особый взгляд на «правдивость» произведения, но такой взгляд несколько не похож на «жизнеподобие» либо красочные галлюцинации европейского реализма. Как говорил П. Кассирер, «традиционное искусство влияет не только на формирование искусства народа, но и на самые формы, которые оно принимает, на течения и тенденции, которые ему предстоят» [2, с. 48]. Так и описанный в «Трактате о противоречии формы и духа» художественный метод определил эстетическое направление движения китайской музыкальной драмы, ее характерные особенности и приемы изобразительности. Сам же трактат можно отследить до истоков, коими является классический «И-Цзин» («Книга перемен») [3, с. 1], в котором множеством образных примеров демонстрируется единство противоположностей, аллегорических инь и ян, – первая естественная философская концепция диалектики.

Философско-космологическая концепция даосизма. Также следует сказать и о философско-космологической концепции даосизма, которая нашла отражение в формировании и становлении традиций региональных драм. Дао, в понимании Лао-цзы, одновременно и вещественно, и духовно, проявлено во всем, от небесных тел до тела человека, всеобъемлюще и универсально. В трактате мыслителя Сюнь Цзы «О любви и ненависти, удовольствии, гневе, печали и радости, скрытых друг в друге» [2, с. 48] описана зыбкость бытия, нашедшая проявление в традиционной живописи. Так, например, художник династии Восточная Цзинь (317–420 гг.) Гу Каньчжи выдвинул идею правдивости как передачи сути через форму. Он впервые проявил желание «описать самую суть», поставив форму в служебное значение. В работе «Резной дракон литературной мысли» знаменитый критик эпохи Ци и Лян (479–557 гг.) Лю Се также поддерживает эту мысль. Он писал, что настоящий творец не должен загонять себя в рамки обыденной действительности, не должен ничем сдерживать полет фантазии, чтобы выявить истинную суть идеи [4, с. 714]. Во времена Поздней Тан (836–907 гг.) знаменитый художник Сыкун Тун еще смелее отмечает, что слепое поклонение форме портит произведение. Самый известный художник

и поэт эпохи Сун (960–1179) Су Дунпо говорил: «Рисуют, подражая форме, только малые дети» [2, с. 49]. Все это еще больше укрепило догмат о том, что не нужно буквально следовать внешней форме, а нужно «передать самую суть», вынесло на первый план «уход в себя», возвышенность, божественность, проявленную в природе искусства, в природе человека. Данная идея как нельзя лучше отразилась в символичности бутафории, движениях, костюмах и гриме, воплотилась во многих сюжетах традиционных китайских региональных драм.

Ретроспективный анализ великих творений китайской культуры показывает, что прославившиеся в веках писатели, художники и поэты в своих произведениях сумели охватить все явления природы, все варианты пейзажа, все существующее на Земле, но писали не ради пейзажа, а затем, чтобы через него проявить скрытые человеческие чувства. Предмет изображался не ради предмета, в него вкладывали стремления души, тонкую жизнь своего «я». К примеру, назовем знаменитые картины Чжэн Баньцяо – знаменитого художника, поэта и каллиграфа в XVIII веке, известного своими картинами, изображающими бамбук, камень и орхидеи. Мы наслаждаемся ими вовсе не потому, что бамбук изображен реалистично и осязаемо, а потому, что в силуэте растения виден дух и даже характер. Полагаем, что любимой темой творчества автора стал бамбук, потому что он нашел в этом растении себя, сделал его символом, даже в чем-то одушевил, показав одинаковое отношение сильного растения и человека к жизни.

В песнях, стихах (цы) и ритмической прозе (фу), например, как у Лу Ю (поэт эпохи Южная Сун) в «Песне о сливе» и стихах Мао Цзэдуна, посвященных этому произведению, несмотря на то, что формально предмет стиха – слива, на самом деле в нем описываются два разных по качеству человеческих характера. Об этом литератор и критик эпохи Сун Яньюй говорил: «Высшее достижение в стихах – проникнуть в дух, выше этого нет ничего». В эпоху Цин (1644–1911 гг.) поэт Ван Ши чэн писал: «Понять мысль и не испытывать надобности выразить ее словами, во вдохновении уподобляться божеству – вот предел и высшая красота».

Такая концепция красоты, когда ищут не правдивости, но смысла, не могла не повлиять на развитие традиционной китайской

музыкальной драмы. Известно, что китайская опера появилась сравнительно поздно, но это дало ей основание унаследовать и впитать в себя лучшее от других видов искусства, предшествовавших ей. Эстетическое стремление «писать идею», «выразить душу» воплотилось и в китайской опере. В традиционной живописи за нарочито простым стилем видна одухотворенность, что и стало образцом для драмы. Так и в драме основной художественный метод – театральная условность. Условно все: разграничение персонажей и их роли, движения, слова песен, мелодии, строчки для декламации, костюмы, реквизит, грим, роли статистов и так далее. Такой метод художественного изображения органично продолжает традицию «живописи идей», не копируя реальность, а лишь подчеркивая, выпячивая ее явления. Предоставляя безграничный простор для фантазии, жанр оперы позволяет выразить сильнейшие эмоции. Мастера китайской оперы многие годы собирают идеи реальной жизни, оттачивая, кристаллизуя их и вынося на сцену.

«Негласная» договоренность с публикой. В то же время, в среде китайской культуры под влиянием постоянной практики проведения представлений возникла своего рода «негласная договоренность» с публикой: множество условных движений («стучать» в невидимую дверь, открывать и закрывать ее, движениями пантомимы карабкаться в гору и спускаться вниз; реквизит, представляющий лошадь или лодку; танец, описывающий пир, или битву, или выступление в поход, и великое множество иных условностей) имеют свою четкую форму, известную зрителям, поэтому, когда на сцене происходит очередное движение, они узнают его, приходя в восторг, и радость узнавания только добавляет оживленности представлению. Поэтому выходит, что в представлении нет таких вещей, которые нельзя изобразить, автор может посредством языка или движения разжечь фантазию зрителей, через воображение ввести их в прекрасный мир искусства, чтобы дать насладиться им и одновременно через прекрасное очистить и научить.

Заключение. В традиционных региональных драмах наиболее четко прослеживается преемственность классических, духовных и народных традиций, воплотившихся в эстетике, художественности и символике драматических произведений. Народные традиции, представленные в музыке, пении и танцах, послужили тем основанием, которое позволило не только сохранить самобытность того или иного этнографического или этнокультурного региона, но и развиваться далее, впитывая в себя все новые и новые явления. Этнографическая самобытность проявилась в специфике музыкальных и хореографических предпочтений определенного национального меньшинства. Все это обусловило многообразие региональных видов драм. Не чужда региональным драмам и философская основа: наиболее традиционные философские воззрения китайцев, описанные еще в трактатах древних философов, нашли свое отражение и в китайской региональной драме. Это и гармония положительного и отрицательного начал, гармония формы и содержания, и условный характер представлений, костюмов и движений, основной целью которого является передать самую суть, не отвлекаясь на мелочи. Таким образом, можно сказать, что китайские региональные драмы имеют глубокие художественно-эстетические и философские основания.

ЛИТЕРАТУРА

1. 王安葵, 余从《中国当代戏曲史》, 学苑出版社, 2005年. – 660页. Юй Цун, Ван Аньцай. История китайской оперы сицзюй в наше время / Цун Юй, Аньцай Ван. – Пекин: Изд-во Сюе Юань, 2005. – 660 с.
2. 转引自鉴质《东西方审美传统在戏剧中的反映》, 见《戏剧》杂志1999年第3期, 第48–49页. Цзень, Чжи. Отражение эстетических традиций Востока и Запада в театре / Чжи Цзень // Драма. – № 3. – 1999. – С. 48–49.
3. 王宇:《易经的智慧》山西人民出版社 2007年5月1日出版. – 284页. Ван, Юй. Мудрость Книги перемен / Юй Ван. – Тайюань: Изд-во Жэйминь Шаньси, 2007. – 284 с.
4. 李泽厚刘纲纪《中国美学史》第二卷第714页中国社会科学出版社, 1984年. – 872页. Ли, Цзэху. История китайской эстетики / Цзэху Ли, Ганцзи Лю. – Пекин: Изд-во «Общественные науки Китая», 1999. – Т. 2. – 872 с.

Поступила в редакцию 24.09.2012 г.

УДК 398.3(476):78

Музыка обрядов жизненного цикла белорусов

Варфоломеева Т. Б., Козенко Н. А.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Минск



Статья посвящена исследованию традиций отечественной культуры. В круге интересов авторов находятся обрядовые структуры жизненного цикла человека. Коллективные представления о социальном пространстве-времени и поведении, выраженные в архетипах, отражают ритмические построения жизненных этапов. Исследователи уделяют внимание музыкально-песенной культуре, наиболее характеризующей подобные архетипы. В общности представлений о круговороте жизни человека и социума, в единстве комплекса обрядов авторы выделяют суть мировой идеи переходов жизненных форм из смерти, рождения и их взаимопревращений. Исследователи систематизируют мелодии белорусских похоронных причитаний в определенных ареалах страны, а также рассматривают музыкальную систему белорусской свадьбы как открытой системы разных степеней. В статье подробно рассматривается специфика отечественного родинного ритуала в виде семи типовых политекстовых напевов.

Ключевые слова: белорусская традиционная культура, архетип, идея круговорота жизни и смерти, свадебный обряд, похоронный обряд, родинный ритуал.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 111-118)

Music of life cycle rituals of the Belarusians

Varfolomeyeva T. B., Kozenko N. A.

State scientific establishment «Center for Belarusian culture, language and literature studies of the National Academy of Sciences of Belarus», Minsk

The article centers round the study of the traditions of home culture. The author concentrates on ritual structures of the human life cycle. Collective understanding of social space and time as well as conduct, which is expressed in archetypes, reflects rhythmical structures of life stages. The researcher pays attention to music and song culture which is most typical of these archetypes. In the unity of ideas of the cycle of human life and society, in the unity of ritual complexes the author stresses global idea of the transition of life forms from death, birth as well as their mutual conversion. The researcher systematizes melodies of Belarusian funeral songs in some areas of the country and considers musical system of the Belarusian wedding as an open system of different degrees. The article considers in details specificity of home birth ritual in the form of seven type polytext songs.

Key words: Belarusian traditional culture, archetype, idea of the cycle of life and death, wedding ritual, funeral ritual, birth ritual.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 111-118)

В континууме традиционной культуры белорусов обряды жизненного цикла занимают такое же фундаментальное место, как и обряды цикла календарного. Оба они ярко характеризуют белорусский этнос, поскольку выражают коллективные представления о формах социальных взаимодействий и взаимоотношениях людей между собой, о культурных архетипах, универсалиях, образцах или стереотипах поведения, формах и способах воспитания и обучения, знаниях о человеке, природе и Боге. Будучи тесно связанными, эти циклы выполняют,

однако, разные социальные функции: календарные обеспечивают ритм жизни коллектива, обряды семейного цикла – ритм индивидуальной жизни человека.

Коренной сельский белорус и до нашего времени остается приверженцем и хранителем своей культуры. По крайней мере, тот богатейший музыкально-песенный материал, на основе которого сделаны обобщения в этой статье, собран на протяжении последних сорока лет – периода, в котором традиционная музыкально-песенная культура белорусов (в особенности той ее части,

которая относится к обрядам жизненного цикла) может быть охарактеризована как культура, сохранившая основные черты своей системной целостности.

Безусловно, современный исследователь имеет дело с системой в ее позднем состоянии – том, в котором она зафиксирована собирателями и исследователями в конце XIX – начале XXI века. К этому времени сам семейный ритуал уже давно утратил свою возможную первоначальную целостность и развился в три окончательно сложившиеся и достаточно автономные ритуалы – родинный, свадебный и погребальный, последовательность которых освещает и освящает три наиболее важных момента жизни человека. В то же время ритуалы возрастного цикла остаются связанными между собой общностью представлений о бесконечности круговорота человеческой жизни и потому продолжают оставаться тем единым комплексом, в котором в специфичных формах реализуется мировая идея – через смерть к новому рождению – и сконцентрированы древнейшие представления о бесконечной череде переходов жизненных форм из одного состояния в другое.

В макросистеме белорусского песенного фольклора песни обрядов жизненного цикла, как и песни календарные, – это один из наиболее устойчивых пластов, «являющихся своего рода ядром традиционного песенного фольклора». Выявляя типологически единые черты целостности как на уровне общетеоретических проблем (генезис, типология, стиль, ареология), так и проблем социальных (например, вопросы исторических судеб аутентичных форм песенной культуры белорусов и экологии традиционной культуры в целом), каждая из систем, вместе с тем, отличается выраженной спецификой. В наиболее крупном масштабе она проявляется на уровне ритмов их пульсации. Так, если ритм календарно-обрядовой жизни «песенной общины» находится в син-

хронном соответствии с цикловым кругооборотом природы, периодичностью разных ее состояний, то ритм обрядов жизненного цикла определяется сменой биологического и социального статусов человека в системе родового социума. Обряды жизненного цикла в целом не имеют точной приуроченности к определенному времени года. В отношении родинного и похоронного обрядов это нашло отражение в широко распространенной белорусской поговорке «Смерть и родины не выбирают години (времени. – Т. В., Н. К.)». В отношении свадьбы можно говорить о преимущественной приуроченности этого ритуала (по меньшей мере, в конце XIX – начале XX в.) к периоду от Покрова до начала рождественского поста или от Крещения до Великого поста, однако ясно, что такое приурочение обусловлено не природными ритмами, а религиозным сознанием, с одной стороны, и прагматичным хозяйственным расчетом – с другой.

Цель статьи – выявление закономерностей собственно музыкального компонента белорусских обрядов возрастного цикла в целом.

Данные закономерности раскрываются во взаимосвязи типологического, интонационного, этнографического, драматургического, музыкально-стилевого и ареального аспектов, которые выявились при изучении песенных систем всех историко-этнографических регионов Беларуси – северного (Белорусское Подвинье), южного (Брестское и Гомельское Полесье), восточного (Белорусское Поднепровье), западного (Белорусское Понеманье) и Центральной Беларуси. При этом в каждом из трех ритуалов отмеченные аспекты имеют свою специфику.

Музыкальная система похоронного обряда. Наибольшей строгостью и четкостью отличается музыкальная система похоронного ритуала. В триаде белорусских обрядов жизненного цикла этот обряд наиболее архаичен и консервативен. Музыкальная система здесь абсолютно замкнута и не-

В дальнейшем изложении термины «обряды жизненного цикла» и «обряды возрастного цикла» используются как синонимы.

Еремина, В. И. Ритуал и фольклор / В. И. Еремина. – Л.: Наука, 1991.

Можейко, З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования / З. Я. Можейко. – Минск: Наука и техника, 1982. – С. 3.

Можейко, З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования: автореф. дис. ... д-ра искусств. / З. Я. Можейко. – М., 1992. – С. 22.

Результаты исследования отражены в следующих публикациях: Можейко З. Песни Белорусского Полесья. Вып. 1. – М., 1983; Вып. 2. – М., 1984; там же: Песні Беларускага Паазер'я. – Мінск, 1981; Варфаламеева, Т. Песні Беларускага Панямоння / Т. Варфаламеева. – Мінск, 1998; Мажэйка, З. Песні Беларускага Падняпроўя / З. Мажэйка, Т. Варфаламеева. – Мінск, 1999; Традиційная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. / пад рэд. Т. Варфаламеевай. – Т. 1: Магілёўскае Падняпроўе. – Мінск, 2001; Т. 2: Віцебскае Падзвінне. – Мінск, 2004; Т. 3: Гродзенскае Панямонне: у 2 кн. – Мінск, 2006.

проницаема для чужеродных влияний и напластований. На протяжении всего ритуала господствует одна эмоция, и в каждом населенном пункте бытует только один напев, воспринимаемый местными жителями как традиционный знак-символ горя. Он звучит на протяжении всего ритуала, объединяя все восемь последовательных его частей, каждая из которых представляет самостоятельный акционально-музыкально-вербальный комплекс и, соответственно, восемь циклов причитаний: 1 – сразу после смерти, 2 – при изготовлении гроба и переносе в него умершего, 3 – когда родные и соседи приходят в дом умершего, 4 – при выносе покойника из дома, 5 – во время шествия на кладбище, 7 – при возвращении с кладбища на поминальной трапезе, 8 – в поминальные дни.

В собственно музыкальном плане белорусские похоронные ламентации являются цельным жанром, где объединены специфически интонируемый напев, импровизированный текст и особая пластика. В этом едином семантическом комплексе раскрывается природа жанра – органичное сочетание полной свободы выражения эмоции и стабильности формы этого выражения.

Как и у многих других народов мира, у белорусов одна из наиболее ярких черт похоронного причета – единство пения и физиологического плача. При этом то, что идет от плача, активизирует мобильные, импровизационные компоненты голошений. Стабильные же его составляющие находятся в сфере пения: в каждой ламентации кроется конкретная, типовая для данной местности мелодия (с определенной формой, ритмической структурой), композицией, которая существует в памяти исполнителя и которую он, находясь в спокойном состоянии, может напеть и на которую опирается при подлинном экспрессивном причете. Только спокойное интонирование поддается нотной расшифровке, и только на такие нотации можно опираться при разработке типологии напевов голошений.

Учитывая речевую природу ламентаций, когда в соотношении «музыка–слово» превалирует слово, основные типологические их закономерности следует устанавливать

на пути выяснения форм взаимосвязей слова и напева. В белорусской традиции характер соотношения напева и слова системно раскрывается в процессе анализа их мелодико-интонационных и ритмических структур на трех взаимосвязанных уровнях: звук–слог, мелодическая строка–стих, мелострофа–поэтическая строфа.

На первом уровне – звук–слог – выявляются два типа мелодической ритмизации: с преимущественным движением ровными короткими длительностями в основной части напева и с преимущественным движением «ямбическим» ритмом. Уровень соотношения мелострофа–стих раскрывает тип стихосложения (в белорусской традиции оно интонационно-фразовое) и два типа кадансов – условно назовем их кадансами ямбично-анапестического либо хореично-дактилического ритмов. На уровне взаимосвязи мелострофа–поэтическая строфа выступают две типовые формы композиции причитаний – одностиховая и тирадная.

Названные стилевые особенности белорусских похоронных ламентаций так или иначе координируются с четырьмя основными их интонационными комплексами. Первый – это трихордовый комплекс в объеме большой, малой или ладово-неопределенной терции (g-a-/b/); второй – тетрахорд в сексте (d-g-h/b/); третий представляет ангемитонную структуру трихорда в квинте (d-g-a-g-d) в двух разновидностях: с окончанием на нижнем звуке структуры (d) и с окончанием на ее среднем звуке (g); четвертый интонационный комплекс обобщает различные диатонические квартовые попевок.

На перекрещивании четырех охарактеризованных слагаемых – интонационного комплекса, типа мелодической ритмизации, типа каданса, типа композиции – выявляются три стиля исполнения голошений и четыре основных типовых напева с их разновидностями.

Исполнительские стили распространены на Беларуси неравномерно. Два из них бытуют на небольших территориях: один – говорковый – зафиксирован на границе с Литвой, другой – в центральном Полесье. На остальной территории распространен стиль мелодизированного речита-

Первым в славянской фольклористике структуру белорусского погребального обряда разработал В. Сысов в работе «Белорусская погребальная обрядность: Структура обряда, голошения, функции слова и действия». – Минск, 1995.

Варфоломеева, Т. Б. Северобелорусская свадьба: Обряд, песенно-мелодические типы / Т. Б. Вафоломеева. – Минск, 1988; Вяселле: Мелодыі. – Минск, 1990.

тива, и голошения именно этой стилевой группы образуют систему типовых напевов, каждый из которых репрезентирует ту или другую локальную традицию.

При систематизации мелодики белорусских похоронных причитаний в качестве ведущего типового признака нами принят устойчивый интонационный комплекс (напомним, что их четыре) в единстве со структурно-ритмическими и композиционными характеристиками голошений. В результате выявились четыре типовых напева, каждый из которых занимает определенный ареал и объединяет группы внутритиповых разновидностей.

Музыкальная система белорусской свадьбы. Гораздо сложнее музыкальная система белорусской свадьбы. Во-первых, в отличие от замкнутости системы похоронного обряда, свадебная характеризуется открытостью. В музыкальном плане это в первую очередь проявляется в проникновении в этот обряд внеобрядовых песен соответствующей тематики. При этом степень открытости системы в разных регионах неодинакова и варьируется от преобладания закрытости (на большей части территории Беларуси) до полной разомкнутости, как в западнобелорусском регионе, где типовые свадебные напевы в значительной степени заменяются лирическими песнями позднего стилевого пласта (и выступают здесь в функции свадебных), либо под воздействием централизующего компонента песенной системы этого региона (лирическая песня позднего стилевого пласта) сами приобретают характер лирических песен. Во-вторых, в отличие от похоронного обряда, где господствует одна эмоция, эмоционально-образная сфера свадьбы гораздо разнообразнее, и это находит свое отражение как в характере, так и в количестве напевов: в разных локальных традициях их звучит от четырех-пяти до восьми.

К настоящему времени нами установлены и описаны в публикациях 9 основных типов свадебных песен, где в качестве типизирующего выступает структурно-ритмический комплекс. Будучи устойчивыми на всей территории своего распространения, структурно-ритмические типы в разных

зонах могут иметь разное интонационное содержание. На территории современной Беларуси распространены пять интонационных комплексов свадебных песен – два квинтовых («праздничный» – по определению Феодосия Рубцова, и лирический), квартовый, терцовый и секундовый – каждый из которых занимает как отдельный цельный ареал, так и (за исключением секундового) островные или точечные. При этом в разных ареалах господствующий там интонационный комплекс целиком определяет музыкально-звуковой облик местного ритуала. Квинтовым мелодиям с «праздничным» интонационным комплексом присущи ярко восклицательный, эмоционально-возвышенный характер, моторный тип ритмики, тембровая звонкость. Общебелорусское название свадьбы – «вяселле» – раскрывает в этом звучании свой смысл наиболее открыто и выразительно. Даже сиротские песни исполняются на типовые напевы с этой интонацией, хотя в живом исполнении она темброво приглушается. Территория распространения мелодий такого стиля – восточная Беларусь и ряд районов центральной Беларуси, к ней примыкающих.

Интонационный комплекс лирической квинты распространен в западном регионе – на Понеманье, а также западных территориях Поозерья и Брестского Полесья. И хотя здесь в местных локальных традициях эмоционально-образная сфера свадебных песен характеризуется разнообразием, в обобщенном звуковом образе местной свадьбы все же преобладает лирико-элегическое звучание.

В ареале сочетания квартовых и терцовых интонационных комплексов (ареал охватывает северо-западные и частично центральные районы Беларуси) напевам свадебных песен присущи углубленный психологизм, особенная пластичность мелодических линий, лирико-повествовательная полуречитативная манера интонирования.

Напевы секундового интонационного комплекса отличаются чрезвычайной напряженностью, напоминая голошение, стиснутый крик. Они сконцентрированы в сравнительно небольшом компактном ареале на территории Брестского Полесья.

Кроме перечисленных интонационно гомогенных ареалов существуют ареалы интонационно гетерогенные, что наиболее ярко наблюдается на юге центрального Полесья и в некоторых районах Белорусского Понеманья. Здесь квинтовый, квартовый и терцовый интонационные комплексы сочетаются, придавая звуковому образу местной свадьбы большее разнообразие, достигающее иной раз до значительных контрастов.

Преимущественное большинство белорусских свадебных песен исполняются одногласно, хотя бывает и «отклонение» в двухголосие: гетерофонного типа на Поозерье, кварто-квинтового и терцово-квинтового в западном регионе. На Полесье песни исполняются в стиле унисонно-гетерофонном или дифонном на бурдонной основе. Их яркое звучание (иной раз «острое» с долгими возгласами и глиссандо) обусловлено распространенной на Полесье традицией «голосного» пения.

В аспекте песенной драматургии белорусской свадьбы интонационно ареальные характеристики находятся в единстве с ведущим комплексом местного ритуала и особенностями местной песенной системы в целом. На Витебском Подвинье драматургия свадьбы наиболее контрастная: здесь в восточной части региона торжественно-праздничным звучаниям песен противопоставлены экспрессивные импровизированные голошения невесты и ее матери, интонируемые на напевы похоронных причитаний. На Полесье особенности песенного ритуала определяются, прежде всего, господством развитого каравайного комплекса с циклом соответствующих песен, а также гармоническим сочетанием веселой и элегической эмоциональных сфер. Для драматургии песенного ритуала восточного и западного регионов характерны отсутствие ярких эмоциональных контрастов и такие специфические черты, как маркировка почти всех моментов свадьбы разнообразными типовыми напевам (на востоке) и недостаток типовых напевов на Понеманье, что компенсируется втягиванием в обряд множества лирических песен, которые по смыслу, содержанию и эмоциональному наполнению подходят к тому или иному эпизоду ритуала.

Специфика родинного ритуала. Свою специфику имеет и музыкальная система

белорусского родинного ритуала. Ее ядро образуют 7 типовых политекстовых напевов, одной части которых присуща стилистика напевов-формул, другой – более индивидуализированных напевов лирической образности. Вместе с тем, разделение это достаточно условно, поскольку и среди напевов-формул немало примеров, на которые оказала влияние лирическая «родинная интонация». Тем не менее, достаточно выразительно проявляются две тенденции: с одной стороны, для напевов песен, адресованных бабке, отцу-«ковалю» и кумам, в большей степени характерна музыкальная стилистика, присущая обрядовому модусу мышления, с другой – преимущественное большинство напевов, связанных с образом роженицы, отличается глубоким лиризмом. В белорусском родинном ритуале именно роженица – центр притяжения лирических эмоций и лирической песенной стилистики, близкой к раннетрадиционной лирике.

Таким образом, уже на уровне ядра складываются предпосылки «размыкания» системы напевов обрядовой стилистики и насыщения родинного песенного комплекса песнями собственно лирическими. Укреплению этой тенденции содействуют песни двойной функции, которые, будучи по стилю значительно ближе к лирике, выступают, однако, в функции обрядовых. Часть их прочно связана только с родинным ритуалом (например, монотекстовая «Через реченьку, через быструю» или песни, исполняемые, когда гости расходятся – так называемые «расходные»; другие же в одних локальных традициях могут осмысляться как родинные, а в иных такие, которые «можно петь на любом застолье».

Наконец, третья группа – внеобрядовые песни преимущественно семейно-бытовой тематики, подходящие для ситуации навешивания роженицы и крестин по эмоциональному настроению, или «просто такие, которые женщины больше любят петь на любом застолье». Происходит широкий выход в лирическую сферу, органично связанную с ситуацией застолья. В большинстве напевы таких беседных песен, с одной стороны, имеют черты обрядовых типовых (в основном в сфере архитектоники напе-

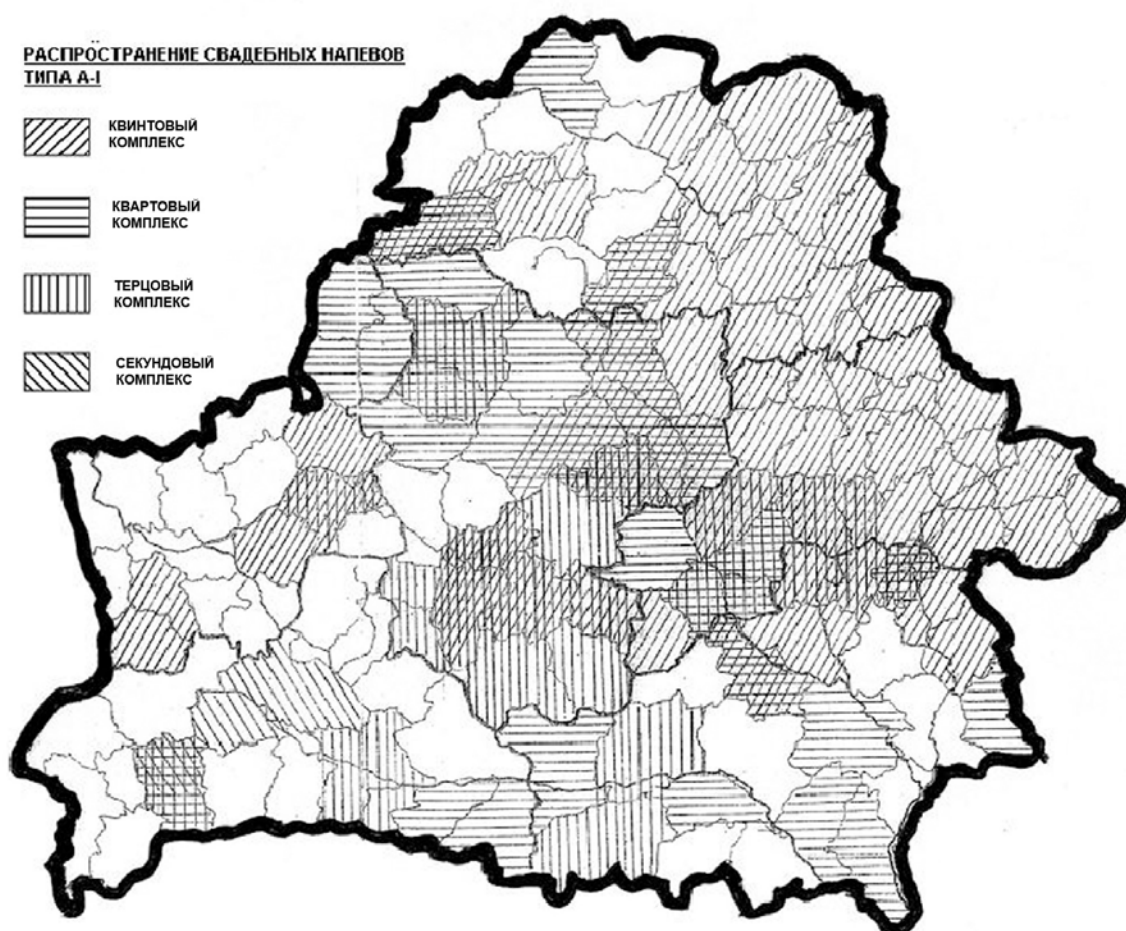
вов), с другой – стиль интонирования явно внеобрядовый, а сама мелодика имеет черты индивидуализированности, а иногда и импровизационности. Связь обрядовой и внеобрядовой традиций проявляется и в том, что на беседные напевы могут исполняться типовые обрядовые тексты.

Ареальный аспект исследования песенных систем белорусских обрядов жизненного цикла представляет особенный интерес. В первую очередь следует отметить неравномерность распространения типовых политекстовых напевов каждого из обрядов триады на территории Беларуси. Так, родинные напевы сконцентрированы только на Белорусском Поозерье и в прилегающих к нему районах смежных областей – Гродненской, Минской и Могилевской. При этом центром родины песенной традиции выступает сравнительно небольшой ареал северного историко-этнографического региона Беларуси – Поозерья (Лепельско-Ушачско-Докшицкая зона), где и на сегод-

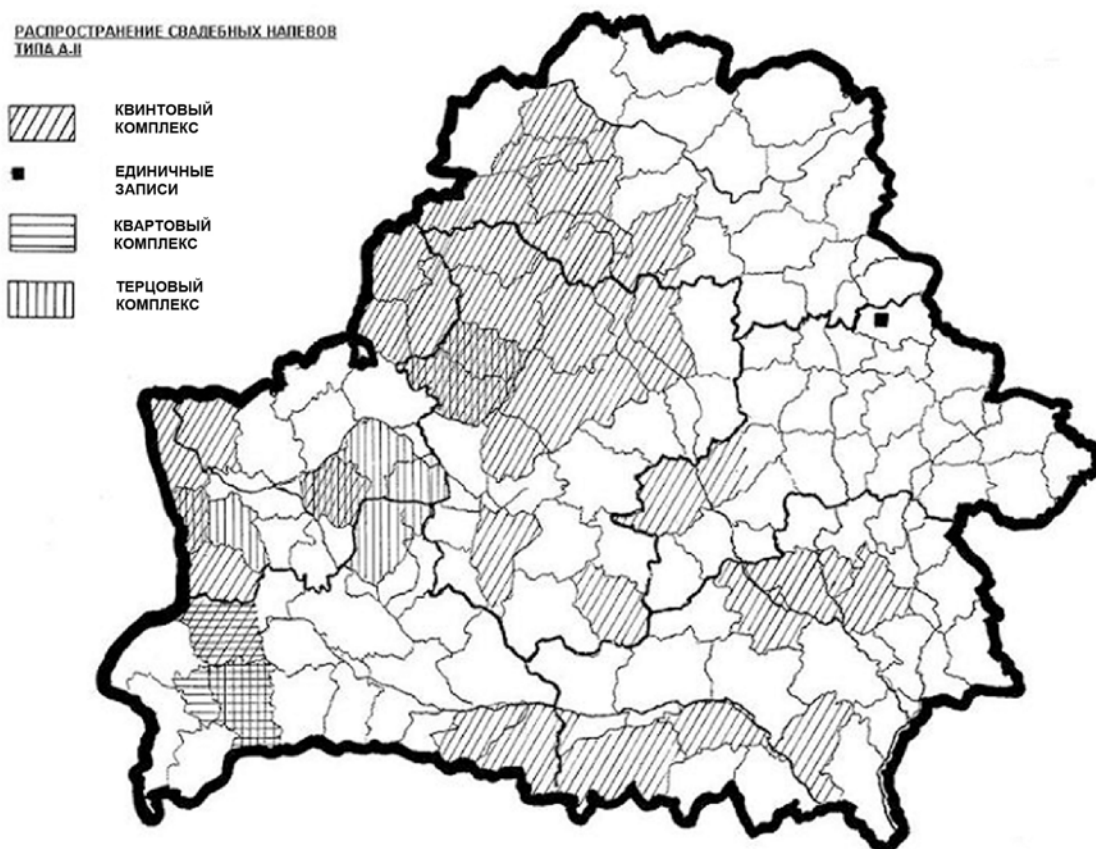
няшний день наиболее полно представлены все три группы песен и в первую очередь специальные родинные типовые напевы. На остальной территории Беларуси типовые родинные напевы встречаются точечно. Основное место в ритуале здесь занимают песни беседной и семейно-бытовой тематики. Там же встречаются и случаи, когда на крестинах исполняются календарные песни того времени года, когда родился ребенок.

Заключение. Повсеместно на Беларуси распространены типовые свадебные и похоронные мелодии, и поэтому именно к ним мы обращаемся в первую очередь, когда говорим об ареальном аспекте исследования песенных систем белорусских обрядов жизненного цикла.

Изучение мелодики этих двух ритуалов на диалектном уровне (с выявлением ее релевантных признаков и картографированием основных таксонических показателей – мелодико-ритмических форм, интонационных комплексов, типов ритмики, типов ка-



Карта 1.



Карта 2.

дансов) выявляет ряд закономерностей, важных для разработки мелогеографии Беларуси.

В ареальном плане наиболее четкую картину дает похоронная мелодика, поскольку свойствам релевантности здесь обладают все вышеназванные составляющие ее компоненты: интонационные комплексы, тип мелодической ритмизации, кадансы, композиция.

Картографирование свадебных типовых напевов выявило неоднозначную их роль в свадебном обряде. Основными здесь оказались три: со структурой стиха 5+3 (тип А), 6+6 (тип Б) и 4(5)+4(5)+3 (тип В). Каждый из них имеет преимущественное распространение в определенном ареале. Остальные шесть типовых напевов в масштабах общеполорусской традиции играют дополнительную роль, хотя в конкретных локальных традициях могут иметь и большее значение.

В качестве примера рассмотрим распространение двух разновидностей типа А. Разновидность А-I (основные стилевые черты этой разновидности – широко из-

вестная ритмоформула на основе стиха со структурой 5+3, моторный тип ритмики, «праздничный» интонационный комплекс, который в живом интонировании сохраняет свою яркость при любом амбитусе – от квинты до секунды) распространена на Беларуси почти повсеместно, при этом четко выделяется гомогенный северо-восточный ареал «праздничной квинты», граничащий со Псковщиной, Смоленщиной, Брянщиной и противопоставленный всей остальной территории Беларуси, где господствуют гетерогенные процессы и где напевы разновидности А-I бытуют также в квартовых, терцовых и секундовых версиях (карта 1).

При картографировании разновидности А-II (слоговая структура стиха здесь становится более свободной – 6(5, 7)+3, интонационный комплекс, который объединяет напевы также разных амбитусов (квинтового, квартового и терцового), становится лирическим, минорным) выявляются сплошной квинтовый северо-западный ареал и

островные ареалы на территории центральной и западной Беларуси (карта 2).

На территории северо-восточной Беларуси напевы А-II встречаются как исключение.

На примере картографирования двух разновидностей только одного из девяти типовых свадебных напевов отчетливо прослеживается также и такое явление, как своеобразное столкновение двух волн различных по смыслу квинтовых интонаций – «праздничной», идущей с северо-востока, и лирической – с северо-запада.

В целом проведенное исследование выводит на некоторые закономерности общего порядка. Так, сравнение ареалов, выявленных на материале мелодики обрядов жизненного цикла белорусов, с ареалами языковых диалектов демонстрирует близость их конфигурации. В обоих случаях в крупном плане противопоставляются северо-восточ-

ная и юго-западная территории и констатируется наличие переходной зоны. Многие изолинии при этом в обоих случаях идут в направлении с северо-запада на юго-восток.

Вторая закономерность выявляется в свете данных о расселении восточнославянских племен – витебско-смоленских и полоцкий кривичей, радимичей и дреговичей. Как показывает исследование, целый ряд различных музыкальных признаков очерчивает именно эти территории.

Данные такого рода еще раз убеждают нас в необходимости включения результатов этномузыкалогических исследований в сферу междисциплинарной диалектологии и ареологии и укрепляют в уверенности, что еще немало новых открытий будет связано с обрядовой мелодикой, дошедшей до нас из глубины веков.

Поступила в редакцию 16.10.2012 г.



ПЕДАГОГИКА

УДК 069.016:908

Создание школьного краеведческого музея как учебно-воспитательного центра народного творчества

Альхименок А. А., Шкут Н. Н.

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



В статье представлены методические рекомендации по выявлению, описанию и сбору экспонатов для школьного краеведческого музея, а также некоторые вопросы методики проведения в нем научно-просветительской работы. Собирая, храня и экспонируя исторические документы, памятники духовной и материальной культуры, произведения искусства, музеи воспитывают у учащихся любовь к Родине, готовность к ее защите. Все музеи: краеведческие, искусствоведческие (художественные), мемориальные, исторические, естественнонаучные, отраслевые, освещая все стороны жизни общества, способствуют гармоничному развитию творческой, духовно богатой личности, формируют ее научное мировоззрение, воспитывают высокие моральные качества.

Организованные краеведческие музеи в настоящее время приобретают стабильную форму коллективных учебно-воспитательных центров народного творчества. За этим стоит многое в повышении не только образовательного, но и в целом интеллектуального уровня учащихся.

Ключевые слова: краеведческий музей, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, народные ремесла, народные промыслы, эстетическое воспитание.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 120-128)

Setting up school local culture and land museum as an education center of folklore

Alkhimenok A. A., Shkut N. N.

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

The article presents methodological guidelines on finding, describing and collecting exhibits for a school local culture and land museum as well as some issues of the methods of research and education work in it. While collecting, keeping and exhibiting historical documents, spiritual and material culture monuments and works of art museums bring up schoolchildren in the spirit of love for Motherland, readiness to protect it. All museums: of local culture and land, art, memorial, historical, natural science, branch facilitate harmonious development of a creative, morally rich personality and form scientific world outlook, raise its high moral qualities. The present local culture and land museums acquire nowadays a stable form of collective study and education centers of folklore. This means much in increasing not only educational but also intellectual level of schoolchildren.

Key words: local culture and land museum, fine and applied art, handicraft, esthetic education.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 120-128)

Музей (лат. *Musaeut*, от греч. *Museion* – храм муз) – в отношении к изобразительному и декоративно-прикладному искусству – учреждение, занимающееся собиранием, хранением, изучением и экспонированием художественных произ-

ведений народного творчества: картин, скульптур, рисунков, гравюр, чертежей, проектов и моделей архитектурных сооружений, а также различного вида ремесел – вышивки, ткачества, гончарства, резьбы по дереву, изделий из соломы и лозы, роспи-

Адрес для корреспонденции: e-mail: alkhimionak@mail.ru – А. А. Альхименок

си по дереву, стеклу и т. д.

Цель статьи – анализ деятельности краеведческого музея как коллективного учебно-воспитательного центра народного творчества, направленного на повышение образовательного и интеллектуального уровня учащихся.

Комплексный подход к организации всего процесса поиска, сбора, описания, систематизации материала, являясь основой организации экспозиции музея, предполагает использование различных методов (беседа, интервью, описание, сравнение, анализ и др.). Описанная в статье методика поиска, сбора, описания, систематизации материала может являться основой организации создания экспозиции, в первую очередь, краеведческого музея народного творчества и фольклора.

В нашей республике существует много различных музеев, посещение которых оставляет глубокий след в сознании людей:

- *краеведческие*, знакомящие с историей родного края;
- *искусствоведческие* (художественные, народного творчества, фольклора, костюма и др.), дающие представление о развитии национального и мирового искусства и культуры;
- *мемориальные*, раскрывающие жизненный путь деятелей науки и культуры, новаторов производства, военачальников и других лиц, внесших большой вклад в развитие и оборону страны;
- *исторические*, рассказывающие об истории нашего края, государства, важных исторических событиях в жизни страны;
- *естественнонаучные*, показывающие этапы процесса формирования естественных наук;
- *отраслевые*, освещающие развитие отдельных отраслей народного хозяйства, областей культуры и др.

Все перечисленные музеи способствуют гармоничному развитию творческой, духовно богатой личности, формированию научного мировоззрения, воспитанию высоких моральных качеств.

В последние десятилетия наблюдается заметный рост интереса всех слоев общества к музеям – древнейшим институтам культуры. Он особенно заметен в Республике Беларусь, где большое внимание уделяется развитию народного творчества, народным ремеслам и промыс-

лам, где определены конкретные задачи по возрождению народного искусства, фольклорных традиций, восстановлению памятников истории и культуры белорусского народа. общепринятые формы управления процессом художественного воспитания учащихся стали уступать новым, связанным с сохранением и развитием национальных культурных ценностей [1, с. 44].

Немалую роль играет развитие и улучшение деятельности самих музеев – через пополнение коллекций, успешную популяризацию. Музеи являются важнейшим звеном в системе воспитания учащихся школ. Собирая, храня и экспонируя исторические документы, памятники духовной и материальной культуры, произведения искусства, музеи воспитывают у учащихся любовь к Родине, готовность к ее защите. Музеи проводят большую культурно-массовую работу с учащимися школ: *уроки мужества, встречи с героями войны и труда и мн. др.* Школьные музеи организуют этнографические экспедиции, отыскивают старинные традиционные бытовые предметы, произведения народного искусства, которые затем становятся драгоценными свидетельствами культуры народа, образцами традиционного народного искусства [1, 2].

В деле практической реализации идеи создания краеведческого музея, а также при обнаружении и собирании экспонатов во многом могут помочь предлагаемые методические рекомендации. Рассмотрим основные **этапы создания школьного краеведческого музея**.

1. Подготовка к этнографической экспедиции

Каждой экспедиции должна предшествовать длительная и детальная подготовка. В организации и разработке маршрутов должны принимать активное участие учителя, члены краеведческого кружка. Собирать материал можно и не в экспедициях, но экспедиционные сборы, в которых одновременно могут участвовать многие учащиеся, позволят охватить большую территорию и дадут лучшие результаты.

Прежде чем отправиться в экспедицию, нужно к ней подготовиться: уточнить тему сбора, как можно больше узнать о местах, куда вы отправляетесь, составить план работы, распределить четко определенные

обязанности между участниками.

Например, тему «Народные мастера нашего района» можно разбить на более узкие по их специализации:

- 1) мастера гончарного промысла;
- 2) резчики по дереву;
- 3) мастера лозоплетения;
- 4) мастера соломоплетения;
- 5) вышивальщицы (кружевницы) и т. д. (в зависимости от особенностей конкретного региона).

Выбор тем для сбора будет зависеть от того, какие народные художественные промыслы развиты (или имелись) в вашем районе. Узнать об этом можно из книг, от учителей или старожилов. Если участников экспедиции будет много, их нужно распределить по этим темам. Лучше, чтобы группа по одной теме состояла из 6–10 человек (четного числа), чтобы можно было работать парами. В соответствии с темой и историей края каждая группа должна заранее наметить себе пункты работы (населенный пункт или несколько рядом расположенных). Тему сбора при желании можно расширить или сузить. Так, например, тему экспедиции «Резьба и резчики по дереву в нашем районе» можно разделить на следующие периоды:

1-й – от конца XIX – начала XX в. до 1941 г. (до начала Великой Отечественной войны);

2-й – с конца 50-х годов XX в. до конца XX в.;

3-й – с конца XX в. по настоящее время.

Кроме того, можно ограничить тему сбора только самым конкретным промыслом или же поставить себе задачу собрать также материал по истории быта и культуры определенного периода.

Определив тему и место работы, необходимо составить план сборов, представить себе заранее, что вы будете искать. Большой интерес представляют памятники этнографии, украшенные орнаментальной резьбой в виде разнообразных розеток, узоров, треугольников, силуэтов птиц, животных и т. д. Так, например, украшались фронтоны, наличники, ворота, окна домов, мебель, посуда, прялки, изделия ткачества, одежда и т. п.

2. Аннотирование

Аннотирование каждого памятника – краткое описание (полевая опись) материала, раскрывающее его происхождение,

использование, конструкцию и вид. При оформлении аннотации необходимо отметить:

- населенный пункт, сельсовет, область (кроме современного и, по возможности, дореволюционного территориального раздела – губерния, уезд, волость);
- название предмета (изделия), его местное название и предназначение;
- владельца предмета (фамилия, имя и отчество, год рождения, профессия, должность);
- время изготовления предмета (изделия) (по возможности отметить время и территорию происхождения предмета);
- кто и когда его сделал или где он приобретен;
- какие инструменты употреблялись при его изготовлении;
- материал, из которого изготовлен предмет (сделать его фотоснимок или рисунок);
- конструкцию предмета, наименование основных частей, размеры;
- способ и технику изготовления работы (при возможности фамилию, имя, отчество автора);
- фамилию, имя и отчество краеведа, сделавшего аннотацию;
- подпись краеведа;
- дату ведения записей.

Пожелание: *фотографию памятника старины необходимо приложить к аннотации.*

Во время экспедиции необходимо иметь две толстые (общие) тетради в клетку. В одной должен вестись дневник экспедиции, в котором записываются рассказы, другая предназначена для полевой описи (в нее записывается весь материал, который удастся собрать).

3. Полевая опись материалов

На первом листе полевой описи нужно написать: «Полевая опись материалов, собранных экспедицией ____ школы (№ ____), ____ класса, ____месяц ____ год сбора». Здесь же указать тему сбора, участников экспедиции и кто вел опись.

Целесообразно, чтобы у каждого участника были блокноты или книжечки для адресов, фамилий и всяких записей, карандаши простые и цветные, авторучки. Необходимы также сумки и мешки для собранных вещей, бумага и бечевка для упаковки, толстая игла, суровые нитки, картонки для номерков описываемых экспонатов, фото-

аппарат (снимки во время экспедиции делают работу более полной и документальной).

Снятые кадры нужно пронумеровать и записывать их краткую аннотацию в особую тетрадь.

4. Запись рассказов

Важная часть ведения дневника – запись рассказов старожил, мастеров и любителей народного творчества и ремесел, местных жителей.

Р. С. Собирая эти рассказы, обходя дома жителей, очень важно соблюдать такт и корректность поведения, объяснить причины вашего прихода. Целесообразно записывать рассказ сначала на черновике, а потом переписать в дневник. До начала беседы вы должны хорошо знать, какие сведения вы хотели бы получить, на какие вопросы надеетесь получить ответ.

Вопросы могут быть различными. Они должны касаться истории села, города, местности, истории быта, культуры, художественных промыслов. Вопросы могут быть следующими:

4.1. Из истории данного села:

- как называлась деревня раньше, с чем связано изменение названия (если такое есть);
- чем занималось население раньше;
- какими орудиями труда традиционно пользовались жители при обработке земли;
- были ли здесь какие-нибудь народные ремесла, промыслы.

4.2. О самом рассказчике:

- год и место рождения;
- давно ли здесь живет;
- как жил раньше (чем занимался, какая семья, в каких условиях жил);
- учился ли он ремеслу, где, сохранился ли документ;
- что он знает о местных художественных промыслах и народных мастерах.

4.3. Из истории быта:

- в каких домах жили прежде, кто строил, как они украшались;
- какая была обстановка в комнатах, название предметов обстановки, их назначение, материал, из которого они изготовлены, какие были украшения помещений, кто и когда их сделал;
- как одевались люди этой местности прежде и теперь, названия частей одежды, украшения. Из какого материала – купного или собственного изготовления (например, из домотканого) – изготавливались.

4.4. О местных художественных промыслах:

- какими художественными ремеслами, промыслами здесь занимались;
- какие мастера здесь жили;
- какие вещи они делали, как украшали;
- из какого материала и какими инструментами изготавливали;
- у кого научились художественному ремеслу;
- откуда брали узоры, их названия.

4.5. О женских художественных рукоделиях:

- умела ли ткать, прясть, вышивать;
- у кого научилась, в каком возрасте;
- какими орудиями пользовалась, где их покупала, как они назывались;
- где брала узоры, как они называются или назывались.

4.6. Фольклор:

- какие песни пели раньше и поют теперь;
- какие легенды бытуют в данной местности;
- какие местные обряды здесь существуют.

Р. С. Следует отметить, что вышеуказанные вопросы по возможности надо держать в уме, а не осаждайте ими рассказчика во время беседы, не перебивайте: пусть он рассказывает, как может, и в том порядке, как ему хочется, а вопросы можно задать, когда он остановится. Беседу лучше вести вдвоем, в то время как один направляет ее или спрашивает, другой записывает. Во время рассказа о событиях в прошлом нужно, чтобы все время уточнялось, когда это было. Часто рассказчик не помнит точное время – нужно помочь ему наводящими вопросами, связать с какими-нибудь памятными событиями в его жизни (например, связывая периодом «до или после женитьбы», «до или после рождения сына, внука» и т. д.). Встретившиеся местные названия следует уточнить. Черновую запись рассказа вместе с товарищем по обходу необходимо перечитать, дополнить и выправить, а только потом переписать в дневник. Пусть рассказ не всегда будет связным и последовательным – лишь бы все факты, события и сведения в нем были переданы точно.

В соответствии со сведениями, полученными в рассказах, вы начнете собирать и сами вещи: фотографии, документы, образцы местных одежд, обстановки, фотографии старых построек, их планы, образцы

резьбы в вещах, детали украшений, песни, сказки – все то, о чем мы говорили выше. Старинные вещи, документы, книга (если вам их передадут хозяева для создания школьного музея) должны быть вписаны в полевую опись.

4.7. Как заполнять полевую опись.

Каждой вещи, которую удастся найти во время экспедиции, прежде всего, нужно дать порядковый номер и за этим же номером записать ее в полевую опись. На вещах деревянных, глиняных, а иногда и на металлических номер можно написать цветным карандашом. На фарфоровых или фаянсовых предметах – тушью. Целесообразно написать номер чернилами или фломастерами на кусочке картона и суровой ниткой прикрепить его к вещи. Такие номерки лучше всего давать тканям, вышивке, деталям одежды, так как на них самих писать ничем нельзя. Ставить номера нужно на самых невидных местах, так, чтобы вещь не испортить. На фотографиях и документах номер можно писать только простым карандашом на обратной стороне: чернила могут проявиться на лицевой стороне фотографии и повредить ее.

При подписи фотографий, особенно групповых, нужно указать, когда и где они были сделаны, кто на них снят, обозначив точно, где кто находится («первый слева ____», «второй в верхнем ряду ____» или «сидит ____», «стоит ____»), и указать фамилию, имя, отчество, год рождения автора фотографии.

Все эти сведения очень важны – это и есть история предмета. Чтобы выявить о вещи все возможное, нужно помочь ее владельцам восстановить в памяти самые крупные события, через них – и историю вещи.

Очень важно выяснить, кто сделал предмет или вещь, тем более, если это произведение народного искусства, – и вам нужно найти его творца. Если имени мастера никто не помнит в одном доме, следует обойти всех старожилов деревни, показывая предмет, автор которого вас особенно интересует. Если никто не помнит его имени в данном месте – нужно узнать хотя бы название деревни, где он жил, и пойти туда – наиболее полные сведения о мастере, скорее всего, можно найти у его односельчан.

5. Фотосъемка произведений прикладного искусства

5.1. Что следует фотографировать.

Во время работы экспедиции обязательно

нужно фотографировать всех рассказчиков, причем лучше всего в момент беседы их со школьниками. При изучении быта деревни можно снять старинные постройки, одежду, вещи, которые не удастся приобрести. Если удастся найти мастеров, их хорошо снять вместе с вещами, которые они сделали, с инструментами, во время работы, в кругу семьи, у дома.

Все снятые кадры нужно записывать в отдельную тетрадь, указывая каждый раз номер пленки и кадра, дату и место съемки, что или кто снят. На заснятой пленке обязательно следует поставить ее номер.

Произведения прикладного искусства фотографируются, как правило, на нейтральном фоне. Плавный переход горизонтального фона в вертикальный создает то преимущество, что в этом случае отсутствует стык, перерезающий снимок в горизонтальном направлении.

подавляющее большинство предметов прикладного искусства имеет небольшие размеры, и мы привыкли смотреть на них всегда как бы сверху. В соответствии с этой привычкой определяется и направление съемки этих предметов. Кроме того, верхняя точка съемки обычно дает возможность полнее передать форму предмета. Фотосъемка керамических предметов требует особенно тщательного выбора, освещения для моделировки объемной формы. Характер освещения должен быть таким, чтобы каждая выступающая поверхность предмета имела только один блик. Для фотографирования расписанных сосудов рекомендуем применять светофильтры, отделяющие орнамент от его фона.

Фон для съемки расписной керамики должен по степени насыщенности отличаться как от основного цвета предмета, так и от росписи или орнамента во избежание их слияния на фотоснимке. Здесь остается в силе целесообразность выбора светового фона (ватманская бумага или белая ткань) для темного предмета и темного фона – для светлого предмета.

Фотографирование тканей, кружев может производиться как общим планом, так и в деталях, например, в виде отдельных орнаментированных частей предмета или раппортов орнамента. Отдельные фрагменты тканей и вышивок удобно фотографировать в горизонтальном положении, причем освещение должно подчеркивать

фактуру изделия. Индивидуальные особенности плетения ткани или техники шитья могут быть подчеркнуты путем фотографирования соответствующих фрагментов с увеличением. Предметы одежды, народные костюмы, головные уборы целесообразно фотографировать на живой модели подходящего типажа, что имеет особенное значение для съемок этнографического характера. Освещение должно способствовать выявлению формы одежды. Фон желательно иметь ровный, отличный по цвету от самой вещи и от украшающего ее орнамента.

Нецелесообразно допускать какие-либо манипуляции над произведениями прикладного искусства перед их фотографированием. Имеются в виду различного рода покрытия или подрисовки, применяемые иногда для придания желаемых свойств поверхности предмета или для «усиления» слабо различимых орнаментов. Нежелательны они не только потому, что результатом может быть повреждение предмета, но еще и потому, что полученный таким путем снимок не будет иметь значения историко-художественного документа.

5.2. Фотосъемка памятников архитектуры. При фотографировании древних архитектурных памятников необходимо иметь в виду, что многие из них на протяжении многовековой истории подвергались более или менее существенным достройкам или переделкам. Приступая к съемке такого здания, надо знать эти изменения и учитывать их при выборе точки съемки и композиции кадра, в зависимости от цели съемки. Не следует бездумно «общелкивать» здание со всех сторон. Как показывает практика, даже очень объемистая серия выполненных таким образом снимков не в состоянии заменить один хорошо продуманный и скомпонованный кадр.

Рекомендуется при съемке любого памятника архитектуры выбор точки съемки определять не столько необходимостью выявить одни его части и скрыть другие, сколько задачей максимально выразительного воспроизведения целого. Для выявления пластики здания в целом и его деталей наиболее рациональным является верхне-боковой свет открытого солнца или солнца, прикрытого легкими облаками. Светлые и особенно белые здания желательно фотографировать при более жестком освещении, чем здания темной окраски, так как

даже глубокие тени на светлых зданиях в значительной мере смягчаются рефлексам от соседних светлых поверхностей.

Архитектурный памятник, сфотографированный в пасмурную погоду, обычно выглядит на снимке монотонным, серым и маловыразительным. Это в большой степени относится и к снимкам, сделанным против света. Освещение объекта съемки от фотовспышки является причиной плоских и невыразительных снимков.

Существуют и такие архитектурные формы, для выразительной передачи которых избранный нами характер освещения не оказывается лучшим. Например, ажурные металлические решетки, рассчитанные на воздействие силуэтом, лучше всего рисуются на снимке при встречном свете, на фоне неба, смягченной дымки дали, белой стены или другой нейтральной среды. Однако если эта решетка имеет рельефную поверхность или выпуклые детали, то и здесь необходимо боковое освещение, подчеркивающее пластику рельефа. Нейтральный фон остается и в этом случае наиболее благоприятным. Встречное освещение иногда оказывается выигрышным для съемки колоннад, беседок и других архитектурных форм, рассчитанных как обрамление прорыва в пространство.

Иногда здание может быть сфотографировано только с такого близкого расстояния, что даже широкоугольный объектив при максимально доступном отдалении от объекта съемки не дает возможности охватить объект целиком. В подобном случае фотографирующий обычно замечает, что и глаз его при непосредственном осмотре не охватывает всего здания сразу. Предмет воспринимается нашим зрением по частям, и лишь в нашем сознании эти отдельные части объединяются в единое целое.

В данном случае методически правильной будет фиксация здания по частям, так, чтобы последующее рассмотрение отдельных снимков могло соответствовать его последовательному осмотру в натуре. При этом, естественно, будет недоставать общего представления о памятнике. Этот недостаток может быть в какой-то мере восполнен схематическим наброском с указанием взаимного расположения снятых порознь фрагментов.

Для правильной оценки снимка с точки зрения возможных искажений архитектур-

ных форм полезно еще при съемке подмечать и записывать для себя индивидуальные особенности этих форм. Так, например, некоторые здания, особенно древние, могут иметь несколько скошенные стены, что, разумеется, не подлежит «исправлению» на отпечатке. В известных условиях перспективное сокращение кверху особенно высокого здания может восприниматься уже при непосредственном его осмотре в натуре. Эта особенность непосредственного восприятия также должна быть сохранена на снимке.

Расположение человеческих фигур, как и всех других элементов изображения, должно быть подчинено общему композиционному равновесию снимка. Неблагоприятное впечатление производят фигуры людей, находящиеся в самой середине кадра и готовые выйти за его пределы. Лучше выглядят фигуры, входящие в кадр, лишь бы они не были перерезаны краем кадра. Размеры отрезков кадра, лежащих между фигурами и другими деталями изображения, должны производить впечатление гармонических сочетаний. Композиционно уравновешенными должны быть и вертикальные членения кадра. Поэтому, выбрав точку съемки и определив границы будущего кадра, следует выждать, когда передвигающиеся в его поле зрения люди, автомашины и другие подвижные предметы будут гармонично расположены, и лишь тогда спустить затвор. В случае неудачи или сомнения лучше повторить уже сделанный снимок, чем удовлетвориться кадром с некомпозиционно расположенным стаффажем – изображением в пейзаже людей и животных, не имеющих самостоятельного значения, вводимых для его «оживления».

6. Упаковка и отправка

Вещи, которые вы приобрели для музея во время экспедиции, нужно бережно сохранить и доставить на место неповрежденными. Для этого бьющиеся предметы нужно переложить мягкой бумагой, тряпками или стружками; ткани аккуратно сложить и завернуть в чистую бумагу; фотографии, документы положить в конверт или папку. Только в таком виде их можно упаковать в рюкзаки, сумки, мешки и отправить в вашу школу.

7. Устройство выставки

Вернувшись после окончания экспедиции в школу, необходимо вещи распако-

вать, аккуратно их разобрать, привести в порядок. После того, как сделаны отпечатки, один экземпляр можно наклеить в альбом в тематическом порядке, подписать, указать автора съемок. Весь альбом, соответственно, озаглавить. К началу учебного года нужно обязательно устроить отчетную выставку.

Выставка – это своеобразная первая репетиция для школьных активистов, которые будут создавать историко-краеведческий музей деревни, района, истории родного края, музей народного творчества или крестьянской архитектуры. При организации подробных выставок и школьных музеев рекомендуется:

1. Идти путем строгого историзма в развитии той или другой отрасли, вида народного искусства или материальной культуры.

2. Обязательно проследить местные особенности в хозяйстве, в типах одежды и жилища, бытовом укладе и народном искусстве.

3. Экспозицию необходимо строить по основным и подсобным видам традиционного хозяйства, промыслов и ремесел белорусов. Когда это XIX – начало XX века, то это: земледелие, животноводство, рыболовство, охота, бортничество, гончарство, ковальство, изделия одежды и т. д.

4. Нельзя «удалять» отдельную вещь из ее функционального окружения, поэтому следует целенаправленно, научно обосновывать и создавать комплексные экспедиции в определенные районы. Это позволит собрать практически всю коллекцию этнографической материальной сферы региона, отобразить строго определенное место в этой сфере каждой вещи. Большую пользу дает организация выставки, посвященной не всем, а тем или иным отраслям материальной культуры и народного искусства. *Специализация* – актуальная задача современных наук, в том числе и таких, как этнография и искусствоведение.

5. Необходимо стремиться, чтобы каждая выставка была законченной, внутренней целью.

На выставке желательно организовать дежурство, оповестить о ней как можно большее число людей: школьников и учителей соседних школ, работников местного музея, представителей местных организаций.

Р. С. Не забудьте послать приглашение всем, кто помогал вам в сборах, кто расска-

зывает, передавал в ваш будущий музей вещи, помогал ценными сведениями и советами. И после экспедиции сохраняйте с ними связь, ведите переписку, они вам и дальше смогут помочь.

Ко дню открытия выставки рекомендуется подготовить доклады о собранном материале, о том, как вы работали и что намереваетесь делать дальше. Выставка и составит ядро вашего музея, который можно потом все время пополнять. Но мало просто вывешивать экспонаты, обозначив ими основные этапы общественного развития. Обращенные к современнику, экспозиции должны всем своим содержанием, силой документов, вещественных материалов отвечать на волнующие его вопросы. Музей – методический центр краеведческой работы в школе. Созданному при музее методическому совету пропаганды знаний о памятниках истории и культуры Беларуси рекомендуем примерную тематику лекций и докладов, с которыми выступают учащиеся, учителя школы на предприятиях, в учреждениях своего региона.

Тематика лекций и бесед по вопросам охраны памятников:

1. Использование памятников культуры в воспитании патриотизма и любви к Родине.
2. Историко-культурное наследие белорусского народа – основа деятельности общественности по охране памятников культуры.
3. Увековечивание памятных исторических мест и памяти выдающихся деятелей государственного и культурного строительства в Республике Беларусь.
4. Охрана памятников культуры в прошлом и на современном этапе.
5. Законодательство об охране памятников культуры.
6. Шефство над памятниками культуры как средство патриотического воспитания школьников.
7. Значение памятников монументальной живописи и их сохранение.
8. Памятники трудовой славы – олицетворение трудового героизма народа.
9. Роль и значение памятников истории и культуры в воспитании у учащихся научного мировоззрения, эстетического вкуса, духовности и интеллигентности.
10. Развитие интереса к краеведческой работе, изучению истории республики, района, города, родного села.

11. Календарь памятных дат, включающий имена известных ученых, общественных и политических деятелей, деятелей культуры и искусства.

12. Памятники героям гражданской и Великой Отечественной (1941–1945 гг.) войн на территории Республики Беларусь.

13. Брестская крепость-герой.

14. Памятные места Бобруйской операции.

15. Героическая оборона Могилева в июле 1941 г. в памятниках.

16. Памятные места героических боев советских войск и ополченцев при обороне Гомеля в июле–августе 1941 г.

17. Памятники партизанского движения 1941–1944 гг. на территории Республики Беларусь.

18. Памятники жертвам фашизма на территории Республики Беларусь.

19. Мемориальный комплекс «Хатынь» – памятник жертвам фашизма на территории Республики Беларусь.

20. Памятники героям подполья на территории Республики Беларусь.

21. Монументы боевой славы советского народа на территории Республики Беларусь.

22. Увековечивание подвига героев-комсомольцев на территории Республики Беларусь.

23. Курган Славы на 21-м км Московского шоссе – памятник славы советского оружия.

24. Мемориальный комплекс польско-советской дружбы в д. Ленино Горецкого района – памятник советско-польского братства в борьбе с фашизмом.

25. Памятники и памятные места интернационального содружества в борьбе с фашизмом.

26. Памятники и памятные места боев за освобождение Беларуси от немецко-фашистских захватчиков.

27. Памятники Дважды Героям Советского Союза в Республике Беларусь.

28. Памятники древнего белорусского зодчества.

29. Парково-архитектурные памятники в Беларуси.

30. Замечательные белорусские строители и зодчие прошлого.

31. Деревянное зодчество белорусского народа.

32. Замечательные белорусские мастера древнего русского зодчества.

33. Основные этапы и особенности раз-

вития зодчества Беларуси.

34. Использование памятников архитектуры в патриотическом воспитании учащихся.

35. Памятники белорусского фольклора.

36. Просветитель, литератор и философ Ф. Скорина.

37. Просветительская деятельность Сымона Будного.

38. Памятные места, связанные с жизнью и деятельностью Я. Купалы, Я. Коласа, Ф. Богушевича, В. Дунина-Марцинкевича, М. Богдановича, А. Мицкевича, К. Крапивы, П. Бровки и др.

39. Роль историко-краеведческих музеев в охране памятников этнографии.

40. Изучение культуры и быта белорусского народа в дореволюционное и современное время.

41. Крестьянские усадьбы – историко-этнографические памятники. Традиционная одежда. Этнографические памятники.

42. Археологические памятники на территории Республики Беларусь.

43. Памятники археологии нашего края и их охрана.

44. Первые люди на белорусской земле.

45. Новейшие достижения археологической науки Республики Беларусь.

46. Древние шахты в Понеманье.

47. Когда появились славяне?

48. О чем рассказывают курганы?

49. Когда возникли древние города Беларуси?

50. Раскопки древнего города Берестье.

51. О чем рассказывают древние монеты?

52. Древние замки Беларуси и их изучение.

Открытие в школе краеведческого музея или музея народного творчества – приятное событие, которое свидетельствует о стремлении школьной молодежи не прерывать связей с национальными традициями белорусского народа, ценить и обогащать его культурное наследие. Школьный музей позволит учащимся пережить ни с чем не сравнимые минуты душевного восторга и просветления, сделает их лучше, духовно богаче, откроет чувства и внутренние силы, о которых они и не подозревали.

Заключение. Обобщая все сказанное выше, можно сделать следующие выводы:

- Широкое использование материалов музея содействует повышению интереса учащихся к истории родного края, активизирует весь учебный процесс в целом.

- Краеведческая работа способствует установлению более глубоких связей между такими предметами, как литература, история, география, биология.

- Создание музея народного творчества имеет большое значение для активизации работы многих ученических кружков: по изобразительному искусству, истории, литературе, географии, трудовому обучению, декоративно-прикладному искусству и др.

- Благодаря краеведческой работе более массовым становится участие школьников в туризме, оживляется переписка с ребятами из соседних республик, стран Содружества Независимых Государств, что очень важно в воспитании подрастающего поколения в духе интернационализма и братской дружбы.

- Краеведческий принцип преподавания школьных предметов не только является очень важным и существенным фактором патриотического, нравственного воспитания школьников, но и оказывает непосредственное влияние на формирование профессиональной направленности и выбора профессии учащимися школы.

- Встречи во время экскурсий и походов с интересными людьми прививают учащимся интерес к той или иной профессии, помогают выбрать место в жизни.

- Благодаря краеведческой работе, проводимой в школе, учащиеся строже оценивают свои поступки, учатся доводить до конца начатое дело.

- Знакомясь с историческим прошлым своего района, ребята с большим уважением относятся к созидательному труду своих земляков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Информационно-аналитические материалы. Музейное дело Беларуси: современное состояние и проблемы развития // Белорус. гос. ин-т проблем культуры: науч. изд. МК РБ. – Минск, 2004. – С. 44.

2. Закон Республики Беларусь «Об охране историко-культурного наследия» от 13 нояб. 1992 г. № 1940-XII // Ведомости Верховного Совета Беларуси. – 1992. – № 30. – С. 504.

Поступила в редакцию 16.10.2012 г.

УДК 008:37(476)

Аксиологические основания художественного образования в Беларуси: преемственность и тенденции развития в XX веке

Аполайко А. А.

Государственное учреждение образования «Республиканский институт высшей школы», Минск



В статье раскрывается проблематика аксиологических оснований художественного образования в Беларуси в XX веке, подчеркивается их актуальность в начале XXI века. В рамках культурологического подхода художественное образование рассматривается как целостное явление, специфическая область культуры. В отличие от предыдущих исследований по данной проблематике, автор концентрирует внимание на взаимовлиянии ценностей образования и художественного творчества, их корреляцию в контексте формирования целостной личности. В статье проведен анализ дореволюционных философско-педагогических идей, а также прослежена их преемственность в области художественного образования в XX веке. Автором отмечено, что преемственность ценностных ориентиров художественного образования на протяжении XX века стала возможна во многом благодаря его специфике, независимо от политических преобразований.

Ключевые слова: художественное образование, гуманистические ценности, художественные ценности, становление личности.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 129-133)

Axiological bases of art education in Belarus: the continuity and development trends in the XX century

Apolaiko A. A.

State educational establishment «National Institute for Higher Education», Minsk

The article deals with the axiological basis problems of art education in Belarus in the XX century, emphasizes their importance in the early XXI century. Within the cultural approach the art education is considered a holistic phenomenon, specific area of culture. In contrast to previous studies on this subject, the author focuses on the interrelation of values of education and artistic creation, and their correlation in the context of forming a coherent identity. The article analyzes the pre-revolutionary philosophical and pedagogical ideas, and traces their continuity in the field of art education in the XX century. The author notes that the continuity of values of art education throughout the XX century was made possible largely because of its specificity, regardless of political transformations.

Key words: art education, humanistic values, artistic values, making up of personality.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 129-133)

Поворот общественного интереса от технократических ценностей в сторону антропогенных обуславливает формирование нового образовательного идеала. Такой подход требует освоения гуманитарной культуры, которая становится глобальной моделью человеческого поведения, выразителем его творческого потенциала. Все

чаще звучит мнение о возрастающей роли искусства в этом процессе. В данном контексте актуальными становятся традиции художественно-образовательного наследия, их продуктивность с позиций современной культурной ситуации.

В статье художественное образование рассматривается с позиций культурологи-

ческого подхода, который реализуется в связи с раскрытием положения о культуросообразности развития человека как личности, как субъекта культуры. В отличие от других исследований по художественному образованию, нам хотелось показать особенности этого процесса, заключающиеся в том, что основные этапы становления и развития художественного образования, не совпадая с эпохами историческими, могут быть соотнесены с историей педагогических воззрений на формирование личности в контексте самодвижения культурных процессов.

Цель исследования – анализ влияния гуманистически ориентированных философско-педагогических идей на формирование ценностных ориентиров системы художественного образования в Беларуси на протяжении XX века.

В связи с целью исследования в статье будут рассмотрены вопросы специфики художественного образования с культурологических позиций, охарактеризованы гуманистически ориентированные философско-педагогические идеи, бытовавшие в рассматриваемый период, раскрыты основные этапы и принципы их преломления в системе художественного образования.

Специфика художественного образования с культурологических позиций. Художественное образование с культурологических позиций рассматривается как социокультурный феномен, понимаемый как единство культуротворческой деятельности индивида, развития социума и культурной преемственности. В этом случае сущность художественного образования, как отмечает О. В. Сабелева, «выступает как культуротворческий и человекоформирующий процесс, основанный на создании культурной среды, в которой деятельность организована в формах культурного бытия» [1]. Художественное образование рассматривается как процесс не только образовательный, но и воспитательный. В основе обоих процессов лежат принципы возрастной дифференциации, на основе которых формируется индивидуальный подход в обучении, связанный с учетом способностей и возможностей самостоятельного освоения искусства, потребностью в общении с искусством на основе постижения его содержания, впитывания эмоционально-духовного опыта поколений как живого воплощения общечеловеческих ценностей. Поэтому оно

(художественное образование) ориентировано не только на подготовку профессионалов, но и на формирование аудитории, подготовленной к восприятию и освоению продуктов художественно-культурной деятельности. Процесс формирования и развития художественного образования имеет сложную детерминацию, связанную с его двойственным положением (одновременно в системах образования и художественного творчества) и с производной от этого системой поливекторных взаимодействий. Конкретно-исторические, традиционно-национальные, мировоззренческие и стилевые особенности искусства оказывают влияние на его содержание и методы.

Можно согласиться с Н. Г. Агаповой в оценке задач образовательной деятельности, что «в процессе образования должны быть заложены такие условия, которые могли бы обеспечить становление основных групп личностных качеств и способностей, связанных: с успешным целенаправленным в рамках самоорганизации усвоением культуры, ее практическим эффективным использованием и, наконец, с творчеством культуры на основе освоенных общих культурных способов творческой деятельности, участия в их модификации и развитии» [2]. Такой подход может быть критерием оценки системы художественного образования в динамике его становления.

Философско-педагогические основания художественного образования в Беларуси. Художественное образование в Беларуси является стержнем профессионального образования в сфере культуры и направлено в своей основе на академические традиции реалистического искусства и идей гуманизма. Концептуально преемственность идей гуманизма опирается на философско-педагогические исследования феномена человека в конце XIX – начале XX века, развиваемые русскими мыслителями. Идеи воспитания человека культуры глубоко и всесторонне были обоснованы в антрополого-педагогическом (синтетическом), философском, свободного воспитания, религиозно-нравственном (теологическом) направлениях. В русле этих концепций целостный человек рассматривался как высшая ценность, цель воспитания и культурного прогресса. Исследуя идеи воспитания человека культуры в России, А. В. Рогова отмечает как их особенность то,

что «выделяется человекотворческая функция культуры... уровень ее влияния на личность оценивается степенью побуждения к самотворчеству» [3]. В русле этих направлений парадигма мышления в исследовании человека трансформировалась с систему «индивидуальность–творчество–культура». Принципы *природосообразности* и *культуросообразности* воспитания в данных концепциях не противоречили друг другу, их единство выражало главную педагогическую закономерность воспитания «человека культуры». В качестве сущностных характеристик понятия «человек культуры» выделялись такие, как «духовность, целостность, гуманность, свобода, творческая активность, способность к диалогу» [4].

К началу XX в. на землях нынешней Беларуси усилилось влияние русской культуры, что отразилось на их философско-педагогической мысли. Однако, особенностью белорусских философско-педагогических идей стала национально-демократическая традиция осмысления этих феноменов. В русле данного направления важным для становления человека, его самоидентификации и самосознания являются традиции и ценности национальной, белорусской культуры. Благодаря активной литературно-педагогической деятельности национально настроенной интеллигенции рассматривались вопросы этнопедагогики, формировался репертуар профессионального искусства, национальные элементы присутствовали в процессе обучения искусству и общекультурного развития.

В этот же период росло внимание к эстетическому образованию и признание роли искусства в процессе становления целостного человека. Данная тенденция формировалась на основе зарубежной педагогики, неразрывно связанной с философской и эстетической мыслью в культуре России. К началу XX века определилось отношение к ребенку как творческой личности. Ключевым событием стал «Всероссийский съезд художников всех отраслей графических и пластических искусств: живописцев, архитекторов, скульпторов и прочих, преподавателей тех же искусств и любителей художеств», проходивший в декабре 1911 – январе 1912 г. Анализируя стенограмму съезда, Н. Н. Фомина отмечает внимание к воспитательной миссии искусства. Ее видели «как для всякой личности, так и для всякого на-

рода, в гармоничном и всестороннем развитии его природных способностей и глубоко скрытых сил» [5].

Новый период толкования проблем культуры, искусства и человека, их сущности и взаимосвязи начался с 1917 г. В полемике с педагогами нового советского государства отстаивалась необходимость преемственности с прогрессивными традициями русской дореволюционной философско-психолого-педагогической мысли. Эта традиция получает, хотя и идеологически окрашенное, но определенное развитие в работах А. В. Луначарского, Н. К. Крупской, С. Т. Шацкого, П. П. Блонского. Однако марксистская точка зрения в понимании связи культуры и воспитания человека приобрела главенствующее значение и наиболее полно была воплощена на уровне государственной политики в теории культурной революции. Новое социологическое видение, раскрывая социальную природу человека, недооценивало индивидуальные аспекты развития личности, субъективный характер ее становления. Отстаивалась позиция идеологической функции культуры, понимания процесса воспитания как формирования личности с заданными качествами.

К концу 1950-х годов XX века это представление приобрело законченную концепцию и тем самым принципиально разошлось со взглядом предшествующей гуманистически ориентированной педагогики на официальном уровне. Только начиная с 1970-х годов возрождается традиция осмысления взаимосвязи человека и культуры с позиций их целостности, формулируется концепция культуротворческой и человекоформирующей роли художественного образования.

Преемственность дореволюционных аксиологических принципов в художественном образовании XX века. Следует отметить, что в русле художественного образования традиция *природосообразной* и *гуманистической* педагогики не прерывалась во многом благодаря специфике обучения искусству. В ее основе лежит мысль, что высшие художественные ценности вечны, они не только передаются из поколения в поколение, но и сохраняют эстетические установки, творческие идеи, закономерности художественного языка и композиции. Все виды искусства, существенно отличаюсь художественным языком, объединяются главным: основой постижения искус-

ства – интуитивным или непосредственным, чувственно-эмоциональным восприятием в процессе усвоения профессиональных навыков. Основой обучения являются самостоятельные и индивидуальные формы работы, отношения учителя и ученика, творческий процесс. Весь цикл занятий направлен на формирование эстетического сознания, индивидуального, творческого мышления, художественного развития личности.

Кроме того, идея целостного человека в советское время трансформировалась в концепцию всесторонне развитой личности, что обнаруживает, особенно в свете эстетического воспитания, определенную преемственность с дореволюционными идеями. В основе новой системы – положение, что «искусство и художественная сторона жизни организуют наш духовный мир» [6]. Идея самопознания ясно выражена в словах Н. К. Крупской: «Надо помочь ребенку через искусство глубже осознавать свои чувства, яснее мыслить и глубже чувствовать; надо помочь ребенку это познание самого себя сделать средством познания других, средством более тесного сближения с коллективом, средством через коллектив расти вместе с другими и идти сообща к совершению новой, полной глубоких и значительных переживаний жизни» [7]. Следует также отметить сходство в повышенном внимании к воспитательной миссии искусства, его способности к обновлению человека и окружающей среды. Так, преподаватель Е. Руднёва пишет: «Первое основное положение, которое новая школа предъявляет к художественному воспитанию – это внесение искусства в быт, не только праздничный» [8]. Характерным также является восприятие художественной деятельности в целом «как средства гармонизации отношений между обществом и личностью, формирования и развития активности личности, сопоставления художественной деятельности с моралью» [9]. Особенностью белорусской художественно-педагогической мысли, по словам С. В. Марцелева, стало представление, что «развитие человеческой культуры, идейное и эстетическое воспитание личности основывается и стимулируется не только на создании новых художественных ценностей, но и на все более глубоком осмыслении культурного наследия» [10].

Таким образом, возникновение целост-

ной структуры художественного воспитания и образования подготавливалось общественной деятельностью художников, педагогов, искусствоведов, психологов. Их объединили идеи всеобщего воспитания, понимания искусства как духовной преобразующей силы, как средства создания и обновления человека и всей окружающей среды, как художественного труда – и труда как искусства, стремления понять мир интересов ребенка и подростка и руководствоваться этими интересами в процессе воспитания. Сочетание специальной художественной педагогики и общепедагогических достижений обусловило гуманистическую ориентацию художественного образования в Беларуси.

Вплоть до 1930-х годов принципы *природосообразности* и *культуросообразности* воспитания оказывали сильное влияние на все уровни системы художественного образования и воспитания. Так, художественно-педагогические начинания московского Центрального Дома художественного воспитания детей (ЦДХВД) были созвучны идеям педагогической общественности дореволюционного периода. Работа ЦДХВД проводилась по линии школы, внешкольных детских учреждений, профессиональных клубов, пионерских организаций, среди детей города и деревни. Велась работа по всем разделам искусства для детей: научно-исследовательская, методическая, опытно-экспериментальная, оперативная. Постепенно на волне идеологизации и политехнизации образования традиция развития творческой личности продолжает развиваться в основном во внешкольной работе и подготовке профессионалов. Художественным ориентиром в творчестве становятся реалистические традиции русской академической школы с элементами модернистских достижений.

Заключение. В процессе становления отечественных форм художественно-образовательной деятельности накоплен уникальный опыт раскрытия потенциала человека, его творческих способностей, активной жизненной позиции. В его основе лежит специфическая традиция осмысления культуры и ее феноменов, что отразилось на просветительских и общекультурных программах всей отечественной системы художественного образования. В русле антрополого-педагогической концепции целостный чело-

век рассматривался как высшая ценность, цель воспитания и культурного прогресса. Идеи всеобщего воспитания, понимания искусства как духовной преобразующей силы, как средства развития и обновления человека и всей окружающей среды были сформулированы до Октябрьской революции, но были поддержаны на государственном уровне советской властью. Преемственность и ориентация на высокие духовные ценности, формирование эстетического отношения к миру продолжали развиваться на всех уровнях внешкольной и профессиональной работы, ориентирующейся на национальные традиции и традиции русской художественной школы. В ее основе внутренняя активность, живое рефлексивное мышление, стремление к саморазвитию личности. Именно эти ценностные и личностные ориентиры могут лежать в основе гуманизации современного образования.

Художественное образование в силу своей специфичности может служить одной из наиболее показательных моделей собственно белорусской традиции образования. Художественно-образное мышление, свойственное этому виду деятельности, отражает определенный набор национальных ценностей, выработанных и закреплённых в менталитете этноса. В современной ситуации выбора новой образовательной модели очевидна важность сохранения аксиологических оснований национальных традиций художественного образования, их развития на современном методологическом уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабелева, О. В. Реализация культуротворческого потенциала личности в художественном образовании: автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. культурологии: 24.00.01 / О. В. Сабелева; Кемеровск. гос. ун-т культ. и искусств. – Кемерово, 2008. – С. 11.
2. Агапова, Н. Г. Парадигмальные ориентации и модели современного образования в контексте философии культуры: автореф. дис. ... докт. филос. наук: 09.00.13. / Н. Г. Агапова; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2009. – С. 24.
3. Рогова, А. В. Идеи воспитания человека культуры в философско-педагогической мысли России и русского зарубежья (вторая половина XIX – первая половина XX в.): автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.01 / А. В. Рогова; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2004. – С. 28.
4. Там же.
5. Фомина, Н. Н. Художественное воспитание детей в культуре России первой половины XX в.: автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.02 / Н. Н. Фомина; Ин-т худож. обр. Рос. академии образования. – М., 2002. – С. 27.
6. Сакулина, Н. Работа по художественному воспитанию в изобразительном искусстве / Художественное воспитание в практике современной школы: сб. статей / ред. Н. Шер. – Л.: Изд-во Сев.-зап. обл. отд. Глав. конторы «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», 1925. – С. 62.
7. Крупская, Н. К. Искусство в школе I ступени / Художественное воспитание в школе I ступени: материалы к составлению программ / Научно-пед. секция ГУСа. – М.: Работник просвещения, 1925. – С. 17.
8. Руднёва, Е. Художественное воспитание в новой школе / Художественное воспитание в школе I ступени: материалы к составлению программ / Научно-пед. секция ГУСа. – М.: Работник просвещения, 1925. – С. 19.
9. Художественная культура и гармоническое развитие личности / Ю. А. Лукин, Д. А. Ломтадзе, А. В. Русецкий [и др.]; редкол. Ю. А. Лукин [и др.]. – М.: Мысль, 1978. – С. 61.
10. Марцелев, С. В. Художественная культура Беларуси на современном этапе / С. В. Марцелев. – Минск: Беларусь, 1978. – С. 115.

Поступила в редакцию 30.06.2012 г.

УДК 355.213.42:78

Методы формирования у кадетов навыка исполнения строевых песен

Петрачков К. В., Тагильцева Н. Г.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет», Екатеринбург



В статье рассматривается проблема музыкального обучения учащихся кадетских школ и кадетских классов, выявляются особенности их музыкального и вокального образования. Обращается внимание на нерешенные вопросы и проблемы вокального обучения. Анализируются традиционные методы разучивания строевых песен. Раскрывается история возникновения военной строевой песни. Определяются специфические особенности военных строевых песен: куплетная форма, исполнение запева солистом, а припева – хором, наличие призывных интонаций в мелодии, широких интервалов, четкий ритм, аккомпанемент военного оркестра. Основное содержание статьи посвящено рассмотрению методов вокального обучения кадетов. К ним относятся совместное пение и шаг с использованием большого барабана; беззвучное исполнение песни совместно с шагом при аккомпанементе военно-

го оркестра; проговаривание текста песни в ритме и темпе, соответствующих маршевому шагу; пение мелодии первого и второго голоса всем хором; пение мелодии немым звуком совместно с шагом; пение под фонограмму; использование скороговорок для четкости произношения слов.

Ключевые слова: кадеты, строевая песня, особенности строевых военных песен, методы обучения кадетов исполнению строевых песен.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 134-139)

Formation methods at cadet skill of front songs

Petrachkov K. V., Tagiltseva N. G.

Federal state funded educational establishment of higher professional education
«Ural State Pedagogical University», Yekaterinburg

The article highlights musical training of students at cadet schools and cadet classes. Peculiarities of musical and vocal training of these students are singled out. Attention is drawn to unsolved issues of their vocal training. Traditional methods of rehearsing front songs are analyzed. History of origin of military front songs is revealed. The specific features of soldiery combatant songs are determined: couplet form, execution of solo by soloist and refrain by choir, presence of invocatory intonations in the melody, wide intervals, clear rhythm, accompaniment of military orchestra. Basic content of the article is devoted to consideration of methods of vocal training of cadets. They include joint singing and step behave with the use of large drum; soundless song performance together with step at the accompaniment of military orchestra; chanting text of song with rhythm and tempo corresponding to the march step; singing of melody of the first and second voice by all choir; singing of the melody in mute sound jointly with step; lip-syncing; use of tongue-twisters for the clearness of the pronunciation of words.

Key words: cadets, front song, features of front soldiery songs, methods of educating of cadets to execution of front songs.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 134-139)

В последнее время в различных регионах Российской Федерации, а также в странах, входивших когда-то в Советский

Союз, активно развивается кадетское движение. Открываются кадетские классы в общеобразовательных школах, кадетские

Адрес для корреспонденции: e-mail: petrachrov@mail.ru – К. В. Петрачков

лицей и кадетские корпуса.

Анализ исторических истоков организации и функционирования кадетских учебных заведений дореволюционной России показывает, что в этих учебных заведениях огромное значение уделялось общекультурному, в том числе и музыкальному воспитанию. Обязательными предметами у кадетов была музыка, а внеурочные занятия включали оркестровые репетиции, индивидуальные занятия по обучению на том или ином инструменте. Так, например, в Одесском кадетском корпусе до революции воспитанники занимались живописью и лепкой. Они были активными участниками оркестрового класса, обучались игре на струнных и духовых инструментах.

Особое внимание в дореволюционных кадетских корпусах уделялось хоровому пению. Кадеты исполняли духовные произведения, гимны и даже отрывки из опер и оперетт [2].

В настоящее время в Российской Федерации открываются и специальные кадетские музыкальные корпуса, где каждый кадет должен освоить навыки игры на определенном инструменте, чаще всего духовом, изучать основы музыкальной литературы, сольфеджио, игры в оркестре.

Цель статьи – анализ особенностей музыкального образования кадетов, их обучения исполнению строевых песен.

Практика работы кадетских корпусов в России и Беларуси. Анализ работы музыкальных и обычных корпусов позволяет сказать, что в направлениях работы по формированию музыкальной культуры воспитанников редко входят такие, которые связаны с формированием умения исполнять строевую песню. Работа по формированию данных умений должна проводиться воспитателем в кадетских классах и, конечно, учителем музыки, который должен быть готов к осуществлению различных видов деятельности на уроке, в том числе и к вокальному исполнению различного песенного репертуара [7]. В связи с этим учителям музыки, классным руководителям кадетских классов, завучам по воспитательной работе будет полезен представленный в статье исторический, музыковедческий и методический материал.

В некоторых музыкальных программах обучения кадетов авторы ставят задачу освоения ими исполнения маршевых во-

енных песен. Так, например, М. М. Абубакирова, учитель музыки, истории и культуры МБОУ «Кадетская школа № 2» г. Салавата, в программе развития пишет, что каждый «кадетский класс имеет свой гимн и свою строевую песню. Песенный репертуар подбирается с учетом возрастных особенностей кадетов и направления класса. Основу разнообразного репертуара кадетов составляют произведения о любви к Родине, родителям, о бережном отношении к природе, о красоте родной земли, о необходимости защищать ее» [1].

Кадетские училища сегодня возрождаются в Беларуси. Президент страны 28 января 2010 года подписал указ «О кадетских училищах» и утвердил Положение, в котором определены основные цели и задачи деятельности кадетского училища, правила приема, особенности организации образовательного процесса и быта кадетов. Принятие указа нацелено на открытие учреждений образования нового типа, направленных на формирование у подрастающего поколения чувства патриотизма, дисциплинированности и ответственности, способности стойко переносить трудности, а также на обеспечение жизненного устройства детей-сирот и детей военнослужащих, погибших (умерших) при исполнении обязанностей военной службы [3].

В белорусской столице на основании указа Президента Республики Беларусь было открыто Минское городское кадетское училище № 1 (МГКУ). На базе полоцкой средней школы № 4 было организовано Полоцкое кадетское училище.

Распорядок дня в данных учреждениях является таким же, как в армии. Вопросам воспитания в них уделяется большое внимание. Во второй половине дня кадеты изучают этикет, основы права, занимаются балльными танцами, обучаются игре на музыкальных инструментах, пением, спортом – атлетической гимнастикой, комплексным единоборством, футболом, баскетболом, теннисом. Не на последнем месте также огневая и строевая подготовка, в процессе которой кадеты учатся не только маршировать, но и параллельно исполнять походные, маршевые песни, которые называются строевыми.

Проблемы обучения кадетов исполнению строевых песен. Кадетские корпуса и училища, школы с кадетскими классами в

России и Беларуси работают по учебным планам, регламентируемым государственными образовательными стандартами. Анализ этих планов и программ по урокам музыки, а также внеклассным мероприятиям, включающим необходимость исполнения строевых песен, например, фестивалям, смотрам строя и песни, традиционно включенным в систему работы каждого кадетского учебного заведения, говорит о том, что этот вид деятельности является методически мало разработанным. Как правило, в описании методики организации обучения строевой песне авторы указывают на формирование чувства единения, сплоченности кадетов, на эмоциональное воздействие песни, на необходимость использования особого песенно-маршевого материала. Однако, как учить такому пению кадетов, в основном мальчиков, которые составляют большинство кадетских классов и имеют проблемы голосового развития в мутационный период времени, какие использовать методы и приемы, формы и средства, в методических рекомендациях и материалах почти ничего не говорится.

Практика наблюдения музыкального воспитания кадетов также говорит о том, что воспитатели, учителя проводят работу в этом направлении, не беспокоясь об охране голосового аппарата учащихся. Поэтому чем громче, «крикливее» поет класс, тем считается лучше. Кроме того, часто воспитатели не знают методов и приемов ритмического воспитания учащихся, от этого репетиции строевой песни превращаются в бесконечную муштру и повторы, что значительно снижает интерес кадетов к проведению этого необходимого воинского ритуала.

Работа по формированию навыков хорошего пения на уроках музыки является более комфортной, чем при исполнении строевой песни на плацу. При пении на уроке музыки учащиеся поют сидя или стоя. Учитель работает над формированием вокального, кантиленного исполнения. На плацу часто мелодию песни не следует вокализировать, растягивать, а надо исполнять с четкой артикуляцией слов и минимальным растягиванием гласных, выполняя при этом попеременные движения руками и делая шаги ногами, попадая в темп и ритм песни. Все это вызывает необходимость использования специфических методов формирования у кадетов навыка строевого пения, которое, кроме все-

го отмеченного выше, должно, как и на уроке музыки, быть здоровьесберегающим.

Все вышеперечисленное вызвало необходимость рассмотрения методов работы по формированию навыков строевого пения у кадетов-подростков, обучающихся в кадетских классах общеобразовательных школ или в кадетских школах.

История становления и развития жанра «строевая песня». Прежде чем перейти к описанию методов и форм работы с кадетами, следует остановиться на таком специфическом жанре музыкального и военного искусства, как строевая песня. Она является хоровым, как правило, маршевым произведением, исполняемым военными подразделениями в сочетании со строевым шагом, а capella или в сопровождении оркестра. Строевая песня, как правило, имеет куплетную форму, причем запев исполняется солистом, а припев всеми хористами. Темп строевой песни определяется особенностью шагового режима военных. На марше он равняется 100 ударам в минуту. В мелодику песни включаются возгласы, имитации сигналов духовых и шумовых инструментов, а мелодическая линия включает наряду с постепенным развитием множество широких интервалов – кварт, квинт, секст и септим. Если строевая песня исполняется капелльно, то основу ритма и темпа дает строевой шаг, стук каблуков которого военнослужащие слышат и по которому координируют свой шаговый режим.

История строевой песни берет начало с эпохи Петра I, который ввел небольшие, но обязательные составы музыкантов в каждом полку. Именно в это время и родились походные солдатские, торжественные поздравительные песни, панегирические канты, или, как их еще называли, виваты или «петровские канты». Отличительными особенностями этих песен являлось: исполнение хором, обилие призывных интонаций и мелодий, имитировавших трубные сигналы, четкая маршевая поступь. Особенности петровских кантов проявились в содержании и форме современных строевых песен. Исполняться строевая песня должна была только на плацу и в сочетании со строевым шагом. Под музыку бойцы шагали легче и уверенней. Музыка способна сплотить людей в едином эмоциональном порыве, внушить уверенность в победе. Она выражает радость победы и помогает пережить

скорбь о погибших в бою. Целью использования таких песен было поднятие боевого духа войск, прославление императора и веры в него, воспевание славы, побед и традиций Российского воинства [4].

Методы и приемы обучения кадетов исполнению строевой песни. Обращение к научной и методической литературе по обучению кадетов исполнению строевых песен показало, что работ, посвященных этой проблеме, в литературе не имеется. В связи с этим для выявления методов, способствующих успешному обучению кадетов исполнять строевую песню, нам пришлось обратиться к литературе по вокальному обучению, в которой авторы отстаивают идею о сочетании обучения пению и движения. Главным образом такая литература касается обучения певцов – будущих солистов в мюзиклах и эстрадных исполнителей, которые в пении используют элементы различных движений и танца. Однако обратимся к такому методу, который позволяет сформировать чувство ритма, столь необходимое для исполнения строевых песен. На начальном разучивании строевой песни могут быть использованы инструменты ударной группы, где важную роль играет большой барабан. Именно большой барабан «ставит шаг», дает кадету возможность попадать на сильную долю того или иного размера. Когда воин привыкает к ровному четкому ритму под барабан – то вопрос темпа и ритма можно считать решенным. Отзвук собственных шагов впоследствии заменяет звук барабана, и подразделение свободно, без инструментальной поддержки ударной группы и оркестра, идет в ногу, попадая в сильную долю метра, при этом исполняя мелодию песни кантиленно.

В работах по вокальному воспитанию певцов, используемых в пении совместно с движением, рассматриваются следующие методы. Так, О. Л. Монд раскрывает необходимость включения в их обучение определенных зарубежных техник пения, позволяющих обучать певцов сочетать пение и движение – Alexander-Technique, belting, методика Lessac, а также системы обучения певцов таких авторов, как Г. Картер, Х. Носуорзи, Дж. Шмидт и др. [5]. Опираясь на данные работы, О. Л. Монд методически обосновывает использование упражнений, нацеленных на раскрепощение движения, на выполнение дыхательных упражнений со-

вместно с движениями рук, корпуса, головы.

В статьях по обучению эстрадному вокалу И. Ю. Лукичевой доказывается необходимость включения в работу вокалиста пластического движения, которое выражает, прежде всего, эмоциональное состояние поющего во время исполнения того или иного музыкального произведения.

Следует отметить, что использование движения можно найти в методических работах по обучению академическому вокалу. Такие приемы имеются в методике Д. Е. Огороднова. Данный автор утверждает, что «Движение рук – это жест, а жест, как известно, – эмоционально-смысловое проявление личности. Есть жест внешний, и есть жест внутренний – некий импульс, предваряющий внешний жест. Как правило, наши эмоционально-двигательные проявления спонтанны и бессистемны. Но искусство – это гармония. Поэтому и нужно следить не только за голосом, но и за руками. Через их движение, организованное по законам развития музыкальной формы, мы пробуждаем свою эмоциональную сферу, делаем проявление эмоций наглядным и управляемым» [6, с. 23]. Из приведенной цитаты можно сделать вывод, что движение в обучении пению включается Д. Е. Огородновым, как и И. Ю. Лукичевой, для проявления эмоционального образа исполняемого вокального произведения.

В работе над строевой песней у кадетов методы, связанные с пластическим воплощением мелодии, не будут столь эффективны в связи с тем, что пластика движения при маршевом шаге меняется на движение четкое, отточенное и мерное. Хотя, как мы убедились на практике, можно включать движение руками в «беззвучное» пение. Что же касается совмещения дыхательных упражнений, столь необходимых для пения, то для работы с кадетами можно использовать беззвучное пропевание строевой песни вместе с шагом, необходимым для марша. Итак, в результате изучения литературы мы пришли к мнению, что данный метод является приемлемым для работы с кадетами над строевой песней.

В обучении кадетов исполнению строевой песни можно использовать прием проговаривания текста песни в ритме и темпе, соответствующих маршевому шагу, в сочетании с движением только рук. При этом педагогу, воспитателю необходимо следить,

чтобы ударные слоги песни совпадали с попаданием одной, определенной руки в сильную долю 4- или 2-дольного размера, которые и составляют метрическую основу строевых военных песен. Однако обратим внимание на то, что данный прием использовать слишком часто не стоит, т. к. кадеты впоследствии могут вообще перейти на декламацию, а не на пение.

Для разучивания строевой песни можно включать музыкальное сопровождение. Военный дирижер (руководитель) должен привлечь к этой работе пианиста или баяниста, предварительно разучив с ним данную песню. Если таковых нет, то можно использовать для занятий трубачей, кларнетистов и других музыкантов военного оркестра, а также малого барабанщика для обеспечения единого темпа-ритма прохождения с песней в строю. Использование духовых инструментов как раз и позволит поющим и шагающим кадетам «тянуть» звук при пении, а не скандировать песню.

Для ровного звучания двухголосного хора желательно придерживаться следующего соотношения голосов: равное количество их в каждой партии или небольшое преимущество участников хорового коллектива в партии первых голосов. Из общего количества обучаемых дирижер (руководитель) отбирает группы наиболее подготовленных и способных певцов, с которыми предварительно разучивает строевую песню. Они потом будут являться основой для исполнительства, в то время как певцы со слабыми голосами будут подтягиваться в исполнении к подготовленным участникам военного хорового коллектива.

На первых занятиях рекомендуется проводить разучивание простой одноголосной темы строевой песни, можно начать разучивание с припева. Это даст возможность обучаемым прислушаться к пению рядом стоящего и не выделяться из общего ровного звучания хора. Второй голос, если он имеется в песне, надо пропевать и с первыми, и со вторыми голосами. Это делается для того, чтобы кадеты знали и умели слушать и первую, и вторую хоровые партии.

С целью ознакомления с характером песни рекомендуется проиграть ее полностью два-три раза. Необходимо также рассказать об истории создания, содержании песни, особенностях ее мелодического, ритмического рисунка. Разучивается строевая песня

последовательно, по музыкальным фразам. Необходимо обращать внимание на динамические градации, места остановок для взятия дыхания, смысловые кульминации, орфоэпию и темп. Педагогу необходимо контролировать пение кадетов, чтобы низкие ноты пелись ими без усилия, естественным звуком, верхние – громче, ярче, но ни в коем случае не форсированно. Постепенно, по мере закрепления разучиваемого материала, динамику исполнения строевой песни можно прибавлять, но не доводить ее до крайности (не допускать крикливого звучания). Если же кадеты перешли на крик, то рекомендуется использовать прием «пение на закрытый рот». Оно дает возможность слушать себя, не форсировать звук и сохраняет голоса кадетов.

Песни-марши, имеющие вокальный диапазон шире децимы и отличающиеся в той или иной степени сложной структурой своего построения, трудны для исполнения. Но это не значит, что их вообще надо выпустить из поля зрения. Записанные на магнитофонную ленту профессиональными коллективами, они так же, как и оркестровые переложения строевых песен, могут сопровождать движение походных колонн на плацу, на парадах, на смотрах и конкурсах строевой песни. В музыкальном образовании детей (методика Д. Б. Кабалева) часто используется прием пения под фонограмму. Этот же прием можно использовать и при изучении и даже исполнении кадетами строевой песни. Пение с оркестром во время марша в движении необходимо выполнять звучно. При этом следует исключить крикливое пение, т. к. оно противоречит природе человеческого голоса. Марширующие кадеты должны быть настроены на то, что они поют строевую песню как бы для себя. Строевая песня, как правило, имеет традиционную куплетную форму, включающую запев и припев. Разучивать такие песни рекомендуется начинать с припева, т. к. его слова и музыка затем много раз будут повторяться, что придаст кадету уверенности исполнения. При заучивании учитываются особенности мелодичной линии и тональные отклонения. Это придает строевой песне ощущение сквозного развития. На следующем этапе происходит заучивание и соединение музыкального материала строевой песни по фразам в сопровождении музыкального инструмента. Инструмент сна-

чала исполняет мелодию, кадеты слушают ее, повторяют вместе с инструментом, затем можно приступать к разучиванию песни без инструмента.

При заучивании каждой фразы с участием аккомпанемента духового инструмента необходимо обращать внимание на точное исполнение ритмических длительностей звуков (особенно, если песня имеет пунктирный ритм) и другие особенности ритмики.

Разучивая строевую песню, нельзя забывать о дикции (орфоэпии). Вялая дикция, небрежно произносимые слова делают пение невыразительным. Невнятно произносимые слова не воспринимаются слушателями, поэтому с самого начала разучивания песни надо обратить внимание на отчетливое произношение певцами текста во время исполнения. При этом необходимо уделять внимание четкому произношению согласных. Для этого при разучивании можно использовать скороговорки, которые следует проговаривать попеременно в быстром и медленном темпе, а также с ускорениями.

Разучив строевую песню со словами, хор несколько раз повторяет ее от начала до конца вместе с запевалой (запевалами). После того, как будет полностью усвоен материал, рекомендуем исполнять песню с шагом на месте при пении на *piano*. Постепенно, повторяя то одну, то другую фразу, следует добавлять более яркий нюанс.

Строевые песни о своей части, о себе, о героях, знаменитых полководцах кадеты поют с удовольствием. Именно эти строевые песни, как правило, исполняются с особым старанием и самоотдачей. Необходимо добиваться разнообразия исполняемых песен, творчески подходить к подбору репертуара. Скучный репертуар, когда все время исполняется одна и та же строевая песня, надоедает солдатам, притупляет ее воспитательное воздействие.

Педагогу всегда следует помнить о том, что исполнение строевой песни не должно вредить голосовым данным кадетов, которые могут исполнять ее не только в движении, но и на плацу в различных погодных условиях, когда зачастую неблагоприятные условия могут отрицательно повлиять на состояние голосового аппарата учащихся.

Заключение. Все вышеуказанные методы и приемы работы с кадетами над строевой песней апробированы авторами данной статьи в МГОУ «Екатеринбургская кадетская школа-интернат «Лицей милиции ГУВД Свердловской области» при подготовке к параду, посвященному Дню Победы, а также при проведении ежедневных занятий по строевой подготовке на плацу лицея.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абубакирова, М. М. Музыкально-патриотическое воспитание кадетов // <http://www.irorb.ru/index.php>.
2. Кашина, Н. И. Музыкальное искусство как средство патриотического воспитания кадетов // Изв. Уральск. гос. ун-та. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2009. – № 3. – С. 67–82.
3. Белый генерал. Сборник солдатских, боевых песен и стихов про М. Д. Скобелева и Русско-турецкую войну // М.: Юргенсон, 1912. – 143 с.
4. Ливанова, Т. А. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры / Т. А. Ливанова. – М.: Искусство, 1938. – 223 с.
5. Монд, О. Л. Принципы формирования обучающих программ для артистов-вокалистов мюзикла / О. Л. Монд // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2009. – № 2, URL: <http://www.art-education.ru>.
6. Огороднов, Д. Е. Пение рождается на кончиках пальцев / Д. Е. Огороднов // Музыкальная жизнь. – № 12. – 2011. – С. 21–36.
7. Тагильцева, Н. Г. Современный учитель музыки: проблемы профессиональной подготовки / Н. Г. Тагильцева // Изв. Уральск. гос. ун-та. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2011. – № 3(92). – С. 134–140.

Поступила в редакцию 01.10.2012 г.

УДК 378.016:004

К вопросу преподавания графических дисциплин на машиностроительных специальностях с учетом компьютерных образовательных технологий

***Малаховская В. В., **Завистовский В. Э., **Баженов В. Н.**

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

***Учреждение образования «Полоцкий государственный университет», Полоцк*

Инженерное образование предполагает серьезную графическую подготовку будущих специалистов, качество которой обеспечивается преподаваемыми в вузе общепрофессиональными дисциплинами, такими, как начертательная геометрия, инженерная и компьютерная графика, способствующими развитию пространственного воображения, творческого мышления, а также воспитанию графической культуры и формированию технической грамотности студентов. Появление современной электронной вычислительной техники и информационных технологий стало благоприятной предпосылкой для совершенствования процесса обучения графическим дисциплинам. Повышенное внимание к использованию в учебном процессе систем автоматизированного проектирования основано на существенном влиянии их как на методику, так и на методологию образовательного процесса.

В статье предложены мероприятия по совершенствованию методики преподавания основных разделов учебной дисциплины «Инженерная графика», основанной на применении систем автоматизированного проектирования.

Ключевые слова: инженерная графика, компьютерные технологии, методика преподавания, система автоматизированного проектирования.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 140-145)

On teaching graphic subjects at machine building departments considering computer education technologies

***Malakhovskaya V. V., **Zavistovski V. E., **Bazhenov V. N.**

**Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk*

***Educational establishment «Polotsk State University», Polotsk*

Engineering education presupposes serious graphic training of would be specialists the quality of which is provided by teaching general professional subjects such as technical geometry, engineering and computer graphics which facilitate the development of space imagination, creative thinking as well as raising graphic culture and formation of the technical literacy of students. The emergence of modern computer technology has become favorable precondition for the improvement of the process of teaching graphic subjects. The increased attention to the use of systems of automatized design in the education process is based on their considerable influence both on the methods and the methodology of the educational process.

In the article steps are presented on the improvement of the methods of teaching main sections of the subject of engineering graphics based on the application of the systems of automatized design.

Key words: engineering graphics, computer technologies, methods of teaching, system of automatized design.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 140-145)

Абстрактный характер общенаучных дисциплин, отсутствие межпредметных связей, а также конкретных привязок к специализации студентов и их будущей про-

фессиональной деятельности накладывают негативный отпечаток на усвоение учебных курсов. В то же время кроме непосредственного преподавания конкретного учебного предмета перед преподавателями общенаучных дисциплин поставлены и другие, не менее важные, задачи: формирование у студента мировоззрения инженера; развитие технического мышления, необходимого для решения производственных задач; демонстрация тесной взаимосвязи предмета с другими прикладными дисциплинами и т. д.

Цель статьи – оценка мероприятий по совершенствованию методики преподавания дисциплин, основанных на применении систем автоматизированного проектирования.

Оценка существующих образовательных стандартов и программ. Возникает целесообразный вопрос: отвечает ли качество подготовки специалистов предъявляемым к ним требованиям? Для ответа на этот вопрос необходимо определиться с требованиями к выпускнику вуза. Выпускник должен:

- знать:

образование чертежей по методу проецирования, графические способы решения позиционных и метрических задач, прикладные графические программы и компьютерное моделирование, геометрическое формообразование машиностроительных деталей, государственные стандарты по выполнению и оформлению чертежей;

- уметь:

строить пространственные изображения геометрических форм на плоскости, выполнять и читать машиностроительные чертежи, пользоваться при этом стандартами и справочниками, выполнять чертежи средствами компьютерной графики, строить трехмерные компьютерные модели дета-

лей и узлов [1–3].

На машиностроительном факультете УО «Полоцкий государственный университет» студенты получают высшее образование по следующим специальностям:

1-36 01 01 «Технология машиностроения»;

1-36 01 03 «Технологическое оборудование машиностроительного производства»;

1-36 01 06 «Оборудование и технология сварочного производства».

Согласно образовательному стандарту для вышеуказанных специальностей учебная дисциплина «Инженерная графика» включает в себя:

1) **начертательную геометрию:** образование чертежа по методу проецирования, преобразование чертежа, геометрические поверхности и их пересечение, аксонометрическое проецирование, развертка поверхностей;

2) **проекционное черчение:** правила выполнения и оформления чертежей в соответствии с действующими стандартами ЕСКД;

3) **машиностроительное черчение:** правила оформления машиностроительных чертежей и схем на основе первичных знаний по формообразованию деталей, их назначению, конструированию, технология производства;

4) **компьютерную графику и моделирование:** векторная компьютерная графика, трехмерное моделирование деталей и узлов [1–3].

Структура учебной дисциплины «Инженерная графика» представлена в таблице.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод: для трех разных машиностроительных специальностей образовательный стандарт РБ не делает никаких различий,

Таблица

Структура учебной дисциплины «Инженерная графика»

№ семестра	Наименование раздела	Количество часов		Форма контроля
		лекционные занятия	практические занятия	
1	Начертательная геометрия	36	36	экзамен
2	Проекционное и машиностроительное черчение	–	32	зачет
3	Машиностроительное черчение	–	36	зачет
4	Машиностроительное черчение. Машинная графика	–	32	зачет

создавая предпосылки для формирования абстрактного характера учебных дисциплин, о котором говорилось в начале статьи. Между тем общетехнические учебные курсы, такие, как «Инженерная графика», должны учитывать специфику различных специальностей и присваиваемую студентам квалификацию. Так, студентам специальности 1-36 01 01 «Технология машиностроения» и 1-36 01 06 «Оборудование и технология сварочного производства» по окончании вуза будет присвоена квалификация «Инженер-технолог», а студентам специальности 1-36 01 03 «Технологическое оборудование машиностроительного производства» – «Инженер-конструктор». В связи с этим должно просматриваться различие в требованиях образовательного стандарта, предъявляемых к выпускникам, а также разница в учебных планах и рабочих программах учебных дисциплин.

Рабочая программа учебной дисциплины «Инженерная графика» для студентов всех машиностроительных специальностей разработана на основании образовательного стандарта и базовой программы, поэтому не содержит отличий, основанных на различии получаемой студентами квалификации. По нашему мнению, целесообразно разделение базовых и рабочих программ по направлениям обучения.

Совершенствование методики преподавания раздела «Начертательная геометрия». Содержание начертательной геометрии как науки сводится к двум основным вопросам: разработке, обоснованию и исследованию способов построения чертежей пространственных форм на плоскости; изучению способов решения различных позиционных и метрических задач на плоскости при помощи чертежей [4]. Поэтому почти 50% часов, выделенных на данный раздел, отводится на изучение проекций абстрактных геометрических примитивов – точки, прямой, плоскости – и на решение различных позиционных и метрических задач, в том числе с использованием способов преобразования проекций.

Однако некоторые знания, приобретенные в процессе изучения начертательной геометрии, остаются невостребованными (например, способы преобразования проекций) ни при обучении в вузе, ни при последующий практической деятельности. В связи с этим в настоящее время высказывается

много различных мнений и предложений по изменению содержания курса начертательной геометрии в высших учебных заведениях [5–7]. Предлагается исключить из курса отдельные темы (способы преобразования проекций, общие случаи пересечения геометрических фигур, многие метрические задачи и др.) как не имеющие практической значимости в деятельности инженера или в курсе инженерной графики. Однако, данные темы играют важную роль в развитии пространственного воображения и формировании умения мысленно создавать представления о форме и размерах объекта по его изображению на плоскости. Без этих факторов трудно себе представить грамотных инженеров и конструкторов, способных проектировать современные здания, сооружения и машины.

Появление современной электронной вычислительной техники и новейших информационных технологий стало благоприятной предпосылкой для совершенствования процесса обучения графическим дисциплинам. Поэтому все более широкое применение находит компьютеризация учебного процесса. Это дает возможность решать задачи начертательной геометрии в трехмерном пространстве. С помощью CAD-технологий решение сложных задач можно получить «автоматически». Если возникает задача нахождения линии пересечения двух поверхностей «произвольной» формы, то, хотя ее решение методами начертательной геометрии теоретически возможно, практически оно чрезвычайно сложно, а на компьютере искомая линия получается просто в результате построения заданных поверхностей.

Однако при этом компьютеризация не должна принижать роль и значение начертательной геометрии и инженерной графики. Начертательная геометрия как теория инженерной и компьютерной графики должна оставаться самостоятельным разделом вузовской дисциплины, но с определенной корректировкой содержания курса в соответствии с изменяющимися требованиями к подготовке специалиста в век информационных технологий. При обосновании необходимости отмены начертательной геометрии делается упор на изучение вместо нее соответствующего графического пакета. При этом упускается из вида, что его нельзя освоить без освоения приемов

работы, иначе это будет просто заучивание возможностей программы, но не умение использовать ее по назначению.

Мероприятия по совершенствованию методики преподавания разделов «Проекционное черчение» и «Машиностроительное черчение». Разделы «Проекционное черчение» и «Машиностроительное черчение» учебной дисциплины «Инженерная графика» призваны дать студентам умения и навыки для изложения технических идей с помощью чертежа, а также понимания по чертежу объектов машиностроения и принципа действия изображаемого технического изделия. Данные разделы включают в себя элементы начертательной геометрии (теоретические основы построения чертежей геометрических фигур) и технического черчения (составление чертежей изделий). Традиционные цели изучения разделов «Проекционное черчение» и «Машиностроительное черчение» – развитие пространственного мышления, творческих способностей к анализу и синтезу пространственных форм, приобретение знаний и умений инженерного документирования – остаются актуальными и сегодня [8].

Методика преподавания инженерной графики в целом соответствует квалификационным требованиям, предъявляемым к подготовке специалистов в области машиностроения. Однако, несмотря на это, можно сделать следующие замечания:

1. Система стандартов ЕСКД во многом устарела и в настоящее время обновляется (в частности, вводятся понятия электронной документации и модели изделия).

2. Подготовка различных видов конструкторской документации и выполнение графических операций с использованием компьютерной техники могут быть полностью автоматизированы.

В связи с этим преподавание раздела «Машиностроительное черчение» должно осуществляться на основе последних принятых или планируемых к принятию стандартов. В рабочих программах данного раздела должно быть отражено также и то, что в связи с компьютеризацией методики преподавания графических дисциплин расчетно-графические работы могут выполняться не только вручную, при помощи карандаша и линейки, но и с использованием компьютерной техники. Поэтому в перспективе возможно перераспределение часов между

разделами «Машиностроительное черчение» и «Компьютерная графика» (сокращение часов, отводимых на изучение машиностроительного черчения, и за счет этого – увеличение часов на «Машиностроительное черчение. Компьютерная графика»).

Мероприятия по совершенствованию методики преподавания раздела «Машиностроительное черчение. Компьютерная графика». С развитием средств автоматизированного проектирования в программе дисциплины «Инженерная графика» появился раздел «Машиностроительное черчение. Компьютерная графика», основанный на обучении методам изображения предметов и общим правилам черчения с применением компьютерных технологий.

Развитие новых информационных технологий требует проведения преобразований и в методике преподавания инженерной и компьютерной графики. В частности, это связано с новым направлением в конструировании – геометрическим моделированием, в основе которого лежит не чертеж, а пространственная геометрическая модель изделия. Поэтому процесс выполнения графических работ здесь несколько иной, чем при выполнении плоских чертежей. Сначала создается пространственная модель, после этого на ее основе – плоский чертеж, включающий необходимое число видов, разрезов, сечений и выносных элементов, все это происходит в полуавтоматическом режиме.

Поэтому в преподавании инженерной и компьютерной графики первостепенное внимание следует уделять именно 3D-моделированию, сводя, по возможности, до минимума применение САД-систем лишь в качестве «электронного кульмана». Выполнение чертежей технических изделий по их 3D-моделям обычно оказывается значительно менее трудоемким и длительным, чем в том случае, когда САД-системы используются только в режиме «электронного кульмана» [6].

Студенты машиностроительных специальностей в рамках изучения раздела «Машиностроительное черчение. Компьютерная графика» осваивают программный продукт КОМПАС-3D, выполняя расчетно-графические работы на компьютере.

Существует два различных подхода к проблеме преподавания компьютерной гра-

фики. Первый и наиболее часто применяемый – это введение компьютерной графики как заключительной части курса инженерной и компьютерной графики. При дефиците времени такой подход сводится к ознакомительному уровню. Маловероятно, что при этом студенты приобретут достаточно знаний для использования компьютера при выполнении курсовых и дипломных работ.

Другой подход – это начинать курс изучения машиностроительного черчения с овладения современным инструментом, каким является компьютер и какой-либо пакет программ (АвтоCAD, КОМПАС). Уровень овладения компьютерной графикой при этом достаточно высокий, но преподаватель сталкивается с большим количеством проблем (дефицит времени, большая численность групп и т. д.).

Изучение графических пакетов является очень важным и необходимым условием для подготовки высококвалифицированных специалистов, и начинать его надо именно с инженерной графики, где изучают не только команды пакета, но правила и ГОСТы, по которым выполняется чертеж. Работа на компьютерах должна быть построена так, чтобы студенты не просто изучали графический пакет, а продолжали изучение инженерной графики.

Следует также отметить, что студенты изучают этот предмет чрезвычайно заинтересованно. Как правило, многие начинали работать в программе самостоятельно, но, столкнувшись с трудностями самостоятельного изучения, далеко не продвинулись.

Конечно, количества отводимых на изучение предмета часов недостаточно для освоения всех возможностей программы, но за это время можно показать идеологию подхода к проблеме трехмерной графики с решением таких задач, как освещенность, построение теней и создание анимации. Овладев методологией трехмерной графики и зная о возможностях программы, студенты самостоятельно могут освоить ряд неизученных возможностей.

Благодаря развитию информационных технологий, появлению большого количества компьютерных средств выполнения проектных работ создание объекта начинается не с чертежа, а с виртуальной модели [9]. Таким образом, можно говорить о том, что изменились принципы создания чертежей объектов и чертеж как таковой являет-

ся лишь следствием, а не первоначальным этапом создания объекта. В то же время учебные планы и программы учебной дисциплины «Инженерная графика» ориентированы именно на создание чертежа.

Можно отметить две характерные тенденции развития графических дисциплин:

- индивидуальные задания выполняются традиционным способом – «вручную»;
- индивидуальные задания выполняются на компьютере.

В связи с этим в настоящее время остро стоит вопрос о целесообразности обучения студентов традиционному черчению «вручную».

Выполнение части работ на бумаге является традиционным, и каждый инженер должен владеть чертежным инструментом и уметь выполнить чертеж вручную. При этом не стоит недооценивать важность изучения современных систем автоматизированного проектирования, поэтому все студенты, изучающие инженерную графику, выполняют часть чертежей на компьютерах. Конечно, за современными информационными технологиями большое будущее, так как они универсальны и многофункциональны, но не нужно забывать, что, используя только компьютер, развить у студентов пространственно-графическое мышление невозможно. Нужно, чтобы студент умел работать «карандашом». Ведь для того, чтобы достичь высокого уровня сформированности некоторых характеристик профессионального творческого мышления, необходимо осуществить обучение традиционным графическим приемам эскизирования. Этот фактор не позволяет полностью заменить традиционные аудиторные занятия компьютерной графикой. Для студентов машиностроительных специальностей практические работы на компьютерах предусмотрены в последнем, четвертом семестре при изучении раздела «Машиностроительное черчение. Компьютерная графика». В настоящее время проводится эксперимент по созданию и внедрению интегрированного курса инженерной и машинной графики.

Заключение. Таким образом, в системе технического образования инженерная графика является одним из основных компонентов, определяющих техническую культуру специалиста. Однако методика преподавания графических дисциплин нуждается в постоянном и кропотливом совер-

шенствовании всего накопленного ею методического материала с целью приведения его в стройную систему в соответствии с изменениями, происходящими в процессе технического проектирования и конструирования. Кроме этого, использование компьютера в учебном процессе изменяет соотношение методов, форм и средств обучения, то есть происходит реорганизация всего методического аппарата. В связи с этим предлагается:

- ввести разделение базовых и рабочих программ учебной дисциплины «Инженерная графика» для студентов машиностроительных специальностей, основываясь на различии получаемой студентами квалификации;
- произвести перераспределение часов между разделами «Машиностроительное черчение» и «Компьютерная графика» (сокращение часов, отводимых на изучение машиностроительного черчения, и за счет этого – увеличение часов на раздел «Машиностроительное черчение. Компьютерная графика»);
- изучать раздел «Компьютерная графика» параллельно с изучением других разделов учебной дисциплины «Инженерная графика».

ЛИТЕРАТУРА

1. Образовательный стандарт Республики Беларусь. Высшее образование. 1 ступень. Специальность 1-36 0101 «Технология машиностроения». Квалификация «Инженер»: ОСРБ 1-36 01 01 – 2007. – Введ. 28.08.2008. – Минск: М-во образования Респ. Беларусь: Белорус. нац. техн. ун-т, 2008.
2. Образовательный стандарт Республики Беларусь. Высшее образование. 1 ступень. Специальность 1-36 0103 «Технологическое оборудование машиностроительного производства». Квалификация «Инженер»: ОСРБ 1-36 01 03 – 2007. – Введ. 28.08.2008. – Минск: М-во образования Респ. Беларусь: Белорус. нац. техн. ун-т, 2008.
3. Образовательный стандарт Республики Беларусь. Высшее образование. 1 ступень. Специальность 1-36 0106 «Оборудование и технология сварочного производства». Квалификация «Инженер»: ОСРБ 1-36 01 06 – 2007. – Введ. 29.08.2008. – Минск: М-во образования Респ. Беларусь: Белорус. нац. техн. ун-т, 2008.
4. Виноградов, В. Н. Начертательная геометрия: учебник / В. Н. Виноградов. – 3-е изд., перераб. и доп. – Минск: Амалфея, 2001. – 368 с.
5. Боровой, Г. Л. Совершенствование графической подготовки будущих инженеров-педагогов / Г. Л. Боровой, Н. В. Барановская // Образовательные технологии в преподавании графических дисциплин: материалы II Респ. науч.-практ. конф., Брест, 18–19 мая 2007 г. / Брестск. гос. техн. ун-т; редкол.: В. В. Тур [и др.]. – Брест, 2007. – С. 13–15.
6. Каманин, Л. Н. О преподавании начертательной геометрии и инженерной графики в век информационных технологий / Л. Н. Каманин // [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://www.astronaut.ru/bookcase/article/article95.htm>. – Дата доступа: 16.11.2011.
7. Зеленый, П. В. Роль начертательной геометрии в графической подготовке инженера / П. В. Зеленый, И. В. Франскевич // Образовательные технологии в преподавании графических дисциплин: материалы II Респ. науч.-практ. конф., Брест, 18–19 мая 2007 г. / Брестск. гос. техн. ун-т; редкол.: В. В. Тур [и др.]. – Брест, 2007. – С. 26–27.
8. Покровская, М. В. Инженерная графика: панорамный взгляд (научно-педагогическое исследование) / М. В. Покровская. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 1999. – 137 с.
9. Малашенков, С. И. К вопросу о необходимости модернизации курса «Начертательная геометрия» / С. И. Малашенков, П. И. Скоков // Высшая школа. – 2010. – № 3. – С. 69–70.

Поступила в редакцию 08.05.2012 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 ее индексировать.
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, указывающие на достижение поставленной цели, новизну 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, должна соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).

11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).

12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):

- реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
- название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
- домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
- рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
- экспертное заключение о возможности публикации материалов.

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, indicating the achievement of this goal, 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.

Для оформления обложки использована работа Огюста Ренуара «Завтрак гребцов».

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.