

ISSN 2222-8853

И К

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ**

№ 1(9) 2013

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2013 № 1(9)

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),
Анжелина Рошка (Молдова, Кишинев),
Тамара Кикнавелидзе (Грузия, Тбилиси),
Эрика Фаччولي (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 18.03.2013 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,04. Уч.-изд. л. 14,28. Тираж 100 экз. Заказ

Оглавление**Искусствоведение**

- Царевич Ю. Д.* Станаўленне вобраза «homo militans» у мастацтве Вялікага Княства Літоўскага 6
- Павлова Т. В.* Одесский период Бориса Косарева: ЮгРОСТА 11
- Котович Т. В.* Технологии verbatim и язык сцены: особенности и специфика встречи 17
- Болотян И. М.* Документальная драматургия верbatim: авторское присутствие при отсутствии позиции 25
- Бузук Р. Л.* Дыялектыка ўзаемасувязі тэатральнага мастацтва і публікі 34
- Ювченко Н. А.* Исторические личности Полоцка в их сценическом воплощении (рубеж XX–XXI веков) 39
- Липай И. Н.* Особенности развития музыкального театра в Беларуси на рубеже XX–XXI веков 45

Культурология

- Кединг Екатерина.* «Места памяти» Второй мировой войны в Витебске и Витебской области: историческая справка и перспективы развития в контексте туристической деятельности региона 54
- Русецкий А. В., Русецкий Ю. А.* Архитектура и градостроительство в культуре Витебщины в послеоктябрьский период: к проблеме становления и развития 61
- Дубинина А. П.* Категория «стиль» в культурфилософском осмыслении А. Ф. Лосева 69
- Протасова О. Л.* Эстетика «серебряного века» в оценке А. В. Пешехонова 74
- Ли Лэй.* Истоки развития художественной критики в Китае 80
- Антонова Е. В.* Бельмонты как отражение взаимосвязи природы, человека, культуры, истории 84

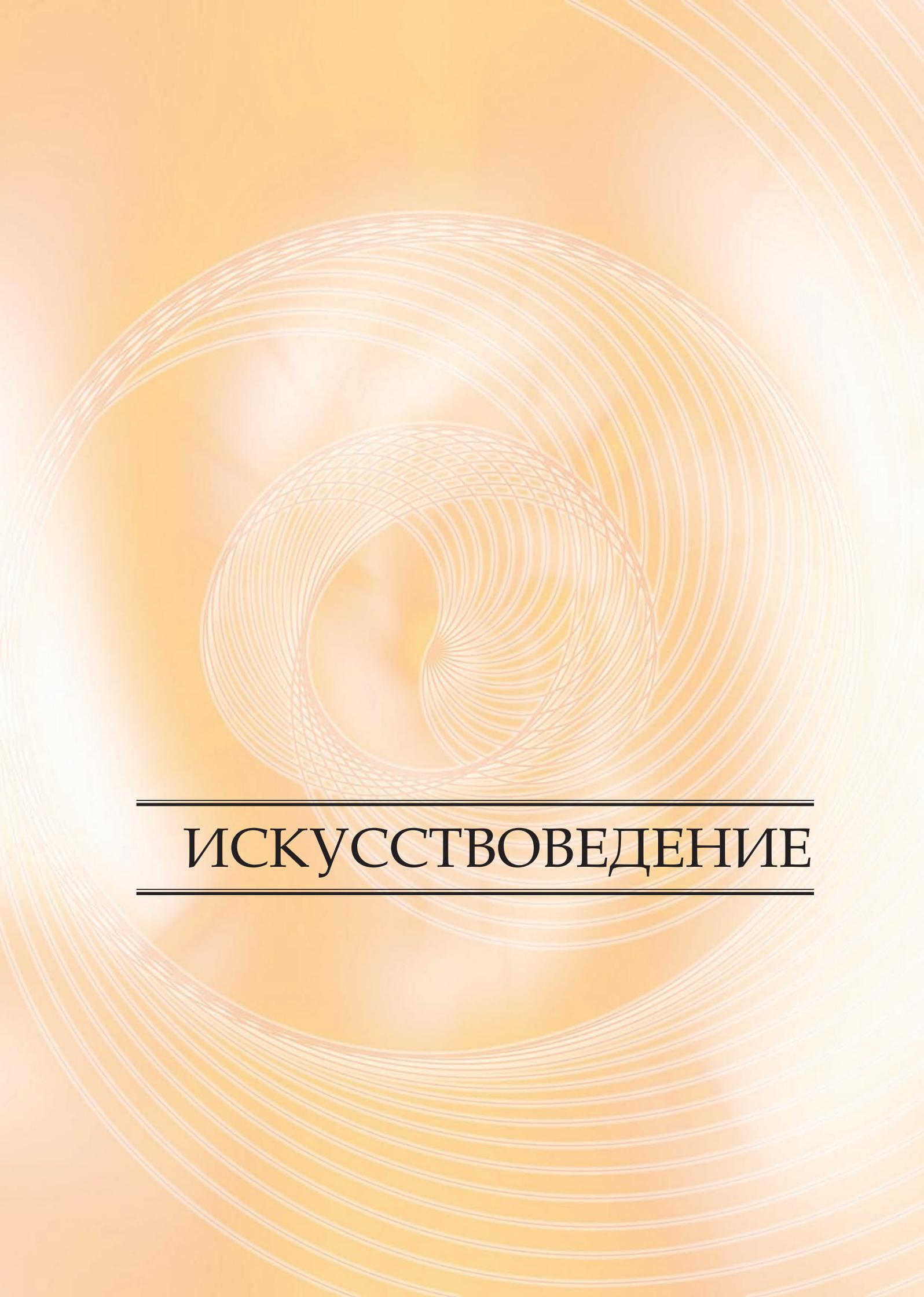
Contents**Art History**

- Tsarevich Y. D.* The formation of the image of «homo militans» in the art of the Grand Duchy of Lithuania 6
- Pavlova T. V.* Odessa period of Boris Kosarev: YugROSTA 11
- Kotovitch T. V.* Verbatim technologies and theatrical language: peculiarities and specificity of the meeting 17
- Bolotyay I. M.* Documentary verbatim drama: author's presence with the absence of position 25
- Buzuk R. L.* Dialectics of the interconnection of theatrical art and audience 34
- Yuvchenko N. A.* Historical personalities of Polotsk in their theatrical presentation (late XX and early XXI centuries) 39
- Lypai I. N.* Features of the development of musical theater in Belarus in late XX – early XXI centuries 45

Cultural Studies

- Keding Yekaterina.* The Second World War «memory places» in Vitebsk and Vitebsk region: historical information and perspectives of the development in the context of the tourist activity in the region 54
- Rusetski A. V., Rusetski Yu. A.* Architecture and city construction in the culture of Vitebsk region in the post October period: to the issue of establishment and development 61
- Dubinina A. P.* The category of style in A. F. Losev's cultural and philosophic understanding 69
- Protasova O. L.* Aesthetics of «silver age» in the assessment of A. V. Peshekhonov 74
- Li Lai.* Sources of the development of art criticism in China 80
- Antonova E. V.* Belmonty as the reflection of nature, man, culture, history correlation 84

Педагогика		Pedagogics	
<i>Сенько Д. С.</i> Особенности преподавания рисунка в системе подготовки дизайнера	94	<i>Senko D. S.</i> Features of teaching drawing in the system of de-signer training	94
<i>Федьков Г. С.</i> Особенности формирования личности учителя изобразительного искусства в условиях высшей школы	101	<i>Fedkov G. S.</i> Peculiarities of shaping the personality of the fine arts teacher in university conditions	101
<i>Савицкая О. И.</i> Эстетический потенциал досуговой деятельности студенческой молодежи	109	<i>Savitskaya O. I.</i> The aesthetic potential of student leisure activity	109
<i>Цэван І. М.</i> Аб рэалізацыі прынцыпаў сацыякультурнай дзейнасці ў дзіцячых мастацкіх калектывах фальклорнага кірунку	115	<i>Tsevan I. M.</i> On implementation of the principles of social and cultural activity in children's art groups of folklore trend	115
<i>Сергейчук Д. П.</i> Асаблівасці фармірування гендарних адносін у процесі традиційної святочної гульні-вай дзейнасці	121	<i>Sergeichuk D. P.</i> Peculiarities of shaping gender relations in the process of traditional festival performance activity	121
<i>Савченко В. И.</i> Разработка и использование тестов в определении уровня сформированности объемно-пространственных представлений у студентов художественных специальностей вузов	127	<i>Savchenko V. I.</i> Development and use of tests to determine the level of formation of volume and space conception of art students	127



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 75.041.5:75.034(476)«15-16»

Станаўленне вобраза «homo militans» у мастацтве Вялікага Княства Літоўскага

Царэвіч Ю. Д.

Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
культуры і мастацтваў», Мінск



У артыкуле даследуецца станаўленне вобраза «homo militans» у мастацтве Вялікага Княства Літоўскага. Раскрываецца генезіс тэрміна «miles» (ад лац. «воін», «рыцар»), паказаны перадумовы і шляхі фарміравання паняцця «homo militans» (ад лац. «чалавек-воін») у Вялікім Княстве Літоўскім. Разглядаецца роля партрэтнага жывапісу ў жыцці шляхецкага саслоўя, развіццё якога на Беларусі на працягу гісторыі вызначалася сталымі стваральнымі сувязямі з еўрапейскай культурай, што з'явілася адной з жыватворных крыніц фарміравання нацыянальнай школы жывапісу. Аналізуецца ўздзеянне еўрапейскіх традыцый на развіццё і фарміраванне сармацкай ідэалогіі, сармацкага партрэта як своеасаблівай стылістычна-вобразнай сістэмы. Сарматызм, карані якога ляжаць глыбока ва ўсходнееўрапейскай традыцыі, стаў арганічным здабыткам беларускай культуры, каштоўным захавальнікам памяці пра мінулае.

Ключавыя словы: рыцарскі партрэт, сарматызм, «homo militans».

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 6-10)

The formation of the image of «homo militans» in the art of the Grand Duchy of Lithuania

Tsarevich Y. D.

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

The article examines the formation of the image of «homo militans» in the art of the Grand Duchy of Lithuania. The genesis of the term of «miles» (from the Latin «the warrior», «the knight») is revealed; the prerequisites and ways of formation of the concept of «homo militans» (from the Latin «the warrior man») in the Grand Duchy of Lithuania are presented. The role of the portraiture in the life of nobility estates, whose development in Belarus over the history was characterized by constant creative connections with European culture that was one of the life-giving sources of the national school of painting, is examined. The influence of European traditions on the development and formation of Sarmatian ideology and Sarmatian portrait as an original figurative and stylistic system is analyzed. Sarmatism, whose roots lie deep in the East European tradition, became an organic property of Belarusian culture and a valuable keeper of memories of the past.

Key words: knight's portrait, Sarmatism, «homo militans».

(Art and Culture. — 2013 — № 1(9). — P. 6-10)

Мілітарная гісторыя на сённяшні дзень застаецца адной з актуальных, але слаба распрацаваных тэм у беларускім мастацтвазнаўстве. Асабліва гэта тычыцца вылучэння і аналізу істотных асаблівасцей і адметнасцей вобраза «homo militans» – чалавека-воіна, чалавека збройнага, рыца-

ра, што абумоўлена непрааналізаванасцю шматварыянтных крыніц (пісьмовых, візуальных), а таксама спецыфікай тэмы. На падставе шматлікіх твораў манументальнага і станкавага жывапісу, скульптуры, графікі і твораў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва можна аднавіць успрыманне грамад-

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: Tsarevich@tut.by – Ю. Д. Царэвіч

ствам чалавека-воіна, убачыць узбагачэнне вобраза пры дапамозе ваеннага рыштунку, зразумець сутнасць старажытнай воінскай культуры, спецыфіку сармацкай ідэалогіі, прааналізаваць сістэмы падрыхтоўкі воінаў да абароны сваёй краіны.

У гістарыяграфіі ёсць абмежаваная колькасць работ, у якіх закранаецца тэма станаўлення вобраза «*homo militans*» у мастацтве Вялікага Княства Літоўскага; спецыяльнай працы, прысвечанай дадзенай тэматыцы, сёння няма, што абумоўлівае актуальнасць комплекснага даследавання. Прытрымліваючыся гістарычнай храналогіі, у кнізе «Вытокі сярэднявечнага рыцарства» [8] Ф. Кардзіні паслядоўна раскрывае складаны і супярэчлівы працэс развіцця і станаўлення паняцця «*miles*». Манаграфіі Ю. А. і Ю. В. Хадыкаў «Непаўторныя рысы. 3 гісторыі беларускага партрэта» [11] і Л. І. Тананаевай «Сарматский портрет. Из эпохи польского портрета эпохи барокко» [10] прысвечаны вывучэнню сармацкага партрэта, які атрымаў распаўсюджанне ў XVI–XVII стст. у Польшчы і Літве, на Беларусі і Украіне, у іншых славянскіх краінах. У пералічаных даследаваннях пастаўлена пытанне эвалюцыі станаўлення вобраза «*homo militans*» у мастацтве ВКЛ, глыбокай узаемасувязі сармацкага партрэта і надмагільнай скульптуры з ідэалогіяй сарматызму.

Мэта дадзенага артыкула – вызначэнне перадумоў і шляхоў станаўлення вобраза «*homo militans*» у мастацтве Вялікага Княства Літоўскага, у прыватнасці – традыцый увасаблення воіна ў сармацкіх партрэтах.

Генезіс тэрміна «*miles*». Тэрмін «воін», «ваяр», «рыцар» на познелацінскай мове – «*miles*», акрамя спецыфічнага значэння прафесіі – «салдат», азначае яшчэ і падпарадкаванае становішча чалавека, які знаходзіцца на дзяржаўнай службе ў грамадстве [10, с. 31]. Пасля каралінгскіх вайсковых рэформ «*miles*» адносіцца не толькі да ўсіх, хто носіць зброю, але і выкарыстоўваецца ў дачыненні да дзвюх асноўных катэгорый узброеных людзей. Першая – асобы, якія ўваходзілі ў эліту грамадства і мелі дастаткова сродкаў, каб набыць дарагую экіпіроўку і ўзброіцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі капітулярыяў, прычым было не важна, ці з’яўляюцца яны вольнымі ўласнікамі,

васаламі або нявольнымі сервамі, якія любымі шляхамі атрымалі сродкі, неабходныя для набыцця цяжкай зброі і каня. Другая – гэта ваяры прыватных войскаў, а пазней, у феадальную эпоху, удзельнікі ўзброеных груп і банд. Паданне аб «*miles*» (ваяры, воіне, рыцары) прынамсі з IX ст. непарыўна звязваецца з цяжкім узбраеннем і галоўным чынам з верхавой яздой. Словам «*miles*» сталі называць не проста ваяра, а коннага ваяра [6].

У канцы X – першай палове XI ст. практычна ва ўсёй Францыі зацвердзілася паняцце свецкай асобы «*milites*», тэрмін стаў ужывацца нават у дачыненні да прадстаўнікоў вышэйшых пластоў феадальнага грамадства. Вышэйшы статус «*milites*» вызначаўся трыма параметрамі: тэхнічным (функцыянальная перавага коннага ваяра перад пешым падчас баявых дзеянняў), сацыяльным (элітарная ваенная служба, высокі ўзровень жыцця) і юрыдычным (роля ў кіраванні грамадствам) [8, с. 195]. Слова «*miles*» стала ўжывацца ў якасці асабістага тытула і выцесніла тэрмін – «*nobilis*». Перавага першага – у большай выразнасці паняцця.

Дзякуючы трохчаснаму падзелу ў адным шэрагу апынуліся ўсе свецкія носьбіты палітычнай улады, эканамічнай і вайскавай магутнасці, незалежна ад адрозненняў, якія захоўваліся ў іх сацыяльным статусе. У гэтым сэнсе развіццё трохчаснага падзелу грамадства на групы па функцыянальнай прыкмеце ўжо само па сабе з’яўляецца выдатным доказам паступовага сацыяльнага і этычнага ўзыходжання «ваяроў». Агульнае ўзвышэнне статусу «ваяра» адбылося якраз у той самы момант, калі гэты тэрмін стаў часта перакладацца на народную мову. Слова «рыцар» (*chevalier*) у адрозненне ад свайго лацінскага эквівалента ўзнікла з адназначна пазітыўным значэннем. «Спадары», «сеньёры», якія ніколі не пагаджаліся, каб іх звалі «*miles*», добразычліва прынялі тытул «*chevalier*», што падмацавалася ідэалагічным абгрунтаваннем царквой і ўслаўленнем у «песнях аб дзях». Тэрмін «рыцар» звычайна перакладаўся на юрыдычную мову як «ваяр». Таму ім прышлося ў выніку пагадзіцца і з тэрмінам «*miles*» [8, с. 196]. Тым самым літаратура, тэалогія, юрыспрудэнцыя аб’ектыўна спрыялі павышэнню іх сацыяльнага статусу. Эліта спраба-

вала прадухіліць ломку сацыяльных перага-
родак, якія падзялялі «ваяроў» і ўзброеных
нявольных людзей, забараняючы апошнім
карыстацца воінскімі знакамі адрознен-
ня. Толькі «*milites*» (рыцары) мелі права
насіць меч і шчыт, а таксама аксесуары, якія
сведчылі пра іх прыналежнасць да саслоўя
конных ваяроў.

Па меркаванні Д. Бартэлемі, «*miles*» з са-
мага пачатку паказваў не толькі на прына-
лежнасць да нізкіх слаёў арыстакратыі, але
і на самых знакамітых яе прадстаўнікоў.
Князі і графы таксама пазначаліся тэрмінам
«*miles*» [2]. «*Milites*» і дваран паводле на-
раджэння адрознівала рытуальнае прысвя-
чэнне каралём або іншымі тытулаванымі
асобамі ў рыцары. У еўрапейскіх хроніках
Вілардуэна, Фруасара рыцарамі лічыліся
ўся магнатэрыя і сам кароль, нават калі
рытуалу прысвечэння ў рыцары не адбы-
валася. Каралі, князі па статусу абавязаны
былі ўдзельнічаць у вайсковых дзеяннях.
Ад арыстакратыі воіны, ваяры маглі заслу-
жыць статус рыцара [8, с. 357].

У сярэдзіне XIII стагоддзя наступае мо-
мант адноснай раўнавагі, калі дваранства і
рыцарства змешваюцца – не таму, што ры-
царства пераўтварылася ў дваранства, і не
таму, што гэтымі паняццямі азначалі адных
і тых жа персанажаў, якія ўяўлялі сабой ула-
ду дваранства, але таму, што арыстакратыя
напярэдадні юрыдычнага самавызначэння
сваіх саслоўных прывілеяў імкнулася сярод
апошніх захаваць для сваіх сыноў рыцарскі
гонар [1].

Канцэпцыя «*homo militans*». «*Militia*» – ры-
царства, высакародная карпарацыя адбор-
ных ваяроў ваеннай эліты – у XIII стагоддзі
ператвараецца ў карпарацыю высакарод-
ных грамадзян, шляхты. Даследуючы
паэзію часоў барока, Чэслаў Хэрнас піша:
«...Узнікае канцэпцыя «*homo militans*» –
«чалавек, які змагаецца». Для шляхты – гэта
ідэал слаўных продкаў, герой-ваяр з крэсаў
(г. зн. усходніх земляў Рэчы Паспалітай),
ідэальны грамадзянскі прыклад. Для
царквы – гэта філасофская канструкцыя,
дэфініцыя чалавека, асуджанага на вечную
барацьбу з цялеснымі і свецкімі спакусамі,
з сатаной як сімвалам метафізічных злых
сіл. Шляхта прыпісвала сябе да рыцараў
Хрыста, якія вартуюць веру на яе апошніх
межах, за якімі пачынаюцца неагляд-

ныя і варожыя абшары» [11, с. 23]. Нату-
ральна, абаронцам Веры мог быць «*homo
militans*» – чалавек збройна, які з
дзяцінства не развітваўся з шабляю
(М. К. Радзівіл Сіротка ўсё жыццё імкнуўся
быць «хрысціянскім рыцарам» і вызначаўся
як «*miles christianus et peregrinus*» – «рыцар
хрысціянскі і паломнік»). Канцэпцыя «*homo
militans*» злучае разам некалькі розных
пластоў жыццёвай філасофіі і з’яўляецца
ідэальнай канструкцыяй, якая легла
ў аснову рыцарскага партрэта ВКЛ.
Вобраз «*homo militans*», які, па азначэнні
Ч. Хэрнаса, злучае разам шматлікія пласты
жыццёвай філасофіі, склаўся ў шляхецкіх
кругах ВКЛ і стаў духоўным стрыжнем ры-
царскага партрэта, атрымаў паўсюднае
распаўсюджванне і працягваў існаваць
да канца XVIII стагоддзя як адзін з самых
любімых партрэтных жанраў.

Візуальнае ўвасабленне «*homo militans*»
грунтавалася на распрацаванай за стагоддзі
канцэпцыі. Тып партрэта «*homo militans*»
(партрэт чалавека-воіна, рыцара), як і
надмагілля, прыйшоў у беларускае мастац-
тва доўгім шляхам пераймання. Ён звязаны
з жывапісам Італіі, дзе сваіх «вояў» пісалі
П. Веранезэ, Я. Тынтарэта, з мастацтвам
краін «габсбургскага кола» з халаднавата-
арыстакратычнымі партрэтамі Я. Зейзене-
гера, А. Санчэса Каэлья, Х. Пантохі дэ ла Кру-
са, што аказалі ўплыў нават на творчасць
славутага італьянца Тыцыяна. Рэпрадукта-
ваныя ў графіцы папулярныя работы пры-
дворных еўрапейскіх мастакоў прывозіліся
ў ВКЛ і Каралеўства Польскае. Так, вельмі
блізкія да партрэта Юрыя I Радзівіла вобра-
зы можна знайсці сярод аркушаў антвер-
пенскага майстра І. Кока (1510–1570), які
выконваў гравюры з твораў габсбургскіх
жывапісцаў. Але нельга ўспрымаць рыцарскі
партрэт выключна як з’яву мастацкага
імарту, з’яву, запазычаную з еўрапейскага
познерэнесансавага жывапісу. Менавіта во-
бразы «*homo militans*» былі вельмі папуля-
рыя ў асяроддзі феадальнай эліты і таму
абавязкова размяшчаліся ў замкавых гале-
рэях [12, с. 62].

Асноўнай задачай партрэта «*homo
militans*» было адлюстраванне ідэалізава-
нага чалавека як прадстаўніка ры-
царскага саслоўя, як героя-абаронцы
хрысціянскай веры і «залатой вольніцы».

Спецыфіка рыцарскага партрэта патрабавала і спецыфічных выразных сродкаў. За некалькі стагоддзяў яны былі выпрацаваны і набылі нарматыўны характар. Павучальнасць, дыдактычнасць, якая пры гэтым узнікала, – таксама вельмі характэрная рыса сармацкага партрэта, запазычаная ім з арсенала традыцыйнага мастацтва хрысціянскай царквы [12, с. 123].

Рыцарскі партрэт быў шырока распаўсюджаны ў Еўропе з часоў Рэнэсансу і аказаў моцнае ўздзеянне на станаўленне сармацкага партрэта. У ВКЛ арыстакратычны жывапіс ператварыўся ў стэрэатып, абавязковы для выявы кожнага шляхціца.

Сармацкі партрэт – партрэт нацыянальнага і сацыяльнага героя. Росквіт сармацкага партрэта прыходзіцца на XVII – пачатак XVIII ст., што было абумоўлена шырокім распаўсюджваннем у грамадстве ВКЛ сармацкай ідэалогіі. У аснову ідэі сарматызму быў пакладзены генеалагічны міф паходжання арыстакратычнага саслоўя краіны ад ваяўнічых сармацкіх плямёнаў, якія ў старажытныя часы прыйшлі на тэрыторыю ВКЛ і сталі кіраваць народам. Дзякуючы сармацкай ідэалогіі ў грамадстве імкліва ўзрастала цікавасць да роду, сям’і, асобы, а кожны арыстакрат не толькі прагнуў багацця, але і жадаў пакінуць нашчадкам візуальнае сведчанне сваёй значнасці ў грамадстве. Такім візуальным сведчаннем стаў партрэт з адлюстраваннем атрыбутаў генеалогіі, улады і пасада.

Найбольш распаўсюджаным і папулярным быў рыцарскі партрэт, партрэт нацыянальнага і сацыяльнага героя, асобы, якая канцэнтруе ў сабе асноўныя рысы грамадзянскага ідэалу таго часу – рыцара-абаронцы Радзімы.

Жывапіс выпрацаваў свае каноны: асоба шляхціца трансфармавалася ва ўмоўны вобраз, які, аднак, захоўваў дакладныя партрэтныя прыкметы, гераізаваны вобраз пры дапамозе адлюстравання:

- постаці ў пэўным ракурсе;
- сімвалаў улады;
- вызначаных элементаў архітэктуры, інтэр’ера;
- касцюма, рыцарскага рыштунку;
- аксесуараў.

Тып «homo militans» лёгка выявіць не толькі ў партрэтах ваяроў, але і ў партрэтах-

апафеозах, дзе мадэль выступае ў бліскучых даспехах, воінскіх знаках на фоне ваеннага лагера або поля бітвы. «Свецкія» партрэты ўвасабляюць вышэйапісаны ідэал, таму іх мадэлі, найперш прадстаўнікі «рыцарскага саслоўя», нават калі мірна гаспадарыць у сваіх уладаннях, на партрэтах адлюстроўваюцца па вызначанай схеме. У гэтым выпадку на першы план выступае не воінская доблесць, а ганарлівае самаадчуванне прадстаўніка сармацкай шляхецкай рэспублікі, уладальніка «скарба» – Свабоды.

Уяўленне аб высокай годнасці кожнага свабоднага грамадзяніна, непакіснасці правоў асобы падмацоўвалася і генеалагічным міфам, які нарадзіўся ў XVI ст. пад уплывам захаплення старажытнасцю, што прынёс у Еўропу Рэнэсанс. У адпаведнасці з ім шляхецкае саслоўе ВКЛ паходзіла ад ваяўнічых сармацкіх плямёнаў, што ў III ст. да н. э. – IV ст. н. э. насялялі прычарнаморскія стэпы, дзякуючы чаму шляхта нават этнічна адрознівалася ад «простага люду». Галоўным абавязкам шляхты лічылася вайсковая справа і абарона сваёй Радзімы.

Акрамя міфа на складанне такога грамадскага і этычнага кодэкса ўплывала і рэальнасць жыцця. Агромністая дзяржава, што распасціралася на тысячу кіламетраў з усходу на захад і з поўначы на поўдзень і ляжала на мяжы паміж хрысціянскім і варожым яму мусульманскім светам, не магла быць цэнтралізаванай у такой ступені, як заходнееўрапейскія манархіі. Пастаянная пагроза ваеннага канфлікту, смерці ці рабства вымагала штохвіліннай гатоўнасці да ўзброенай барацьбы, да самастойных і рашучых дзеянняў. Яшчэ Мікола Гусоўскі ў сваёй «Песні пра зубра» падкрэсліваў асаблівую гістарычную ролю ВКЛ як абаронцы хрысціянскага Захаду ад татарскай пагрозы [12, с. 22].

Заклучэнне. Такім чынам, росквіт лацінскага тэрміна «miles» у Еўропе, найперш у Францыі, пачынаецца з XI стагоддзя, калі эліта грамадства пачынае адносіць «miles» да сябе. У юрыдычных дакументах «miles» пачынае замяшчаць тэрміны «vassaux» (васалы), «fidelis» (феодалы, дакладныя), працягвае пазначаць асобу салдата, ваяра, уключанага або не ўключанага ў сістэму феадальных адносін. Тэрмін «miles»

у Сярэднявеччы паступова канкрэтызуецца, а дзякуючы трохчаснаму падзелу (тэхнічны, сацыяльны, юрыдычны) пад тэрмінам у адным шэрагу апынуліся ўсе свецкія носьбіты палітычнай улады, эканамічнай і вайсковай магутнасці, незалежна ад адрозненняў, якія захоўваліся ў іх сацыяльным статусе. У часы барока з'яўляецца паняцце «*homo militans*» (чалавек-воін). Па азначэнні Ч. Хэрнаса, вобраз «*homo militans*», які злучае разам шматлікія пласты жыццёвай філасофіі, склаўся ў шляхецкіх кругах ВКЛ і стаў духоўным стрыжнем рыцарскага (сармацкага) партрэта.

У XVII–XVIII стст. сармацкія партрэты развіваліся пад уплывам шляхецкага светапогляду, згодна з якім шляхціц – былы «сармат» – з'яўляецца гаспадаром дзяржавы і жыцця, ён жа павінен праславіць свой род, сям'ю. Партрэт выконваў у большай ступені сацыяльную, чым эстэтычную, функцыю. У стылі «сармацкага» выконваліся парадны, рыцарскі і трунныя партрэты магнатаў і заможнай шляхты, напрыклад, «Партрэт Канстанціна Астрожскага» (пач. XVII ст.), «Партрэт Кшыштафа Весялоўскага» (1636 г.), «Партрэт Міхаіла Казіміра Паца» (другая палова XVII ст.) і інш.

ЛІТАРАТУРА

1. Barbero, A. Noblesse et chevalerie en France au Moyen Age, une reflexion / A. Barbero // Le Moyen Age. – 1991. – P. 431–449.
2. Barthelemy, D. La Societe dans le «titre chevaleresque» en France au XI siècle / D. Barthelemy // Journal des savants. Janv.-juin. – 1994. – P. 101–134.
3. Barthelemy D. Qu'est-ce que la chevalerie en France aux X et XI siecles? / D. Barthelemy // Revue historique. – 1994. – P. 15–74.
4. Вялікае княства Літоўскае: энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2-е выд. – Мінск: БелЭН, 2005. – Т. 1: Абаленскі – Кадэцкія. – 688 с.: іл.
5. Вялікае княства Літоўскае: энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2-е выд. – Мінск: БелЭН, 2006. – Т. 2: Кадэцкі корпус – Яцкевіч. – 792 с.: іл.
6. Денисон, Дж. История конницы / Дж. Денисон // История конницы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gumer.info>. – Дата доступа: 28.03.2012.
7. Дыярыш князя Міхаіла Казіміра Радзівіла, ваяводы віленскага, гетмана ВКЛ // Спадчына. – 1994. – № 4.
8. Кардзіні, Ф. Вытокі сярэднявечнага рыцарства / Ф. Кардзіні. – М., 1987. – 384 с.
9. Мальдзіс, А. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры 18 стагоддзя: нарысы быту і звычайў / А. Мальдзіс. – Мінск: Маст. літ., 1982. – 256 с.
10. Махлаюк, А. В. Армия Римской империи. Очерки традиций и ментальность: монография / А. В. Махлаюк. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2000. – 235 с.
11. Тананаева, Л. И. Сарматский портрет. Из эпохи польского портрета эпохи Барокко / Л. И. Тананаева; под ред. д-ра искусствоведения В. Н. Прокофьева. – М.: Наука, 1979. – 304 с.: ил.
12. Хадыка, А. Ю. Непаўторныя рысы. 3 гісторыі беларускага партрэта / А. Ю. Хадыка, Ю. В. Хадыка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 144 с.: іл.

Паступіў у рэдакцыю 08.01.2013 г.

УДК 76.071.1(477.54):7.03(477.74)«1920-1921»

Одесский период Бориса Косарева: ЮгРОСТА

Павлова Т. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств



В статье представлены результаты исследования одесского периода в творчестве харьковского художника Бориса Косарева. Речь идет о творческих контактах во время общей работы в ЮгРОСТА с художником Сандро Фазини и широким кругом писателей и художников, работавших в то время в Одессе (И. Бабель, Б. Ефимов, М. Кольцов, В. Катаев, Ю. Олеша, В. Нарбут, Э. Багрицкий, И. Ильф, М. Файнзильберг). Найденные в архиве Косарева документы раскрывают творческую кухню создания «Первомайской серии» 1921 года мастерской ЮгРОСТА. Большое значение в дальнейшем творчестве художника имело овладение техникой аппликативного приема, ставшего далее базовым элементом косаревского коллажа. Пребывание в Одессе отразилось и в его фотографических экс-периментах. В фокусе внимания художника находится колоритная специфика архитектурного облика города: «Старый рынок», «Мост», «Воронцовский дворец».

Ключевые слова: украинский авангард, Борис Косарев, ЮгРОСТА, агитплакат, кубофутуризм, фотография.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 11-16)

Odessa period of Boris Kosarev: YugROSTA

Pavlova T. V.

Kharkov State Academy of Design and Arts

Research findings of Odessa period in the art of Kharkiv artist Boris Kosarev are presented in the article. It runs about his creative contacts during work in YugROSTA with artist Sandro Fazini and a wide range of writers and artists working at the time in Odessa (I. Babel, B. Yefimov, M. Koltsov, V. Katajev, Yu. Olesha, V. Narbut, E. Bagritsky, I. Ilf, M. Feinszilberg). Documents found in Kosarev's archives reveal the creative cuisine of «May Day Series» (1921) by YugROSTA workshop. Mastering the application technique was of great importance for the future creative activity of the artist. It became basic element of Kosarev's collage. Odessa influenced his photographic experiments too. In the focus of his photography there are colorful architectural images of the city: «Old Market», «Bridge», «Vorontsov Palace».

Key words: Ukrainian avant-garde, Boris Kosarev, YugROSTA, the poster, cube futurism, photography.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 11-16)

В те годы, когда Одесса стала одним из самых активных политических центров огромной территории бывшей Российской империи, жизнь забросила сюда и художника-авангардиста Бориса Косарева. Остается не проясненным до конца, действительно ли он попал туда в конце 1919 года вместе с частями деникинской армии, мобилизации в которую избежать не удалось (писарем, согласно одной из легенд). Нельзя исключать и скорбные думы об эмиграции, которые он мог вынашивать вместе со своими друзьями по объединению «Союз семи» – Владимиром Бобриц-

ким и Болеславом Цибисом (в те времена, «когда за деньги можно было купить любой паспорт, подданство любой страны»). «Под звон корабельного колокольчика мы ехали в Константинополь», – так описывает Гайто Газданов главное событие 1920-го года, резкой чертой разделившее жизнь многих, в том числе и «Союз семи». В 1920-м оказались в Константинополе и Цибис, и Бобрицкий. В год «исхода», памятный расстрельный 1920-й год, Косареву удалось избежать смерти и изгнания, ему явно покровительствовала фортуна, и Одесса, которая закормила и заземлила, дала работу и новый круг друзей.

Адрес для корреспонденции: e-mail: pavlovat@yahoo.com – Т. В. Павлова

Цель статьи – анализ деятельности выдающегося художника Б. Косарева в одном из важнейших центров русского авангардного искусства, в Одессе.

Одесский период Б. Косарева. В косаревском архиве (собрание Н. Б. Косаревой) Одесса предстает, прежде всего, в фотографическом цикле. Коробка со стеклянными негативами (9x12 см) содержит надписи с одесскими топонимами и датирована именно 1920 годом. На снимках времен разбитых магазинов и лавок, городских улиц, погруженных во тьму, – строения Старого базара (ил. 1), те самые «превосходные городские каменные эшопы» Г. И. Торичелли (1830–1840-е гг.), руины которых, согласно О. Губарю, простояли до 1920-х годов [1]. Чем заинтересовал Косарева одесский базар в те дни, когда, по воспоминаниям современников, «продуктов нельзя было купить ни за какие деньги»? Возможно, героический характер этой архитектуры привлек его. В суровых снимках отсутствует обычный для южного базара колорит. В то время как в описаниях этих лет краски одесского рынка сохраняют свою силу: «В эти железные дни молодости над нами всегда будет влажная, высокая голубизна, и сливы на рынках будут покрыты бирюзовой пылью» (В. Катаев, «Железное кольцо»). Вспоминается и другая катаевская реплика – уже о Харькове 1921 года: «Помню знойное лето в Харькове. Мы уже третьи сутки ничего не ели. У нас не было в городе ни родных, ни знакомых, у которых можно было бы, не краснея, попросить кусок хлеба или ложку холодной, пресной каши без масла... Не имея денег, чтобы купить, и вещей, чтобы продать, ослабевшие и почти легкие от голода, мы слонялись по выжженному городу, старательно обходя базар» (В. Катаев, «Черный хлеб»).

Должно быть, на Косарева строения с доорическими колоннами, да и весь суровый вид рыночной площади Одессы произвел впечатление парадоксальностью картины и классическим величием «античного Форума» (выражение М. Синявера). С пронзительностью подлинного художника Косарев выделяет то, что составляет классическую триаду архитектурного тела города: «акрополь, агора, рынок» (Г. Гачев).

Львиная доля снимков посвящена Воронцовскому дворцу. В их ряду – своеобразный

символ Одессы, – «прекрасная в четверть круга колоннада» (В. Селинов). «Место для одиноко стоящего портика, – писал об этом оригинальном строении архитектор М. Синявер (оставивший замечательные зарисовки Старой Одессы), – так удобно выбрано, что он виден из различных частей города» [2] (ил. 2). Нужно подчеркнуть: этот мотив содержит в себе ту черту одесской оригинальности, которая относится к условному образу города, что, собственно, регулируется «законом маски» (согласно терминологии А. Шило) и делает его образ узнаваемым. Так, если В. Топоров выделял «остроугольность» и «тупоконечность» петербургских улиц как петербургскую черту, – своеобразие одесского пейзажа, на наш взгляд, определяется вогнутыми архитектурными формами Приморского бульвара (не зря его так любят изображать художники и фотографы).

Вандальскими разрушениями отмечены на снимках Косарева экстерьеры и интерьеры знаменитой постройки – участь многих подобных дворцов в эти темные времена. Неизбывная доля горечи примешивается в снимках к восхищению красотой, которая, несмотря ни на что, цветет. Художник, получивший образование в декоративной мастерской (у работавшего в Харькове чешского мастера Ладислава Тракала) и не понаслышке знавший, что такое альфрейные работы, уделяет особое внимание росписям потолка и прекрасно декорированному камину. Это одно из великолепных украшений дворца. И это о нем писал Валентин Селинов в 1928 году: «Камин комнаты, предшествующей большой зале, мраморный, с изящными барельефами по бокам (фигуры женщин с букетами цветов в вазах на голове) и по верхнему краю (играющие в поле нагие дети) хорошо сохранился» [3].

Фрагменты росписи потолка на фотографиях Косарева, очевидно, относятся к большому залу, контрастирующему с гостиной, которая, по наблюдению Селинова, «своею простотою <...> подготавливает посетителя к получению эффектного впечатления при переходе в зал, дающий ощущение веселости и жизнерадостности, золоченым карнизом, гирляндами цветов и живыми античного характера сценами потолковой живописи» [3]. Снимки Косарева, сделан-

ные на 8 лет раньше, могут служить почти адекватными иллюстрациями именно к этому тексту, представляя дворец отнюдь не таким, каким его видят сейчас. В августе 1928 года Селинов сетовал: «Давно уже испорчена балюстрада по верхнему краю крыши дворца: вместо прежней массивной, составленной из тесанных каменных балясин изящного фасона, в настоящее время имеется не гармонирующая со всем зданием металлическая узорчатая решетка» [3].

А вот следующий снимок четырехколонного, бокового портика интересно сопоставить со строками представителя сегодняшней одесситки: «...Между сдвоенными колоннами там стоит чудом сохранившийся литой трехголовый фонарь...» [4].

К некоторым одесским снимкам можно отнести собственноручные подписи Косарева, сделанные на крышке коробки, например: «Воронцовский дворец», «Старый базар», «Мост». Последний снимок по просьбе автора этих строк знаток одесситки Анатолий Дроздовский прокомментировал так: «Одессу со времен основания пересекали многочисленные глубокие балки. Через них были перекинuty мосты, частично засыпанные. Большинство сохранилось до наших дней. Дом первого яруса очень напоминает многочисленные одесские дворы с открытыми верандами, где проходила жизнь их жителей. Но крыши более поздних по времени зданий верхних ярусов не идентифицируются как одесские. Напоминает Карантинную или Военную балку, но там уже нет таких домов внизу, а наверху – другие сооружения» (авт. арх.). Впрочем, этот колоритный пейзаж – видимо, все-таки одесский. В этом снимке вновь чувствуется зоркость Косарева к архитектурным особенностям Одессы. Мосты и причудливые деревянные лестницы М. Синявер также выделяет как одно из достижений Старой Одессы.

Роль Одессы в фотографическом развитии Косарева еще предстоит изучить. Прежде всего, следует отметить его творческие контакты с художником Сандро Фазини (уже известным тогда своими фотографиями) – во время общей работы в театре и ЮгРОСТА. Об этих временах сам художник оставил очень интересные свидетельства. С 17 сентября по 30 октября 1982 года Косарев находился на стажировке в Доме твор-

чества в Седневе. Вернувшись в Харьков, он представил отчет о стажировке следующего содержания (архив Н. Б. Косаревой):

«На тему «Цвет в изобразительном языке живописи» проработаны были такие темы:

1. Теория цвета.
2. Темники РОСТА – Олеша, Катаев, Багрицкий.
3. Тираж плакатов Одукроста.
4. Число матриц в плакате.
5. Эскиз и плакат трафаретом».

Работа в ЮгРОСТА. Распоряжение Укрсовнархоза 1920 года о переброске сил в полиграфию стало не только спасательным кругом для многих тружеников пера и кисти, но и мотивировкой для их особого творческого общения. С ЮгРОСТА связано возникновение летом этого же года «Коллектива поэтов» – (Э. Багрицкий, В. Катаев, Ю. Олеша). В интервью Красильниковой Косарев так рассказывает о своем приходе в ЮгРОСТА: «Опухшими руками я нарисовал два плаката. Мерз от голода даже в пальто. Плохие плакаты. Дрожали руки. Принес их в ЮгРОСТА. Не приняли. От редакторского стола до двери шел очень долго. За это время меня успел заметить человек в кожанке и круглых очках. Он все понял. Остановил меня. Еще раз посмотрел. Плакаты тоже не одобрил. Но работу дал. Это был Исаак Бабель» [5]. Косарев работал под руководством Бориса Ефимова, главы «ИЗО» в разветвленной сети ЮгРОСТА. Позднее тот доверил Косареву художественную мастерскую (после разделения отдела на плакатную и художественную). «Мне везло на хороших, интересных людей, – вспоминал об этом Косарев в 1982 году. – Особенно тогда, когда работал под непосредственным началом Бориса Ефимова. Моими коллегами были М. Кольцов и В. Катаев. <...> как легко дышалось в кругу этих людей!» [5, с. 190]. И не удивительно – это была элита творческой интеллигенции Одессы. Сандро Фазини или Александр Файнзильберг (старший брат Ильи Ильфа), Эдуард Багрицкий, Валентин Катаев, Илья Ильф, Евгений Петров, Вера Инбер, Адалис, Лев Славин, Зинаида Шишова, Юрий Олеша.

Среди них и представитель талантливой семьи Нарбутов – поэт Владимир Нарбут. Нарбуту, заведовавшему ЮгРОСТА в Одессе, Фазини обязан был командировкой в Париж (из которой не вернулся, как известно).

А Косарева Колченогий (как его именовал Багрицкий) чуть было не расстрелял, когда они в 1921 г. вместе ехали в Харьков, где тот был назначен директором РАТАУ. Косарев, ответственный комендант трех вагонов и трех платформ с автомобилями, был заподозрен в хищении французской краски. «Везли ее, – рассказывает художник, – насыпав в фунтики и составив их в бочку. Пока доехали – фунтиков в бочке стало вдвое меньше: утряслись по дороге». Спасло его от гнева Нарбута только то, что краски везли без накладной [6].

Ко времени прибытия Косарева в Одессу «коварный Фазини» был не только уже знаменитым художником, которого величали кубистом, говоря о его «пейзажах в китайской манере», о «странных лубках» [7]. Он имел уже немалый опыт работы в агитпропе. Участвовал в украшении города к 1 мая, отработывая первомайские коннотации. В числе его творений фигурируют, например, 10 больших и 100 малых звезд для реввоенсовета и окрвоенкомата. О его плакатах Катаев писал: «Матросы в духе Матисса... Черные брюки клеш... Ультрамариновое море с серыми утюгами броненосцев: на мачтах красные флаги» [7, с. 24]. Стиль Фазини прекрасно представляет двойной плакат на снимке из коллекции Косарева «Прежде пастухи слушали Гомера, который пел о подвигах царей / Пусть теперь цари слушают о подвигах пастухов и рабочих». Вернемся вновь к скупым строкам косаревского отчета 1982 года:

«Обсуждая темпы работы ЮгРОСТА, оказалось, что срочность работы не давала возможности администрации Роста утвердить редколлегию; и редакторами были сами художники и «темники» Олеша, Катаев, Багрицкий».

Именно присутствие среди темников выпускников рижельевской гимназии с их классическим образованием (Олеша читал наизусть Горация, Вергилия) объясняет это вольное апеллирование к Гомеру. Триада героев только нащупывается в этом диптихе (рабочий, крестьянин и красноармеец позже, как мы знаем, сменились композицией Ленин–Маркс–Энгельс). Однако персонаж в кепке уже удивительным образом напоминает канонизированные в дальнейшем изображения Ильича.

О совместных холодных буднях ЮгРОСТА Косарев рассказывал так: «Буржуйки растапливали ненадолго только для того, чтобы разогреть клеевую краску <...> Фазини от холода не мог держать кисть в щепотке и вставлял ее между указательным и средним пальцами. Пальцы у всех были распухшими от холода и голода». В этих воспоминаниях фигурирует и Илья Ильф, «не отрываясь, читавший какую-то толстенную книгу». Сандро сварливо кричал на него: «Ты чего пришел?» – «Дома холодно». – «А здесь, что, тепло?» К вящему удивлению Косарева книга эта представляла собой Московское железнодорожное расписание [6].

Большинство негативов из архива Н. Б. Косаревой сопровождается такая информация: «Негатив плаката (графарет) ЮгУкроста Одесса 1921 г., апрель. Композиция Фазини. Матрицы и колеровка Косарева Б. («Первомайская серия»)». Встречается в этой коллекции снимок уникального плаката «рыжего Михаила», Михаила Файнзильберга (брата И. Ильфа и С. Фазини), – его «Колыбельная».

«Первомайская серия» была важным идеологическим заказом. Над ним трудились рѳстовцы Москвы и Казани, Харькова и Одессы. Главным заданием было сотворение новой иконографии. В ней разворачивается палитра социальных контрастов сатирических образов, среди которых – монументальные полицейские и позитивные, наспех сотворенные из одесских биндюжников пролетарии. Упитанные «буржуины» с непременными атрибутами социального престижа, такими, как фрак и галстук-бабочка, подаются в сочетании с неизменными же зооморфными признаками. Напрашивается сравнение с лексикой Фазини из его статьи о Руссо: «тупожвачные физиономии» и «спесивые шеи в каменных воротничках...» [8].

В таких контрастах решен двухчастный плакат «Коль в производстве избыток – ну предположим хоть ниток... Это послужит немало к гибели капитала». Буржуй из этого плаката, благодаря искусным художественным приемам, на глазах превращается в крысу.

Особый интерес представляет снимок плаката, среди авторов которого Косарев указал «темника» Олешу. Приведем его текст полностью:

ГАЙКУ НА МЕСТО ИЗ КАПИТАЛИСТА ТЕСТО

*«Гайка валяется при разлуке
 Радуется буржуй толстобрюхий
 Гайку на завод – буржуя за жабры
 Буржуй не любит советских фабрик
 Привинтили гайку и – чудо!
 Буржуй теряет весу три пуда
 Пошел дым фабричный
 Захотел мириться буржуй заграничный».*

Косаревым записан и другой, более лаконичный вариант этой забористой подписи, которая, судя по всему, ему очень нравилась:

*«СТОЙ, РАБОЧИЙ, ЧИТАЙ-КА:
 «Лежит в траве гайка
 Гайка железная, для работы полезная».*

Фотографии этих плакатов демонстрируют синтез художественных манер Фазини и Косарева. Первый был автором композиций на сюжеты, поставляемые «темниками», нередко с уже предварительными эскизами (как мы видим в мастерских набросках Ю. Олеша из Одесского Литературного музея). Косарев же давал им колористическую аранжировку. Изобразительный язык, свойственный художникам Одессы, с их античными коннотациями, выразителен в плакате № 1060: «Первого мая рабочие мира / Верят в победу труда! / Слава защитникам веры рабочей, / Вечная память жертвам ея!». Радость «первомай» передается в плакате в дионисийском характере этого действия, его героини с венками на головах напоминают скорее античных вакханок, чем работниц.

«Одесские Окна, – вспоминает Косарев, – были очень красочными, хотя делались они с помощью 3-х красок». Колористическую гамму этих плакатов можно сравнить с косаревскими эскизами одесской поры. Работы эти выполнены также в технике трафарета, они дают представление о том, что представляла собой косаревская колеровка. Только в данном случае их композиция принадлежала самому Косареву. В эскизах же рассматриваемым плакатам Фазини, видимо, использовал свои излюбленные мотивы, где кроме «неестественных, вульгарных и страшно привлекательных женщин», о которых пишут критики, также фигурируют и «закопченные дома, крупные цистерны, чахлая зелень современного большого го-

рода» [9], встречающиеся и в его живописи. Двигаясь в авангарде художественного процесса, Фазини и Косарев не совершают радикальных изменений в форме. Мы не видим здесь ни излюбленных футуристами вращающихся мотивов, ни «радужного затмения фасадов» в духе Экстер. Планетарность они придают своим рисункам иным способом. В плакатах доминируют футуристические мотивы: фабрики, «дымом своих труб вцепившиеся в облака» (Маринетти), мосты, механизмы, станки (особенно популярны наковальни). В этом новом пейзаже предстает город-фабрика, но и город-порт, что органично для одесской ментальности.

Неожиданным оксюмороном предстает в технократическом лексиконе плакатов Фазини–Косарева роза. Разнообразные превращения, которым подвергается этот объект, объяснимы, прежде всего, с точки зрения непримиримой борьбы со «старой культурой», но также и в связи с особым отношением к так называемому «биологическому материалу». Такую метаморфозу представляет снимок плаката на тему, предложенную Ю. Олешей: «Труд прекрасен как природа / роза как станок / и цветет в руке рабочей красной розой труд» (ил. 3). Эскиз Олеша к плакату, хранящийся в экспозиции Литературного музея, представляет помимо стихов еще и содержательный набросок композиции, которая была сохранена в разработке Фазини–Косарева. Дерзкой инверсии в данном креативном тексте подвергается не станок, а роза. Присвоением ей технического статуса осуществляется реабилитация (парадоксальная и эпатажная) обветшалого символа старого мира с его лирическими клише. Развенчание и одновременное обновление его потенциала довершается в художественном воплощении остроумного замысла Олеша. Напрямую он отражен в технологии трафарета, которой пользовались художники-ростовцы. Особенно мастерски это делал Косарев, приобретший опыт работы с трафаретом еще в годы учебы в декоративной школе Тракала. О привязанности к этой технике свидетельствует ряд работ художника, сделанных этим оригинальным способом (ил. 4). Техника трафарета представляет собой разложение на цветные матрицы. Ее аппликативные приемы в творческом арсенале Косарева фиксируют

преобразование объемной формы в плоскостную, как в построении лекал. Полученная таким образом «выкройка» предметной композиции состоит из цветных геометрических плоскостей, имеющих четкую форму. Такова структура более поздних коллажей художника, косаревских *papier-collés* (ил. 5).

Пластическая трансформация в творчестве Косарева, которая совершается в мастерской РОСТА, с ее фокусировкой на приеме трафарета, свидетельствует о глобальной смене художественной парадигмы. Этот поворот в мировом искусстве наиболее уместно выразить понятием, сформулированным Розалиндой Краус. Она констатировала появление «решетки» как ведущего изобразительного мотива в живописи. Главным полем реализации его, как показывает дальнейший ход событий мировой художественной сцены, стало абстрактное искусство. Так, в творчестве Косарева следующим шагом были аппликативные композиции 1921 года, а далее – «супрематические натюрморты», свидетельствующие об усвоении уроков супрематизма. Это будет несколько позднее. Тогда как одесская весна 1921 года в его творческой жизни предельно лаконично описана в архивном документе, который уже цитировался выше. Отчет Бориса Косарева о мастер-классе для молодых художников «Цвет в изобразительном языке живописи», проведенном в Седневе в 1982 году, завершается следующей формулой, блестящим итогом феноменального опыта, обретенного в мастерской ЮгРОСТА:

«И возникал второй вопрос. Почему в колористике плакатов всего три цвета. Тут действовала не только экономика, но и многоцветье плаката, не давая зрителю сразу охватывать композицию сюжета; и, в то же время, в плакате и по восемь картинок. Но конечно влияла и технология – трафаретить три матрицы трудно еще потому, что силами Росты нельзя было управиться. Приходилось организовывать группы с улицы, чтобы, в конце концов, реализовать тираж в 100 экземпляров. Представьте ряд чисел $100 \times 19 \times 8 \times 3 = 261600$ ударов кисти» (архив Н. Б. Косаревой).

На основании изложенного выше можно расшифровать числовую формулу, с помо-

щью которой Борис Косарев описывает схему создания одной плакатной композиции, требующей «261600 ударов кисти», следующим образом: 3 – матрицы (трафарета); 8 – плакатов в композиции; 100 – экземпляров (8-частного плаката); 19 – число волонтеров-исполнителей.

Заключение. В Одессе Борис Косарев также оформлял спектакли, создавал зарисовки. Сохранилось несколько рисунков, в которых не только присутствует слово «Одесса» (ил. 6), но и точная дата, говорящая о другом визите в город, – июнь 1923 года. Но это вопрос для дальнейших исследований. Тогда как названный пейзаж представляет синтетический образ города с его классическими зданиями, въездами, мостами и аркадами. Увенчивает кубистическую интерпретацию одесской агоры условный, едва прочитываемый знак, почти иероглиф, в котором все же угадывается триумфальный, незабываемый аккорд Воронцовской колоннады.

ЛИТЕРАТУРА

1. Губарь, О. Привоз. К истории самого знаменитого рынка Одессы: [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://viknaodessa.od.ua/?Gubar_06.
2. Синявер, М. М. Архитектура Старой Одессы / М. М. Синявер. – Л.: Изд-во областного союза художников, 1935. – С. 21.
3. Селинов, В. И. Воронцовский дворец как культурно-исторический памятник г. Одессы. – Одесса, 1929: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://community.livejournal.com/odessa_history/26477.html.
4. «Надо ли добавлять, – продолжает А. Дорошенко, – что все фонари, новые и старые, и которые еще будут поставлены здесь и везде, – разбиты. Такая странная нелюбовь к свету / А. Дорошенко. Мой город. – Одесса: Изд-во Optimum. – С. 73.
5. Красильникова, О. Борис Васильевич Косарев вспоминает / О. Красильникова // Советские художники театра и кино' 6: сб. статей. – М.: Советский художник, 1984. – Вып. 6. – С. 188–198.
6. Яськов, В. Хлебников. Косарев. Харьков / В. Яськов // Двуречье: літературно-художній альманах. – Х.: Крок. – С. 183–216.
7. «Коварный Фазини / Нахмуренный лик... / Изящество линий, / Рисунок антик <...>», – так писали о художнике в нач. 1910-х. Цит. по: Яворская, А. Независимый Фазини / Фазини. Авторы текстов А. Ильф, Алена Яворская, И. Кричевский. – М.: Репроцентр, 2008. – С. 7–41.
8. Fasini, S. Руссо / S. Fasini // Фигаро. – 1918. – № 12. – С. 5–6.
9. Яворская, А. Сандро Фазини / А. Яворская // Русские парижане / Музей русского искусства им. М. и Н. Цетлиных. – М., 2006. – С. 142.

Пастушила в редакцию 12.01.2013 г.

УДК 792.2(470)-053.6

Технологии *verbatim* и язык сцены: особенности и специфика встречи

Котович Т. В.

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



Автор статьи полагает, что документальный театр, использующий метод *verbatim*, представляется одним из наиболее адекватных современной ситуации социальной неравновесности. Общество во многом утратило нравственные ориентиры и идеалы, и, вместе с тем, в нем усилилось эмоциональное напряжение. Очевидно и то, что снижена когнитивная сложность субъекта и примитивизировано его мышление. Углубляющийся культурный дисбаланс снижает внутреннюю устойчивость человека и общества. В подобных социальных условиях театр как один из самых чувствительных художественных механизмов откликается на вызовы времени сразу в нескольких направлениях. В 2002 году в Москве был основан Театр.doc. Явление обросло несколькими фестивалями и, наконец, проявилось в сценической практике провинциальных театров. В Красноярском театре юного зрителя в конце 2012 года был осуществлен проект, ядром и результатом которого стала постановка «Подросток с правого берега». Автор анализирует социально-нравственную и эстетическую задачи театра в осуществлении проекта.

Ключевые слова: *verbatim*, документальный театр, проблемы подростков, социально-нравственная составляющая театрального произведения, Красноярский ТЮЗ.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 17-24)

Verbatim technologies and theatrical language: peculiarities and specificity of the meeting

Kotovich T. V.

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

The author believes that documentary theater, which uses *verbatim* method, is one of the most adequate to the contemporary situation of social imbalance. Society has lost, to a great extent, moral standards and ideals while, at the same time, emotional tension has increased. It is obvious that cognitive complexity of the subject is reduced, his thinking is primitive. The deepening cultural disbalance reduces inner stability of the man and the society. In such social conditions theater as one of the most sensitive artistic mechanisms responds the challenges of time along several directions at once. Theater.doc was founded in Moscow in 2002. The phenomenon has been enriched by several festivals and, finally, appeared in the theatrical practice of provincial theaters. In Krasnoyarsk Theater of Young Spectator a project, the nucleus and the result of which was «Teenager from the right riverside» performance, was executed in late 2012. The author analyzes social and moral as well as esthetic tasks of the theater in this project.

Key words: *verbatim*, documentary theater, teenage problems, social and moral component of a theatrical piece, Krasnoyarsk Theater of Young Spectator.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 17-24)

Сценическая культура как явление сложное и многослойное, безусловно, не лишена конформизма, и это пространство сегодня наиболее значительно по размерам. Более узким является театральный авангард, представленный молодежными группами (в музыке они занимают более серьезные позиции). В начале XXI века в российском театральном мышлении происходит разрыв, сквозь который прорастает новый, во многом радикальный способ сценического высказывания. В течение десятилетия этот способ набирает силу, разрастается, и многие исследователи видят в нем исток обновления театрального искусства в целом. В Красноярском театре юного зрите-

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

ля в конце 2012 года был осуществлен проект «Подросток с правого берега».

Цель статьи – создание вербальной модели спектакля «Подросток с правого берега» Красноярского ТЮЗа. Задачи: проанализировать социальный аспект проекта; исследовать структуру и художественный язык постановки. Способ анализа: функциональный метод и метод структурного анализа.

Социокультурная составляющая театрального произведения. Миссия авторов-участников проекта направлена на достижение нескольких целей.

Во-первых, это стремление к контакту с молодежью, значительно большему, чем традиционно установилось в сегодняшнем театре. Известна и понятна практика «театральных уроков», куда массово приводят подростков, не спрашивая их желания и не особо интересуясь их пристрастиями и впечатлениями. Красноярский ТЮЗ рискнул выйти за пределы такого общения в поисках точек реального соприкосновения. Пространство такой коммуникации – правосторонняя часть города, где проживают сложные семьи и трудные ребята. Группа актеров ушла в это пространство, каждый встретился со своим героем, разговорился с ним, записал его исповедь и принес запись в театр.

Для постановщиков (а в данном случае это – не только организаторы спектакля, но и сами актеры) такой опыт обозначал выход на главные проблемы молодежи. Именно эти проблемы сделались основным сюжетом, отодвинув в сторону нравоучения классических текстов традиционной драматургии. Театр действительно поставил «зеркало» перед обществом.

Во-вторых, для участников проекта это был собственный опыт психодрамы. Ведь быть свидетелем чужой исповеди, тем более, исповеди беззащитного подростка, не самое легкое испытание. Тем более, что подобному никого из актеров не обучали. Такой контакт требовал больших усилий и напряжения от обоих его участников, но актер принял на себя серьезный психологический груз. Он не психолог, могущий прийти на помощь в решении проблемы. Он должен в большой мере стать своим визави и пережить все эти проблемы. Он должен быть корректным и осторожным. И он должен

говорить от лица исповедующегося, и говорить правду. При этом некоего катарсиса как выхода из ситуации в спектакле нет. Значит, актеры рисковали, переживая столь жесткие чужие эмоции, впуская их в свой внутренний мир. Насколько такого рода коммуникация оправдана, каждый актер решал для себя сам. Насколько это оправдано для театра, покажет время. В любом случае, актеры прошли сквозь боль другого человека, открылись в пространство другого человека. Безусловно, этот обжигающий душу контакт изменил и самих актеров, делая их во многом самими собой, счищая с их лиц многочисленные, уже приросшие маски различных, в течение жизни сыгранных персонажей.

В-третьих, это и опыт психодрамы для главных героев постановки, «безымянных» ребят с правого берега. Оставаясь анонимами, они в действительности типичны, отчего их истории превращаются в формулы современного состояния подростковой среды. Каждый из героев изначально знал, как распорядятся диктофонной записью с его рассказом. И, тем не менее, был искренним. Никто из них не рисовался и не приукрашивал свою исповедь. Значит, каждому был необходим контакт с театром. И совсем не исключено, что сами герои не посмотрят спектакль – результат исповеди, ведь большинство в театр не ходит по разным причинам. И, скорее всего, героев не интересовало и то, что другие молодые люди будут испытывать, слушая их исповеди, пусть и из уст актеров. Видимо, им важно было быть услышанными хоть кем-то и пусть как-то. А в данном случае – быть услышанными со стороны актеров, таких же молодых людей, но из другой социальной среды.

В-четвертых, это стремление театра обратить внимание общества на социальные и психологические проблемы своего самого молодого поколения. Ценности и социальные регулятивы молодежи «определяют тип сознания, характер деятельности, специфику проблем, потребностей, интересов, ожиданий молодежи, типичные образцы поведения» [1]. Этот тип сознания является неустойчивым и неравновесным еще и потому, что его динамика сочетается с почти полной неподготовленностью к жизни. Желания и возможности молодежи

часто несовместимы, зависимость от старшего поколения дополняется неуважением к нему. «Родители же зачастую становятся главными виновниками нереализованных рыночных притязаний и потребительских амбиций своих чад» [2]. Доминантами в системе ценностей являются деньги, карьера, возможность жить в свое удовольствие. Данные анализа результатов социологических исследований, проведенных в 2006–2007 годах кафедрой социологии молодежи МГУ им. М. В. Ломоносова среди студентов, показали, что «в настоящее время в молодежной среде, в обществе можно встретить неоднозначно оцениваемые жизненные принципы. Полученные данные позволяют сделать вывод о неблагополучности в молодежной среде и требуют более детального изучения. Обращает на себя внимание довольно высокая степень равнодушия молодежи к таким традиционно отрицательным явлениям, как приспособленчество, равнодушие, беспринципность, потребительство, праздный образ жизни и их положительная оценка» [3].

Критики задаются резонными вопросами о смысле постановки в таком контексте: испытать стыд от увиденного за язвы общества или, возможно, проникнуться желанием что-то изменить [4]. Художественный руководитель проекта Александр Вислов утверждает, что сценическое произведение адресовано все-таки взрослым [5]. Взрослое поколение знает о проблемах детей, но отворачивается от них, а театр заставляет увидеть и услышать подлинную реальность. В этом случае степень социальной реабилитации (и взрослых, и детей) возрастает, коль скоро театр как глас общества уже трубит о проблеме, выводя ее из области частной в мейнстрим социума.

Важнейшим в этом смысле является вопрос драматурга произведения Саши Денисовой о том, насколько уникальна подобная подростковая ситуация [6]. Действительно, с точки зрения психологии в исповеди героев много типичного для подросткового возраста вообще. Здесь кризисные обстоятельства связаны с физиологическими переходами и психологическими отрицаниями знакомого мира в поисках самости. Но острота проблемы возрастает, когда на кризис личностного перехода накладыва-

ется перелом общественной парадигмы. К подобной ситуации и взрослым сложно адаптироваться, а подростки, не имеющие никакого опыта приспособления к меняющейся культуре, не в состоянии адекватно воспринимать реальность.

Театр юного зрителя мужественно смотрит на проблему. Осознавая, что одним показом, даже если главный режиссер и называет его имиджевым и считает «библей» театра [7], проблема не может быть ни решена, ни исправлена, театр стремится стать социальным центром, своеобразным местом пересечения социальных контактов, трибуной (давно театром утраченной) во имя улучшения нравов и смягчения их. А. Вислов высказался по этому поводу так: «В телевизионных программах все гораздо страшнее, вот где настоящая чернуха! Но все это давно никого не трогает, льющаяся на экранах кровь оставляет людей эмоционально безразличными, потому что нас это напрямую не касается, происходит где-то в параллельном мире. Или раздражает, не хочется смотреть на эти страшилки. Потрясающая способность театра в том, что зритель оказывается в одном пространстве с актером, он, так или иначе, сопричастен тому, что на сцене. У театра есть возможность пробиться к его душе. То, что вы видели, – это наши дети, хотим мы того или нет. Мне кажется, что в спектакле при всех его недостатках есть два важных качества – он очень нежный и очень грустный. Если, выйдя из зала, вы посмотрите на подростков вокруг как-то по-другому, мне кажется, задача этого показа выполнена» [8].

Стиль и структура художественного текста спектакля «Подросток с правого берега». Verbatim («дословно») современные исследователи театра определяют либо как стиль сценического произведения, либо как технологию его организации. Очевидно, предпочтительней интерпретировать термин в качестве последней. Даже такое мощное и философски обоснованное направление, как постмодернизм (которому стремится противостоять verbatim), не идентифицируется со стилем. Современная художественная жизнь слишком многогранна и подчинена закономерностям фрактального множества, чтобы развиваться в русле строго определенного сти-

левого единства. И вряд ли такая ситуация может быть преодолена в обозримом будущем. И сам *verbatim* порождается постмодернистским мышлением и существует в его пространстве. В самом деле, один из важнейших постмодернистских принципов – ризома (корневище) – присущ и *verbatim*'у. Действительно, документальное и ничем не отретушированное, неоформленное сценическое высказывание характеризуется той же непредсказуемостью, текучестью, незапрограммированностью и бессюжетностью. *Verbatim*, как и постмодернизм, отказывается от жесткой структуры в пользу ризомы. *Verbatim*, продолжая в этом смысле постмодернистскую традицию, предлагает избавиться не просто от формы, но даже и от незавершенной, открытой формы. Таким образом, он доводит театр до «0» («нуль») формы, до представления на сцене необработанной жизни.

Кроме того, *verbatim* генетически связан с классическим театром времен К. Станиславского, с неореализмом 1960-х и 1990-х гг. Театр испытывает себя «нулем» в течение всего последнего столетия. Однако «0» формы в условиях сцены является концепцией, идеей. На самом деле театр не в состоянии воплотить ее целиком, ведь человек, вышедший на сценические подмостки (даже если это только коврик), уже представляет собой эстетическую форму. В этом состоит главный театральный принцип: все попадающее в сценическое пространство утрачивает свою физическую или утилитарную функцию и приобретает одну только знаковую. Это делает *verbatim* противоречивым, а, значит, в виде стиля целостно неосуществимым.

Но *технологии verbatim*'а (как способа сборки спектакля и совокупности сценических приемов) оказываются во многом современными и актуальными.

Спектакль Красноярского ТЮЗа является весьма показательным для подтверждения подобной сентенции.

Начнем с того, что герои-подростки могли бы исповедаться в церкви или у психолога, но они рассказывают о себе актерам, зная наперед, что сказанное будет представлено на сцене. Значит, для них важной является не просто сама исповедь и даже не просто надежда на решение своей проблемы, а именно сценическое актерское вопло-

щение проблемы, т. е. превращение частной реальной исповеди в художественный знак, в артефакт.

Отталкиваясь от этой априорной позиции, проанализируем постановку и выявим особенности *verbatim*'а в ней.

Спектакль состоит из двух частей (60 и 46 минут). Принцип временной продолжительности соблюден, т. к. в *verbatim*'е акт не должен длиться дольше одного часа.

Зрители сидят в центре сцены. Актеры – в зрительном зале. Никакого новшества в том, что они поменялись местами, нет, в классическом театре зрители тоже сживали неподалеку от актеров. Однако следует обратить внимание на скрытый смысл трансформации в спектакле «Подросток с правого берега». Занавес до начала спектакля опущен. И, значит, зрители в круге сцены ощущают себя немного актерами, словно перед неким экзаменом-испытанием. Конечно, им непривычно, ведь на сцену посторонние не выходят никогда; и они не знают, что актеры находятся за закрытым занавесом и чувствуют себя там немного зрителями. Занавес раскрывается, и из зала актеры поднимаются на сцену и называют себя, каждый из 23. Они признаются, что не будут играть роли, а будут только выступать от имени реально существующих людей из реальной жизни. Важным здесь является то, что актеры оказываются такими же свидетелями чужих судеб, как и их зрители. Обе стороны уравниваются в правах. На самом деле, они становятся одновременно и в одинаковой степени и свидетелями, и участниками. То, что актеры и зрители поменялись местами, является не просто выразительным средством, а предполагает трансформацию всего психологического состояния и выступает главным условием восприятия спектакля: все находится внутри проблемы, никто не может уйти от нее, сказанное коснется каждого, боли и страдания не избежит никто. И зрители, и актеры – в равном положении перед текстом – рассказом реального человека из мира за стенами театра.

Актеры обещают не врать и не судить, не высказывать *своего* мнения, говорить только от лица персонажа и не с целью принести облегчение. С самого начала ясно, что у произведения нет ни катарсиса, ни счастливого конца.

Сцена, на которой оказались все участники, предстает со всеми своими механизмами ободранно-голой, как скелет театральной внутренности. И этот сценический прием не является новым. В начале XX в. с его помощью менял структуру спектакля В. Мейерхольд. В *verbatim*е это используется также для манипуляции со структурой произведения, но не для снятия тайных покровов, а во имя отмены театральнойности вообще. Участники действия остаются в театре, но театр в этот момент стремится избавиться от всех своих атрибутов. *Verbatim* предельно уменьшает сценографию, а в спектакле Романа Федори она остается в виде кирпичных стен и металлических штанкетов и голых колонников – в качестве среды, жесткой, обыденной, неприкрытой, честно неприглядной. Т. е. ситуация снова переворачивается (как в положении «актер–зритель»): театр становится не-театром, оставаясь при этом самим собой (сценограф Даниил Ахмедов).

В спектакле есть протагонист, чья исповедь пронзает и связует все другие. Он начинает и завершает постановку. Таким образом, мы видим, что сценический круг поворачивается, а вместе с ним зрители движутся по кругу; а вокруг этого внутреннего кругового движения располагаются по окружности же актеры, и эти два круга поддержаны еще и круговой структурой спектакля. Как в народном танце или как на древнегреческой оркестре, осуществляется принцип кругового (кольцевого) движения всех участников, из которого «вырывается» солист, исполняющий свою партию и вновь сливающийся с ансамблем. Подобная структура изначально противостоит *verbatim*’у, ведь в последнем принципиальна документальная адекватность жизни.

Вся кольцевая структура связана воедино двумя персонажами, один из которых функциональный, а другой – настоящий протагонист. Первый – это экскурсовод краеведческого музея Кристина (А. Золотарева), которая своим рассказом-экскурсией перемежает эпизоды-исповеди, «заполняет» паузы, «расставляет» знаки препинания в сценическом тексте. Без нее этот текст представляется не рукописью, а рассыпающейся стопкой листов. Ее собственный текст имеет развивающийся сюжет при «переходе» из зала в зал и даже вызывает определенные

ассоциации с персонажами: например, она указывает на хату местных аборигенов, а на этом месте за столом сидят персонажи спектакля. Другой протагонист (Ю. Суслин) тоже пройдет через весь спектакль, от первого монолога про урок ОБЖ к монологу о том, как его дружок бросил ручку в учительницу английского, а потом к воплю: «Почему я должен любить мир?!» – и, наконец, к страшному радикалистскому финалу: «Все знают, а какой стране живем, но никто ничего не делает! Но я не хочу жить здесь!» и к программе экстремистской партии «Социализм + диктатура!». Этот герой связывает монологи в единую цепь, и разные истории приобретают еще более устрашающий оттенок, а проблема – злое будущее. Такие сценические акценты не являются сгущением красок. Аналогичные предчувствия были в конце XIX в. у Ф. М. Достоевского, который высказал свои опасения в романе «Бесы»: экстремизм есть порождение русского радикализма, нарастающего в периоды тоталитаризма и вырывающегося в периоды великой смуты. И. В. Кондаков выводит его из бинарности русской культуры и постоянного противоборства в ней стремления к духовной свободе [9, с. 537]: «Насилие получило в русской культуре – и «справа» и «слева», и «сверху» и «снизу» – культурное оправдание и метафизический смысл как неизбежное и необходимое средство наведения общественного «порядка» того или иного рода, как средство сознательного «исправления» действительности человеком в соответствии с определенными гражданскими или философско-религиозными, политическими и нравственными идеалами социального строя» [9, с. 267]. «Ненависть признается условием и средством достижения всеобщей любви; деспотизм – путем достижения свободы; насилие и жестокость – предпосылкой будущего гуманизма и всеобщего счастья людей» [9, с. 268].

Спектакль «Подросток с правого берега» с его центральным персонажем является подтверждением подобных выводов. Все монологи-исповеди оказываются встроенными в единый смысл. И если до финала создается впечатление обычной и холодной документальности, то в конце спектакля возникает обратная перспектива, когда всё сказанное воспринимается иначе, уже с

точки зрения нарастания экстремизма.

И монолог Учительницы, нервно говорящей о матерящихся детях и о том, что литература в школьной программе и жизнь за окном кардинально разошлись, а Базарова ученики называют ботаником и к Наташе Ростовой вообще равнодушны.

И девочка в костюме Лисички с ее воспоминаниями о смерти мамы.

И девочка в белой блузке и очочках, вся отглаженная и правильная, с рассказом о хрупком мальчике-киргизе, бедном, плохо одетом, над которым издевались ребята в классе.

И Библиотекаряша, заменявшая учителя, с монологом о том, как в этот класс на урок толерантности ворвались ученики, которые с гоготом втащили за ноги девчонку, тоже одуревше ржачую.

И девочка-поклонница с признанием, как прыгала от радости, выпросив автограф у актера.

И Педагог с признанием о бесконечных поборах с учеников.

И парень в серой куртке с рассказом, как одноклассники плевали в ребят-аутсайдеров и избивали до смерти бомжа за сараями.

И девушка в лиловой курточке с опасением, что попадет в колонию для несовершеннолетних за то, что они с пацанами ограбили квартиру.

И скрюченная девочка в клетчатом с болью из-за своей эпилепсии и такого искреннего желания выйти за любимого и жить долго.

И короткие, по несколько фраз, перемежающиеся и накладывающиеся друг на друга монологи матерей. О том, что их дети вечно сидят в интернете, сюсюкаются там, разговаривать нормально не умеют, не любят безденежных родителей, выпивают.

Спектакль представляет собой монтаж этих монологов. С помощью монтажа достигается не воспроизведение существующих в природе связей явлений, а установление собственной логики произведения. Как подчеркивал С. Эйзенштейн, монтажу «<...> как методу реализации единства из всего многообразия слагающих синтетическое произведение частей и областей за живой образец надо принять целостность восстановленного в своей полноте человека. Но образец этот должен быть не механически <...> свинчен-

ным и собранным роботом <...>» [10, с. 273]. В этом смысле монтаж рассматривается не как просто сборка фрагментов хронотопа, а работа по сборке, определенная целеполаганием режиссера.

«Монтажное мышление», апеллирующее к ассоциативной, сопоставляющей способности зрителя, возникает в XX в., когда монтаж предстает в качестве метода организации частей и элементов в целое, свойственный конструктивизму, где последовательность безотносительных фрагментов в их взаимоотношении дает новое смысловое качество. Основываясь на классификации С. Эйзенштейна, определить тип монтажа в спектакле «Подросток с правого берега» можно как обертонный. Обертонный монтаж позволяет почти физиологически воспринять эмоциональную окрашенность эпизода.

Действительно, длина, характер, эмоциональная насыщенность каждого фрагмента определяются нарастанием смыслового напряжения к финалу. Так, в первом акте фрагменты-монологи длиннее, у каждого нового участника есть время даже для актерских красок в характере персонажа. Во втором же акте все говорят друг за другом во все убыстряющемся темпе, а центральная его часть – монологи матерей – вообще представляется как сколочная структура, где реплики насканивают друг на друга, почти сталкиваются, резонируют одна с другой.

И в первом, и во втором актах структура действия коллажна. Практика применения коллажа быстро вышла за пределы изобразительного искусства, что позволяет осмыслить коллаж в качестве универсальной технологии. В изначальном понимании коллаж представляет собой наклеивание на основу материалов, отличающихся от нее по фактуре. В современной трактовке коллаж является принципом контраста в сопоставлении фрагментов произведения.

Взаимодействие обеих технологий проявляется следующим образом: внутри эпизода с помощью коллажа строится неоднородное сложное соотношение элементов спектакля, но когда эпизоды монтируются режиссером в цепь, возникающая общая конструкция, в свою очередь, воздействует в новом порядке, и смысл каждого эпизода меняется. Возникает своего рода оборачи-

ваемость: эпизоды своим смыслом создают некое целое, а это целое трансформирует смысл каждого эпизода.

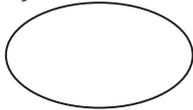
В первом акте «Подростка с правого берега» это рядоположение монологов: один, второй, третий и т. д., а затем возврат к первому, и снова, а потом – то же, но в другой последовательности.

Во втором акте исповеди разорваны, а их фрагменты наслаиваются и как бы выглядывают один из-под другого.

Монтаж и коллаж – это модернистские технологии сборки произведения, но они адекватно используются в постмодернистском сценическом тексте и, как выясняется, вполне согласуются с технологией *verbatim*.

Структура спектакля «Подросток с правого берега» устойчивая и законченная в своей целостности и неравновесная в то же самое время:

1)



Кристина из краеведческого музея начинает и завершает постановку;

2)



Кристина и главный герой связывают все прочие монологи, и все персонажи возникают в спектакле пунктирно.

Вся цепь удерживается благодаря настроению и величине каждого фрагмента, соединенного с другими в прерывистом, скачкообразном ритме:

3)



В любой момент фрагменты можно заменить на другие, с другими текстами. Коль скоро это фрагменты подлинной реальности, то, при всей устойчивости режиссерской структуры, в будущем спектакль может меняться по настроению и восприятию.

Спектакль показывают небольшому числу зрителей: в центре вращающегося сценического круга располагаются 40–45 человек. И это взрослые, до разума, души и совести которых стремится достучать-

ся театр, погрузив их в предельно честную документальную ситуацию. Роман Феодори укрывает свои режиссерские приемы за искренностью документа, используя их исключительно для усиления эффекта жесткости. Актеры облачают монологи документальные в монологи персонажей. Аккуратно и тактично, но неизбежно театрально, т. к. этого требует структура, заданная режиссером. Вместе с тем, это – существование на стыке предельной приближенности к «0» («нулю») формы, постмодернистской нарративности и классической характерности. Напряжение каждого персонажа создается за счет абсолютной статичности каждого исполнителя.

В *verbatim* не используется грим, театральные костюмы, он провокационен (в том числе и употреблением ненормативной лексики), он требует откровения от самого актера. Все эти требования и ограничения в сочетании со статикой приводят актера к необходимости поиска новых истоков мастерства. Е. Кузюкова (девочка с эпилепсией) признается в том, что спектакль заставляет по-другому смотреть на актерскую профессию. Здесь возникает не столько радость от изящества художественного высказывания, сколько социальная и нравственная ответственность за это высказывание.

Обращаясь к позиции И. В. Кондакова, отметим именно эту социально-нравственную подчеркнутость *verbatim*'а, проявленную в спектакле «Подросток с правого берега»: «Сама острота борьбы детерминировала гиперболическую потребность в единстве, интеграции, социокультурной полноте, пусть и выражающей в различных идеальных, утопических формах <...> ... иррациональные мотивы (веры, надежды, любви, всеобщего спасения, мессианства, «светлого будущего» и пр.) нередко выступали на первый план культуры <...>» [9, с. 539].

В Беларуси постановки драматургии «новой драмы», дос. драмы связаны с творчеством режиссеров Евгения Корняга и Катерины Аверковой, о которых мы писали в предыдущих номерах журнала «ИК».

Заключение. Спектакль Красноярского ТЮЗа «Подросток с правого берега» представляет собой сценический проект социальной направленности, и в этом смысле он

существует в русле verbatim'a (современной технологии документального театра). Его задача – исследование феномена современного подростка. При всей откровенности, искренности, исповедальности документального текста и актерского существования, при всей социальности сценического высказывания спектакль является в целом строго эстетической структурой. В нем крайняя реалистичность сочетается с вниманием к четкости художественной формы. И в этом смысле постановка Красноярского ТЮЗа противоречит verbatim'у, отказавшись от свойственной ему текучести необработанной жизни. Кроме того, в спектакле используются постановочные технологии модернистского и постмодернистского театра, которые так активно стремятся преодолеть verbatim.

Синтетическая постановка является устойчивой завершенной кольцевой структурой и вместе с тем характеризуется неравновесностью (открытостью в реальную среду).

Спектакль «Подросток с правого берега» выстроен из монологов, записанных со слов

реальных молодых людей, и адресован, прежде всего, взрослым, от мудрости и терпения которых зависит будущее всех: и самих взрослых, и нынешних подростков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плукин, С. Г. Ценностные ориентации // <http://plook.ru/index/cennostnye-orientacii>.
2. Карпухин, О. И. Молодежь России: особенности социализации и самоопределения / О. И. Карпухин // Социологические исследования. – 2000. – № 3. – С. 125.
3. Фонд имени Питирима Сорокина. Ценности в современной России: итоги экспертного исследования // <http://www.salvador-d.ru/files/cennosti.ppt>.
4. Мельников, Е. «Подросток с правого берега» в Театре юного зрителя / Е. Мельников // Лаборатория новостей в Красноярске. – 2012. – 23 нояб.
5. Яблонская, М. Ужаснись сам себе / М. Яблонская // Городские новости. – 2012. – 27 нояб.
6. Коновалова, Е. Саша Денисова: Подростку хочется заявить о себе / Е. Коновалова // Третий звонок. – 2012. – 20 июня.
7. Феодори, Р. Мы хотим разговаривать с детьми нормально / Р. Феодори / АиФ на Енисее. – 2012. – 30 нояб.
8. Коновалова, Е. / Е. Коновалова // Третий звонок. – 2012. – 6 июня.
9. Кондаков, И. В. Культурология: история культуры России / И. В. Кондаков. – М., 2003.
10. Эйзенштейн, С. М. Монтаж аттракционов / С. М. Эйзенштейн // Избр. произв.: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 269–273.

Поступила в редакцию 30.11.2012 г.

УДК 792.2(470):792.028.4

Документальная драматургия вербатим: авторское присутствие при отсутствии позиции

Болотян И. М.

Телеканал РЕН-ТВ, Москва



Современный документальный театр (исследователь рассматривает российский его вариант, пьесы и спектакли московского «Театра.doc») поначалу отказался от политической борьбы, сосредоточившись на исследовании текущей реальности и фиксации различных речевых дискурсов. Основная интенция авторов не была дидактической или обличительной, скорее, шла работа по поиску новой социальности, осознание себя как сообщества, было разработано понятие «нуль-позиция» – сознательный отказ автора от выражения определенного суждения. Зрителю предлагалось самому делать выводы, как-то жить с представленным материалом и меняться. Структура подобных пьес зачастую строилась на речевых контрапунктах: интервью информантов монтировались как столкновение разных мнений, каждое из которых имело право на существование. Тем не менее, несмотря на «нуль-позицию», в ранних документальных работах довольно часто появляется образ автора. Автор статьи намерен прояснить функции авторского

присутствия в документальном материале и проанализировать, как они менялись из пьесы в пьесу.

Ключевые слова: образ автора, драматургия вербатим, документальная драма.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 25-33)

Documentary verbatim drama: author's presence with the absence of position

Bolotyanyan I. M.

TV Channel REN-TV, Moscow

Contemporary documentary theater (the researcher considers its Russian variant, plays and performances of the Moscow Theater.doc) first rejected political struggle concentrating on the study of current reality and fixation of different speech discourses. Main intention of the authors was not didactic or accusing, work on the search of new sociality was going on, understanding oneself as a community, the notion of nil-position was worked out – conscious refusal of the author from expressing a definite idea. The audience were offered to make conclusions themselves, to live somehow with the presented material and to change. The structure of such plays was often built on speech counterpoints: informers' interviews were structured like collision of different opinions, each of which had the right to exist. However, in spite of nil-position the image of the author often appears in early documentaries. The author of the article intends to clear up the functions of author's presence in the documentary material and to analyze how they are transformed from play to play.

Key words: image of the author, verbatim drama, documentary drama.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 25-33)

Документальный театр в своей «классической» модели, разработанной в 1920-е гг. Эрвином Пискатором, изначально заявлял о партийности своего взгляда на мир. Он предлагал все необходимые инструменты для институциональной критики, основанной на конкретной идеологии, и обязательно учитывал реакцию зрите-

ля, подводя его к «правильному выводу». Критика и протест предлагались зрителю исключительно для того, чтобы показать иной, отличный от пропагандируемого путь.

Словосочетание «авторское присутствие» мы используем здесь в буквальном значении и понимаем как присутствие в тексте образа автора.

Адрес для корреспонденции: e-mail: i.bolotyanyan@gmail.com – И. М. Болотян

Цель исследования – выявление смысла понятия авторского присутствия в драматургическом тексте.

Это, с одной стороны, как будто сужает тему, но, с другой, – анализируя один из элементов системы персонажей произведения, каковым является образ автора, мы, так или иначе, касаемся и проблемы автора-творца, «субъекта эстетической деятельности» (М. М. Бахтин). Ср.: «Об авторстве в этом значении [...] говорят либо особенности текста произведения (в частности, определенные приметы индивидуального стиля), либо признаки высшей целесообразности в структуре изображенного мира, особенно в системе персонажей» [1, с. 11]. Безусловно, мы проводим различие между «биографическим автором» и авторским «я» в произведении.

«Образ автора, локализованный в художественном тексте», В. Е. Хализев определяет как «изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссером самого себя» [2]. «Именно в качестве создателя художественного завершения (формы целого как границы смысла героя и его мира) Автор-творец отличим от образа автора, повествователя и рассказчика. Все перечисленные субъекты изображения наделены – в отличие от лиц только действующих и являющихся лишь предметами изображения – «образотворческой» силой, однако не являются первичной творческой инстанцией (по отношению к миру как творению таковой считается Бог)» [1, с. 13].

Образ автора в драме. Здесь требуется ряд особых пояснений. По Корману, автор в драматическом произведении присутствует как «организатор сценического действия, находясь «за кулисами» и не подавая оттуда «голоса», если же он в редких случаях и вторгается в события на глазах у зрителей (преимущественно в романтических и символистских произведениях, например, у А. Блока, Л. Пиранделло), то именно с целью «от противного» подчеркнуть условность драматического представления, «непозволительным» вмешательством разрушить узаконенную иллюзию его самостоятельного хода, а значит, и саму природу жанра (разумеется, здесь автор – всего лишь роль, не совпадающая с полнотой авторской личности)» [3, с. 13]. В работах О. В. Журчевой, ряда других ученых подчеркивается, что драма XX века «мобилизовала арсенал средств, с помощью которых в рамках пьесы

выявляется собственно авторское «Я» [4].

Наконец, нужно сказать несколько слов о функции образа автора в документальных произведениях. В документальной и художественно-документальной прозе, как пишет Местергази, автобиографический герой, носящий имя автора, способствует возникновению эффекта доверия у читателя [5]. Автор как будто говорит читателю: «Все, что я напишу здесь, – чистая правда», – а зритель ему безоговорочно верит. Таким образом, автор в документальных произведениях часто выступает в роли свидетеля, очевидца, транслятора действительности.

Документальный материал не является препятствием для ставших уже традиционными форм авторского присутствия в драматургических текстах. В частности, ремарки в пьесах вербатим могут выражать те чувства автора, которые вызывает в нем материал, создавать определенное настроение и т. д. (например, в «Яме» В. Сигарева).

Исследователь Стивен Боттомс на примере британских пьес-вербатим (в частности, «Переговоров с террористами» Р. Соанса) доказывает, что манипуляции с документами, в которых порой обвиняли драматургов-документалистов, имеют место и в вербатим-драматургии [6]. «Вербатим-театр» имеет тенденцию фетишизировать представление, уверяя нас, что мы получаем информацию «слово за словом», прямо из уст «участников», – поясняет Боттомс. В «мифе присутствия» (термин Боттомса) видится существенное отличие вербатима от собственно документального театра. Этот «миф присутствия» особенно актуализируется, если актеры выступают от лица анонимных, но высокопоставленных лиц (Государственный секретарь, Бывший член ИРА в «Переговорах с террористами» Соанса, далее мы увидим это на примере политтехнологов в «Трезвом PR-1» О. Дарфи). В подобных случаях у зрителя появляется чувство доступа к секретной информации из первых рук. Вербатим предлагает зрителю поверить, что реальные высокопоставленные лица, сдержанные перед камерами, раскрываются в частной беседе с интервьюером, так как знают, что в спектакле будут скрыты за анонимными «именами». Таким образом, отсутствие создает присутствие, а точнее, «миф присутствия». Вышесказанное, безусловно, относится не только к

высокопоставленным прототипам пьес-вербатим. Любой актер, играющий в спектакле-вербатим, представляет того или иного участника, свидетеля определенных событий, информанта, с которым лично беседовал автор и который может оказаться в зрительном зале.

Современный российский документальный театр. Несмотря на заявления о своей острой социальности, он поначалу довольно редко обращался к громким публичным событиям (исключения: «Погружение» Е. Нарши о затоплении подлодки «Курск», акция «Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского, «Сентябрь.doc» Е. Греминой о событиях в Беслане) и совсем не обращался к излюбленным темам документальной драмы – громким судебным процессам или биографиям известных личностей. Основной предмет исследования и творческой рефлексии русского вербатима того времени (с 1998 по 2008 г.) – речевые дискурсы различных субкультур: бомжей («Бездомные» А. Родионова, М. Курочкина), преступниц («Преступления страсти» Г. Синькиной), работников телевидения («Большая жрачка» А. Вартанова), подростков («Детская неожиданность» В. Забалуева, А. Зензинова, А. Добровольской) и др. Как точно отметила Н. Якубова, вербатим основан не на «документации реальности», а на «документации способов высказывания» [4, с. 38]. И, добавим, одновременно – это часто исследование автором самого себя через введение в текст своего «двойника», образа автора.

Для анализа мы выбрали несколько пьес-вербатим, в которых образ автора решается разными приемами.

В **«Трезвом пиаре – 1»** О. Дарфи в списке действующих лиц указаны Оля, Катя, Тимофей, Тени и Силуэты, Голоса из динамика. Авторы проинтервьюировали 15 ведущих политтехнологов России, которые в то время возглавляли наиболее крупные на рынке политических услуг консалтинговые компании.

Текст «Трезвого PR-а» состоит из бесед Кати и Оли с Тимофеем, рефлексии автобиографических персонажей и «нарезок» из интервью с политтехнологами.

Сцена первая показывает пиарщика Тимофея, Олю и Катю в кафе. Причем Оля и Катя одновременно находятся и вне кафе, в некоей зоне, недоступной для Тимофея, что позволяет им комментировать его реплики.

Тимофей. [...] Знаете, я не хожу и не думаю, где бы мне с кем бы поговорить, потому что у меня там... якобы... наболело... мерзкое слово... При этом я очень не люблю постмодернизм, при этом я очень не люблю постмодернизм.

Катя (Оле). Почему он какие-то вещи повторяет по два раза?

Оля (Кате). Я не знаю. Так было на диктофоне. Он все время проговаривал все фразы по два раза.

Катя. Может, это прием нейролингвистического программирования?

Тимофей. У меня нету для вас вот таких... готовых историй.

Из первых же реплик «в сторону» мы узнаем, что Катя и Оля – не просто действующие лица пьесы, они одновременно ее «создатели», причем они не скрываются, прямо называют персонажей своими именами – Оля (Ольга Дарфи) и Катя (второй участник проекта – Екатерина Нарши)¹.

Тимофей на протяжении всех сцен, в которых он участвует, пытается выпытать у авторов, что они в итоге хотят сделать. Те, в свою очередь, задают ему конкретные и общие вопросы, но практически ни на один не получают ответа. Это взаимная игра, однако в ее процессе выявляются ценности и идеалы политтехнолога, несколько отличающиеся от тех, что вещают тени и силуэты людей в сценах 2, 4 и 6. Любопытны подзаголовки сцен: «Как делается власть», «Скользкие свойства морали», «Опять о деньгах», «Родина», «Будущее», «Мы не манипуляторы» и др.

В одной из них («Мы не манипуляторы») общаются, например, разнородные сведения и факты о работе разных политтехнологов. Называются, например, конкретные суммы.

«Не сильно дороже выборы стоят в Америке, от штата, конечно, зависит, губернатор штата Калифорния, тратится 30–40 миллионов, но в основном губернаторские выборы 3–4 миллиона, нет, наше красноярские не пять миллионов, там было от 10 до 20 миллионов с каждой стороны вложено...».

¹ Екатерина Нарши не указана как автор, однако они вместе с Дарфи работали над этим проектом, о чем свидетельствует публикация Л. Алексеенко «Трезвый пиар. Черные пиарщики рассказали всю правду» // Версия. – 2003. – 24 ноября. Нарши также автор проекта «Трезвый PR-2». Этот факт может быть неизвестен читателю/зрителю, в данном случае это не имеет принципиального значения.

Сообщается о конкретных приемах пиара: «...мы сейчас создаем новую модель – например, разбрасываем листовку, что здесь в городе будет ядерный могильник, потом выходит наш кандидат и говорит, я – против ядерного могильника и буду делать то, то и то! И выигрывает выборы!..».

Сцены с участием теней и силуэтов людей (они так и не материализуются, их функция – оставаться невидимыми, «серыми координатами», как назовут их персонажи пьесы) обрушивают на читателя/зрителя перемешанные обрывки сведений и фактов, актуальных подробностей о проведении выборов, намеков на видных политических деятелей. Все это задает тексту провокативность.

«...мы придумали простой метод – ходят люди, 200, обыкновенное такое социологическое исследование, как вы считаете, вот то, что у Иванова зять – чеченец, это повредит его кампании? Люди там чего-то отвечали, да, нет, но главное, на следующий день город знал, у Иванова зять – чеченец, главное все чисто и с правовой точки зрения абсолютно безупречно».

«...Имидж Родины – это наша старая тема и наша давняя мечта – заниматься именно имиджем родины... Конечно, как бы неприятно заниматься околпачиванием собственных бабушек, я бы с удовольствием разворотил там какую-нибудь Украину. Прибалтику, чтоб они напали друг на друга и устроили там какое-нибудь... То есть совершенно хищно себя там вести по отношению ну к каким-то там этим и рвать когти, чтобы Россия богатела...».

«...Сейчас будет очень серьезная война... Они пока будут сидеть тихо до 2008 года, Путин будет избран на второй срок... И сейчас уже процесс пошел под третьего президента России... Я думаю, это будет представитель олигархической структуры, по моим ощущениям, кто-то из олигархов...».

Рассуждения политтехнологов, данные в произвольном порядке, создают картину полной власти этих теней и силуэтов над политической ситуацией, а значит, и над всей страной. Все это должно было неприятно действовать на публику. Премьера специально была приурочена к очередным выборам.

Однако персонажей Олю и Катю на протяжении всего действия беспокоят не столько «судьбы Родины», сколько то, что их проект «не складывается по смыслу». Они выдают своеобразную рефлексию над текстом внутри текста и обнажают перед читателями/зрителями приемы, с помощью которых они «создают» пьесу.

Катя. Тебе не кажется, что наш проект валится? Он не строится по смыслу.

Оля. Я считаю, что выход только один. Мы вводим двух героинь – Олю и Катю, которые работают над проектом, ругаются, ищут название.

Катя. Бивис и Батхед в стране политпиара. Очень свежо...

В следующих сценах Оля и Катя действительно вместе думают над названием проекта, его структурой, объясняют для себя (а на самом деле – для читателя/зрителя), что значит такой странный персонаж, как Голос из динамика.

Катя. Слушай, давай расходиться... У меня уже голова трещит, кстати, кто-нибудь вообще поймет, почему у нас какие-то голоса из динамика говорят?

Оля. А чего тут непонятного... просто актеров не нашли пока.

Голос из динамика. Вот скажите, у каждого, кто работает, должен быть какой-то результат труда, вот фермер выращивает огурцы, да, писатель пишет книжки, а вот эти технологи? Вот вам лично нравится результат их труда? Вам вот нравятся эти их кандидаты, которые выигрывают, а?

Голос из динамика выполняет здесь функцию своеобразного резонера, т. е. тоже является авторским голосом, комментирующим реплики Тимофея (выводя его на чистоту, ибо Тимофей так о себе ничего из того, что хотелось бы авторам, не сообщает) или обращающимся непосредственно к читателю/зрителю.

Судя по всему, конфликт между авторами и материалом, который никак не складывается по смыслу, и будет в этой пьесе основным. А раскрытка Тимофея на откровенность – скрепляющим разнородный материал элементом сюжета. Причем Тимофей своими вопросами отчасти помогает

девушкам справиться с материалом. Когда он, наконец, «раскручивается», он не только проясняет основную проблему российской политехнологии, которая звучит так: «...знаете про что история, история про то, что у людей была возможность... соткать новый мир, а они чижика съели...»[7]. Он также дает определенную рефлексию на замысел авторов пьесы и на драматургию вербатим вообще.

Тимофей. Сделайте пьесу, драму такую... не трагедию, а драму... Высокую... вдохновляющую... вместо того, чтобы показывать бомжей, запятая, политехнологов, запятая, кого еще? Убивцев матери убивец... знаете, как в перестройку были фильмы о говне, так вот... не надо делать пьесы о говне. <...>

Оля. А про что? Про человеческие отношения?

Тимофей. Нет, про идеальное, про права идеального в этом мире, но так всерьез, про то, что страна потеряла идеальное... Не в смысле знаете, перестали с розовыми слюнями на кухне всякую ересь пороть и называть это идеальным, а всерьез, жестко.

В итоге Катя отказывается от участия в проекте, успокоив Олю тем, что ничего сложного в написании пьесы нет: «Да это, как в кино: съемочный материал... монтаж, перебивка» [7, с. 48] – и предложив ей свой вариант финала – Ельцин, Путин и все политехнологи улетят на остров Бабочек – аналог райского места на земле.

Есть, однако, еще некоторые темы, помимо политехнологии, которые волнуют авторов. О чем говорят эти персонажи, поставившие себе цель «изучить... этих людей (политехнологов. – И. Б.)» и «заставить людей (т. е. нас, читателей/зрителей. – И. Б.) задуматься»? Какую функцию, кроме игровой, в создания «мифа присутствия», выполняют образы авторов в этом тексте?

Между собой, кроме рефлексии над текстом, они говорят о довольно банальных бытовых вещах.

Катя. Я себе часики купила новые. С титановым корпусом. Как думаешь, подойдет к ним желтый ремешок?

Оля. Желтый? Нет, ты чего?

Катя. А ты сейчас куда?

Оля. Да мне медведя нужно выбрать. Медведя классного купить невозможно...

У меня мальчик уже уезжает через неделю. Оперный певец...

Катя. С медведями в стране напряженка...

Оля. Если морда ничего, то обязательно цвета детской неожиданности, если цвет нормальный, то морда как у поп-звезд.

В итоге к концу пьесы Оля сообщает, что купила себе «офигенного медведя».

Контраст между проблемами, которые решают эти «маленькие люди» и с которыми скорее всего будут идентифицировать себя читатели/зрители, и темами, затронутыми в тексте, очевиден и усугубляет конфликт.

Постановка была осуществлена в духе «бедного театра». Все внимание – на тексте. Один из актеров произносил свой текст, повернувшись к зрителям спиной, – так была решена проблема «теней и силуэтов».

Мы видим, что в данном тексте автору важно было превратить себя и свою напарницу в особых персонажей, своих «двойников» и поместить их одновременно и в пространстве изображенного мира, и вне его, где-то на границе между текстом и читателем/зрителем. Очевидно, что здесь имеет место литературная игра, которая, тем не менее, имеет цель – убедить читателя/зрителя в том, что все, о чем говорится в тексте, «правда», и создать у него ощущение непосредственного участия в процессе работы над пьесой.

В «*Преступлениях страсти*» драматург Галина Синькина также выводит образ автора, т. е. самой себя. Это персонаж Галина – режиссер из Москвы. Помимо двух других героинь, заключенных Ольги и Беллы, есть еще вспомогательный персонаж – Человек из зала.

Спектакль состоит из двух действий. Героиня первого – Ольга, рассказы которой впечатляют своей откровенностью. Легко перебегающая с одного эпизода на другой, она без тени смущения рассказывает о том, как любила своего мужа и как хотела из ревности зарубить его топором, как «*побила, а потом еще и ножом тыркнула*» напавшего на нее человека, как ее посадили, как она в тюрьме влюбилась в наркомана Власова и как она ему жестоко отомстит, когда освободится.

Вторая героиня, Белла, – бывшая любовница главаря люберецкой банды, разработчик и сценарист бандитских операций.

С одной стороны, Ольга и Белла лидируют в отношениях с Галиной, они отличаются демонстративным типом поведения (Ольга пританцовывает, Белла поучает), обе смакуют свое преступное прошлое и настоящее, но, с другой стороны, Галина ими манипулирует. У нее есть определенная цель, о которой мы узнаем не сразу. В начале пьесы она задает вопрос залу: «Скажите мне, кто здесь находится из-за любви?.. Кто сам считает, что в тюрьму его привела роковая любовь?». Оказывается, Галине нужно разработать сценарий преступления, в ходе которого человек, в которого она безответно влюблена, должен быть унижен и оскорблен, но при этом он должен полюбить Галю. Ни Ольга, ни Белла не знают, что разработанный ими сценарий будет пущен в ход, т. к. думают, что всего лишь помогают Гале писать пьесу, создавая действие для будущего произведения. Кроме того, режиссер провоцирует и Ольгу на разработку нового преступления, задавая ей обстоятельства будущей встречи с мужчиной, которому та хочет отомстить.

Мы можем предположить, что с помощью своей героини-тезки и реальных людей, стоящих за персонажами Оля и Белла, автор пьесы и спектакля пыталась решить свои личные проблемы – также в форме игры и провокации.

Можно возразить, что образ режиссера Гали не имеет отношения к образу автора в этой пьесе. Однако вряд ли случайно Синькина называет этого персонажа своим именем (в спектакле она долго исполняла эту роль). Для создания «мифа присутствия» нужно, чтобы читатель/зритель угадывал в персонаже, обозначенном «Галина – режиссер из Москвы», самого автора.

В пьесе В. Забалуева, А. Зензинова «**Красавицы. Verbatim**»² в афише выведен и такой герой, как Автор. Это позволило раскрыть приемы работы над пьесой внутри текста. Автор задает проблему, тему:

Автор. (Читает распечатку.) Вот, смотри!..

«Детский психиатр Алан Слейтер считает, что младенцы рождаются с ощущением красоты.

И могут сами оценить привлекательность человеческих лиц.

² Текст цитируется по рукописи, любезно предоставленной драматургами автору данной статьи. Сохранены орфография, пунктуация и подчеркивания оригинального текста.

Используя эти факты было доказано, что дети больше внимания уделяли красивым лицам!!!».

Автор. Я в двух словах объясню, чтобы было понятно.

Значит, мы...э-э-э... берем интервью у, э-э-э... разных людей, которых можно назвать красавицами.

Те, кто сами себя так считают и считают их окружающие.

Есть такой большой вопросник... (Шорох бумаги.)

Не спеша, поочередно, буду вопросы задавать... какие-то... (Негромко бормочет.)

Автор задает вопросы, основные и уточняющие, на которые по очереди отвечают героини:

Автор. Когда вы впервые почувствовали, что вы красивы?

Или вам сказали, что вы красивы?

Автор. А приходилось как-то вот использовать красоту ну для того, чтобы.....

э-э...как-то себе жизнь облегчить, чего-то добиться, вот..

Автор здесь также исполняет роль активного слушателя: «угукает», повторяет услышанные фразы, «записывает» что-то в блокнот, т. е. является тем, к кому обращаются актеры в пьесе и на сцене, чтобы их речь не воспринималась как монолог. Он скрепляет разнородный материал своим присутствием, участием и заинтересованностью, он задевает и поддерживает, сглаживает конфликты и провоцирует.

Такой функциональный образ автора (он может скрываться за образами журналиста, ведущего и т. п.) неизменно возникает, чтобы скрепить разнородные ответы информантов, дать начальную рефлексию на тему самой пьесы, в том числе и на технику ее создания, и высветить ее проблематику. Методика создания пьесы-вербатим аналогична созданию документального кино. Не удивительно, что часто пьесы с такой структурой в действительности созданы режиссерами-документалистами (Дарфи, Синькина).

В «**Бездомных**» А. Родионова и М. Курочкина образ автора практически дан под видом повествователя, названного Ведущим.

Ведущий говорит от 1-го лица, называет

тех, с кем, он работает над проектом, сообщает какие-либо поясняющие сведения для читателей/зрителей по обозначенной теме.

Например, после выступления актера, воспроизводящего речь одного из бомжей, ведущий объясняет, зачем опрашивать бездомных и кто собственно эти люди – интервьюеры.

Ведущий:

На Рождество бывает так, что с бездомным происходит чудо. Раньше об этом часто писали, но сейчас это просто меньше рекламируется. Шел ребенок-беспризорник, и на Рождество его обогрели. Перевоспитали... Шел замерзший бродяга – и – хоп – нашел бешеные деньги. Это все случается и сейчас. А в течение года ангелы ходят и опрашивают бездомных. Подготовка. Надо выяснить: какой бездомный достоин чуда? [7].

И ниже – через отступ:

Я, Георг и Максим – год за годом мы ходим, опрашиваем бездомных в Москве и записываем их ответы. Мы им говорим: «Здравствуйте. Вы бездомный? Мы готовим театральный спектакль о бездомных в Москве. Можно задать вам ряд вопросов? В конце мы должны будем вам дать сорок рублей».

Поскольку в авторах стоят Александр Родионов и Максим Курочкин, а режиссером выступил Георг Жено, мы логически вычисляем, кто может скрываться за образом ведущего-рассказчика, – Александр Родионов. Функция ведущего здесь – показать бездомных не столько объективно, сколько через призму восприятия ведущего. Каждое интервью с бездомным предваряется его короткой речью с подзаголовками: «Бомжи не пахнут», «Привязанные к столбу и протуберанцы», «Все становятся бомжами», «Саша и Нина», «Ститут». Ведущий делится своими наблюдениями и даже советами с читателями/зрителями. Например, поясняет, как лучше устроить беседу с бездомным:

Очень важно – как мы поняли: – это правильно расположить его – бомжа. То есть собственно они всегда ходят в людных местах, потому что они – собирают – допустим, какие-то штуки там, бутылки, деньги просят, – всегда шум. Это мало того, что у вас на диктофоне будет шум. Но еще: бомж будет

всегда – отвлекаться. Поэтому: очень еще хороший есть – способ – это чтобы он смотрел в стенку <...> Хорошо, если вы зашли в тихий какой-то угол. При этом всегда хорошо, когда – пространство открытое. Хотя мы пробовали в метро – но тоже получается открытое пространство.

Или рассказывает, как мало новых слов они узнали от бомжей, но зато им попался человек с нарушенной речью, которую нам тут же предлагается прочитать/послушать/воспроизвести. Ударения в «словах» выделены жирным шрифтом.

«Донецки политы ститут. ДэПэИ. Донецкий полт тихнический и ститу.

Как красиво пра ры а Байкал... - озебайкал. Ну я – и мы суде.

Как здесь плохо... сопки... атихе, Тихокен, сопки...»

Рассказывает о ролевой игре, которую придумал Максим: они спрашивали у бедомных «Что бы вы сделали, если бы вы нашли сейчас сто тысяч долларов?».

Т. е. по сути – раскрывает приемы, которые они использовали при сборе материала, делится результатами и впечатлениями и идентифицируют себя во всей этой истории. Хотя самоидентификация «авторов» здесь сказочная – ангелы, опрашивающие бомжей на предмет ста тысяч и платящие им за откровенность сорок рублей, – удивительным образом она не мешает создавать тот самый «миф присутствия», поскольку авторское присутствие здесь явно и очевидно.

В «*Сухобезводном*» О. Погодиной-Кузминой,³ «разомкнутом монологе в 13 письмах» (так обозначен «жанр»), автор в попытке создать максимальную иллюзию присутствия обозначает свою героиню «Я». И в финале пьесы поясняет свою цель:

Я: Как пишет критик: «Этот спектакль – попытка воссоздать красоту иллюзии, воображаемого мира, обратиться к вечной и всегда современной теме красоты человека, которую...»

Мой спектакль – это попытка разрушить красоту иллюзии.

³ Текст цитируется по рукописи, любезно предоставленной драматургом автору данной статьи. Сохранены орфография и пунктуация оригинального текста.

Это подлинное письмо, и все, что я здесь говорю: Только правда.

Правду говорить тяжело и неприятно. Еще труднее отличить правду от фальши, и многие люди умирают, так и не сделав этого усилия.

Не случайно «лирическая героиня» (этот термин приложим к созданному здесь образу автора) говорит о спектакле, а не о пьесе. Перформативный текст вербатима действует в основном, когда он звучит – в трансгрессии, – потому что он требует личного опыта, участия как того, кто этот опыт представляет, так и того, кто его воспринимает. В зависимости от того, вписывается этот опыт в «картину мира» зрителя или нет, возникают различные реакции: от полного отрицания («я живу не в таком мире») до полной идентификации («да, я такой же»).

Указанные примеры позволяют нам говорить, что часто документальная пьеса вербатим, создаваемая с установкой на «нуль-позицию», выдающаяся за образец объективности, трансляцию некоей истинной реальности, оказывается, прежде всего, транслятором автора. Видимо, обычная художественная драма представляется неадекватным ответом на интересующие авторов аспекты жизни. Документальный материал, скрепляемый автобиографическим образом автора, получает еще большую долю достоверности и завоевывает еще больше доверия у читателя/зрителя. Хотя образ автора здесь часто исполняет только функциональную роль, без него невозможно было бы выстроить композицию текста, в которой и воплощается отношение автора-творца к содержанию, и невозможно было бы настроить читателя/зрителя относиться к этому содержанию так, как это нужно автору.

В случае, когда автор остается за рамками текста/спектакля, т. е. не проявляется явно и очевидно, его функция часто сводится к утверждению, что записанный им текст реален, собирался какое-то количество времени, у стольких-то людей. Однако у читателя/зрителя даже не возникает мысли проверить эту информацию, а авторы не считают нужным в текстах указывать, когда, где, у кого именно собирался материал, какими источниками они пользовались, что свойственно западному вербатиму. По сути,

никогда нельзя с точностью сказать, какой степени редакции подверглось то или иное интервью, насколько речевой образ информанта сохранился в аутентичном виде, да и является ли вообще эта история подлинной? Вербатим предполагает «веру на слово», полное доверие автору и актерам. Когда же рабочий процесс создания текста пьесы и текста спектакля становится открытой частью драмы-вербатим, как это и происходит в случаях, когда вводится образ автора, у зрителя возникает еще и ощущение причастности к созданию той самой «истинной реальности», провозглашаемой движением «Новая драма»⁴.

Явление документального театра вербатим стало альтернативой репертуарному театру для многих драматургов и режиссеров, заинтересованных в современном искусстве и новых технологиях, которые классический театр практически не использовал. После 2008 года, несмотря на кажущийся застой (например, работа над проектом «Мотовилихинский рабочий» о рабочих одноименного завода продолжается с 2008 г. по настоящее время), руководители театра постоянно и регулярно проводили специальные вечера, на которых любой желающий мог предложить тему для документального спектакля, а также экспериментировали с формами политического театра, которые ставили под сомнение целесообразность использования «нуль-позиции». Образ автора в чистом своем виде постепенно ушел из вербатим-спектаклей, сохранившись, в основном, в функциональной своей роли – скреплять разрозненные куски текста или являться двигателем сюжета (эту роль, например, выполняет Журналист в «Шуме» Е. Бондаренко).

Эксперименты вылились в ряд текстов и спектаклей иного типа, чем проанализированные выше. Наметилась интересная тенденция – обращение к биографиям реальных знаменитостей и выстраивание на этих биографиях особых отношений со зрителем. Например, эта линия выдерживается и «89 - 93 (СКВОТЫ)» Наны Гринштейн. Участники спектакля не только рассказывают, в каких условиях жили первые современные художники (Авдей Тер-Оганьян, Александр Петлюра и др.), но и предлагают

⁴ О движении «Новая драма» подробнее см. Болотян И. М. Новая драма: социокультурный аспект // Современная драматургия. – 2010. – № 1. – С. 207–221.

всем зрителям поучаствовать в перформансах, которые в свое время прославили этих представителей искусства, то есть играют авторов художественных акций.

В спектакле «Зажги мой огонь» Саши Денисовой автор и актеры в качестве информантов выбрали Джима Моррисона, Дженис Джоплин и Джимми Хендрикса, но также и самих себя. Эпизоды из жизни известных музыкантов переплетаются с реальными воспоминаниями и рефлексиями самих актеров. Здесь «образ автора» возникает прямо на сцене, авторами становятся собственно актеры, что подчеркивается способом подачи материала: актеры, например, читают текст с листа, переходят на более доверительную интонацию, однако создаваемый на глазах зрителя текст остается в личной тематической зоне – актеры транслируют исключительно свой опыт.

Другую линию современного российского театра вербатим можно назвать общественно-политической. Яркий пример здесь – «Час. 18» Елены Греминой – по материалам дела юриста Сергея Магницкого. Текст в данном случае выполнен не в традиционной технике вербатим. Используются дневники и письма Сергея Магницкого, Отчет Общественной наблюдательной комиссии по контролю за обеспечением прав человека в местах принудительного содержания, материалы из СМИ и т. п. По очереди выступают Судья, Следователь, Врач и др., которые предстают перед вымышленным судом (на самом деле – перед зрителями) по этому делу. «Они над людьми устраивают суды, а мы над ними», – это реплика «от режиссера», включенная в текст пьесы. Авторы и режиссер не скрываются здесь за «образом автора», а выступают прямо от себя. Начальный фрагмент пьесы называется «От театра» и предлагается зрителям для прочтения.

В документальной и одновременно сконструированной ткани текста и спектакля неожиданно возникает фантастический элемент. Предлагается представить судью, не разрешившему выдать Магницкому стакан кипятка, на том свете. Теперь он нуждается в стакане кипятка, теперь ему отказывают, а он оправдывается и убеждает.

Очевидно, что данный текст и спектакль функционируют прежде всего как обще-

ственно-политическая акция, акценты в них не эстетические, а этические.

Политическая линия современного российского документального театра продолжилась следующими мероприятиями: 1 октября 2011 года состоялось представление и обсуждение материалов для будущего совместного спектакля «Театра.doc» и фонда «Мемориал», а также – читка «Улицкая, Ходорковский. Диалоги» (совместный проект театра Йозефа Бойса и Сахаровского центра). Вышла премьера «БерлусПутин» по пьесе Дарио Фо «Двуглавая аномалия» (режиссер – Варвара Фаэр, это псевдоним Г. Синькиной). К постановке также готовится новый спектакль «Оскорбленные чувства», посвященный выставке «Запретное искусство» в Сахаровском центре.

Заключение. Ситуация, сложившаяся в России в 2012 году, на наш взгляд, требует от авторов документального театра большей социальной ангажированности. Театр здесь становится местом, создающим специфическое пространство общения: он спланирует (в отличие от телевидения), он предлагает иную «картину мира», в которой «мы» противостояем всему остальному миру, той реальности, которая «нас» не устраивает. Цель такого театра – восстановить – хотя бы на короткое время (время представления и обсуждения увиденного) – социальные связи. Именно поэтому, на наш взгляд, «нуль-позиция» должна превратиться, наконец, в определенную позицию по каждому вопросу.

ЛИТЕРАТУРА

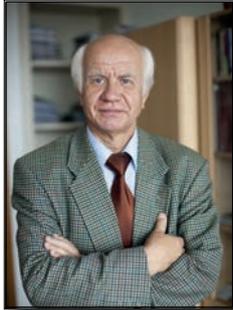
1. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
2. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник. – 2-е изд. / В. Е. Хализев. – М.: Высш. школа, 2000.
3. Роднянская, И. Автор (образ) / И. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987.
4. Якубова, Н. «Вербатим: дословно и дотекстуально» / Н. Якубова // Театр. – 2006. – № 4.
5. Местергази, Е. Г. Литература нон-фикшн: экспериментальная энциклопедия / Е. Г. Местергази. – М.: Совпадение, 2007.
6. Stephen Bottoms «Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective» // TDR: The Drama Review. – 2005. – № 50. (Перевод А. Джанумова).
7. Документальный театр. Пьесы. – М.: Три квадрата, 2004.

Поступила в редакцию 26.12.2012 г.

Дыялектыка ўзаемасувязі тэатральнага мастацтва і публікі

Бузук Р. Л.

Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск



Дыялектыка ўзаемасувязі тэатральнага мастацтва і публікі, якая даследуецца ў артыкуле, дае прыклады разнастайных варыянтаў узаемадзеяння абодвух складнікаў гэтай сістэмы: супадзення развіцця тэатра і яго аўдыторыі, апераджальнага развіцця публікі і апераджальнага развіцця сцэнічнага мастацтва. Абедзве часткі гэтай сістэмы «тэатр-глядач» адносна незалежныя. І ў кожны адрэзак часу развіцця грамадства ўзаемаадносін тэатра і яго аўдыторыі будуецца па-рознаму. Мяркуюцца, што развіццё і функцыянаванне сцэнічнага мастацтва таксама знаходзяцца ў розных адносінах. Так, функцыянаванне тэатральнага мастацтва ўяўляецца аўтару як здзяйсненне ім пэўных і на нейкі час дастаткова стабільных функцый. Гэтае палажэнне ўзнікае з уяўлення аб тым, што ў развіцці грамадства можна выдзеліць адносна статычныя моманты. Развіццё ж тэатральнага мастацтва ў грамадстве мае пэўную перыядычнасць, якая паўстае ў выглядзе часавых цыклаў як яго развіцця, так і функцыянавання.

Ключавыя словы: тэатр і грамадства, тэатр і публіка, цыклічнасць фаз узаемадзеяння тэатра і публікі.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 34-38)

Dialectics of the interconnection of theatrical art and audience

Buzuk R. L.

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

Dialectics of the interconnection of theatrical art and audience, which is explored in the article, gives examples of different variants of the interaction of both the components of the system: coincidence of theater development and its audience, outstripping development of the audience and the outstripping development of theatrical art. Both the parts of the system «theater-spectator» are relatively independent. In any period of the development of the society interaction of the theater and its audience is built in a different way. The development and functioning of theatrical art are also thought to be in different interrelations. So, functioning of theatrical art is seen by the author as performing some sufficient, for a period of time, functions. This situation rises from the idea that relatively static moments can be identified in the development of the society. The development of theatrical art in the society has a certain periodicity which is presented in the form time cycles of both its development and functioning.

Key words: theater and society, theater and audience, phase cycles of interaction of theater and audience.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 34-38)

Даследчыкамі неаднаразова выказвалася ідэя непадабенства развіцця і функцыянавання аб'екта. «Даследуючы функцыянуючы аб'ект, – пішуць І. Блаўберг і Э. Юдзін, – мы звяртаем галоўную ўвагу на тыя характарыстыкі, якія забяспечваюць яго ўстойлівасць, стабільнасць у адносна зменлівых умовах. Пры аналізе развіцця нас перш за ўсё цікавяць тыя характарыстыкі і параметры аб'екта, якія забяспечваюць роз-

нага кшталту зрухі ў ім пры адначасовым захаванні важных для яго ўласцівасцей і якасцей, што дазваляюць разглядаць яго як тоесны самому сабе» [1, с. 134].

Па меркаванні Ю. Левады, «аб функцыянаванні мы можам гаварыць адносна любой сістэмы, паслядоўнасць розных станаў якой служыць рэалізацыяй нейкай адзінай праграмы» [2, с. 221]. У гэтым выпадку маюць месца перыядычны паўторы,

цыклічнасць пэўных фаз працэсу. «Для структур жа, што развіваюцца, – працягвае Ю. Левада, – характэрна незваротнасць часавых змен, у ходзе якіх адбываецца як бы кумуляцыя наступстваў, тут кожны наступны стан узнікае як бы на аснове «суміравання» папярэдніх... Відавочна, што адрозненне паміж функцыянаваннем і развіццём не з'яўляецца абсалютным. У любым рэальным працэсе абодва тыпы структур як бы накладзены адзін на другі» [2, с. 221].

Мэта артыкула – выяўленне варыянтаў узаемадзеяння тэатральнага мастацтва і публікі.

Развіццё грамадства можна ўявіць як паслядоўнасць адносна стабільных перыядаў, якія валодаюць уласцівасцю сістэмнасці элементаў на працягу пэўнага часу. Было б правільным дапусціць, што развіццё магчыма, калі для гэтага існуюць сілы, якія процідейнічаюць яму. У нашым выпадку – гэта элементы грамадства, якія імкнуцца да стабілізацыі. Разам з дынамізуючымі элементамі яны забяспечваюць працэс развіцця, які ўяўляе сабой ланцуг структур функцыянавання, што імкнуцца да стабільнасці. Любое развіццё складаецца са стадый функцыянавання. Сутнасць яго нельга спасцігнуць па-за шэрагам функцыянуючых структур, якія змяняюць адна адну і імкнуцца ўнутранай пэўнасцю элементаў заставацца нязменнымі як мага больш доўгі час. Імкненне ж грамадства захоўваць сваю структуру прыводзіць да таго, што з'яўляецца магчымасць фіксаваць функцыянаванне грамадскай сістэмы і яе асобных элементаў. Такім чынам, выдзяленне функцыянавання сацыяльнай сістэмы ў процівагу яе развіццю звязана з неабходнасцю выявіць пэўны парадак, паўтаральнасць ва ўзаемадзеянні элементаў, якія складаюць гэтую сістэму.

Узаемадзеянне як адлюстраванне стабільнасці. У якасці асаблівага праяўлення дадзенага стабільнага стану сістэмы разгледзім праблему ўзаемадзеяння тэатра і публікі, г. зн. функцыянавання сцэнічнага мастацтва ў грамадстве. Перш за ўсё адзначым, што момант функцыянавання тэатральнага мастацтва, які складае статычны элемент яго развіцця, – вытворнае ад функцыянавання грамадскай сістэмы, г. зн. ад перыяду ў развіцці гэтай сістэмы, які характарызуецца нязменным парадкам ва ўзаемадзеянні яго падсістэм. Гэты няз-

менны парадак ва ўзаемадзеянні падсістэм грамадства прыводзіць да захавання на працягу нейкага часу пэўнай логікі функцыянавання тэатральнага мастацтва, якая залежыць ад сацыяльнага кантэксту, папярэдняга і далейшага стану сацыяльнай сістэмы, ад найбольш істотных заканамернасцей узаемадзеяння паміж элементамі сацыяльнай сістэмы, што захоўваюцца на працягу пэўнага часу.

Пасля выяўлення грамадскага кантэксту функцыянавання тэатральнага мастацтва, вызначэння таго, ці знаходзіцца грамадская сістэма ў перыядзе стабільных сувязяў паміж элементамі або ў стадыі іх пераструктуравання, можна перайсці да аналізу адносін, што склаліся ў сферы ўласна тэатральнай культуры. Неабходна імкнуцца да выяўлення тых адносін паміж элементамі, якія захоўваюцца нязменнымі на працягу пэўнага часу і тым самым забяспечваюць яго функцыянаванне, а не развіццё. Праўда, супрацьпастаўленне функцыянавання развіццю тут адноснае, бо функцыянаванне – элемент развіцця. Узаемаадносін паміж сцэнічным мастацтвам і публікай аказваюцца выражэннем сутнасці функцыянавання тэатра. У сваю чаргу, функцыянаванне тэатральнага мастацтва як пэўнай стабільнай сістэмы аказваецца вытворным у адносінах да грамадскай сістэмы, якая знаходзіцца на пэўнай стадыі функцыянавання. У выніку тэатру ў працэсе яго функцыянавання ў кожны канкрэтны адрэзак часу ўласцівы пэўныя сацыяльныя функцыі, якія ўтвараюць адпаведную іерархію. Але ўяўленне пра такую іерархію можна вывесці не з уласна самога сцэнічнага мастацтва, якое заўсёды здзяйсняла тыя або іншыя сацыяльныя функцыі, а менавіта з сацыяльнай сістэмы.

Сацыяльныя функцыі тэатра. Такая пастаноўка пытання дазваляе па-новаму зірнуць на сацыяльныя функцыі тэатральнага мастацтва. Нельга сцвярджаць, што нейкая з выдзяляемых сацыяльных функцый сцэнічнаму мастацтву неўласцівая. У той ці іншай ступені тэатр задавальняе самыя розныя патрэбы і, такім чынам, рэалізуе самыя розныя сацыяльныя функцыі. Аднак паколькі размова ідзе не аб тых або іншых функцыях увогуле, уласцівых тэатральнаму мастацтву ў прынцыпе, а менавіта аб сацыяльных функцыях, пэўнасць ім можа надаць толькі сацыяльная сістэма, у рамках якой функцыянуе гэтае мастацтва. Набор

функцый, што здзяйсняюцца тэатральным мастацтвам, у рэшце рэшт залежыць ад сацыяльнай сістэмы, якая перажывае пастаянныя змены. Такім чынам, нашы веды аб сацыяльных функцыях сцэнічнага мастацтва будуць залежаць ад таго, наколькі нам вядомы патрэбы людзей, якія заяўляюць аб сабе ў кантэксце сацыяльнай сістэмы, што развіваецца, г. зн. ад таго, якія патрэбы ў гэтай структуры функцыянавання грамадскай сістэмы аказваюцца актуальнымі, і ад таго, у якім часавым адрэзку такое выдзяленне здзяйсняецца. Значыць, вылучэнне сацыяльных функцый тэатральнага мастацтва можа быць здзейснена толькі ў рамках пэўнай сістэмы яго функцыянавання.

Узаемадзеянне тэатра і публікі ў які-небудзь перыяд часу ніколі не ахоплівае ўсёй масы ствараемых мастацкіх каштоўнасцей – сцэнічных твораў. Гэта не азначае, што, з’явіўшыся на свет, асобныя творы ніколі не стануць прадметам пільнай увагі публікі. Мінае час, і яны актыўна ўключаюцца ў працэс функцыянавання. Нярэдка час згладжвае супярэчнасці, якія ўзнікаюць ва ўзаемаадносінах тэатральнага мастацтва і публікі. Твор уступае ў новыя сувязі з новым перыядам у развіцці мастацтва. Так што час функцыянавання як бы адстае ад часу развіцця, ён можа працякаць у цыклах, якія не супадаюць з цыкламі часу развіцця.

Але нават калі ўсе ствараемыя пастаноўкі адразу ж атрымліваюць шырокую публіку, усё адно час развіцця тэатральнага мастацтва не супадае з часам функцыянавання, бо з-за таго, што яны з’яўляюцца з’явамі сацыяльнымі, развіццё і функцыянаванне тэатральнага мастацтва адбываюцца ў розных напрамках, для якіх характэрна несупадзенне часавых рытмаў. У якасці прычын такога несупадзення можна адзначыць дзве наступныя. Першая заключаецца ў тым, што развіццё тэатральнага мастацтва – адносна самастойны працэс, які абумоўлены не толькі патрэбамі грамадства, але і патрэбамі самога тэатра. Можна дапусціць, што, узнікаючы, але пакуль па розных прычынах не маючы магчымасці паўнацэнна функцыянаваць, нейкі спектакль уяўляе арганічнае звяно ў ланцугу тэатральнага мастацтва, якое развіваецца і ў нечым пастаянна змяняецца. Патрэба сцэнічнага мастацтва ў самаразвіцці можа не заўсёды супадаць з патрэбамі грамадства, бо гэтая патрэба, з аднаго боку, арыентуецца на папярэдні этап у развіцці

тэатральнага мастацтва, а з другога – на класічныя ўзоры мастацтва мінулых эпох. Такім чынам, развіццё тэатральнага мастацтва можа не ва ўсім адпавядаць патрэбам грамадства і не ва ўсім паўтараць яго развіццё.

Другая прычына звязана з тым, што акрамя логікі развіцця тэатра існуе патрэба тэатральных дзеячаў у самавыяўленні, якая не заўсёды супадае з патрэбамі грамадства на тым ці іншым этапе яго станаўлення. У многіх прызнаннях мастакоў гучыць думка аб канфліктнасці іх унутраных памкненняў і патрэб публікі.

Развіццё сцэнічнага мастацтва вызначае яго функцыянаванне. Мастакі ствараюць сцэнічныя творы, якія атрымліваюць тое ці іншае распаўсюджанне сярод публікі. Аднак развіццё тэатральнага мастацтва не толькі вызначае функцыянаванне, але і само зведвае яго ўздзеянне. Калі спектакль, які стаў здабыткам публікі, атрымлівае масавае распаўсюджанне і становіцца папулярным, гэта, без сумненняў, уплывае на рэжысёра. Ён не можа не ўлічваць вопыт функцыянавання свайго спектакля сярод публікі. Такім чынам, асаблівасці такога функцыянавання пачынаюць адлюстроўвацца на індывідуальным творчым працэсе і на развіцці тэатральнага мастацтва ў цэлым. Магчымы і іншы варыянт: рэжысёр ставіць спектакль, які не знаходзіць водгуку сярод масавай аўдыторыі. Ён будзе імкнуцца або змяніць свае адносіны з публікай, улічваючы чаканні публікі, або працягваць працаваць у ізаляцыі ад масавай публікі, спадзеючыся на свае ўласныя ўяўленні і на публіку, якая ў будучыні можа з’явіцца. Гісторыя мастацтва дае шмат такіх прыкладаў.

Такім чынам, калі паняцце «развіццё» ўключае сукупнасць індывідуальных варыянтаў мастацкага працэсу – спектакляў, якія існуюць у часе, – то за паняццем «функцыянаванне» стаіць пэўная логіка вынікаў творчых актаў – узаемадзеяння спектакляў з публікай. Са сказанага зразумела – развіццё і функцыянаванне не знаходзяцца ў прамых сувязях. Гэтыя сувязі апасродкаваны грамадствам, якое кантралюе працэсы функцыянавання, расшыраючы або звужаючы кантакты сцэнічнага твора з публікай і спектр асабовых праяў тэатральнага мастацтва. Для развіцця тэатральнага мастацтва важна, каб у ім знаходзіла выяўленне ўся разнастайнасць асабовых праяўленняў. Бо чым разнастайней мастацкі працэс, тым глыбей сувязі мастацт-

ва з грамадствам. У той жа час функцыянаванне сцэнічнага мастацтва звязана толькі з такім асабовым праяўленнем, якое адначасова выяўляе сацыяльна значныя праблемы.

Вядома, што любое праяўленне асобы ў творчасці ў той жа час з'яўляецца і сацыяльным праяўленнем. Аднак гэтае сцвярджанне справядлівае для большасці часавых інтэрвалаў. І паколькі мы закрунулі гэтае пытанне, спынімся на розных падыходах да праблемы часу ў гістарычных даследаваннях, тым больш, што яго дзяленне залежыць ад разумення працэсу развіцця і функцыянавання. Несупадзенне развіцця і функцыянавання – гэта адначасова несупадзенне часоў, у рамках якіх развіццё і функцыянаванне здзяйсняюцца. Калі нас цікавіць час функцыянавання, то ў гісторыі грамадства неабходна знаходзіць элементы, якія застаюцца стабільнымі на працягу нейкага часу. Гэтыя элементы складаюць структуру функцыянавання аб'екта. Існуюць элементы, якія застаюцца нязменнымі на працягу цэлага шэрагу пакаленняў, і элементы, якія змяняюцца вельмі хутка. Таму даследчыкі выкарыстоўваюць як доўгатэрміновыя, так і кароткія храналагічныя адзінкі.

Логіка функцыянавання тэатра ў грамадстве. Заканамерна паўстае пытанне: якая ж храналагічная адзінка мае найбольшую эфектыўнасць пры вывучэнні ўзаемаўплыву тэатра і публікі? Распаўсюджанне колькасных метадаў у гэтай галіне даследаванняў дыктуе неабходнасць выкарыстання кароткіх перыядаў. Бо вывучэнне тэатральнага працэсу і публікі ў рамках вялікіх часавых інтэрвалаў ставіць гэтыя даследаванні ў залежнасць не ад функцыянавання, а ад развіцця тэатральнага мастацтва. Разам з тым, калі асэнсаванне несупадзення часу развіцця і часу функцыянавання сцэнічнага мастацтва і гледачоў абмежаваць толькі рамкамі малых прамежкаў часу, то далёка не кожнае асобаснае праяўленне ў гэтых рамках зможэ стаць адначасова выяўленнем сацыяльнага тыпу. Аналагічна гэтаму не кожнае праяўленне развіцця тэатральнага мастацтва зможэ стаць фактам яго функцыянавання. Асноўнай прычынай гэтага несупадзення аказваюцца тыя абставіны, што логіка функцыянавання тэатра задаецца канкрэтнымі патрэбамі грамадства. Здавальненне нейкай сумы патрэб, актуальных для пэўнага этапа яго развіцця, пераводзіць

грамадства на новы ўзровень. На гэтым узроўні з'яўляюцца новыя патрэбы. Аднак каб задаволіць гэтыя духоўныя патрэбы ў масавым маштабе, грамадства павінна мець адпаведныя эканамічныя магчымасці, якія замацоўваюцца ў арганізацыйных формах у сферы функцыянавання тэатральнага мастацтва.

Аналагічным чынам логіка развіцця тэатра таксама задаецца патрэбамі грамадства. Аднак паколькі ў развіцці тэатральнага мастацтва выяўляюцца патрэбы асобы, сацыяльнай групы, патрэбы самога сцэнічнага мастацтва ў самаразвіцці і г. д., то яго логіка будзе адрознівацца ад логікі функцыянавання. Інакш кажучы, паколькі стварэнне сцэнічнага твора – акт глыбока індывідуальны, то на яго дзейнічаюць самыя розныя патрэбы, уключна і тыя, якія тэатр на гэтым этапе свайго развіцця яшчэ не здольны задаволіць у масавым маштабе і якія ў выніку так і застаюцца не задаволенымі. У развіцці многіх відаў мастацтва маецца ня мала фактаў, што сведчаць аб разнастайнасці асабовых праяўленняў у сферы мастацкай творчасці, якія не заўсёды аказваюцца адначасова і фактамі функцыянавання мастацтва. У выніку некаторыя мастакі доўгі час застаюцца невядомымі сярод публікі.

У процілегласць гэтаму логіка функцыянавання сцэнічнага мастацтва вызначаецца перш за ўсё сацыяльнымі патрэбамі. Грамадства зацікаўлена ў тым, каб з усіх асабовых варыянтаў мастацкага тэатральнага працэсу атрымаў распаўсюджанне толькі той вырыянт, які здольны стаць масавым.

У гэтай сувязі невыпадкова з моманту свайго зараджэння сацыялогія тэатра зрабіла аб'ектам увагі менавіта функцыянаванне сцэнічнага мастацтва, бо ў адрозненне ад развіцця яно заўсёды носіць масавы характар. Яго масавасць абумоўлена тым, што грамадства адбірае пэўныя асабовыя праяўленні мастацкага тэатральнага працэсу, праз якія яно можа сцвярджаць сацыяльна ўхваленую норму эстэтычнага развіцця асобы. Такі адбор уяўляе першую асаблівасць функцыянавання сцэнічнага мастацтва. Другая яго асаблівасць заключаецца ў тыражаванні адабраных спецыфічных праяўленняў тэатральнай творчасці.

Вядома, што тэатральная сацыялогія вывучае масавыя працэсы. Але індывідуальныя працэсы, адным з якіх па сутнасці з'яўляецца тэатральная творчасць,

таксама могуць стаць масавымі. І гэта адбываецца ў працэсе функцыянавання, калі тэатральная пастаноўка падвяргаецца адбору, тыражаванню і распаўсюджанню сярод публікі. «Калі ставіцца мэта разгледзець кантынгент пісьменнікаў пэўнай літаратуры, – піша К. Платонаў, – то пісьменнікам для сацыялага выступае не кожны, хто напісаў літаратурны твор, і не кожны, хто апублікаваў свой твор, і нават не кожны, чый апублікаваны твор прачытаны, але толькі той, хто знайшоў свайго чытача, чый твор прыняты публікай» [3, с. 56].

Традыцыйнае тэатразнаўства лічыцца толькі з логікай развіцця тэатральнага мастацтва, яно аднаўляе гісторыю праз рэканструкцыю ўсяго спектра асабовых варыянтаў развіцця тэатральнага мастацтва, не намагаючыся ўявіць, якое месца ў момант іх з'яўлення займалі гэтыя варыянты ў рэальным функцыянаванні тэатральнага працэсу. З пункту гледжання некаторых тэатразнаўцаў незасвоенасць пэўных спектакляў публікай свайго часу не мае значэння. Інтэрпрэтуючы сцэнічныя творы, гэты тэатразнавец, як правіла, мае на ўвазе толькі тыя заканамернасці развіцця сцэнічнага мастацтва, у рамках якіх тварыў мастак. Канстатацыя гэтых заканамернасцей прыводзіць да сумяшчэння змяняючых адно аднаго паняццяў развіцця і функцыянавання тэатральнага мастацтва і ператварэння іх у нейкую нязменную структуру. Дынамічная карціна падмяняецца статычнай. Да таго ж, рэканструкцыя асабовых варыянтаў развіцця тэатральнага мастацтва мінулага ў тэатразнаўца адбываецца ў рамках малых, а іх сацыяльная інтэрпрэтацыя – у рамках вялікіх працягласцей. Карціна развіцця тэатра ў гэтай сувязі атрымлівае далёка не адэкватную сацыяльную інтэрпрэтацыю.

Сацыялаг жа падыходзіць да праблемы функцыянавання і развіцця тэатра інакш. Не адкідаючы магчымасць сацыяльнай інтэрпрэтацыі тэатральнага мастацтва ў рамках вялікіх часавых інтэрвалаў, ён, выкарыстоўваючы для гэтага спецыфічныя метады, намагаецца зразумець заканамернасць функцыянавання тэатра ў рамках малых працягласцей. Яго цікавіць, як здзяйсняецца адбор асабовых варыянтаў развіцця сцэнічнага мастацтва, як арганізуецца праца тэатральных пастаноўак, іх успрыманне публікай і г. д. Іншымі словамі, пераводзячы сацыяльную інтэрпрэтацыю сцэнічнага ма-

стацтва з узроўню працяглых інтэрвалаў на ўзровень кароткіх, сацыялогія тэатра аказваецца навукай аб яго функцыянаванні ў грамадстве.

Заклучэнне. Функцыянаванне тэатральнага мастацтва можна разглядаць як у рамках малых, так і вялікіх часавых адрэзкаў. Гэты часавы маштаб, у сваю чаргу, вызначае пазіцыю, з якіх даследчык падыходзіць да вывучэння тэатральнага працэсу. Бо як функцыянаванне тэатра можна разглядаць у рамках часу развіцця (мастацтвазнаўчы падыход), так і развіццё яго можна разглядаць у рамках функцыянавання (сацыялагічны падыход).

Функцыянаванне тэатральнага мастацтва звязана з адборам існуючых у яго развіцці асабовых праяўленняў, які здзяйсняецца спецыяльнымі сацыяльнымі інстытутамі і адлюстроўвае ідэалагічную сістэму. Такія ж сацыяльныя інстытуты здзяйсняюць і распаўсюджванне сцэнічных твораў сярод масавай публікі. І паколькі функцыянаванне тэатра адбываецца ў пэўных арганізацыйных формах, яно залежыць ад патрэб асобы ў меншай ступені, чым развіццё. У сваім эмпірычным праяўленні функцыянаванне сцэнічнага мастацтва паўстае як дзейнасць тых ці іншых тэатральных устаноў і характарызуецца не толькі прапусканнем здольнасцю глядзельных залаў, лічбай тэатраў, але і іх маштабам, колькасцю і разнастайнасцю форм дзейнасці. Маштабы дзейнасці тэатральных калектываў і разнастайнасць форм іх працы знаходзяцца ў прамой залежнасці ад патрэб грамадства, на задавальненне якіх і арыентуюцца функцыянаванне і развіццё сцэнічнага мастацтва. Гэтыя задачы вырашаюцца з дапамогай арганізацыі найбольш аптымальнага функцыянавання тэатральнай сістэмы, эфектыўнага эканамічнага стымулявання работы тэатральных устаноў, пашырэння сферы іх дзейнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Блауберг, И. Становление и сущность системного подхода / И. Блауберг, Э. Юдин. – М.: Наука, 1973. – 270 с.
2. Левада, Ю. Историческое сознание и научный метод / Ю. Левада // Философские проблемы исторической науки: сб. тр. семинара по филос. проблемам обществознания / АН СССР, Ин-т философии. – М., 1969. – С. 186 – 224.
3. Платонов, К. К. Система психологии и теория отражения / К. К. Платонов. – М.: Наука, 1982. – 309 с.

Пастуніў у рэдакцыю 16.01.2013 г.

УДК 792.036(476)

Исторические личности Полоцка в их сценическом воплощении (рубеж XX–XXI веков)

Ювченко Н. А.

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



В статье рассматривается тема Полоцка и его главных персонажей и воплощение данной темы на отечественной сцене в музыкальном и драматическом театрах. Автор раскрывает смыслы музыкальных партитур разных по стилистическим особенностям сценических постановок. Многогранность подходов и сценических отражений позволяет подчеркнуть широкие возможности и перспективы в развитии темы в будущем. К персонажам полоцкой истории как к истокам отечественной культуры и истории вообще нередко обращались драматурги, композиторы, художники, режиссеры и актеры. В их художественных высказываниях герои Полоцка представляли в разных обликах, выявляющих разные стороны их характеров. Чаще всего эти персонажи являются на сцене величественными героями. Автор рассматривает подробности различных сценических текстов и их семантическую составляющую.

Ключевые слова: Полоцк, Полоцкая тетрадь, Рогнеда, Франциск Скорина, Ян Барщевский, Евфросинья Полоцкая, сценическое воплощение.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 39-44)

Historical personalities of Polotsk in their theatrical presentation (late XX and early XXI centuries)

Yuvchenko N. A.

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

The article considers the topic of Polotsk and its main personalities as well as presentation of the topic on home stage in a musical and a drama theater. The author discloses the ideas of musical parities of different from the stylistic point of view theatrical performances. Diversity of approaches and theatrical reflections makes it possible to stress broad opportunities and perspectives in the development of the topic in future. Playwrights, composers, artists, directors and actors often addressed the personalities of Polotsk history as the sources of home culture and history. In their artistic presentations the heroes of Polotsk are portrayed in different images, different sides of their characters are found out. Most often these figures are great heroes on the stage. The author considers details of different theatrical texts as well as their semantic component.

Key words: Polotsk, Polotsk notebook, Rogneda, Frantsysk Skorina, Yan Barshchevsky, Eufrasinia of Polotsk, theatrical presentation.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 39-44)

Образ исторических персонажей, связанных с полоцким регионом, как и самого древнего Полоцка, представлен в произведениях белорусской драматургии и музыки достаточно объемно и разнопланово.

Цель статьи – выявление исторических персонажей Полоцка в произведениях белорусской драматургии.

Среди музыкальных произведений, вдохновленных полоцкой тематикой, можно

Адрес для корреспонденции: e-mail: unadine@tut.by – Н. А. Ювченко

отметить «Кондак № 13 из Акафиста преподобной Евфросинии Полоцкой» для мужского хора Протоиерея Андрея Бондаренко, Хоровой триптих «Яко свеща возженная», посвященный восстановлению Креста Преподобной Евфросинии Полоцкой Л. Шлег, Монолог для баритона и фортепиано «Скорина душа» В. Кузнецова, Сюиту для органа «Франциск Скорина» А. Короткиной, ее же Фантазию для фортепиано «Библия Скорины» и многие другие, возникшие в последние два десятилетия. Они ассоциируются в значительной степени с исполнением в зале Софийского собора, которому посвящены и поэтические произведения для цимбал – «Собор святой Софии» Г. Ермоченкова и «Орнамент Полоцкого храма» Д. Лыбина.

«Полоцкая тетрадь». Хотелось бы уточнить вопрос о вошедшем в художественный обиход нотном сборнике, укоренившемся под названием «Полоцкая тетрадь». Музыка этой замечательной сюиты давала и дает новые творческие импульсы, в том числе музыкально-сценические. Так, у С. Хващинского есть балет «По страницам Полоцкой тетради», М. Морозовой произведена аранжировка номеров программы «По страницам Полоцкой тетради» («Свадьба», «Ласточка», «Вечер в замке» и др.) – запись их осуществлена недавно оркестром Государственного ансамбля «Хорошки». Однако использование в социокультурном обиходе названия этого выдающегося памятника эпохи барокко именно как «Полоцкая тетрадь» («Полацкі сшытак») не вполне правомерно. В доказательство приведем цитату из фундаментального издания «Беларусы. Т. 11. Музыка»: «Што тычыцца ўзораў бытавой інструментальнай (а таксама і вакальнай) музыкі Беларусі XVII ст., дык найбольш рэпрэзентатыўным з іх з'яўляецца Астрамечаўскі (Ягелонскі) рукапіс № 127/56 (вядомы пад назвай «Полацкі сшытак»). <...>. У выніку даследаванняў польскага музыказнаўцы Е. Голаса высветлілася берасцейскае (вёска Астремчава) яго ўкладанне» [1, с. 364–365]. Таким образом, с учетом объективной реальности столь привлекательное, но все же не вполне точное (и нигде официально не зарегистрированное) наименование требует корректировки, а именно, обозначения как «Остромечевская (Ягеллонская) рукопись». Правда,

с «неправильным», но привычным названием так жаль расставаться.

Профессиональный театр в Полоцке сегодня, скорее, – «воспоминания о будущем», которое, надеемся, не за горами. Не умаляя подвижнической деятельности любительских коллективов, признаем, что востребованность в городском театре очевидна, тем более что идея его создания уже существует. И обретение Полоцком вновь статуса одного из театральных городов Беларуси, несомненно, явилось бы значительным вкладом в развитие общекультурной ситуации в республике. Важным событием для развития города было объявление его культурной столицей Беларуси–2010 – первым среди городов Беларуси. (Напомним, что в 2011 г. таковой стал Гомель, в 2012 г. – Несвиж.) Это почетное право было предоставлено Полоцку как «духовному центру Беларуси». Тем более, что в 2012 г. широко отмечалось 1150-летие древнего города.

Образ Рогнеды в искусстве. С воплощением полоцкой темы в театральном искусстве связаны многие произведения, повествующие о судьбе одного из наиболее значимых персонажей белорусской истории – Рогнеды.

История Полоцкой княжны, как и ее времени, неоднократно привлекала и отечественных писателей, и белорусские драматические театры. Трагедия А. Петрашкевича, посвященная Рогнеде, была поставлена под названием «Горе и слава (Русь Киевская)» в Гомельском областном драматическом театре (режиссер В. Крючков, 1983). На Купаловской сцене был поставлен спектакль «Звон – не малітва» («Колокол – не молитва») по пьесе И. Чигринова (режиссер-постановщик – Г. Давыдко, 1992). События происходят в Изяславле, куда была сослана бывшая полоцкая княжна с сыном. Особенности драматической трактовки заключались в том, что Рогнеда была представлена здесь как «защитница язычества» [2, с. 410], а по своей драматургической функции – как мстительница и, по сути, противопоставлена сыну, принявшему христианскую веру. А юная возлюбленная Изяслава – Анея – становится жертвой интриги и идолопоклонничества. В воссоздании общей образности спектакля, имевшей фантазмагорично-стилизованную направленность (позволявшую

вспомнить о «Весне священной» И. Стравинского), особое значение приобретало музыкальное оформление, выстроенное белорусским и российским композитором О. Янченко вкупе с различными шумовыми эффектами. «На сцене (...) воплощалась атмосфера таинственного леса, наполненного шепотом, тревожными звуками, ритуальной пластикой полусказочных существ, <...> поэтизируется языческая ритуальная обрядность» [3, с. 66]. Впоследствии по этой постановке Белвидеоцентром был снят одноименный фильм-спектакль (1997).

В «Рогнеде и Владимире» А. Дударева, определенной в виде повествовательной поэтической хроники, в постановке Гродненского областного драматического театра воплощаются уже и романтические «квазитристановские» мотивы (постановка В. Мазынского, 1998). Здесь, по сюжету, – и неожиданная встреча героини в лесу с Владимиром, их мгновенно вспыхнувшая любовь, обман-подмена и т. д. Ощущению мистериальности способствует общая «примитивность» спектакля, перенесение событий в атмосферу купальской ночи. Как отмечает Т. Горобченко, «откровенно эротическое поклонение Яриле, белые одежды девушек, запачканные кровью убитого петуха, выглядят довольно натуралистично и зловеще» [3, с. 68]. Все это в качестве неотъемлемого компонента включает «архаично-модерн» музыкально-пластического решения (хореография принадлежит Л. Симакович, известной и как руководитель фольк-театра «Госьціца», музыка написана А. Кандыбой – заведующим музыкальной частью Гродненского областного драматического театра).

Жанр своей пьесы в новой авторской редакции А. Дударев определил как «трагическую легенду», а само произведение в постановке Белорусского республиканского ТЮЗа стало именоваться «Полочанкой». Здесь «драматург увидел в Рогнеде и Владимире Ромео и Джульетту полоцко-новгородских земель» [4, с. 7] (постановка А. Андросика, 2000). В этом варианте, пользовавшемся несомненным успехом у зрителя в течение ряда лет, тема христианства, будущего крещения Руси была воплощена аллюзийно, в символике воды, в финальных играх детей, в контрастном по отношению к предыдущему

му «прозрачно-чистом» эпилоге спектакля.

Особое значение в эстетике этого спектакля приобрели динамичные батально-музыкальные сцены, «рисующие» воинственность, напряженность времени (композитор В. Кондрусевич, в постановке принимали участие ученики школы боевых искусств под руководством Б. Самосюка), а также его действенно-эмоциональная пластико-хореографическая направленность (работы М. Дударевой и В. Иноземцева). И хотя спектакль характеризовался в прессе даже как «шоу», напоминающее «американский боевик» [4, с. 7], все же несомненен был в целом высокий уровень культуры постановки. В первую очередь – ее общий возвышенный тон, заданный с помощью драматургии, а также тон исполнительства, музыки, напряженного внутреннего ритма (недаром в 2001 г. этот спектакль был удостоен премии им. Е. Мировича).

Рогнеда стала героиней и произведений, относящихся к сфере музыкального театра, – русской оперы и белорусского балета. Несколько нарушив рамки предлагаемой хронологии, надо все же вспомнить, что еще в 1865 г. в Мариинском театре Санкт-Петербурга была осуществлена постановка оперы А. Серова «Рогнеда». Ее «эффектная, внешне блестящая музыка, (...) мелодраматические ситуации и положения – все это принесло успех Серову, а изображение торжества православия вызвало и официальное признание оперы Александром II (...)» [5, с. 452]. И хотя эта «многонаселенная», пышная композиция, близкая по своей романтизированной эстетике спектаклям короля большой французской оперы Дж. Мейербера, по мнению исследователей, не являлась бесспорной творческой удачей композитора, шла вразрез с позициями набиравших силу «кучкистов» и представляет, скорее, исторический интерес, – на один момент хотелось бы обратить внимание. По сюжету оперы именно Изяслав просит свою находящуюся в состоянии тоски-кручины мать спеть «Варяжскую балладу» («Застонало сине море»). И именно это произведение – маршеобразное, с чеканным пунктирным ритмом, символизирующее смелость, порыв, отвагу, вызывающее к памяти отца Рогнеды – полоцкого князя Рогволода («Рогволоду враг не страшен!») давно перешагнуло рубеж уже

второго столетия со времени создания, сохраняясь как популярный номер в концертном репертуаре меццо-сопрано.

Балет А. Мдивани «Страсти (Рогнеда)» (1995). был написан композитором для Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. Это стало значительным событием в истории культуры: за создание его постановки автор музыки, а также балетмейстер, художник и исполнители главных ролей были удостоены Государственной премии Республики Беларусь.

Балет, в котором «единовременный контраст» (используя выражение Т. Ливановой) – многоуровневость, многозначность художественных пластов – сочетается с лапидарностью образной символики, объединены в монолит динамика и статуарность, архаика и контемпоративность, воплощает и своего рода метаидею. Очевидна наполненность драмы тысячелетней давности, повествования о жизни княжны Полоцкой, Рогнеды и о принятии христианства на Руси, страстями, столь значимыми для постижения гуманных истин и сегодня. Партитура А. Мдивани – образец симфонизированного мышления, работы крупными пластами, создающей (вместе со сценографией) величественно-экспрессивную картинную образность спектакля. Это включает и тщательную мотивную проработку тематического материала в специфическом узкообъемном диапазоне, с вычленением черт, призванных характеризовать историческую отдаленность языческих времен. К особенностям композиторского решения относятся и целостность комплекса «музыкально-лирических» средств, характеризующих заглавную героиню, общая тембровая красочность, яркость образных модуляций, особенно в ораториально-литургическую (хор «Господи, помилуй мя...», в финальном эпизоде «Покаяние»), впервые включаемую в эстетику балетного жанра вообще.

Хореография В. Елизарьева исполнена необыкновенной действенности: это своеобразная живописующая пластика-показ взаимоотношений героев и претворения основной идеи (в том числе – методом «от противного», в изображении жестокости, бесчеловечности). Здесь сочетаются внешняя и глубинная динамика, объясняемая на-

личием постоянного «внутреннего ритма» персонажей, несомненно «инспирированного» балетмейстером. Тема Полоцка составляет значительную сюжетно-образную часть этого балета.

Сценография В. Окунева проявляется в контрастно-органичном сочетании различных по стилистике приемов. Это и стилизация древнерусской иконописи («Мать Божия», «Триручица» в «Возрождении Полоцка»), лаконичная «графичность», контурность – и монументальный образный размах, мощная экспрессивность («Огненный дьявол» из сцены «Пепел Полоцка», оформление сцены «Крещение Руси»). «Действенная сценография» (термин В. Березкина) действенна здесь и в прямом смысле (движущаяся конструкция явления врат) – и одновременно тонко аллегорична, духовна. Балет идет уже свыше полутора десятилетий на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, поставив своеобразный рекорд сценического долголетия на музыкальной сцене республики (напомним, что предыдущее музыкально-театральное временное достижение заслуженно принадлежало Г. Сурусу, его яркая музыкальная комедия «Нестерка» на либретто В. и А. Вольских, созданная в 1979 г., не сходила со сцены Государственного театра музыкальной комедии Республики Беларусь пятнадцать сезонов).

Весьма показательно, что балет А. Мдивани вдохновил известного белорусского пианиста И. Оловникова на создание «Транскрипции для фортепиано по мотивам балета “Страсти (Рогнеда)”»; сведения об этом мы находим в буклете с перечнем произведений, предназначенных для исполнения на XV съезде Белорусского союза композиторов (2010).

Образ Всеслава в белорусском искусстве. Другой легендарный персонаж, князь Всеслав Чародей, во время правления которого Полоцк достиг расцвета, стал заглавным героем оперы Н. Щеглова (Куликовича). Имя музыканта, достаточно известное в предвоенные годы, затем несколько десятилетий не фигурировало в белорусском искусствоведении, как и эта опера и другие его произведения. Об обнаруженных музыковедом Р. Сергиенко отдельных вокальных

партиях оперы (хранящихся в фонде другого белорусского композитора, Г. Пукста) сообщается в ее статье в журнале «Мастацтва» [6, с. 58–59]. Здесь же, на опубликованном фрагменте клавира, можно заметить, что опера обозначена как «Князь Усяслаў Полацкі (Усяслаў Чарадзеі)» [6, с. 59]. Речь идет, в частности, об арии Лады, «девушки, которая любит князя, готова вступить в его войско и пойти за него на смерть» [6, с. 59]. Еще один нотный фрагмент оперы, из номера «Застольная», фигурирует в публикации лондонского исследователя белорусской культуры Г. Пикардо, считавшего Н. Щеглова (Куликовича) «найбольш беларускім кампазітарам» [7, с. 50–52]. По данным Г. Пикардо, в марте 1944 года, «калі ўжо савецкія войскі падыходзілі пад Менск (...) прэм'ера была дадзена празь Менскае радыё» [7, с. 51]. Однако упоминание здесь об этой опере, на наш взгляд, все же никоим образом не снимает с повестки дня остроты вопроса об особенностях функционирования культуры в годы фашистской оккупации.

Образ Франциска Скорины и Евфросиньи Полоцкой и самого Полоцка в искусстве. Говоря о сценическом воплощении образа великого просветителя Франциска Скорины, следует отметить спектакль по исторической драме М. Громыко «Скарынін сын з Полацка (1926) в БГТ-1. Правда, появление его пришлось на начало борьбы с так называемыми «нацдемами», и с «всякими Скоринами <...> и Калиновскими» в драматургии, т. е. на время, не способствовавшее утверждению подобной тематики.

По мотивам уже послевоенной трилогии М. Климовича «Георгий Скорина» (однако, так и не поставленной на собственно драматической сцене) его дочь, С. Климович, написала либретто для оперы Д. Смольского «Франциск Скорина». Произведение, реализованное в весьма редком жанре телевизионного фильма-оперы (1988), было показано по Белорусскому телевидению в 1990 г. Роль заглавного героя играл купаловский актер А. Денисов, вокальную партию исполнил известный оперный баритон А. Савченко. «В музыкальной характеристике героя доминирует лейттема преодоления (...), что достигается благодаря симфонически обобщенной музыке» [8, с. 458].

Скорининской теме посвящена пьеса

А. Петрашкевича «Написанное остается». Под названием «Франциск Скорина (Написанное остается)», она впервые была поставлена в Гродненском областном драматическом театре (режиссер В. Короткевич, 1978). Спектакль отличала своеобразная монументальность решения темы, чему способствовал и насыщенный музыкальный «ряд». В контекст спектакля включалась и белорусская народная музыка – колыбельная «Пайшоў каток у лясок». Не выполняя свои прямые функции, переосмысливаясь, песня, тем не менее, органично звучала в устах Маргариты, открывая спектакль горестно-лирическим эпиграфом, а в сцене разговора Юрася со Скориной (во втором действии) формировала новый подтекст. Напев выступает здесь как бы в роли духовной опоры, помогающей героям выдержать испытания. Это подчеркивается и дальнейшим разговором на сцене о песне как о сокровище народа. Протяжная мелодия звучит и в сцене Скорины с великими умами Средневековья.

Один из центральных монологов Скорины («Вы недооцениваете мой народ, у него есть убеждения, друзья») сопровождается непрерывными диссонантными звучностями хора (использован фрагмент кантаты «Николай Коперник» польского композитора Анджея Кошевицкого), что создает впечатление некоего душевного надлома, усугубляет отчаяние, что здесь, может быть, и излишне. Очевидное чувство гордости Скорины за свой народ музыка здесь не отражает, она скорее усугубляет некое депрессивное состояние. В 1979 г. состоялась премьера этой пьесы и в Купаловском театре (режиссер А. Шалыгин).

Вернувшись к современному драматическому театру, отметим новое, казалось бы, весьма парадоксальное явление. Спектакль о Франциске Скорине в Гомельском областном драматическом театре, вполне в соответствии с отображаемой эпохой, начинается с торжественных звуков органа (музыкальное оформление С. Федоровой, 2012). Но далее перед нами разворачивается действие, где великий просветитель предстает в... комедийном плане. Сюжет в «Искушении Франциска Скорины» с перенесением из настоящего в прошлое персонажа, схожего своим обликом с заглавным героем (и как бы выполняющего его функции, несмотря

на различные соблазны), обыгран в виде некоего жанрового гибрида, «драмы-микс» [10, с. 10–11] (пьеса И. Прилуцкого, редиссер-постановщик – Б. Орловский, 2012).

О других событиях, происходивших в Полоцком княжестве, рассказывается также и в пьесах А. Петрашкевича «Меч Рогволода» и «Крест святой Ефросиньи» (1996).

В свое время в Новополоцком народном театре «Время» была поставлена пьеса И. Масляницыной «Крест Ефросиньи Полоцкой». Ее же премьера (под названием «Крыж Еўфрасіні») состоялась и в Национальном академическом драматическом театре имени Я. Коласа, где в заглавной роли выступила Т. Лихачева (Витебск, 2009). Спектакль был поставлен как своеобразная летопись-повествование.

Необходимо отметить и творческие достижения деятелей культуры, имеющих полоцкие корни. Так, Полоцк является родиной белорусского литературоведа и драматурга П. Васюченко (р. 1959). Его сказка «Рыцарь Ордена Солнца» с успехом ставилась в Белорусском республиканском ТЮЗе (музыка Н. Башева, композитор В. Кондрусевич, 2002). В Полоцке родился и известный театральный режиссер, заслуженный деятель искусств России С. Баркан (1916–2010).

В популярном сегодня вновь литературном произведении «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повествованиях» уроженца Полоцкой губернии, бывшего воспитанника Полоцкого иезуитского колледжума Яна Барщевского (1790?–1851), мы встретим непосредственное отображение полоцких мистических впечатлений. Перед читателем возникает панорама города «на широкой раўніне», где как бы еще звучат колокола, видится «тэатр сярод густых ліпаў на вольным паветры» [9, с. 90] и т. д. Далее появляется уже собственно одно из фантастических повествований – о черно-книжнике из Полоцка Твардовском, его ученике Гугоне и злом духе. Следует упомя-

нуть и о том, что по некоторым рассказам Я. Барщевского был поставлен спектакль «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» на Малой сцене театра имени Я. Купалы, где в заглавной роли блистательно и проникновенно выступил Г. Овсянников. (В постановке использована запись музыки группы «Ліцьвіны», режиссер – В. Савицкий, 2003). Отметим также, что стихотворения Я. Барщевского «Дзеванька» и «Гарэліца» с музыкой А. Абрамовича стали первыми профессиональными произведениями на белорусском языке, вошедшими в историю музыки.

Заключение. Таким образом, полоцкая тематика и ее воплощение на отечественной сцене демонстрируют многообразие и неисчерпаемость своего потенциала. Это относится и к области музыкального театра, и драматического с его раскрывающей смысловые подтексты музыкой постановки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дадзіёмава, В. У. Музыкальная культура Беларусі X–XIX стст. / В. У. Дадзіёмава // Беларусы. – Т. 11. Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – 700 с.: іл.
2. Беларусы: Т. 13: Тэатральнае мастацтва / Р. Б. Смольскі [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Беларус. навука, 2012. – 758 с.: іл.
3. Гаробчанка, Т. На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Гаробчанка. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – 367 с.
4. Ратабыльская, Т. Каханне нараджаецца з хаоса ці правакуе стыхію? / Т. Ратабыльская // Культурна. – 2000. – 26 лют. – 3 сак. – С. 7.
5. Гозенпуд, А. Рогнеда / А. Гозенпуд // Оперный словарь: 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Композитор, 2005. – 632 с.
6. Сяргіенка, Р. Знаходкі ў архіўных сховішчах / Р. Сяргіенка // Мастацтва. – 1992. – № 11. – С. 58–59.
7. Пікарда, Г. «Найбольш беларускі кампазітар...» / Г. Пікарда // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 12. – С. 50–52.
8. Куляшова, Г. Р. Тэаопера / Г. Р. Куляшова // Тэатральная Беларусь: энцыкл.: у 2 т. – Мінск, 2003. – Т. 2. – С. 457–458.
9. Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі. : уклад., пер. с польск. мовы і камент. М. Хаустовіча. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 383 с.: іл.
10. Аўдоніна, Т. Навука як спакуса / Т. Аўдоніна // Літаратура і мастацтва. – 2012. – 24 жн. – С. 10–11.

Поступила в редакцию 19.10.2012 г.

УДК 792.5(476)

Особенности развития музыкального театра в Беларуси на рубеже XX–XXI веков

Липай И. Н.

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



В статье на основе выявления причинно-следственных связей дается обоснованная характеристика направлений и тенденций развития на рубеже XX–XXI веков единственных в республике профессиональных музыкальных театров (Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь и Белорусского государственного академического музыкального театра), находящихся в Минске. Автор прослеживает эволюцию их репертуарной политики (в частности, жанровое наполнение), выделяет формы, оживившие современную музыкально-театральную жизнь белорусской столицы. Также отмечает проблемы в этой сфере (отсутствие постановок белорусских композиторов, экспериментальной сцены, преемственности в смене актерских поколений и пр.), устранение которых имеет важное стратегическое значение для дальнейшего развития не только музыкально-театрального искусства в стране, но и всей национальной музыкальной культуры.

Ключевые слова: музыкальный театр, музыкально-театральное искусство, музыкально-театральные жанры, оперные и балетные спектакли, национальное музыкально-театральное наследие.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 45-52)

Features of the development of musical theater in Belarus in late XX – early XXI centuries

Lypai I. N.

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

In the article two letters from Marc Chagall to Mstislav Dobuzhynski in the original language are published for the first time. They were key well grounded characteristics of the trends and tendencies of the development of the only in the Republic professional musical theaters, located in Minsk, (National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theater of the Republic of Belarus and Belarusian State Academic Musical Theater) in late XX – early XXI centuries is presented in the article on the basis of reason and consequence links. The author traces the evolution of their repertoire policies (genre component in particular), singles out forms which made contemporary musical theater life of the Belarusian capital more alive. Shortcomings in this sphere (lack of performances by Belarusian composers, experimental stage, continuity in change of actor generations etc.) are also pointed out elimination of which is of great strategic importance for further development of not only musical and theatrical art in the country but also for the whole national musical culture.

Key words: musical theater, musical and theatrical art, musical and theatrical genres, opera and ballet performances, national musical and theater heritage.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 45-52)

Музыкальный театр, как исторически сложившийся центр духовной жизни элиты общества, во многом отображает общий уровень профессиональной музыкальной культуры конкретно взятой местности. Поэтому одной из актуальных проблем современного отечественного ис-

кусствоведения является изучение в целом музыкально-театрального искусства. На сегодня в Беларуси оно развивается в рамках всего лишь двух профессиональных театров, находящихся в столице страны: Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь

Адрес для корреспонденции: e-mail: alipaj@mail.ru – И. Н. Липай

и Белорусского государственного академического музыкального театра. Безусловно, их деятельность придает специфику музыкальной жизни Минска и коренным образом отличает ее от той, что типична для других крупных городов Беларуси. Однако в такой ситуации научно обоснованных ответов требует ряд вопросов, связанных с выявлением содержательной эволюции музыкально-театрального искусства, направлений развития определенных его жанров, сопутствующих этому причин и стратегически значимых решений улучшения процесса развития музыкального театра в стране.

Следует отметить, что анализу развития музыкального театра до конца XX столетия посвящены многие работы отечественных исследователей: В. Нефеда, Б. Смольского, Ю. Чурко, Н. Ювченко. Богатый исторический материал, начиная с функционирования частных антреприз, гастролирующих театральных трупп, деятельности музыкально-драматического кружка В. Дунина-Марцинкевича, Первого белорусского драматического театра и заканчивая представлением творчества Белорусского академического Большого театра Республики Беларусь и Государственного театра музыкальной комедии Республики Беларусь середины 1990-х гг. содержится в многотомнике «Музычны тэатр Беларусі».

Актуальные проблемы отдельных направлений современной музыкально-театральной жизни Минска отражаются в статьях В. Гудей-Каштальян, Т. Мушинской, С. Улановской, Е. Шедовой, Н. Ювченко.

В то же время нельзя не отметить, что в отечественном научном знании целостная характеристика основных тенденций развития музыкального театра на рубеже XX–XXI веков еще не становилась предметом исследования.

Цель данной статьи – выявление тенденций развития музыкального театра в Беларуси на рубеже XX–XXI веков.

Формирование в Беларуси профессионального музыкального театра. Музыкально-театральная жизнь является неотъемлемой частью музыкальной культуры, в которой, как в сложном «живом организме», взаимосвязаны все компоненты. В результате их взаимодействия происходит не только обогащение музыкальной культуры новы-

ми художественными и социокультурными ценностями, но и обеспечивается реальная возможность их жизнедеятельности. В подтверждение наших слов обратимся к историческим фактам, которые помогут уяснить некоторые предпосылки формирования в Беларуси профессионального музыкального театра.

Так, открытие в Минске городского зимнего театра (конец XIX ст.) способствовало утверждению в городе музыкально-театральных форм (до этого они проявлялись в условиях частных и гастролирующих антреприз и были неразрывно связаны с деятельностью драматических театров). В 1920-е гг. значительная роль в пропаганде оперы и балета принадлежала БГТ-I (осуществлялись балетные постановки («Половецкие пляски» А. Бородина, «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно, «Коппелия» Л. Делиба и др.), позже – оперные спектакли) [1, с. 17].

Быстрый рост профессионального мастерства учащихся и выпускников оперного и хореографических классов музыкального техникума (1924 г.), открытие в 1932 г. консерватории, огромная заинтересованность музыкантов оперным искусством и балетом обусловили необходимость строительства здания Театра оперы и балета. С его открытием (1939 г.) произошло разделение белорусского театрального искусства на собственно драматическое и оперно-балетное, в каждом из которых за музыкой сохранились и закрепились определенные функции. Таким образом, с появлением специализированного здания для показов оперных и балетных спектаклей эта разновидность театра приобрела стабильный профессиональный характер функционирования, чего нельзя сказать о музыкально-комедийном театре. Отсутствие на протяжении многих лет самостоятельной сценической площадки, предвзятое отношение к жанру оперетты мешали свободному его развитию [2, с. 203]. Вплоть до 1970-х гг. разнообразные произведения классической оперетты ставились преимущественно на сценах драматического и оперного театров, а также на различных сценических площадках гастролирующими коллективами России и Украины [3, с. 373].

Важно подчеркнуть, что интенсивное развитие музыкального театра инициирует

творчество композиторов. Напомним, что в еще в середине XIX ст. появление в Минске национального театра под руководством В. Дунина-Марцинкевича стало предпосылкой создания и осуществления постановок первых белорусских опер («Сялянка» («Идиллия»), «Рэкруцкі набор», «Спаборніцтва музыкантаў», «Цудоўная вада» С. Монюшко) [4, с. 277], музыкально-сценических произведений местных композиторов К. Кржижановского, Ф. Миладовского [4, с. 283, 285]. Так и открытие Театра оперы и балета послужило основанием для появления ряда национальных опер: «Міхась Падгорны» Е. Тикоцкого, «В пущах Полесья» («Дрыгва») А. Богатырева, «Цветок счастья» А. Туренкова, первых белорусских балетов «Соловей» М. Крошнера, «Князь-озеро» В. Золотарева, «Подставная невеста» Г. Вагнера.

Что касается репертуарной политики, то вплоть до распада СССР в деятельности оперной и балетной трупп традиционными были сценические постановки классических русских, советских и зарубежных опер и балетов, довольно часто – белорусских, таких, как оперы «Андрэй Касценя» Н. Аладова, «Алеся» Е. Тикоцкого, балеты «Князь-озеро» В. Золотарева, «После бала» Г. Вагнера, «Избранница» Е. Глебова и др.

В деятельности Белорусского государственного академического музыкального театра с самого начала его существования наметились три основных направления – постановки: 1) музыкально-комедийных произведений белорусских композиторов («Поет “Жаворонок”» Ю. Семеняко, «Миллионерша» Е. Глебова, «Нестерка» Г. Суруса, «Когда запоет петух» О. Чиркуна и др.); 2) авторов советской композиторской школы (например, «Вольный ветер» И. Дунаевского); 3) зарубежных классиков в жанре оперетты («Ночь в Венеции» И. Штрауса, «Фиалка Монмартра» И. Кальмана, «Цыганская любовь» Ф. Легара и др.).

В конце XX ст., после распада СССР, в условиях сложившейся нестабильной экономической ситуации для театров характерна экспериментальная деятельность: руководство театров стало искать иные, наиболее конструктивные формы развития творческих коллективов. Инновационный характер этого процесса проявляется как

в области режиссуры, так и в направленности репертуара. Например, в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Республики Беларусь обращаются к хореографическим транскрипциям инструментальной музыки: «Болеро» М. Равеля, «Кармина Бурана» К. Орфа, «Пер Гюнт» Э. Грига, «Камерная сюита» Р. Щедрина, «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича и др. [5, с. 4]. Исходя из заказов зарубежных импресарио на белорусской сцене впервые появляются постановки зарубежных опер на языке оригинала: «Отелло» Дж. Верди, «Тоска», «Турандот» Дж. Пуччини, «Паяцы» Р. Леонкавалло. Частыми становятся мобильные концертные постановки таких опер, как «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Борис Годунов» М. Мусоргского, требующие меньших затрат труда и финансовых средств (на режиссуру, декорации, костюмы и другое). Работа ведется и над экспериментальными музыкальными композициями, которые складываются из фрагментов нескольких произведений (например, в трехчастной фантазии «Шекспир и Верди» звучат фрагменты из опер «Макбет», «Фальстаф», «Отелло»), новыми редакциями ранее поставленных оперных и балетных спектаклей, отличающимися образно-метафорическими решениями, неожиданными смысловыми акцентами в режиссуре при неизменном музыкальном тексте (оперы «Аида» Дж. Верди и «Князь Игорь» А. Бородина, «Кармен» Ж. Бизе и «Сельская честь» П. Масканы, балет «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева) [6, с. 32].

В начале 1990-х гг. в репертуар включаются (хотя и в заметно меньшей степени) спектакли белорусских композиторов («Мастер и Маргарита» Е. Глебова, «Князь Наваградскі» А. Бондаренко, «Визит Дамы» С. Кортеса).

В конце XX века в Белорусском государственном академическом музыкальном театре утверждаются такие принципиально новые жанры, как мюзикл («Джулия», «Стакан воды» В. Кондрусевича, «Золотой цыпленок» В. Улановского), комическая опера («Доротея» Т. Хренникова) и рок-опера («Юнона» и «Авось» А. Рыбникова), рок-опера-балет («Орфей и Эвридика» А. Журбина).

В начале XXI века по ряду причин (экономических, материально-технических, кадровых и пр.) в музыкально-театральной сфере все еще продолжают экспериментальные поиски своего развития, расширения жанровых границ, способных удержать интерес зрителей, вернуть статус ярких творчески, жизнеспособных коллективов.

К примеру, ремонт здания театра оперы и балета (2006 – март 2009) значительно усложнил деятельность тогда автономного Национального академического Большого театра оперы. Прежде всего, отсутствие комфортных условий (а не само качество постановок) снизило зрительский интерес к театру. Ведь известно, что опера – самый сложный вид музыкального искусства, который требует не только определенной музыкальной подготовки, но и надлежащих условий для восприятия трехчасовых (в большинстве своем) спектаклей. К новым сценическим условиям не удалось приспособить некоторые спектакли из репертуара театра. Предпочтение отдавалось камерным произведениям (например, «Рита, или Пиратский треугольник» Г. Доницетти, «Записки сумасшедшего» В. Кузнецова, «Синяя борода и его жены» В. Копытько, «Кофейная кантата» И. Баха, «Кощей Бессмертный» Н. Римского-Корсакова, «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова, «Алеко» С. Рахманинова). Сложившиеся обстоятельства послужили толчком к концертному воплощению масштабных сочинений прошлых веков (Царь Эдип» И. Стравинского, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Макбет» Дж. Верди), а также развитию еще одной новой для оперного театра формы – концертных программ исполнителей театра («Звезды белорусской оперы», «Жемчужины барочной музыки» и др.).

По сравнению с театром оперы развитие (на тот момент) Национального академического Большого театра балета с точки зрения его общей направленности протекло более уравновешенно. Его деятельность можно охарактеризовать словами известного отечественного балетного критика и искусствоведа Ю. М. Чурко: «Белорусский балет является не только хранителем наследия, но и создателем новых художественных ценностей. Традиции и новаторство живут в нем в диалектическом

единстве» [7, с. 178]. В этой стабильности ощущалась, прежде всего, налаженная политика управления неизменного в течение 30 лет художественного руководителя и главного балетмейстера В. Елизарьева, вложившего колоссальный вклад в развитие хореографического искусства на Беларуси. Немаловажно и то, что на время ремонта балетные спектакли демонстрировались на главной концертной площадке страны – во Дворце Республики.

Постепенное расширение жанрового и стиливого диапазона представлений наблюдается в Белорусском государственном академическом музыкальном театре. Наряду с ранее перечисленными жанрами здесь проводятся самостоятельные балетные спектакли («Жизель» А. Адана, «Кармен-сюита» Ж. Бизе–Р. Щедрина, «Дон Кихот» Л. Минкуса и др.), музыкальные программы («Вместе с песней Утесова»), музыкальное шоу («Галактика любви», «Вокруг любви»), творческие вечера (к примеру, дуэта балетной труппы Ю. Дятко и К. Кузнецова, композитора В. Кондрусевича, народной артистки Республики Беларусь Н. Гайды). Несмотря на относительно успешную деятельность театра, для дальнейшего полноценного его развития, созвучного времени, явно не хватало постоянного главного режиссера – того лидера, который, зная возможности коллектива, определял бы генеральную линию его творческого роста.

Музыкально-театральные учреждения белорусской столицы в поисках новых путей и форм. Если в начале своего профессионального развития музыкальные театры основывались на национальном репертуаре, то на рубеже XX–XXI столетий заметным стал ориентир на русскую и западноевропейскую музыку.

Надо отметить, что за последние несколько лет в музыкально-театральной жизни Минска наблюдаются существенные изменения. Главное приобретение – возобновление культурно-художественного общения. С оперными и балетными постановками в белорусскую столицу вновь стали приезжать театры-гастролеры, как, например, Московский академический музыкальный театр им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко (опера «Травиата» Дж. Верди), Большой театр России (балет «Лебединое

озеро» – версия Ю. Григоровича), Новая опера (опера «Севильский цирюльник» Дж. Россини), «Киев модерн-балет» («Щелкунчик в постановке Р. Поклитару»), Тбилисский театр оперы и балета им. З. Палиашвили (представили 7 уникальных балетов и миниатюр Д. Баланчина, И. Килиана, А. Ратманского, Т. Макинтайра и М. Фокина) и др.

Возобновилась фестивальная форма творческого обмена достижениями. В мае 2012 года прошел Молодежный форум оперного искусства стран СНГ, Балтии и Грузии. Вот уже третий год в середине декабря в Минске проводится Международный Рождественский оперный форум, на котором демонстрируются премьеры оперного театра Беларуси с приглашением солистов из других стран, спектакль приглашенного театра (на этот раз опера «Зигфрид» из тетралогии «Кольцо Нибелунгов» Р. Вагнера Софийского национального театра оперы и балета), гала-концерт солистов не только из стран СНГ и Балтии, но и Восточной и Западной Европы. Примечательно, что в 2012 году в рамках форума впервые в Минске проходил всемирно известный Международный конкурс вокалистов *Comratizone dell Opera*.

Новые имена, названия на афишах значительно активизировали зрителя. Заметим, в стране пока не возродились подобные формы расширенного знакомства с балетом и музыкально-комедийным искусством.

С целью поднять престиж театров страны, познакомить с их творчеством, открыть новые имена, привлечь внимание зрителей с 2011 года была учреждена Национальная театральная премия. И пусть еще не до конца продуманны жанровые градации номинаций, на сегодняшний день это существенный стимул для дальнейшего развития музыкальных театров.

Явное оживление музыкально-театральной жизни Минска, безусловно, связано с открытием отреставрированного здания Национального академического Большого театра оперы и балета, не только внешним видом соответствующего современным европейским стандартам, но и техническим оснащением сцены. Последний факт значительно расширил возможности воплощения творческого замысла при постановке оперных спектаклей, благодаря чему они

стали более яркими, динамичными и убедительными (оперы «Тоска» Дж. Пуччини, «Набукко», «Аида» Дж. Верди, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Седая легенда» Д. Смольского и др. (режиссер – М. Панджавидзе).

Свою роль в определении художественной политики развития театров сыграло и обновление их руководства. С октября 2007 года главным дирижером Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь назначен заслуженный артист Украины В. Плоскина, генеральным директором – В. Гридюшко (2009, ноябрь) главным режиссером (2010, май) – М. Панджавидзе.

Заметно это и в деятельности Белорусского государственного академического музыкального театра. Здесь в 2010 году произошли существенные кадровые изменения. На должность художественного руководителя театра назначен заслуженный работник культуры Республики Беларусь А. Мурзич, главного дирижера – О. Лесун, главного режиссера – С. Цирюк, главного балетмейстера – народный артист Беларуси В. Иванов. Репертуар театра пополнился музыкальными ревью «Однажды в Чикаго» Дж. Стайна, Г. Миллера, Дж. Кандера, «Шлягеры неаполитанского квартала», мюзиклом для детей и взрослых «Волшебная лампа Аладдина» М. Самойлова, опереттой «Граф Люксембург» Ф. Легара, гусарским водевилем «Подлинная история поручика Ржевского» В. Баскина, возобновились самостоятельные балетные постановки.

А вот уход с должности главного балетмейстера балетной труппы В. Елизарьева музыкальными критиками расценивается неоднозначно. С одной стороны, на афишах появились новые имена (как наших, так и приезжих) хореографов-постановщиков: Н. Долгушин, Н. Глушак, Ю. Дятко, К. Кузнецова, О. Костель, Ю. Троян. С другой стороны, – с уходом В. Елизарьева в стране утерян авторский балетный театр.

В некоторой степени тот факт, что на сегодняшний день балет развивается не так интенсивно, как ранее, свидетельствует о том, что в стране недостаточно развита система преемственности смены поколений актеров, режиссеров, дирижеров и т. д. [8]. И эта проблема касается уже всей музы-

кально-театральной сферы. К сожалению, в стране не появилось ни одного нового театра, где пробовали бы свои силы молодые режиссеры, дирижеры, хореографы-постановщики, танцоры и вокалисты, театра, который осуществлял бы поиск нетрадиционных музыкально-сценических форм, способствующих созданию созвучного современному зрителю репертуара (монооперы, хореографической оперы, оперы-балета, детского балета). В этом отношении показателен опыт драматических театров, которых только в Минске уже насчитывается более десятка. В Киеве, например, давно и успешно существует муниципальный академический театр оперы и балета для детей и юношества.

Нельзя не отметить тот факт, что в стране предприняты некоторые шаги в этом направлении: открыты малая экспериментальная сцена в Национальном академического Большом театре оперы и балета и, что важно, его филиалы в Гомеле, Могилеве и Новополоцке. Однако этого явно недостаточно для реализации вышеперечисленных задач, ведь пока на этих площадках работают все те же артисты названного театра.

Экспериментальная сцена необходима также для пропаганды национального репертуара. И начинать надо с истоков. Речь идет о музыкально-театральных произведениях, написанных такими яркими композиторами, как С. Монюшко (оперетты «Начлег у Апенінах», «Новы Дон Кіхот, альбо Сто шаленстваў», «Жоўты начны каўпак, альбо Калядка на Новы год», оперы «Рэкруцкі набор», «Сялянка» и др.) и М. Огинский (оперы «Зменены філосаф», «Елісейскія палі», «Сілы свету», «Становішча саслоўяў» и др.), не говоря о приглашенных музыкантах, творивших несколько веков назад на территории современной Беларуси, как, например, Я. Голанд (оперетта «Агатка», опера «Войт альбанскага паселішча»). Ведь именно их творчество является основой нашего музыкально-театрального наследия, знакомство с которым крайне необходимо для формирования национального самосознания. Однако реальность такова, что на сегодняшний день даже в архивах страны отсутствуют партитуры произведений названных композиторов для музыкального театра. Таким образом, всерьез следует задуматься о вос-

создании музыкального материала, являющегося историей нашей культуры. Это масштабная научно-исследовательская работа (поиск нотного материала, восстановление и реконструкция партитур с сохранением при этом стилистики композитора и логики развития музыкального материала и т. п.), требующая общих усилий как со стороны государства, так и музыковедов, искусствоведов, композиторов да и в целом музыкантов. Примером может послужить многолетняя работа О. Дадиомовой, В. Скоробогатова, В. Байдова и др., в результате которой в Минске были поставлены оперы Я. Голонда «Чужое багацце нікому не служыць» (2009 г.), С. Монюшко «Латарэя» (2009 г.).

Вообще, следует отметить, что в республике достаточно неравномерно развивается национальное музыкально-театральное искусство. Так, например, с 1995 по 2002 г. постановки на музыку белорусских композиторов были редкостью, а оперы и вовсе не ставились. На сегодня ситуация немного изменилась: за последнее десятилетие в театрах состоялись показы опер «Юбилей» С. Кортеса, «Записки сумасшедшего» В. Кузнецова, «Синяя борода и его жены» В. Копытько, «Медведь» С. Кортеса, «Седая легенда» Д. Смольского, балетов «Мефисто» В. Кондрусевича, «Зал ожидания» О. Ходоско, возродились постановки оперы «Дикая охота короля Стаха» В. Солтана, мюзикла «Стакан воды» В. Кондрусевича, была показана программа «По страницам белорусских опер», которая включала отрывки опер, начиная с довоенного времени и заканчивая незавершенной «Панной Ядвигагой» В. Солтана. В то же время это пока не дает оснований говорить о полноценном развитии в стране национального музыкально-театрального наследия.

Очевидный диссонанс в отношениях между театрами и отечественными композиторами во многом возникает из-за отсутствия профессионально поставленной пропаганды творчества белорусских авторов. К сожалению, в условиях современной социокультурной ситуации тотальной «шоуизации» оно не пользуется широким спросом среди публики. Соответственно администрация театров не спешит финансировать заведомо невостребованные спектакли. В свою очередь композиторы не могут по-

лучить полного представления о предпочтениях современного слушателя, ведь только через практическую реализацию музыкального материала можно воспитать художественный вкус у зрителей, помочь им и композиторам понять друг друга и таким образом привить любовь к своему, национальному. Но пока в стране до сих пор не востребованными остаются такие оперы, как «Огонь Прометея» (на античный сюжет) Д. Довгалева, «Приглашение на казнь» (по мотивам В. Набокова) В. Кузнецова, «Фантазия» (по мотивам одноименной комедии К. Прутков) В. Курьяна, «Тень» (по мотивам Я. Шварца) О. Ходоско [9].

В целом широкомасштабной пропаганды не хватает всей музыкально-театральной деятельности. Мы не говорим об отсутствии информации как таковой. Наряду с многообразием способов ее получения (наличие в городе афиш, а также во всех рассматриваемых нами театрах официальных сайтов с информацией о репертуаре, исполнителях и т. д.) все же ощущается нехватка профессиональной критической мысли. На радио и телевидении нет специальных программ, которые систематически освещали бы события музыкальных театров, давали оценку их работе, знакомили с предстоящими премьерами и участвующими в них актерами. Чувствуется заметный недостаток критических статей, рецензий на постановки, особенно премьерные, а также их анонсов в массовых периодических изданиях.

Заключение. Подводя итоги, можно констатировать, что с момента возникновения в Минске профессиональных музыкальных театров их развитие по ряду причин (финансовых, материально-технических, кадровых и пр.) происходит неравномерно. В советские времена деятельность театров была направлена на формирование национального репертуара, а вот на рубеже XX–XXI столетий с появившейся возможностью свободного выезда на гастроли предпочтение отдается в большей степени западноевропейской музыке. Новые экономические, политические, социокультурные условия обусловили экспериментальный, поисковый характер функционирования театров, направленный на обогащение средств сценического воплощения художественного образа, расширение жанрово-стилевого ди-

апазона спектаклей. И хотя на сегодня минские театры предлагают достаточно разнообразную палитру жанров и музыкальных представлений, включающую оперу, балет, камерную оперу и балет, музыкальную комедию, мюзикл, рок-оперу, рок-оперу-балет, водевиль, музыкальное ревю, музыкальное шоу, концертные программы, некоторые из названных жанров представлены единичными постановками, например, рок-опера, рок-опера-балет.

В Беларуси назрела необходимость в создании новых музыкально-театральных сценических площадок, где молодое поколение музыкантов могло бы оттачивать свое мастерство, реализовывать творческий потенциал и талант, осуществлять нетрадиционные постановки. В государственной поддержке (госзаказы, гранты, субсидии и пр.) нуждаются не только местные композиторы, чье творчество может и должно стать национальным достоянием в музыкально-театральной сфере, но и культурно-просветительские проекты, направленные на воссоздание музыкальных произведений, написанных на территории Беларуси несколько столетий назад и являющихся подлинной основой музыкально-театрального наследия. Следует подумать о методах умножения в стране форм спонсорского и меценатского участия в процессе развития музыкально-театрального искусства, таких как, например, учрежденная театральная премия «БелСвиссБанк» лучшим солистам оперы и балета. В ситуации повсеместного засилья массовой музыкальной культуры в средствах массовой информации (радио, телевидение, периодическая печать) явно не хватает специальных передач и расширенной информации о событиях музыкально-театральной жизни республики.

Обозначенные предложения необходимы не только для дальнейшего профессионального роста деятелей музыкально-театрального искусства, но и для расширения художественного кругозора населения, развития эстетических вкусов и потребностей, формирования нового поколения подготовленных слушателей XXI ст., для которых музыкально-театральное искусство, прежде всего свое, национальное, будет понятным, любимым и необходимым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нисневич, И. Г. Очерки по истории советской белорусской музыкальной культуры / И. Г. Нисневич, С. Г. Нисневич. – М.; Л.: Музыка, 1969. – 176 с.
2. Музыкальный театр Беларуси, 1917–1959 / Г.Р. Куляшова [и инш.]; наук. ред. Т. Г. Мдывані; Акад. наук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.
3. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Г. С. Глушчанка [и инш.]. – Мінск: Выш. шк., 1971. – 544 с.
4. Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Г. И. Барышев [и др.]; под. общ. ред. Г. Г. Кулешова; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1990. – 382 с.
5. Музыкальный театр Беларуси, 1960–1990. Балет. Музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў: падруч. для навуч. устаноў культуры і мастацтва / Т. А. Дубкова [и инш.]; наук. ред. Г. Р. Куляшова; Акад. наук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Беларуская навука, 1997. – 367 с.
6. Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва: навук.-інфарм. зб. / Нац. б-ка Беларусі; адк. за вып. Л. В. Гарбачова. – Мінск, 2000. – 72 с.
7. Чурко, Ю. М. Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск: Беларусь, 1983. – 184 с.
8. Мушынская, Т. Хто створыць нацыянальны балет? / Т. Мушынская // Мастацтва. – 2012. – Май. – С. 34–37.
9. Мушынская, Т. Як навучыцца любіць сваё? / Т. Мушынская // Мастацтва. – 2007. – Ліп. – С. 2–3.

Поступила в редакцию 27.12.2012 г.



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 94(476.5):338.48-6:7/8(476.5)

«Места памяти» Второй мировой войны в Витебске и Витебской области: историческая справка и перспективы развития в контексте туристической деятельности региона

Кединг Екатерина

Мюнхенский университет имени Людвиг Максимилиана, Мюнхен (Германия)



Мало какое событие новейшей истории, за исключением Второй мировой войны и памяти о ней, является на данный момент для стран Европы сильным ресурсом для развития и укрепления концепций идентичности, консолидации общества и, не в последнюю очередь, развития туристической деятельности. На основе рассмотрения «мест памяти» («lieu de mémoire»), посвященных событиям Второй мировой войны, – музеев, памятников, мемориальных комплексов – в данной статье представлены как динамика развития этих «мест памяти» в Витебске и Витебской области, так и особенности музеевизации Второй мировой войны в Республике Беларусь в общеевропейском контексте. По результатам посещения всех музеев города и области в период с 2008 по 2011 г. в статье предложена классификация музеев, в которых присутствует отражение событий Второй мировой войны. В заключительной части исследования представлено несколько конкретных направлений, по которым возможна дальнейшая деятельность по раскрытию потенциала «мест памяти» региона (особенно музеев) для эффективного развития туристической деятельности.

Ключевые слова: «lieu de mémoire» («место памяти»), увековечивание памяти, Вторая мировая война, музей, памятник.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 54-60)

The Second World War «memory places» in Vitebsk and Vitebsk region: historical information and perspectives of the development in the context of the tourist activity in the region

Keding Yekaterina

Munich Ludwig Maximilian University, Munich, Germany

There are few events in modern history, except the Second World War and memory of it, which are a strong resource for the development and strengthening of the concepts of identity, consolidation of the society and, which is as important, for the development of tourist activity for European countries. On the basis of considering «memory places» («lieu de mémoire»), devoted to the events of World War II – in this article, museums, monuments, memorial complexes – both dynamics of the development of these «memory places» in Vitebsk and Vitebsk region and the features of Second World War museum making in the Republic of Belarus in the European context are presented. On the results of the attendance of all the city and region museums between 2008 and 2011 the article presents classification of the museums which reflect the Second World War. In the final part of the article some definite directions of the possible further activity on revealing the potential of «memory places» of the region (especially museums) in efficient development of tourist activity are presented.

Key words: «lieu de mémoire» («memory place»), perpetuation of the memory, the Second World War, museum, monument.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 54-60)

Адрес для корреспонденции: e-mail: ekaterina.keding@gmx.de – Е. Кединг

За последние несколько десятилетий повышенный интерес к культуре и политике памяти, названный Пьером Нора «волчьим аппетитом на память» («Heißhunger nach Gedenken»), выражается в значительном увеличении количества открываемых музеев, памятников и мемориальных комплексов и в аналогичном росте интереса общественности к «местам памяти» как в Западной, так и в Восточной Европе. В европейском контексте феномен музеефикации затрагивает прежде всего события, связанные со Второй мировой войной и непосредственно послевоенным временем. Нужно отметить, что никакое другое событие новейшей истории, за исключением Второй мировой войны и памяти о ней, не является на данный момент для стран Европы таким сильным ресурсом для развития и укрепления концепций идентичности, консолидации общества и, не в последнюю очередь, для развития туристической деятельности. При этом память ни о каком другом событии не переживала так много историко-политических конъюнктур как в Западной, так и в Восточной Европе, как в послевоенное время, так и сейчас.

Заслугой вышеупомянутого французского историка Пьера Нора является введение в научный оборот понятия «место памяти» («lieu de mémoire»), в основе которого лежит представление о том, что коллективная память общества или социальной группы кристаллизуется в определенных «местах памяти». По словам Нора, это понятие не стоит понимать буквально как «место», оно может быть применено к любому событию, предмету, которые обладают символической силой и составляют основу для создания идентичности для определенной группы людей [1]. Так, например, дата 8(9) мая 1945 г. – день окончания Второй мировой войны – несомненно, является «местом памяти», названия улиц и площадей городов тоже можно отнести к этому понятию. Наиболее же плакативными и распространенными «местами памяти» о Второй мировой войне являются музеи, памятники и мемориальные комплексы.

Цель данной статьи – анализ конкретных направлений по дальнейшей деятельности в раскрытии потенциала «мест памяти» о Второй мировой войне в Витебске

и Витебской области (особенно музеев) для эффективного развития туристической деятельности. Задачи: описать процесс музеефикации памяти о Великой Отечественной войне в регионе с послевоенного времени до наших дней, обращаясь к отдельным «местам памяти»; представить музейный ландшафт Витебска и области и предложить классификацию музеев на предмет экспонирования в них темы Великой Отечественной войны; на примере представленных мест памяти выявить особенности региона в общеевропейском контексте памяти о Второй мировой войне и предложить несколько конкретных направлений для дальнейшей работы по раскрытию потенциала мест памяти.

Основными источниками для научного анализа служат: сведения, полученные методом активного наблюдения (*teilnehmender Beobachtung*) при посещении мест памяти региона, зафиксированные в дневнике исследователя и на фотоснимках (экспозиционные материалы музеев, памятники, мемориальные комплексы); опрос работников музеев и местных краеведов с помощью метода экспертного интервью; материалы научных архивов музеев области (научные концепции экспозиций, тематико-экспозиционные планы, документация по истории создания музеев); архивные документы Государственного архива Витебской области (ГАВО) и Национального архива Республики Беларусь (НАРБ), дающие представление о развитии процесса музеефикации памяти о Второй мировой войне (например, партийно-правительственные документы, постановления Совета Министров СССР и БССР, нормативные акты Комитета по делам культурно-просветительских учреждений и Министерства культуры и др.). Дополнительными источниками служат публикации в областной прессе на данную тематику, начиная с 1944 г. до наших дней, планы города Витебска и путеводители по нему, брошюры и буклеты, изданные музеями, а также тексты прослушанных экскурсий.

Музеефикация памяти о Второй мировой войне. Вопрос о необходимости сохранения и трансляции памяти о Второй мировой войне был поставлен на повестку дня еще тогда, когда территория БССР находилась под немецкой оккупацией. Так,

например, уже 2 июня 1942 года ЦК КП(б)Б, работавший тогда в Москве, принял решение о создании республиканской Комиссии по сбору документов и материалов о Великой Отечественной войне. 10 июня 1943 года ответственным секретарем Комиссии был назначен В. Д. Стальнов, впоследствии ставший первым фактическим директором Белорусского Государственного музея Истории Великой Отечественной войны, открытие которого состоялось 22 октября 1944 г. в городе Минске [2]. Спустя короткий период после освобождения города Витебска, а именно 3 июля 1944 г. в целях возобновления деятельности исторического музея и собирания материалов о всенародной партизанской борьбе на Витебщине Витебским областным исполнительным комитетом было поручено создать группу по организации музея во главе с товарищем Кочетовым. Для этого должна была быть создана группа из 7–10 человек, а председателю городского исполнительного комитета товарищу Кудинову было поручено предоставить этой группе все необходимые для работы помещения. Группа должна была сразу же начать собирать материалы по истории партизанского движения на Витебщине, а ее руководитель был обязан каждые пять дней докладывать о работе группы Витебскому областному исполнительному комитету. Также было принято решение разместить в здании бывшего исторического музея планируемый историко-партизанский музей [3]. В этом решении прослеживается желание придать истории героического движения сопротивления в период немецкой оккупации более важное значение в культуре памяти, чем национальной истории региона.

Согласно докладам Витебского областного комитета о работе по учету, охране, реставрации и пропаганде памятников учреждениями культуры области сохранение памяти о Великой Отечественной войне воспринималось как жизненно важная задача патриотического характера. В связи с этим неудивителен тот факт, что общественное пространство с каждым годом наполнялось местами памяти, посвященными этому событию. Если в 1959 году в Витебской области насчитывалось 40 скульптурных памятников, 9 мемориальных досок и

429 захоронений солдат и партизан, то к 1973 году только в самом Витебске можно было увидеть 65 памятников, 14 скульптур, 6 обелисков, 3 стеллы и 40 мемориальных досок [4]. К 1984-му, году 40-летия освобождения БССР от немецких оккупантов, в Витебске насчитывалось более 107 памятников, более 35% которых были посвящены событиям Великой Отечественной войны [5]. В 2007 году о событиях Второй мировой войны и немецкой оккупации жителям Витебска и области напоминали не менее 1600 монументов [6].

На сегодняшний день музеализация событий периода Второй мировой войны в регионе наиболее активно осуществляется в области создания новых памятников и мемориальных комплексов. Как в государственной исторической политике, так и в работе местных краеведов и жителей региона этот вид деятельности является одним из приоритетных. Нельзя не упомянуть недавнюю реставрацию площади Победы в г. Витебске с включением в мемориальный комплекс площадки военной техники и основанием на прилегающей территории аллеи Победителей (инициатива городских властей), а также созданный в 1995 году в деревне Копти Витебского района памятный воинский мемориал имени Ленинского комсомола (инициатива местного жителя, участника войны В. Д. Терещенко). Свидетельством активной музеализации по увековечиванию событий Второй мировой войны в самом городе Витебске служат возведенные на территории, прилегающей к зданию Витебского государственного университета имени П. М. Машерова, монумент, посвященный 60-летию Победы (2004), и обелиск преподавателям и студентам, погибшим за Родину (2008), а также открытый в июне 2011 г. памятный знак у Иловского рва, на месте расстрелов узников витебского гетто.

25 июня 2011 г. в Парке партизанской славы был открыт памятный знак «Детям войны». Символично расположение памятника у мемориального музея партизанского командира Миная Филлиповича Шмырева, судьба четверых детей которого в годы войны сложилась трагически. Памятный знак «Детям войны» (автор Валерий Могучий) представляет собой бронзовую фигуру си-

дящего мальчика-подростка, придерживающего на коленях маленькую девочку. Оба они рассматривают кусочек хлеба в ладони у мальчика, как напоминание о военном и послевоенном голоде. На примере установки памятного знака «Детям войны» можно сделать следующие выводы: во-первых, музеализация событий Второй мировой войны является одной из приоритетных областей государственной исторической политики не только в городе и области, но и по всей республике. Во-вторых, по прошествии времени имеет место обращение к новым темам (дети, женщины, еврейское население) и формам музеализации (реконструкция площади Победы или мемориального парка при музее М. Ф. Шмырева). В-третьих, появление памятного знака, посвященного детям войны, можно связать с тем, что жители города и области, которые пережили военное время детьми, сейчас находятся в преклонном возрасте и стараются принять активное участие в процессе музеализации памяти о событии, к которому они имеют непосредственное отношение.

Музейный ландшафт города Витебска и области. Как уже было отмечено выше, музей является важным и распространенным «местом памяти», в котором материализуется и визуализируется историческая память общества. При этом музеи являются не только отражением контекстов культуры и политики памяти, но и сами, как социальные институты, принимают активное участие в процессе создания этой памяти. По данным Министерства культуры Республики Беларусь и Белорусского государственного института проблем культуры, Витебская область в 2004 году занимала первое место в республике по охвату населения сеткой государственных музеев [7]. По подсчетам автора данной статьи на сегодняшний день в Витебске и области насчитывается 49 музеев. При подсчете были использованы, с одной стороны, данные с интернет-портала www.tourvitebsk.by из раздела «Музеи», с другой стороны, личные посещения большинства музеев области, проведенные автором в период с 2008 по 2012 г. В количестве 49 музеев учтены, например, Выставочный зал Витебского отделения Союза художников Беларуси, Выставочный зал Витебской детской художественной школы № 1, Вы-

ставочный зал Городского центра народных ремесел и искусств «Золотое кольцо города Витебска «Двина» (ранее – «Задзвінне»), не имеющие в своем названии слова музей, но постоянно занимающиеся выставочной деятельностью. Эти выставочные залы учтены и в списке музеев на интернет-портале. При подсчете общего количества музеев их филиалы отдельно не выделялись. Так, например, Шумилинский историко-краеведческий музей и его филиал Обольский музей комсомольского подполья составляют при подсчете одну единицу.

В процессе посещения автором музеев города и области было установлено, что отражение периода Второй мировой войны присутствует в постоянных экспозициях 17 государственных музеев, которые можно условно разделить на три следующие группы:

- мемориальные музеи: музеи Героев Советского Союза М. Ф. Шмырева (Витебск), К. С. Заслонова (Орша), музей-квартира Героя Советского Союза З. М. Тусноловой-Марченко (Полоцк);

- музеи, в которых основной темой постоянной экспозиции является отражение ВОВ и периода немецкой оккупации. Музеи открытые или задуманные исключительно как музеи с основной тематикой Великая Отечественная война: Бегомльский музей народной славы, Музей боевого содружества белорусских, русских, латышских и литовских партизан в годы Великой Отечественной войны в Россонах, Полоцкий музей боевой славы, Музей Обольского комсомольского подполья (открыт как филиал БГМИВОВ, с 2002 года филиал Шумилинского историко-краеведческого музея), Ушачский музей народной славы имени Владимира Елисеевича Лобанка, Лиозненский военно-исторический музей, самостоятельная экспозиция «Памяти патриотов Витебщины. 1941–1944», расположенная в бывшей тюрьме СД в городе Витебске;

- историко-краеведческие музеи, в которых события Второй мировой войны вписаны в исторический или краеведческий нарратив края: Бешенковичский историко-краеведческий музей, Браславское районное объединение музеев, Витебский областной краеведческий и Городокский районный краеведческие музеи (с выставками, принявшими характер постоянных

экспозиций), Лепельский районный краеведческий музей, Толочинский историко-краеведческий музей, Чашникский районный исторический музей, Шумилинский историко-краеведческий музей, Витебский районный историко-краеведческий музей (поселок Октябрьский) [8].

Уже 3 июля 1945 года в Витебском областном историческом музее была открыта для просмотра выставка, посвященная теме «Витебск и Витебская область в Великой Отечественной войне». Эта выставка занимала один зал, который был перегороден на две комнаты и имел три раздела: отдел оккупации, зверств немцев, освобождения и восстановления Витебска [9]. Спустя четыре года после освобождения области, а именно в 1948 году в г. Орша был открыт мемориальный музей, посвященный памяти легендарного партизанского командира К. С. Заслонова. За ним последовало открытие Лепельского районного краеведческого музея (1953). Два музея, а именно музей Обольского комсомольского подполья (1965) и мемориальный музей Героя Советского Союза М. Ф. Шмырева (1969) были открыты в 1960-е гг. Открытие наибольшего количества вышеперечисленных музеев (8) имело место в 1970–1980-е гг. Лишь 4 музея (Чашники, Толочин, Лиозно и Витебский районный историко-краеведческий музей в поселке Октябрьский) были открыты в период с 1991 по 2004 г. За период государственной независимости Рес-публики Беларусь лишь в двух музеях экспозиции, открытые еще в советский период, были перестроены или созданы заново: в Витебском областном краеведческом музее (экспозиция «Защитники Отечества» (1994 г.), самостоятельная экспозиция «Памяти патриотов Витебщины. 1941–1944» (2004 г.) и в Обольском музее комсомольского подполья (2008 г.).

Особенности региона в общеевропейском контексте памяти. На основании приведенных выше данных нетрудно предположить, что не только жителем нашего региона, но и туристом из другой страны будет отмечен тот факт, что большая часть общественного пространства (öffentlicher Raum) Витебска и Витебской области наполнена «местами памяти», посвященными Второй мировой войне и немецкой оккупа-

ции (музеи, монументы, памятники, мемориальные доски и т. д.). При изучении плана города Витебска за 2006 год автором этой статьи было установлено, что из 486 названий улиц (которые тоже входят в корпус понятия «место памяти» по Нора) 56 улиц, площадей и проспектов Витебска носят названия, которые непосредственно связаны с историей 1941–1945 гг. [10].

Основной термин, описывающий эти события и встречающийся в музейных экспозициях и легендах памятников, носит название «Великая Отечественная война». Этот термин берет свое начало в русской политической лексике XIX столетия. Под термином «Отечественная война» имеется в виду война 1812 года против Наполеона, в которой была одержана победа. В своей знаменитой речи к советским гражданам 3 июля 1941 года И. В. Сталин впервые употребил термин «Великая Отечественная война». Слово «Великая», с одной стороны, указывает на важность случившегося события и необходимость защиты Родины, с другой стороны, может быть трактовано как призыв к вступлению в борьбу с врагом не только коммунистов, но и жителей всего Советского Союза (например, верующих). Несомненно, понятие «Великая Отечественная война» должно было воскрешать в памяти события успешной Отечественной войны 1812 года. При помощи дополнения понятия очерченными временными рамками – «Великая Отечественная война 1941–1945 гг.» было четко определено, какие события были включены в этот термин, а какие нет. Так, например, вхождение Красной Армии в сентябре 1939 года на территорию Западной Беларуси не является составной частью понятия «Великая Отечественная война» [11].

В результате кровавых событий Второй мировой войны на Восточном фронте, и особенно огромных людских потерь (в первую очередь отцов, дедов, братьев), сконструированный политической элитой государства в 1941 году термин «Великая Отечественная война» был принят населением, имеет долгую традицию в истории Советского Союза и прочно укоренился в историческом сознании белорусов. Эту традицию мы по сей день разделяем, например, с такими представителями постсоветского

пространства, как россияне или восточные украинцы, в то время как в музейных экспозициях западной Украины, стран Прибалтики, в Польше, Чехии можно встретить лишь термин «Вторая мировая война». Таким образом, наличие большого количества «мест памяти» данному событию (что во многом связано с богатой на различные события историей периода немецкой оккупации региона), а также тесно укорененный в сознании белорусов термин «Великая Отечественная война», имеющий символическое значение, являются особенностями региона в общеевропейском контексте.

Заклучение. Наиболее активная музееализация памяти о Великой Отечественной войне имела место в советский период, особенно начиная с 1960-х годов. На основе вышеприведенных данных о музейном ландшафте региона можно сделать следующий вывод: музейный бум на предмет сохранения и трансляции памяти о Великой Отечественной войне в Витебске и Витебской области приходится на 1970–1980-е гг. За период государственной независимости Республики Беларусь в регионе было открыто 4 музея, отражающих в своей экспозиции период войны и немецкой оккупации. Посещая все на данный момент существующие постоянные музейные экспозиции на предмет ознакомления с событиями Великой Отечественной войны в регионе, туристы, как правило, будут иметь дело с достаточно однотипными по оформлению и содержанию экспозициями 1970–1980-х гг. И это неудивительно, так как лишь две из многочисленных экспозиций на данную тематику, созданных в советское время, были перестроены. Несмотря на то, что на данный момент на территории Витебской области и города Витебска находятся многочисленные «места памяти» Великой Отечественной войны, представляющие интерес не только в локальном, но и в общеевропейском контексте памяти, их потенциал не до конца раскрыт для действенного развития туризма в регионе. Так, например, в немецкой научной и популярной литературе Витебск в основном ассоциируется с именами Марка Шагала и Иегуды Пэна и описывается как «столица европейской культурной истории, за годы до революции приобщившаяся к эпохе модернизма» [12]. Лишь в статье

Франка Кэмпфа на тему советской мемориальной культуры можно найти краткое описание мемориального комплекса «Прорыв», который, согласно предоставленным автором сведениям, размещен почему-то в самом городе Витебске [13]. Поэтому в завершающей части данной статьи хотелось бы предложить несколько конкретных направлений, по которым возможна дальнейшая деятельность по раскрытию потенциала «мест памяти» региона (особенно музеев) для эффективного развития туристической деятельности:

- принятие во внимание огромного потенциала «мест памяти» Второй мировой войны как туристического объекта региона с общеевропейским контекстом;
- развитие исследовательской деятельности на предмет «мест памяти» с использованием аналитического подхода, издание соответствующей литературы с целью повышения интереса к данной тематике не только в регионе, но и за его пределами;
- усиление интернационального обмена по данной тематике как в сфере научной деятельности, так и между музеями и мемориальными комплексами региона;
- определение специфики экспозиции о войне каждого регионального музея и попытка ее отражения всеми доступными музейными средствами;
- использование актуального исследовательского материала при реорганизации экспозиций и проведении экскурсий, наличие оригинальных художественных решений;
- расширение возможностей ознакомления с экспозициями и участия в мероприятиях для индивидуальных посетителей, которые до сих пор не являются основной целевой группой белорусских музеев;
- разработка и создание сайтов всех региональных музеев, информация которых могла бы заинтересовать потенциальных туристов, находящихся в сети интернет;
- поиск ответа на вопросы: какой была Вторая мировая война для белорусов? как мы можем и хотим показать ее поколению, которое все меньше знает о ней? какой должна быть новая музейная экспозиция, которая смогла бы заинтересовать как жителя региона, так и иностранного туриста, и что для этого необходимо?

ЛИТЕРАТУРА

1. Nora, Pierre. Zwischen Geschichte und Gedächtnis / Pierre Nora. – Berlin, 1990. – С. 17.
2. Воронкова, И. Ю. Создание и становление Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны / И. Ю. Воронкова. – Минск, 2001. – С. 3–4.
3. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Фонд 1966. – Оп. 8. – Д. 9. – Л. 26.
4. ГАВО. – Фонд 2852. – Оп. 2. – Д. 482. – Л. 37.
5. ГАВО. – Фонд 322. – Оп. 13. – Д. 80. – Л. 227–229.
6. Стойкость, мужество, героизм. Витебская область в годы Великой Отечественной войны: материалы для проведения идеологической, идейно-воспитательной и информационной работы к 60-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. – Витебск, 2007. – С. 10.
7. Музейная справа Беларуси: сучасны стан і праблемы развіцця: інфармацыйна-аналітычныя матэрыялы. – Мінск. – С. 5.
8. Подробнее о вышеперечисленных музеях смотри: Музеи Беларуси. – Минск, 2008.
9. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Фонд 790. – Оп. 1. – Д. 5. – Л. 17.
10. Витебск. План города. – Минск, 2006.
11. Troebst, Stefan. Erinnern an den Zweiten Weltkrieg. Mahnmal und Museen in Mittel- und Osteuropa / Stefan Troebst, Johanna Wolf. – Leipzig, 2011. – С. 203–204.
12. Schlögel, Karl: Die erste Stadt der neuen Welt. Wie Witebsk in Weißrussland für einen historischen Augenblick zur Metropole der Moderne wurde / Karl Schlögel // Die Zeit von 19.01.2006. Nr. 4. Доступен в интернете по ссылке: <http://www.zeit.de/2006/04/A-Witebsk?page=all>.
13. Kämpfer, Frank. Sowjetische Memorialkultur. Büsten, Male, Kunsthandeln / Frank Kämpfer // Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays. Hrsg.v. Frank Kämpfer. Hamburg, 1997. – С. 175–193.

Поступила в редакцию 27.12.2012 г.

УДК 72.036(476.5)+94(476.5)

Архитектура и градостроительство в культуре Витебщины в послеоктябрьский период: к проблеме становления и развития

Русецкий А. В., Русецкий Ю. А.

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



Комплексное и системное изучение искусства архитектуры и градостроительства послеоктябрьской Витебщины как части ее художественной культуры белорусскими исследователями практически не велось. Имеющиеся публикации, как правило, посвящены общеполитическим архитектурно-градостроительным проблемам, а региональное развитие материально организованной среды, формирующей «архитектурную карту», необходимую для проживания людей, даже в таких крупных территориях, как Витебское Поозерье, Подвинье и Верхнее Поднепровье, не изучалось. Процессы формирования художественно-материальной среды характеризовались в контексте общих проблем.

Данная статья посвящена анализу социально-идеологических и эстетических предпосылок формирования искусства архитектуры и

градостроительства в Витебском регионе в 1920-1930-е гг.

Ключевые слова: художественная культура, архитектура, градостроительство, художественная политика партийных и советских органов.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 61-68)

Architecture and city construction in the culture of Vitebsk region in the post October period: to the issue of establishment and development

Rusetski A. V., Rusetski Yu. A.

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

Complex and system study of the art of architecture and city construction of post October Vitebsk region, as a part of its artistic culture, practically was not conducted by Belarusian researchers. The available publications are, as a rule, devoted to general Belarusian architectural and city construction issues, while regional development of materially set up environment, which makes up «architectural map», necessary for people's accommodation even in such big areas as Vitebsk Lake District (Poozerie), the Dvina River and the upper Dniper River areas, was not studied. Processes of the formation of artistic and material environment were characterized in the context of general issues.

The article is devoted to the analysis of socially ideological as well as aesthetic prerequisites for the formation of the art of architecture and city construction in Vitebsk region in the 1920-1930-ies.

Key words: artistic culture, architecture, city construction, art policy of the Party and Soviet bodies .

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 61-68)

Адрес для корреспонденции: 210026, г. Витебск, ул. Садовая, д. 11, кв. 21– А. В. Русецкий

Целостное знание о художественной культуре Витебщины (Поозерье, Подвинье и Верхнее Поднепровье) невозможно без изучения такой ее составной части, как искусство архитектуры и градостроительства. Проблема очевидная, до последнего времени она выпадала из поля зрения исследователей. Цель нашей публикации – восполнение этого пробела и ознакомление читателя с целенаправленной работой Советского государства по созданию новой архитектурно-эстетической среды.

Начальные шаги. Обращение современных исследователей к истокам поисков и решений в архитектурно-градостроительной среде как одному из направлений советской художественной культуры непременно приводит их к двум декретам Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета (ВЦИК), принятым 19 февраля и 20 августа 1918 г. Если первый декрет отменял частную собственность «на землю, недра, воды, леса и живые силы природы в пределах Федеративной Советской Республики»¹, то во втором, о границах городских поселений, отменялась частная собственность на все участки, застроенные и незастроенные, принадлежащие как частным лицам и промышленным предприятиям, так и ведомствам и учреждениям. Кроме того, в городах с населением более 10 тыс. человек отменялись права собственников владений, если доход от этих строений был выше предела, «установленного органами местной власти» [1].

Начинания ВЦИК были поддержаны партийным руководством. К примеру, в принятой VIII съездом партии в марте 1919 г. программе РКП(б) записано: «Стремясь к разрешению жилищного вопроса, особенно

¹ Витебская губерния с 7 ноября 1917 г. входила в состав Западной области РСФСР, в январе–феврале 1919 г. в БССР, затем в РСФСР. В связи с образованием Гомельской губернии (апрель 1919 г.) в Витебскую губернию переданы Сенненский уезд Могилевской губернии (июль 1919 г.) и Оршанский уезд Гомельской губернии (ноябрь 1920 г.). По мирному договору РСФСР с Латвией от 11.08.1920 г. Двинский, Люцинский и Режицкий уезды отошли к Латвии. В феврале 1923 г., в связи с укрупнением уездов, упразднены Городокский, Дриссенский и Сенненский уезды; Лепельский уезд переименован в Бочейковский. 10 марта 1924 г. в связи с первым укрупнением БССР Витебская губерния упразднена. Оршанский, Бочейковский, Витебский, Полоцкий уезды вошли в состав БССР, Велижский, Невельский, Себежский – в Псковскую губернию РСФСР. 17 июля 1924 г., после передачи Витебской губернии в состав БССР, создана новая административно-территориальная единица – Витебский округ центром в г. Витебске. Был упразднен 26 июля 1930 г.

обостренного в период войны, Советская власть экспроприировала полностью все дома капиталистических домовладельцев и передала их городским Советам; произвела массовое вселение рабочих из окраин в буржуазные дома; передала лучшие из них рабочим организациям, приняв содержание этих зданий на счет государства; приступила к обеспечению рабочих семей мебелью и т. п.».

По сути, в этих решениях были сформулированы задачи новой градостроительной политики, призванной не только занять важное место в системе социального управления общественной жизнью страны в аспекте ее пространственной организации, но и определить конкретные меры по ликвидации скученности и антисанитарии старых городских кварталов и негодного к проживанию жилья, перестройке старых и постройке новых домов, соответствующих требованиям социалистического общежития.

Отметим, что в Белоруссии в границах действия декрета ВЦИК к 1924 г. было муниципализировано почти пять тысяч домовладений общей площадью 1365 тыс. квадратных метров (рис. 1).

Здесь сделаем отступление и отметим, что пути развития видов и жанров нового советского искусства во многом были непонятными, часто непредсказуемыми (вспомним метания литераторов – «ЛеФ», «Серапионовы братья» и др. в России, «Маладняк» – в Белоруссии – и трагические судьбы лидеров молодой советской поэзии С. Есенина и Вл. Маяковского). Постоянные конфликты (пусть и на местном уровне) между двумя великими мастерами М. Шагалом и К. Малевичем и т. п. Пожалуй, больше других такая ситуация затронула искусство архитектуры, над которым десятками веков довлело «величие греческой и римской архитектуры», подавлявшего «творческое начало народов» и державшее «в величайшем рабстве художественную интуицию всех народов».

Как заявил на собрании московских зодчих известный в России архитектор И. А. Голосов, решать проблемы будет сложно, «ибо нет пока необходимого кадра идейных работников для создания новой, по иному принципу построенной, академии» [2] (советской, в противовес классическому греко-римскому архитектурному стилю. – *А. Р., Ю. Р.*).



Рис. 1. Бывший доходный дом по ул. Чехова.
В 1918 г. передан для организации жилища
трудящихся.

И вот в этих, совершенно новых для деятелей искусства условиях приходилось предлагать, спорить, доказывать. Казалось, архитекторы России, в том числе и ведущие, внутренне понимали, что психология творчества в области архитектуры зависит от государственного устройства общества и «всегда есть функция от общей культуры эпохи». Казалось, все понимали, что создатели художественных комплексов не могут быть в стороне от зависимости как от личного самосознания, так и от состояния общественного самосознания трудящихся. Поэтому не может быть создания архитектурно-художественных комплексов и отдельных сооружений, не отражающих в себе начал и требований нового общественного строя – необходимо многостороннее комплексное обоснование принятия архитектурных решений.

Вот один из принципов архитектурного искусства, предлагавшийся для утверждения в новой художественной практике: «Сооружение, в котором запечатлено прекрасное не ради прекрасного, но которое вытекает как следствие жизненного уклада народа, есть то средство, которым пользуется общественный Разум и отражает свои могучие этапы, – такое сооружение есть произведение истинного искусства» [2].

Грандиозные преобразования, охватившие Советскую Россию, требовали от архитекторов, проектантов, градостроителей творческих предложений, выполняющих назначение архитектуры в новых условиях. Речь шла о разработке таких регламентирующих документов, которые, **во-первых**, упорядочивали бы внешний вид улиц (вы-

сказывалось мнение, что сложившаяся манера сплошной застройки плоскими многоэтажными домами является крайне неэстетичной) и застройки участков; **во-вторых**, предусматривали охрану и воспроизводство растительности и природной красоты; **в-третьих**, определяли меры по развитию строительного производства, его структуры и темпов, потребности в трудовых ресурсах и материально-сырьевой базе и т. д.; наконец, **в-четвертых**, решали бы организационные вопросы, как, например, создание в местных органах власти особых отделов по вопросам охраны памятников старины и выдающихся по архитектуре зданий. Предлагались и другие меры, позволяющие изменить эстетику советских городов, повысить роль архитектуры как фактора социального управления. Вот лишь некоторые из них, сохранившие, на наш взгляд, свое значение и в XXI столетии:

- запрещалась установка глухих сплошных заборов на главных улицах, а уже эксплуатируемые должны быть заменены решетчатыми и обсаживаться зеленью. Сплошные заборы могли устанавливаться лишь внутри участка, при этом перед ними следовало устраивать зеленые насаждения, посадку вьющихся растений и т. п.;

- запрещалась самовольная вырубка деревьев и даже срубка отдельных из них (что вело к потерям, которые могли быть возмещены лишь в течение нескольких десятков лет!). Любая вырубка должна быть обусловлена специальными решениями, так же, как и ответственность за сохранение всякой растительности теми организациями и лицами, которые ею пользуются;

- предлагалось оберегать от застройки все те пункты города, которые отличаются естественной красотой и должны формировать красивые панорамы и виды на городское пространство;

- высказывалось требование к местным органам власти о необходимости охраны памятников древней архитектуры и даже их остатков, оживляющих своим видом однообразие тогдашней архитектуры и составляющих помимо научной ценности одну из существенных сторон привлекательности города. К тому же все доходы, получаемые от эксплуатации памятников древности, предлагалось целиком использовать на их

поддержание и реставрацию².

Думается, что и сегодняшние читатели (и специалисты) не усомнятся в жизненности и объективной потребности мер, предлагавшихся более 90 лет тому назад для совершенствования градостроительства и превращения архитектуры в искусство, придающее городскому облику современную художественную форму.

Здесь следует выделить еще одно правило-постулат, сложившееся в новое советское время: «Архитектуру нового общества можно мыслить только в диалектическом единстве с техникой и с действительным требованием быстро меняющегося времени. Там, где техника заявляет о себе как об архитектурном сооружении, она требует лишь ей присущей формы выражения, зависимой от логичности и целесообразности ее применения. То есть архитектор должен творить художественную форму так, чтобы она отвечала месту, времени и духу (идее) той вещи, для которой она творится» [3].

Если эти два постулата прочитать как единое целое, то мы увидим, что в сущности своей уже в начале 1920 г. речь велась о формировании ряда законов, необходимых для организации художественного городского пространства и такого определяющего из них, как закон художественной необходимости. Подчеркивалось, что для решения архитектурно-градостроительных проблем советских городов и поселков чрезвычайно полезной была бы разработка таких проблем, как соотношение пространственных положений и архитектурных масс, пропорциональной художественной зависимости объемов, художественного восприятия городской пространственной среды, выражения психологического воздействия архитектурно-художественных масс и форм и т. п. Это в итоге позволило бы художественно строить здания, рассматривая их не как

отдельный элемент, а как одно из звеньев, составляющих вместе с другими, ему подобными, один общий архитектурный организм, который, в свою очередь, воплощает в себе идею общего сооружения и архитектурно-пространственную его идею.

Центром разработки теоретических концепций новой советской архитектуры стали Московский институт ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт), архитектурное объединение АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), ОСА (Объединение современных архитекторов) и АРУ (Ассоциация революционных урбанистов).

А строить было надо... Говоря о после-революционном Витебске, следует особо подчеркнуть, что в начале 1920-х годов здесь, как ни в одном другом городе Белоруссии, фиксируется небывало высокий подъем художественной активности: в 1918 г. открываются Витебская народная консерватория и Витебский губернский музей, в 1919 г. – театр революционной сатиры (известен в истории художественной культуры как Витебский Теревсат. – А. Р., Ю. Р.), в марте 1920 г. открывается художественная школа, носившая название художественно-практический институт (УНОВИС), в котором преподавателями работали создатель (учредитель) теории нового искусства К. Малевич и его сподвижники Э. Лисицкий, М. Лебедев, Я. Тильберг, А. Бразер, Д. Якерсон, М. Керзин и др. Силами УНОВИСа и при поддержке городских властей в 1919–1920 гг. на улицах города были установлены памятники К. Марксу (скульптор К. Залите), Песталоцци (скульптор А. Бразер), а у Дворца труда – бюст К. Марксу (скульптор А. Матвеев). В манере кубизма были выполнены бюсты К. Марксу и К. Либкнехту (скульптор Д. Якерсон). В оформительских работах наиболее активное участие принимали представители «левого фронта» искусства М. Шагал, К. Малевич, Э. Лисицкий и их ученики. Авангардные творческие искания (заметим, что именно в Витебске в 1919–1920 гг. Эль Лисицкий разработал свой первый проект «проуна» – проект утверждения нового) – это, по сути своей, «лабораторный период» конструктивизма в русском искусстве 1920-х годов.

² Приведем конкретный пример из жизни губернского Витебска. 7 марта 1924 г. Витебским ГубОНО было принято поста-новление, предписывающее следующее: «1) Ремонт, реставрация, переделка, ломка и использование памятников зодчества ... могут проводиться не иначе, как по предварительному разрешению Витебского губернского отдела народного образования (подотдел музей), который в надлежащих случаях спрашивает на это Главмузей наркомпро-са... 2) Под угрозой строгой ответственности воспрещается кому бы то ни было без особого открытого листа, выдаваемого Главмузеем, производить раскопки и вообще действия, разрушающие целостность археологических памятников: курганов, городищ, стоянок перво-бытного человека...».

В 1923–1928 гг. в Витебске, Полоцке и Орше были созданы филиалы первой белорусской писательской организации «Молодняк», которые стали колыбелью художественной литературы Витебщины. Свою лепту в развитие творческой активности жителей региона вносят открытые в середине 1920-х гг. областная библиотека и второй Белорусский государственный театр (ныне Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа) и т. д.

Однако, и в первой, и во второй половине 1920-х годов на Витебщине не было профессионально подготовленных кадров для решения масштабных архитектурно-градостроительных задач. Но начинающие специалисты, и губернские, и те, кто работал в проектных организациях белорусской столицы – г. Минска, на наш взгляд, были в курсе дискуссий о путях развития новой советской архитектуры, которые велись в Москве в 1920-е годы.

К восстановлению, реконструкции и развитию своих городов и сел трудящиеся Витебщины смогли приступить только в середине 1920-х годов. И, конечно же, в первую очередь речь шла о наращивании объемов производства и восстановлении неработающих промышленных предприятий (к примеру, уже в 1924 г. вступил в строй действующих кожевенный завод в Витебске).

Медленно, но все же велось и восстановление разрушенных жилых домов, в ряде мест приступили к строительству нового жилья.

Жилищное строительство концентрировалось главным образом в рабочих поселках при промышленных предприятиях и узловых станциях железнодорожного транспорта, где возводились деревянные одноэтажные дома надвее–четыре квартиры, по 2–3 комнаты каждая, и велось индивидуальное жилищное строительство усадебного типа. При этом проектная документация часто была самодеятельной и недоброкачественной, что вело к высокой стоимости строительства.

Только во второй половине 1920-х годов в связи с укреплением экономики республики в кооперативном строительстве начали применяться типовые проекты двух-, трехэтажных домов с разным набором квартир. К этому времени и в Белоруссии стали обязательными «Правила распланирования и

застройки городов», принятые Советским правительством в марте 1925 г. Как свидетельствуют материалы тех лет, в 1921–1926 гг. жилой фонд городов увеличивался лишь за счет кооперативов, товариществ и индивидуальных застройщиков. К примеру, из 259 построенных и достроенных домов в 1923–1926 гг. в г. Витебске частных домов строений было 235, или 90,15%.

Государство помогало кооперативам денежными кредитами и строительными материалами. При этом все жилищное строительство на Витебщине (как и в БССР) концентрировалось главным образом в городах или в рабочих поселках при строящихся промышленных предприятиях.

Однако работа по развитию кооперативов велась не ахти как успешно. В подтверждение приведем лишь следующий пример. IV пленум Витебского окрпрофсовета, состоявшийся 30 января 1927 г., обращаясь в партийные и советские органы и к профсоюзным организациям промышленных предприятий Витебска, Орши, Полоцка, Лепеля, с одной стороны, просит помощи для усиления работы по вовлечению рабочих в жилищную кооперацию и, с другой, требует добиваться в плановом порядке постройки домов при предприятиях за счет хозорганов [4].

Подобные темпы строительных работ не обеспечивали роста городского населения, сдерживая тем самым развитие промышленной индустрии. По состоянию на 1 июля 1925 г. население Витебска по сравнению с довоенным периодом сократилось со 103 тысяч до 92,1 тысяч человек; Полоцка – с 30,7 тысяч до 19,6 тысяч.

Понимая всю актуальность и значимость новых архитектурно-градостроительных задач, правительство Советской Белоруссии уделяло первоочередное внимание формированию кадрового корпуса архитекторов, проектировщиков, строителей.

В 1921 г. при Совнарком БССР был создан проектный отдел Комитета государственного строительства, который возглавил выпускник Петербургского университета С. С. Гайдукевич (1876–1937) (необоснованно репрессирован в 1937 г.). Кроме С. Гайдукевича в составе отдела работали архитекторы А. Денисов, П. Кирик, Н. Максимов, Г. Ханин. Специалисты отдела поддерживали тесные отношения с архитекторами Мо-

сквы, Петрограда, получая от них профессиональные советы и практическую помощь. К примеру, в 1926–1927 гг. специалисты отдела участвовали в разработке видным советским градостроителем профессором В. Семеновым и архитектором Н. Поляковым проектного предложения развития г. Орши (правда, в довоенные годы он будет несколько раз корректироваться и уточняться).

Однако вернемся к более общим проблемам послереволюционного развития градостроительства и архитектуры на Витебщине, в которых, на наш взгляд, выделяются три взаимосвязанных и взаимно дополняющих друг друга направления:

- развитие поселочного строительства;
- реконструкция и благоустройство крупных городов;
- проектирование и строительство конкретных объектов жилищного, гражданского и общественного назначения.

Уровень развития гражданского строительства по характеру и принципам застройки жилых территорий, их благоустройству, организации системы обслуживания делился на три группы:

1. Селитебные территории в периферийных частях города, где для строительства частным лицам выделялись участки площадью 1500–1600 квадратных метров. В большинстве случаев здесь возводились одно- или двухквартирные деревянные дома. При застройке улиц применялись два приема постановки зданий: в первом случае дома вдоль красной линии; во втором – с отступлением от нее и организацией перед домом палисадника. Примером такой застройки на Витебщине может быть поселок рабочих и служащих железнодорожного узла в Орше. Этот вид жилищного строительства в формирующейся экономике Витебщины (и БССР – А. Р., Ю. Р.) был наиболее массовым и преобладал на протяжении всего довоенного периода. Недостатком такого строительства была низкая плотность застройки (120 человек на 1 га), что, в свою очередь, вело к разрастанию городов и затрудняло их благоустройство.

2. Поселки, организованно застраиваемые однотипными двух- и четырехквартирными жилыми домами за счет кооперативных товариществ. Как правило, возникали вблизи промышленных предприятий, и их застройка осуществлялась по заранее разработанным проектам. Здесь выделяются

поселок «Новый быт» в Витебске (строились четырехквартирные блокированные дома) и «Красный Оршанец» в Орше (строились двухквартирные дома).

3. Поселки, застроенные стандартными жилами домами кооперативным способом или за счет государства. В большинстве своем они возводились на свободной территории вблизи крупных промышленных предприятий и застраивались преимущественно двухэтажными домами на 4–12 квартир. Системой улиц поселки делились на прямоугольные кварталы, здания в них размещались параллельными рядами так, что дома торцами выходили к красной линии. Предусматривались относительно высокий уровень благоустройства и развитая сеть культурно-бытового обслуживания.

Первые изумруды. Наиболее показательным примером новых решений выступает поселок Осинстрой при Белорусской гидроэлектростанции (на базе деревни Орехи на Оршанщине), возведенный в 1927–1928 гг., где впервые проектировались квартиры, расположенные в двух этажах, связанных внутриквартирной лестницей, с размещением столовой, кухни и совмещенного санузла в первом, а двух спален – во втором этаже. К каждому плану жилого дома дополнительно разрабатывались варианты фасадов (рис. 2).

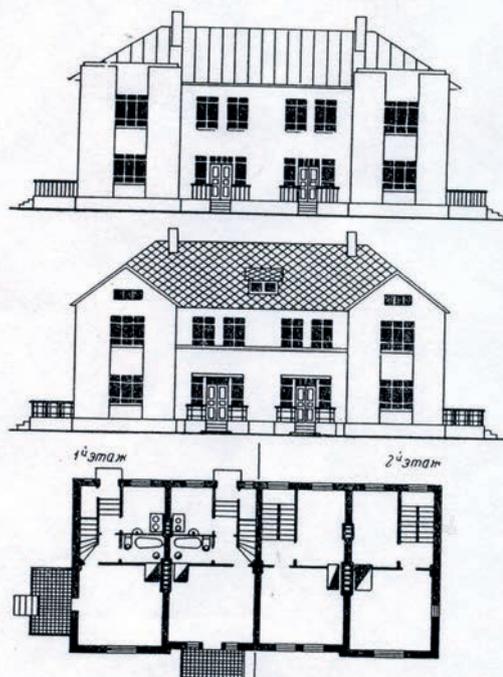


Рис. 2. Проект 2-этажного 4-квартирного жилого дома с квартирами в 2 этажа, с вариантами фасадов. Осинстрой, 1927 г.



Рис. 3. Витебск. Жилой дом-коммуна по ул. Горького. Архитектор А. Вышелесский. 1927–1930 гг.

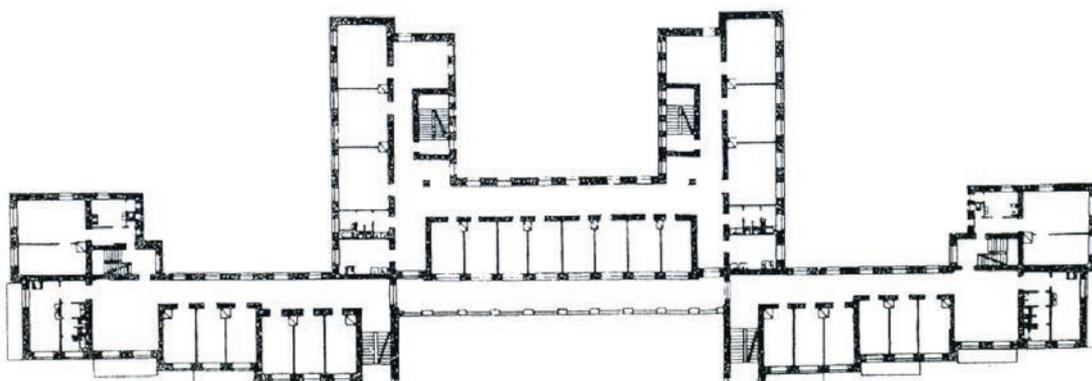


Рис. 4. План типового этажа жилого дома-коммуны по ул. Горького в Витебске. Архитектор А. Вышелесский. 1927–1930 гг.



Рис. 5. Витебск. 50-квартирный жилой Дом специалистов по ул. Доватора. Архитектор С. Презьма. 1932–1935 гг.

Поселок имел прямоугольную квартальную (до 2–2,5 га) планировку. Основное место отводилось трем группам трехэтажных четырехквартирных домов угловой композиции с приусадебными участками. Дома формировали застройку вдоль шоссе. Испытавшие влияние конструктивистского начала, жилые дома акцентированы в панораме ризалитами лестничных клеток с вертикальным остеклением и аттиками. Большие оконные проемы, протяженные и широкие балконы в домах, по задумке архитекторов,

реализовали идею слияния внутреннего и внешнего пространства (дома образовали прямоугольную сетку застройки, внутри которой находились объекты культурно-бытового обслуживания).

С помощью правительства БССР, выделившего дополнительные денежные средства, были построены школа, больница и амбулатория, магазины (размещались по красным линиям улиц), баня и прачечная, пожарное депо. Общественный центр включал просторный сквер, клуб с залом на 500 мест, четырехэтажное здание общежития – первого в Белоруссии, торговые предприятия. При строительстве поселка белорусскими архитекторами, осуществлявшими надзор за строительством, впервые был поставлен вопрос об архитектурно-художественном решении всего комплекса.

Впоследствии эта проблема, дополненная поисками такого типа дома, в котором функциональные процессы из жилой ячейки выносятся в специально предусмотренные общественные помещения, станет занимать архитекторов и проектировщиков все более

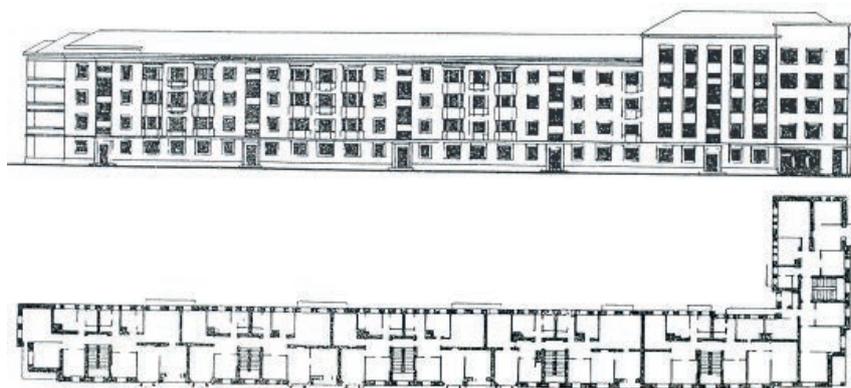


Рис. 6. Витебск. Фасад и план типового этажа 50-квартирного жилого Дома специалистов по ул. Доватора. Архитектор С. Презьма. 1932–1935 гг.

и более и в итоге на Витебщине найдет свое воплощение в реализации такого масштабного по своему размаху направления по изменению архитектурно-пространственного облика больших и малых поселений, как своеобразная триада «жилой район–жилой квартал–жилой комплекс». К примеру, в Витебске появляются такие типы зданий, как «Дом-коммуна» (архитектор А. Вышелесский, 1927–1930) (рис. 3–4), Дом специалистов (архитектор С. Презьма, 1932–1935) (рис. 5–6), Дома коммунального типа (архитектор В. Вуколов, 1929–1935) и др.

Поиски новых решений накладывались на типовое проектирование и строительство упрощенных (менее представительных!) двух-, трехэтажных домов с квартирами меньшей площади и уровня комфортности в районах промышленной застройки в Витебске, Орше, Полоцке, а также рабочих поселках на периферийных промышленных предприятиях (на том же Осинторфе под Оршей). Это направление в проектировании и строительстве было не просто решением жилищной проблемы (хотя в социальном плане она оставалась достаточно острой), это был период дальнейшего развития и уточнения нормативных и конструктивных положений в проектировании жилищного строительства в регионах Белоруссии.

Отметим, что одновременно с решением локальных архитектурно-строительных задач властные структуры активно работали над планами генеральной застройки городов Витебска, Орши, Полоцка, Лепеля, других населенных пунктов. И к началу 1941 г. такие планы были созданы: г. Орши

(под руководством известного советского архитектора П. Кириенко) в 1935 г., г. Витебска (руководитель авторского коллектива харьковский архитектор А. Касьянов) в 1939 г., г. Полоцка (с участием и под руководством известного архитектора И. Раппопорта) в 1939 г., г. Лепеля (руководитель группы разработчиков ленинградский архитектор М. Андросов) в 1940 г. и т. п.

Заключение. Подводя итог нашим рассуждениям, приходим к выводу: принятые в первые послевоенные годы решения партийной и советской власти, кропотливая и последовательная работа архитектурно-проектных и строительных организаций уже к концу 1930-х гг. привели к превращению архитектуры и градостроительства в один из главных факторов социального управления, оказывающих определяющее влияние на упорядочение пространственной организации городов и поселков Витебского региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. – М., 1954. – С. 427–428.
2. Голосов, И. А. Новые пути в архитектуре / И. А. Голосов. – ЦГАЛИ. – Фонд 1979. – Оп. 1. – Д. 18.
3. Известия. – 1926. – 15 окт.
4. Развитие социалистического соревнования в Белорусской ССР (1919–1941). Документы и материалы. – Минск, 1980. – С. 50.
5. Сборник указаний и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства. 1917–1918 гг. – № 25, 62.
6. Правда. – 1922. – 4 нояб.
7. Из истории советской архитектуры. 1926–1932. – М., 1970.
8. Витебский округ. Статистический справочник. – Витебск, 1928.
9. Шамрук, А. Архитектура Беларуси XX – начала XXI века / А. Шамрук. – Минск, 2007.

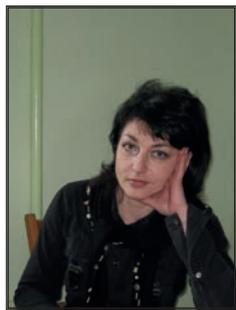
Поступила в редакцию 04.12.2012 г.

УДК 130.2

Категория «стиль» в культурфилософском осмыслении А. Ф. Лосева

Дубинина А. П.

Государственное учреждение высшего профессионального образования
«Белорусско-Российский университет», Могилев



Статья посвящена осмыслению категории «стиль», определению данной категории культуры в философии выдающегося русского ученого А. Ф. Лосева. Исследования А. Ф. Лосева в области стилистической проблематики представляют особый интерес для понимания роли стиля в современной системе культуры, так как предшествующие эпохи были определены стилистическим единством. Поэтому категория «стиль» в интерпретации философа приобретает сегодня чрезвычайную актуальность.

На основании определения стиля и соотносительности его со своими формами «инобытия» (имеется в виду область культурно-социальных отношений и материально-природная сфера) Лосев предлагает собственную типологизацию культуры по следующим критериям: общесоциальный, индивидуальный, психологически-настроительный, идеологический. Резюмируя исследования А. Ф. Лосева, следует отметить, что «стиль» является важной диалектической компонентой культуры и развивается по собственным законам, следуя за категориями «символ» и «выражение».

Ключевые слова: стиль, категория, Лосев, культура, типологизация.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 69-73)

The category of style in A. F. Losev's cultural and philosophic understanding

Dubinina A. P.

State educational establishment of higher professional education
«Belarusian-Russian University», Mogilev

The article is devoted to understanding of the category of style, to the definition of this category of culture in the philosophy of the outstanding Russian scientist A. F. Losev. A. F. Losev's researches in the field of style perspective are of special interest for understanding of the role of style in the modern system of culture as previous eras were defined by style unity. Therefore the category of style in the interpretation of the philosopher gets extreme urgency today.

On the basis of the definition of style and its correlation to the forms of «different being» (the area of typology of culture according to the following criteria: all-social, individual, psychological and mood, ideological). Summarizing A. F. Losev's research, it is necessary to point out that «style» is an important dialectical component of culture and develops according to its own laws, following the categories of symbol and expression.

Key words: style, category, Losev, culture, typology.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 69-73)

Категория «стиль» – одна из многозначных и противоречивых категорий культуры. Ранее других сложилось представление о стиле в античной риторике, где слово «*stylos*» закрепилось в качестве языкового термина благодаря классике римской литературы Квинту Горацию Флакку. Эпоха средневековья не оставила

нам теоретических размышлений о стиле. Ренессанс с присущей ему эстетизацией мира предлагает новый взгляд на искусство поэзии, живописи, музыки.

Рассуждения о стиле, красоте, об отношении красоты к искусству встречаются у поэта и философа эпохи Возрождения Филлиппа Сиднея.

Адрес для корреспонденции: e-mail: alladubinina@inbox.ru – А. П. Дубинина

Новое время отмечено в основном эстетическими и искусствоведческими воззрениями по отношению к категории «стиль». В контексте собственной эстетики представлен «стиль» у Г. В. Ф. Гегеля [1]. Он прибегает к методу следующего деления: субъект–объект–оригинальность. В области оригинальности, по Гегелю, как раз и находится категория «стиль». В эпоху реализма были созданы научно-ориентированные теории стиля (Г. Спенсер, Г. Земпер, А. Ригль) [2]. Конец XIX в. отмечен попытками реального анализа категории «стиль». Основной мотив в подходах этого времени – символическая трактовка начал культуры (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, О. Шпенглер, Г. Зиммель) [9, 11, 3].

Особая заслуга в разработке феноменологии культуры и общей теории стиля принадлежит русскому философу А. Ф. Лосеву. «Стиль» он ставит в один ряд с такими феноменами культуры, как «миф», «символ», «имя». Но «стиль», по мнению исследователя, есть «категория, требующая собственного подхода, ибо стиль нельзя сводить ни к какой системе, уже существующей в культуре» [5, с.14]. Определению категории «стиль» посвящен отдельный труд А. Ф. Лосева «Проблема художественного стиля».

Исследования А. Ф. Лосева в области стилиевой проблематики представляют особый интерес для понимания роли стиля в современной системе культуры, так как предшествующие эпохи были определены стилиевым единством. Поэтому категория «стиль» в интерпретации философа приобретает сегодня чрезвычайную актуальность и требует нового ракурса рассмотрения.

Цель данной работы – изучение категории «стиль» в культурфилософской интерпретации А. Ф. Лосева с последующим выявлением точного определения данной категории культуры и его перенесением в сферу современного культурологического знания.

«Что не есть художественный стиль» у А. Ф. Лосева. Рассуждения о стиле философ начинает с области культурно-социальных отношений, – вначале используется метод исключений: определяется «что не есть стиль», чтобы впоследствии подойти к точному его определению. Выявляет-

ся содержательное наполнение категорий «идея», «образ», «содержание», «форма». Определение этих понятий приводит А. Ф. Лосева к выводу о том, что художественный стиль не есть всего только его художественное содержание с его художественной формой. Далее проводится анализ составляющих, которые касаются внутреннего строения стиля: структуры, модели, организации, метода. «Художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае и ни в каком виде не сводится на эстетическое; художественный стиль не есть прием и не есть модель, но только результат моделирования; художественный стиль не есть метод его построения» [5, с. 19].

Следующая позиция касается роли индивидуальности, множественности, историчности, идеологичности в формировании стиля. Философ делает вывод о том, что стиль не есть ни чисто личное состояние художника, ни чисто общественное достояние той или другой исторической эпохи. Применимо к области бытия стиля в культуре можно предположить, что личностная характеристика определенного культурного стиля понимается общественно, а общественная характеристика стиля представляется всегда в личностном преломлении. Определяя роль идеологической компоненты, философ постулирует: «Можем ли мы говорить о стиле, что он есть какая-нибудь идеология? Никак нельзя, потому что иначе и вместо культурного стиля мы получили бы ту или иную вполне прозаичную концепцию. С другой стороны, однако, является тоже вполне порочным предприятием лишать стиль его идеологии. Ведь стиль есть выражение самого же искусства, его заостренная и максимально действенная направленность изображать жизнь во всех проявлениях» [5, с. 201].

Далее А. Ф. Лосев анализирует положение стиля в культуре с точки зрения воздействия на действительность; в соотношении природного и искусственного; в контексте общественно-политических отношений и подчинении личности художника исторической данности. Философ полагает, что любой стиль отражает действительность, поскольку само искусство есть не что иное, как отражение действительности: «Всякий

подлинный художник только для того и выбирает какой-нибудь стиль, чтобы наиболее полно, наиболее остро и наиболее творчески воздействовать на действительность. Стиль искусства – средство не просто отражения, но и моделирования мира, и эта модель мира – форма его художественного постижения» [5, с. 206].

Подходя к точному определению категории «стиль», философ устанавливает закономерность, сообразно которой определяется появление всякого «живого и неживого существа в природе» [5, с. 127]. Сообразно выявленной закономерности, сам человек, т. е. и сам художник является произведением природы, поэтому во всяком художественном стиле сразу и одновременно чувствуется и его природная обусловленность, и его сверхприродная, чисто личностная стихия. Таким образом, стиль не есть только природное явление, хотя и возникает в природе, не есть только явление искусства, хотя и возникает в искусстве, не есть только личное переживание или общественное событие, но создается, процветает и умирает исключительно исторически.

Последняя позиция А. Ф. Лосева в отношении «что не есть художественный стиль» касается диалектики творческих глубин личности художника и той исторической действительности и «принудительности», которой подчинен художник: «Художественный стиль производит на нас такое самостоятельное впечатление и вызывает у нас такой образ человеческой свободы творчества, что никому и в голову не приходит вся историческая неизбежность, вся историческая обусловленность, вся историческая непреодолимость и неотвратимость художественного стиля» [5, с. 210]. Так, согласно истории, с неотвратимой необходимостью появляется стиль барокко, стиль французского классицизма, картезианский рационализм. Пробивает свой час, наступает французская буржуазная революция, а вместе с ней апофеоз рационализма и «антиисторического просветительства». Недолгое существование европейского классического стиля сменяет романтизм, затем реализм середины XIX в. переходит в эпоху декаданса и модернизма с присущими этим явлениям субъекти-

вистскими изломами, наконец, ярко дает о себе знать социалистический реализм как результат социально-политической революции.

Итак, по мнению А. Ф. Лосева, всякий художественный стиль и создан природой, и не создан ею, создан личностью художника и не создан ею, является отражением общественности и часто ненавидит эту общественность, но последнее объяснение художественного стиля коренится только в общечеловеческой истории.

Определение категории «стиль». Анализ категориальных структур по отношению «что не есть стиль» подводит философа к определению самого понятия «стиль». Стиль у А. Ф. Лосева есть необходимая диалектическая категория, следующая за категорией символа или выражения. Подходя к определению стиля, философ указывает на тот факт, что в современной ему научной литературе термин «стиль» употребляется достаточно часто. Его используют все научные работники – и в общественных, и в физико-математических науках, и в логике, и в языкознании, и в эстетике, и в литературоведении. Но приходится констатировать то обстоятельство, что термин этот обычно употребляется с весьма неясным содержанием. Лосев говорит о том, что в настоящее время господствует мода на структурализм. Естественно, художественный стиль немислим без принципа структуры, без структурного оформления. И если сказать, что художественный стиль произведения есть его структура, то такое определение, пожалуй, будет не самым плохим. Однако встает вопрос, что следует понимать под структурой и в каком смысле употребляем этот термин.

Структура предмета указывает нам на то, что предмет предстает перед нами не в смутном, но во вполне раздельном виде. Для изучения структуры предмета необходимо не просто представлять его в раздельном виде, все отдельные элементы, части, моменты должны быть объединены в нечто целое, единое. Поэтому определение структуры представляется как единойраздельная целостность предмета, согласно мнению А. Ф. Лосева. В этом смысле всякий стиль обязательно обладает той или иной структурой, но не всякая структура обладает

определенным стилем. Другими словами, всякий стиль структурен, но не всякая структура стильна или стилистична. Всякая структура есть структура чего-нибудь, а если кроме структуры нет того предмета, о структуре которого идет речь, то ясно, что сама структура превращается в какой-то самостоятельный предмет, что было бы нелепо.

В художественном стиле не все обязательно структурно, ибо имеется еще и глубокая доструктурная сторона. Доструктурные черты художественного стиля несомненно объединяются в единое целое. Именно цельность художественного стиля уже включает в себя как чувственную образность и отвлеченную идейность, так и содержание с присущей ему формой. Цельность стиля – вот то диалектическое единство, в котором совпадают обе эти противоположности. К доструктурному строю художественного стиля можно отнести все его органически-жизненные особенности. Идейно-образная целостность, одновременно единичная и всеобщая, одинаково жизненная и органическая, определяет стиль. Итак, если объединить черты доструктурные и черты структурные, то можно полагать, что художественный стиль есть некий принцип конструирования самого художественного произведения, взятого во всей его полноте. Сам философ говорит о том, что принцип конструирования необходимым образом характеризует собою всякий художественный стиль, и первое, с чего начинается анализ стиля, – это с конструирования. Однако на объединении доструктурных и структурных черт и принципе конструирования в подходе к точному определению категории «стиль» сам А. Ф. Лосев не останавливается. Он включает в поле своего анализа эстетические и идеологические черты и понятие «художественный потенциал».

Идеологическая сторона стиля – это то собирательное, о чем уже говорилось выше, а именно – стиль есть отражение действительности, переделывание действительности, стиль – слияние природных, личностных и общественных элементов на основе его исторической значимости.

Доструктурные, структурные, идеологические черты художественного стиля еще

не вскрывают его до последней глубины, ибо стиль есть нечто эстетическое. Здесь А. Ф. Лосев заключает: «Художественный стиль не просто эстетичен, но он еще есть материальная и чисто физическая воплощенность этого эстетического» [5, с. 218].

Концепт «художественный потенциал» у философа включает в себя и цельность, и историческую обусловленность, и выраженность, и глубину, и экспрессию, и идеальную созерцательную данность. Так, при помощи термина «потенциал» фиксируется и вся теоретическая, и вся практическая мощь и произведения, и стиля.

Теперь настает время для определения категории «стиль». Стиль, по мнению А. Ф. Лосева, «есть диалектическая необходимость, и в нем – последняя реальность художественного лика» [7, с. 153]. Для определения стиля нужна точка зрения «инобытийная» к художественной форме. Это значит, что стиль как отвлеченный принцип должен быть определен независимо от художественной формы. Реальный анализ стиля должен заключаться в подыскании наиболее характерных признаков стиля и порой вне категории прекрасного и даже эстетического: «Здесь – учет явлений и фактов гораздо более «грубых» и «реальных», хотя и совершающийся под исключительным руководством соответствующих категорий и точек зрения» [7, с. 154].

Категория «стиль», по мнению А. Ф. Лосева, – категория более поздняя и потому более сложная, чем эйдос, миф и личность. В последнем определении категория «стиль» представляется философом как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения, стиль есть такая полная художественная форма, которая несет в своей организации следы соотнесения с тем или другим инобытием» [7, с. 151]. В качестве «инобытия», привлекаемого русским исследователем в целях стилевой организации, имеется в виду область культурно-социальных отношений и материально-природная сфера.

На основании определения стиля и со-

отнесенности его со своими формами инобытия А. Ф. Лосевым осуществляется типологизация стилей. Выделяются следующие типы стилей: общесоциальные («пролетарский», стиль музыки, «военный» стиль, «детский» стиль и др.); индивидуальные и т. д. Материально-природная точка зрения предполагает возможность существования «скрипичного стиля», «мраморного стиля», «бронзового стиля» и др. Материал здесь понимается в смысле содержания искусства.

Особые стилевые типы могут получать свое начало от «психологически-настроительной» точки зрения, таковыми являются: экстатический, созерцательный, деятельный, скорбный. Возможна также типологизация по идеологическому критерию, например, религиозное искусство, национальное искусство, философско-религиозное. Итак, стиль, являясь необходимой диалектической категорией в системе культуры, развивается по собственным диалектическим правилам и следует за категорией символа, или выражения.

Заключение. В философии культуры первой четверти XX в. произошло взаимное оплодотворение духовных потоков – социально-критического, прагматического, нравственно-религиозного и философско-отвлеченного: в результате сложился интерес к новой проблематике, постепенно выдвинувшей на передний план темы сплетения духа и реальности, жизнь человека, а также проблемы культуры. Разработка феноменологии культуры принадлежит

выдающемуся русскому ученому А. Ф. Лосеву. Категория «стиль» становится одним из центральных элементов культурологических построений в творчестве философа. Теория стиля находит свое завершение в монументальном труде «Форма. Стиль. Выражение», где «стиль» уже становится феноменом общекультурным и рассматривается А. Ф. Лосевым как важнейшая диалектическая категория.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель. – СПб.: Наука / Интерпериодика Маик, 2001. – Т. 1. – 622 с.
2. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970. – 545 с.
3. Зиммель, Г. Философия культуры: пер. с нем. / Г. Зиммель. – М.: Юрист, 1996. – 671 с.
4. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев; под общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
5. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.
6. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
7. Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 943 с.
8. Лосев, А. Ф. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана / А. Ф. Лосев, М. А. Тахо-Годи. – Киев: Collegium, 1998. – 242 с.
9. Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 832 с.
10. Постовалова, В. И. Творчество и его культурно-исторические лики в философском осмыслении А. Ф. Лосева / В. И. Постовалова. – ОНС (общественные науки и современность). – 2009. – № 5. – 176 с.
11. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Образ и действительность / О. Шпенглер. – Минск: Попурри, 1998. – Т. 1. – 656 с.

Поступила в редакцию 03.11.2012 г.

Эстетика «серебряного века» в оценке А. В. Пешехонова

Протасова О. Л.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования «Тамбовский государственный
технический университет», Тамбов



В статье анализируется отношение видного представителя отечественной публицистики либерально-народнического направления Алексея Васильевича Пешехонова к событиям, процессам и формам культурной жизни России начала XX в. Этот период принято называть «серебряным веком» русской культуры. Свои мысли Пешехонов излагал главным образом в журнале «Русское богатство», где был одним из ведущих сотрудников в течение почти двадцати лет. После первой русской революции политическая жизнь России несколько затихла, и основное внимание неравнодушной к судьбам отечества интеллигенции переключилось на культуру и мораль. А. В. Пешехонов, классический представитель народнической идеологии, отражавшейся в его беллетристике, категорически не принимал новых стилей, жанров, направлений в литературе и искусстве, оставаясь верным реализму – течению, которое, по его мнению, единственное может правдиво отражать духовную жизнь народа и служить народу.

Ключевые слова: А. В. Пешехонов, либеральное народничество, неонародничество, журнал «Русское богатство», публицистика, реализм, общественно-политическая и культурная жизнь России.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 74-79)

Aesthetics of «silver age» in the assessment of A. V. Peshekhonov

Protasova O. L.

Federal state funded educational establishment of higher professional education
«Tambov State Technical University», Tambov

The article studies the attitude of Alexey Peshekhonov – an outstanding representative of Russian liberal-populist trend – to events, processes and shapes of the early 20th c. Russian cultural activities usually considered as the «silver age». A. V. Peshekhonov stated his opinion mainly in «Russian Treasure» magazine, being its leading author through almost two decades. Russian political life somewhat calmed down after 1905 Revolution, so the intelligentsia, not indifferent to Fatherland's destiny, turned to culture and moral issues. A. V. Peshekhonov as a «classical representative» of the populist thought, mirrored in his fiction, rejected categorically new cultural and art styles, genres, trends, being devoted to realism which, he believed, was the only true reflection and servant of Russian people's spiritual life.

Key words: A.V. Peshekhonov, liberal populism, neo-populism, «Russian Treasure» magazine, publicism, realism, Russian social-political and cultural activities.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 74-79)

В последней четверти XIX – начале XX в. одним из наиболее заметных журнальных изданий России был толстый ежемесячник «Русское богатство», детище писателей-публицистов либерально-народнического направления. В отечественной (а тем более – зарубежной) истори-

ографии отсутствуют труды, посвященные этому значительному явлению русской общественной и культурной жизни. Уже поэтому анализ, хотя бы частичный, некоторых сюжетов и страниц его истории представляется новым и актуальным. В советские времена творчество писателей-народни-

Адрес для корреспонденции: e-mail: olia.protasowa2011@yandex.ru – О. Л. Протасова

ков, конечно, изучалось, но крайне одно-сторонне, с точки зрения полезности их как «певцов народного горя». В то же время их обвиняли в недостаточной революционности, ведь писали они обычно не о пролетариях, а о крестьянах. В постсоветское время народничество как научная проблема и вовсе уступает место другим – появилась возможность изучать ранее запрещенные темы или пересматривать отношение к изученным тенденциозно. Между тем народничество и неонародничество (так называли последователей народнической мысли с 1890-х гг.) – знаковые явления не только в общественно-политической, но и в культурной жизни России. Среди народников немало людей, которых смело можно назвать выдающимися деятелями культуры: Н. К. Михайловский, В. Г. Короленко, С. П. Мельгунов, А. В. Пешехонов и другие.

Цель данной статьи – анализ публицистической и литературно-критической деятельности начала XX в. одного из самых видных представителей либерально-народнического направления в отечественной публицистике, сотрудника журнала «Русское богатство» Алексея Васильевича Пешехонова.

Наиболее наглядными иллюстрациями отношения Пешехонова к процессам русской культуры служат, на наш взгляд, материалы журнала «Русское богатство» и источники из Отдела рукописей Российской государственной библиотеки. Некоторые из них впервые вводятся в научный оборот.

Алексей Васильевич Пешехонов (1867–1933) – одна из ярчайших фигур неонародничества. Выходец из многодетной семьи сельского священника Тверской губернии, в трехлетнем возрасте лишившийся отца и вскоре принявший на себя заботы о многочисленном семействе, этот типичный «разночинец» исключительно своим талантом, энергией, умом, страстным желанием быть полезным стране и народу добился многого в жизни. Даже те, кто впоследствии стали его идейными оппонентами, признавали незаурядность его натуры, а главное – кристальную честность и исключительную порядочность. Не получив в юности систематического образования, А. В. Пешехонов тем не менее овладел многими профессиями и знаниями, особенно

в области экономики. Зная природу и нравы деревни и крестьянства «изнутри», он был одним из наиболее авторитетных теоретиков-аграрников. Этим, однако, круг его интересов далеко не ограничивался: Пешехонов был чрезвычайно активен и как общественный и политический деятель, он стоял у истоков народно-социалистической партии, а в 1917 г. три месяца был даже министром Временного правительства. Позже, в эмиграции, он фактически стал зачинателем движения за возвращение в Россию.

Писательскую школу Алексей Васильевич проходил у знаменитого Владимира Галактионовича Короленко, прозванного «совестью русской интеллигенции». В течение многих лет их связывала тесная и преданная дружба. Все, что делал Учитель, для Пешехонова являлось заповедями. Так, по Пешехонову–Короленко, писатель не должен быть абстрактен, исходить из общих схем, дедуцировать. Нужно накапливать материал, записывая и систематизируя его, а затем стремиться к синтезу. Статья должна быть всегда как можно более сконцентрированной.

Пешехонов сознавался, что к беллетристике он подходил с точки зрения занимательности: «Возьму рукопись на ночь – и если не засну, значит, автор даровит» [2, с. 79]. Помимо дарования от автора, по его мнению, требовалось бережное и точное обращение с фактами.

По теплым воспоминаниям литератора Д. А. Лутохина, враждавшего в околелитературных кругах и хорошо знавшего писательский бомонд, мы можем судить о том, сколь авторитетен был Пешехонов в писательской среде, несмотря на неоконченное образование. Помимо яркого и узнаваемого стиля, у него была смелость, точнее, бесстрашие – и ни преследования цензуры, ни критика оппонентов в печати его не обескураживали. «Запустить парфянскую стрелу в стан врагов и потом наблюдать смятение, вызванное в этом стане, – большое наслаждение» [2, с. 80], – говаривал он. И в России, и позже, в изгнании, когда он оказался под настоящим обстрелом критики с самых разных сторон, он не без любопытства читал отклики писательских «собратий», собирал эти статейки и составил изрядную коллекцию вырезок о себе самом. Он никогда не боялся остаться «один в поле не воин».

Д. А. Лутохин замечал: «Тогда как часто и большие люди плохо переваривают суд над собой, даже суд глупца, – нервничают, омрачаются – А. В. не без удовольствия знакомился с резкими выпадами против себя, ибо всегда был уверен, что сумеет противнику воздать сторицей» [2, с. 80].

Завершая портрет Пешехонова-публициста, нельзя не привести слова о нем того же Лутохина, мнение которого разделяли многие коллеги по перу. «Громадный ум, честный ум, ум, всегда доделывающий до конца логическую работу, побуждает А. В. не размениваться на мелочи, а брать большие вопросы и подходить к ним с какой-нибудь новой стороны. Вероятно, из Пешехонова вышел бы первоклассный ученый, если бы не отврат к теории и не жгучая потребность разрешения практических вопросов русской действительности. Но умение отвлечься от мелочей и способность объективно анализировать и ставить точные диагнозы пригодились ему и как публицисту» [2, с. 181].

В своей богатой событиями жизни А. В. Пешехонов сотрудничал со многими изданиями, но главным его публицистическим поприщем было «Русское богатство». В этом издании Пешехонов работал с 1899 г. вплоть до его закрытия большевиками в 1918 г.

«Русское богатство» – один из солидных журналов дореволюционной России. Круг освещавшихся в нем вопросов был разнообразен: в журнале печатались оригинальная и переводная беллетристика (романы, повести, рассказы, стихи), воспоминания, записки, научные статьи по философии, истории, социологии, праву, экономике, общим проблемам естествознания, хроники внутренней и иностранной жизни, корреспонденции из разных стран Европы, критические материалы и отзывы о новых книгах.

В истории журнала, основанного в 1876 г., были три важнейших периода. Первый связан с редакторством Н. Н. Златовратского. В это время в «Русском богатстве» сотрудничали такие демократические публицисты, как С. Н. Кривенко, П. В. Засодимский, Н. И. Наумов и др. В 1883–1891 гг. «Русское богатство» издавалось А. В. Оболенским. В тот период в журнале стали пропагандироваться религиозно-нрав-

ственные взгляды Л. Н. Толстого. Наконец, третий период его истории начался, когда руководство им принял на себя Н. К. Михайловский – виднейший представитель народнической мысли. Именно тогда к журналу примкнули публицисты-народники Н. Ф. Даниельсон, С. Н. Южаков, Н. Ф. Анненский, а затем и Пешехонов.

По словам А. И. Герцена, у лишенного свободы народа трибуной является литература. «Русское богатство» достойно продолжало демократические традиции «Современника» и «Отечественных записок». После смерти в январе 1904 г. Михайловского редакцию «Русского богатства» возглавил В. Г. Короленко. Политические единомышленники, члены редакционного комитета (Пешехонов вошел в редакцию журнала в 1904 г.) на своих «четвергах» обсуждали не только материалы журнала, но и вопросы грядущего освобождения России «от самодержавного деспотизма и экономического рабства», вдохновляясь идеями эволюционного социализма, нравственного прогресса, гармонического развития личности.

Тематический диапазон творчества Пешехонова. В настоящей статье мы проанализируем элементы публицистической деятельности Пешехонова в самый, пожалуй, плодотворный для него период – между двумя революциями, когда рупором общественных и политических взглядов для многих в силу затишья на государственной арене стала журналистика. Революционные партии ушли в подполье; общественная мысль переключилась на изучение уроков недавнего катаклизма. На первый план выдвинулся «серебряный век» со своей оригинальной философией, художественными исканиями, эпатажем. Часть русского общества, равнодушная к прекрасному и к тому же уставшая от политических потрясений, кровопролитий русско-японской войны и революции 1905–1907 гг., с головой окунулась в водоворот нового, захватывающего, иногда «стыдного» – то есть того, чего в традиционной, привычной, прозаичной школе отечественного реализма не было и в помине. Другая часть общества осталась верна прежним, испытанным идеалам и принципам, безмерно раздражаясь художественными «новинками». В этом числе ока-

зались и народники, люди зрелые, с устоявшимися жизненными принципами.

Основным содержанием работы А. В. Пешехонова в указанный период стало сотрудничество в «Русском богатстве», где он не первый уже год вел хронику внутренней жизни России, откликаясь на важнейшие события. Проблематика его статей существенно расширилась по сравнению с прошлым, чисто «политико-хозяйственным», периодом. Теперь его интересы простирались и в области морали, эстетики, художественной литературы, не оставляя в то же время в тени и экономику вкупе с политическими событиями. Тематический диапазон его литературных трудов был очень широк – от злободневных политических комментариев до откликов на модные тогда религиозный и половой вопросы. Ни один из них, считал Пешехонов, не был и не мог быть решен, так как «все они всплывали и ставились вне связи с задачами, какие выдвинула история, и с нуждами, какие назрели в народной жизни» [8, с. 127]. Неудовлетворенность не оставляла его: «Давно, – быть может, никогда, – русская интеллигенция не жила такой изолированной жизнью, какой она живет в последние годы, как будто стена какая стоит между этой жизнью и народной» [8, с. 128]. Пешехонов сетовал, что русская интеллигенция в большинстве своем утратила интерес к народу, забыла о нем, занявшись обсуждением своих проблем. Отсюда обратная связь: он думал, что именно это отчуждение от народа стало одной из главных причин подавленного настроения интеллигенции, утратившей радость общения с массами.

То, что Пешехонову, да и не ему одному, казалось безвременьем, спустя десятилетия видится вполне нормальной разносторонней общественной жизнью, которая не может пробавляться одной только политикой. Недостаток острых политических ощущений с лихвой компенсировался невиданным всплеском культурной активности. Как писал в 1914 г. выдающийся знаток русской культуры рубежа XIX–XX вв. профессор С. А. Венгеров, началом, объединяющим общественника М. Горького и индивидуалиста К. Бальмонта, реалиста И. Бунина, символистов В. Брюсова, А. Блока и А. Белого с экспрес-

сионистом Л. Андреевым и натуралистом М. Арцыбашевым, пессимиста-декадента Ф. Сологуба и оптимиста А. Куприна, был вызов традициям обыденщины, устремление «ввысь, вдаль, вглубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания» [1, с. 234–235].

Это было время философских, художественных исканий, рождения новых путей в различных отраслях человеческого знания, переоценки ценностей в области морали, этики, чему события начала века дали обильную пищу. Большинство этих новых веяний отрицательно воспринимались мэтрами народнической мысли как проявления аморализма, упадка, обскурантизма. В них видели верных спутников столыпинской реакции. Имена Ремизова, Арцыбашева и других типичных представителей «серебряного века» были для Пешехонова и людей его духовного склада одиозными. Народники были воспитаны на реализме, сами выражали это художественное направление и воспринимали только реализм. Порой, не затрудняя себя тонкостями и различиями литературных течений и групп, Пешехонов в своих критических статьях ставил в один ряд совершенно разных писателей. Так, Леонид Андреев был оскорблен, увидев свое имя рядом с именами К. Чуковского и М. Арцыбашева. Об этом он заявил в своем письме самому Пешехонову. Отвечая писателю, Пешехонов, оговариваясь, что Андреев – один из немногих современных литераторов, которых он уважает, привел слова Н. К. Михайловского, своеобразной иконы народничества: «Талант – это только бутылка, и всякая в ней может быть жидкость» [5, л. 2]. Литературные и художественные формы, которыми виртуозно владели деятели «серебряного века» и которые подчас возводились в абсолют в ущерб содержанию, а главное, идее, для Пешехонова и его единомышленников – Н. Ф. Анненского, В. А. Мякотина, А. Б. Петрищева – действительно были пустым сосудом, бесполезным явлением. Более того – явлением вредным, отвлекавшим от реальности, общественной борьбы.

«Да, надо заново грады строить, – жаловался Пешехонов в 1907 г. своему другу В. А. Розенбергу, редактору «Русских ведомостей». – А как – никто не знает. А публика зачитывается... Саниными, Кузьминым и

приходит в неистовство от Айс. Дункан. Радикальные и толковые публицисты, живущие на гроши, по 15 рублей за билет платят! Это факт! Чепуха какая-то» [3, л. 6].

В 1909 г. публицист-народник то ли случайно, то ли намеренно посетил заседание литературного кабаре «Бродячая собака», знаменитого в то время места встреч представителей футуризма, «эгопоэзии» и других новейших течений «серебряного века». Завсегдатаи называли это заведение «обществом художественного интимного театра». Возмущение, которое испытал Пешехонов от увиденного и услышанного там, не поддавалось описанию. По свежим следам он написал для «Русского богатства» статью под красноречивым заглавием «Нищие духом и богатые бесстыдством».

«Мы хотим в наглядной форме показать, во что выродились пресловутые «искания», которыми увлеклась известная часть литературы и вместе с тем значительная часть читающей публики... Нет... моды ни на науку, ни на общественность... Попадают меткие словечки и яркие образы, несомненно, из памятников народной словесности разных веков и местностей, но в целом это какой-то винегрет... Подходит поэтесса, видимо, чувствующая себя здесь, как дома. Обращаюсь к ней, допытываюсь, в чем секрет... Она... шепчет:

– По правде сказать, мне кажется, что это вроде голого короля!

То есть никто еще не крикнул: «Да он голый!».

Пора, однако, уходить. Я еще раз оглядываю залу: на всех почти столиках не чай уж, а вино... Может быть, произойдет еще что-нибудь псиное или свиное...» [4, л. 2–11].

«Присмотритесь к нынешним литературным комбинациям, – писал А. В. Пешехонов, – максималисты, большевики и кошкодавы, символисты и реалисты, порнографы и моралисты; всем известные крупные таланты и усердно рекламируемые крупные бездарности...» [5, л. 3]. Все эти явления культурной бытности России начала XX в. он презрительно именовал «улицей».

Такое острое неприятие современной ему культурной жизни России теперь, наверное, мало у кого встретит сочувствие. Но у Пешехонова были свои, весьма определенные эстетические вкусы, отражающие

его цельную натуру народника. По воспоминаниям его жены, Алексей Васильевич в художественной сфере тяготел ко всему народному, а классическое искусство не жаловал: «в оперу и концерты не ходил, уверяя, что ему доступны только русские народные песни» [6, л. 7]. В этом, несомненно, проявились особенности культурного формирования Пешехонова как человека, выросшего в провинциальном захолустье. Черты этого влияния сохранились и в его устной речи с необычными для столичного интеллигента простонародными словечками и интонациями. Впрочем, возможно, иногда он умышленно вводил их в свой речевой оборот.

На фоне расцвета и многообразия литературы «серебряного века», оригинальности, новизны, подчас рискованной смелости тем, стилистических исканий и экспериментов традиционное народническое творчество казалось серым, безжизненным, «как сухощавая, черная дева лет под 40», – едко заметил В. В. Розанов. Не совсем неправ был мастер орнаментального стиля и в своих сердитых высказываниях в адрес «толстых» журналов «социал-демократов» (не вникая в политические оттенки, он всех народников зачислял в эту когорту), когда писал: «Таланта – нет, поэзии на страницах их толстых журналов – нет... Вся классическая литература прошла мимо них: остается «выжигать глаза» Пушкину, которому предпочитают Некрасова» [7, л. 1].

Это злое наблюдение не лишено смысла и применительно к Пешехонову. В целом же можно сказать, что с Пешехоновым произошла характерная для профессионального политика метаморфоза – сужение бескрайнего поля жизни до рамок политического измерения. Пешехонов выше всех русских поэтов ставил Некрасова, коего постоянно цитировал, а из прозаиков особенно жаловал Глеба Успенского, в котором ценил не художественность (она для него была второстепенна), а гражданский пафос. Да и сама работа в журнале, исключая литературоведение, стала своеобразной разновидностью политики, причем политики определенной идеологии, что заведомо предполагает заданный, односторонний подход к явлениям литературы и жизни.

Заключение. На примере А. В. Пешехонова, типичного представителя народни-

ческой мысли, можно увидеть, что неонародники «Русского богатства» были верны своим идеалам и традициям реализма, категорически не признавая новомодных эстетических веяний. Следует также заметить, что для них, людей практического, более того, прозаического склада, художественная культура, искусство явно проигрывали политике, общественной жизни. Сама же культура, по их мнению, обязана служить интересам трудового класса, следуя формуле «Все для народа, все через народ». Эта односторонность вызывала острую ответную критику со стороны оппонентов – писателей «серебряного века», чье творчество последователи народничества не могли принять. Однако, несмотря на такую эстетическую негибкость, своей гражданской позицией, искренней любовью к русскому

народу и его культуре, непрерывным и от-
важным служением России неонародники,
в том числе А. В. Пешехонов, заслуживают
глубочайшего уважения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Культурология. Теория и история культуры: учеб. пособие / под ред. В. И. Добрыниной. – М.: Общество «Знание», 1996. – 272 с.
2. Лутохин, Д. А. Зарубежные пастыри / Д. А. Лутохин // Минувшее. – Т. 22. – М., 1997.
3. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (далее – ОР РГБ). – Фонд 251. – К. 18. – Д. 34.
4. ОР РГБ. – Фонд 225. – К. 1. – Д. 9.
5. ОР РГБ. – Фонд 225. – К. 1. – Д. 36.
6. ОР РГБ. – Фонд 225. – К. 4. – Д. 64.
7. ОР РГБ. – Фонд 225. – К. 4. – Д. 67.
8. Пешехонов, А. В. На очередные темы. Времяпрепровождение / А. В. Пешехонов // Русское богатство. – 1909. – № 5. – С. 139–167.

Поступила в редакцию 29.12.2012 г.

Истоки развития художественной критики в Китае

Ли Лэй

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



В статье рассмотрены истоки художественной критики в Китае, восходящие к философии конфуцианства и даосизма. Приводятся высказывания Конфуция и Лао-цзы, в которых отражены эстетические критерии восприятия и воздействия искусства на человека. Художественная критика, как одна из составляющих частей искусствоведения, наряду с историей и теорией искусства, сформировалась в Европе в XVIII в. Художественная критика акцентирует оценку современного произведения искусства, выявляет и анализирует его ценностные характеристики. В Китае истоки художественной критики связывают с деятельностью Конфуция – великого философа, педагога и социального деятеля. Он имел хорошее музыкальное образование, осмыслил морально-воспитательную функцию искусства, его воздействие на воспитание человека. Противоположной и вместе с тем дополняющей идеологической школой был даосизм, который проповедовал внутреннюю свободу человека. В соотношении европейской и китайской культур конфуцианство и даосизм можно сравнить с классицизмом и романтизмом.

Ключевые слова: конфуцианство и даосизм, музыкальное искусство, ценностные характеристики.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 80-83)

Sources of the development of art criticism in China

Li Lai

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

The article deals with the background of art criticism in China ascending to the philosophy of Confucianism and Taoism. The article includes quotes by Confucius and Laozi reflecting aesthetic criteria of perception and influence of art on men. Art criticism, as one of the components of art studies, along with the history and theory of art, was formed in Europe in the XVIII century. Art criticism emphasizes the current art assessment, identifies and analyzes its value characteristics. In China, the origins of art criticism are associated with the activities of Confucius – the great philosopher, educator and social activist. He had a good musical education; he deeply understood the moral and educational function of art and its impact on the person's education. Taoism, which preached the inner freedom of man, was the opposing but at the same time complementary ideological school. In relation between the European and Chinese cultures Confucianism and Taoism can be compared with the Classicism and Romanticism.

Key words: Confucianism and Taoism, musical art, value characteristics.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 80-83)

Проблематикой художественной критики является ценность художественного произведения, степень его художественной значимости. В этой связи аксиологическая составляющая, берущая начало в философских учениях, связывает оценочный уровень с осмыслением мироздания и человека в нем.

Цель статьи – выявление места и значимости основоположников китайской фило-

софии в сфере музыкальной теории.

Вклад Конфуция в художественную критику. В истории китайской художественной критики первым представителем можно назвать Конфуция (551–479 гг. до н. э.), жившего в государстве Лу в период Весны и Осени, великого идеолога, педагога и социального деятеля древности. Идеологии Конфуция в сфере художественной критики была присуща определенная система-

Адрес для корреспонденции: 59115937@qq.com – Ли Лэй

тичность, он подходил к критике исходя из следующих позиций: каковы функции искусства, какое искусство имеет данные функции и каким образом реализует их. Среди всех видов искусства именно музыка сыграла основную формирующую роль в развитии художественной критики Конфуция, которая смогла проявиться посредством его музыкальной теории.

В эпоху ранней династии Цинь «юэ» («музыка») была самым развитым видом искусства, причем в основном состоявшим из музыки с элементами поэзии и танца. Развитие «юэ» очень тесно связано с широким распространением «ли» – церемоний. В широком смысле «ли» является ритуалом с символическим значением, сформированным на стыке искусства и эстетики. Например, молитвы охотников, обращенные к силам природы в первобытном обществе, обряды вождей племен, военные парады, дипломатические приемы, свадебные торжества в современном обществе и прочие ритуалы обуславливают обращение к различным художественным методам. Такие ритуалы становятся своеобразным художественным представлением.

В соответствии с церемониалом только Сын неба – император мог привлекать к музыкально-танцевальным обрядам 64 человека, вассальный князь – чжухоу – только 48 человек, сановник-дафу – только 32 человека. Хотя сановник Цзи при дворе правителя Лу был простым сановником, он использовал в своих ритуалах 64 человека. Конфуций относился к нему с презрением, считая, что целью церемоний «ли» является поддержание и укрепление существующего социального порядка, так как они содержат в себе важные идеологические концепции. Поэтому Конфуций требовал: «не смотреть, не слушать, не говорить и не делать ничего, что не соответствует церемониям».

Под влиянием культуры церемониальной музыки в эпоху Чжоу сформировался полноценный музыкальный орган. Этот период стал временем развития как придворных, так и народных музыки и танца, сохранились упоминания о более чем 70 различных музыкальных инструментах. Во время археологических исследований захоронения мелкого вассального князя, датированного первым годом периода

Воюющих царств (433 год до н. э.), в уезде Суйсянь нынешней провинции Хубэй было обнаружено 124 инструмента, одним из них был так называемый колокол-бяньчжун, регистр которого равнялся 5 октавам, что всего на две октавы меньше современного фортепиано. Структура гамм представляла собой одинаковую последовательность с современным семиступенным звукорядом до-мажора. Это свидетельствует о том, что уже в V в. до н. э. в Китае использовали двенадцатитоновый равномерный строй, т. е. на 1200 лет раньше, чем в Европе. Причем эта находка была сделана на территории мелкого вассального государства, из чего можно сделать заключение, что музыкальная культура при дворе императора была гораздо более богатой [1, с. 67].

Конфуций имел очень хорошее музыкальное образование, он умел в совершенстве играть на цине и исполнять песни. В «Исторических записках – Жизнеописании Конфуция» сказано, что «все 305 песен «Книги песен Шицзин» Конфуций умел петь и играть, включая как музыку «шао» (музыка красивой формы и содержания), военные песни «у», так и изящный жанр «я», и оды «сун» [2, с. 86]. Конфуций полностью утвердил морально-воспитательную функцию искусства, а также функцию формирования эстетического восприятия. У него существовало два критерия оценки искусства: максимальное совершенство содержания и формы. В своих «Изречениях» Конфуций так отзывался о разных жанрах древней музыки: «шао» (музыка красивой формы и хорошего содержания) – должна быть прекрасной настолько, насколько и совершенной, «у» (музыка красивой формы, но бессодержательная) – должна быть прекрасной, но может быть и не совершенной. Причем под красотой он понимал изящество формы, а под совершенством – содержание. Насколько такие критерии суждения соотносятся с его требованиями «жэнь» – «гуманности»? Конфуций критиковал военные песни «у» за несовершенство содержания, но отмечал изящность их формы, тем самым утверждая независимую ценность красоты формы. Он различал форму и содержание, но одновременно объединял их, комплексно выдвигая эти требования к художественным произведениям. Однако требование ставить во главу

содержание художественного произведения не отрицало принципа гуманности – «жэнь».

Конфуций строго придерживался того, что искусство обладает воспитательной функцией, но конкретного ответа на то, как выявить эту функцию, он не давал, ограничиваясь только той стороной вопроса, что музыка дает человеку наслаждение. Искусство в наглядном, образном виде реализует свои функции по отношению к разуму и чувствам человека, наслаждающегося им, причем оно может создавать сильный эффект. В книге «Изречений» сказано, что «после того как Конфуций услышал музыку «шао» (музыка красивой формы и содержания) в царстве Ци, он три дня не ел мяса» [3, с. 86]. Конфуций сравнивал это чувство прекрасного, полученное от наслаждения искусством, с чувством довольства от насыщения пищей, причем он считал, что сила и продолжительность чувства прекрасного значительно превосходят чувство довольства. Это оказало большое стимулирующее воздействие на развитие эстетических критериев в истории Китая. Основываясь на своем учении гуманности, Конфуций на примере музыки объяснил некоторые основные принципы художественной критики, выдвинул идеи морально-воспитательной и эстетической функции музыки, а также требования к единству формы и содержания художественного произведения.

Вклад Лао-цзы и апологетов даосизма в китайскую художественную критику. Лао-цзы является создателем даосизма, жившим в доциньскую эпоху на несколько десятилетий раньше Конфуция. В истории древней китайской идеологии даосизм и конфуцианство были относительно противоположными и одновременно взаимодополняющими школами, их основными продолжателями после ухода основателей стали Чжуан-цзы и Мэн-цзы соответственно. Конфуцианство подчеркивало социальную ответственность личности, тогда как даосизм делал акцент на внутренней свободе и природных склонностях человека. Отчасти это соответствует течениям классицизма и романтизма в рамках западной философии.

«Конфуцианство рассматривало искусство в качестве морально-воспитательного орудия. В даосизме формально отсутствовали какие-либо системные взгляды относи-

тельно искусства, но поскольку он преследовал цель свободного выражения душевных порывов и рассматривал естественность как наивысшую цель, это дало многим великим китайским деятелям искусства неистощимые духовные силы для творчества. По этой причине многие китайские артисты объектом своего творчества считали естественность, натуру, в чем нет ничего странного. Многие шедевры китайского искусства изображают горы и воду, цветы и птиц, деревья, бамбук. Во многих пейзажах из жанра «горы и вода» («шаншуй») зачастую у подножья горы или на берегу воды можно рассмотреть человека, поглощенного созерцанием красоты природы, чтобы осознать превосходящее природу и человека Дао» [4, с. 43].

Самый большой вклад Лао-цзы в историю китайской художественной критики заключается в том, что, будучи создателем даосской художественной критики, он разработал некоторые категории своей философской системы, которые впоследствии превратились в категории китайской художественной критики в целом [5, с. 102].

«Дао» является самым важным понятием философии Лао-цзы, но оно содержит в себе различные смыслы. «Дао, выраженное словами, уже не является Дао» – смысл этого изречения заключается в том, что Дао является источником всего сущего, и его нельзя назвать, но поскольку люди стремятся выразить все в языке, то его называли как «дао». Влияние этого понятия на китайское искусство весьма велико, например, в живописи требуется познать «дао», чтобы уметь отразить сущность изображаемого предмета.

Фэн Юлань считает, что «дао», сказанное Лао-цзы, является единством «бытия» и «небытия», в котором хотя и преобладает «небытие», но и о «бытии» нельзя забывать также. Например, Лао-цзы говорил, что только при наличии пустот между спицами колеса само колесо может выполнять свою функцию, только при наличии пустого пространства в посуде она может являться посудой, при строительстве дома должна присутствовать пустота, иначе невозможно будет создать комнаты для жилья [4, с. 64]. Поэтому реальные вещи фактически используются для создания виртуального пространства, которое и является непосредственно используемой частью вещей. Под

воздействием философии Лао-цзы несущее и реальное, их единство стали одними из важнейших особенностей китайского искусства. Исследователь эпохи Цин Цзян Хэ в своем труде «Заметки о живописи» писал, что «пустое и реальное порождают друг друга, только так можно постичь живопись» [4, с. 43]. Многие другие философские труды подтверждают принцип единства виртуального и реального в художественном творчестве, а этот принцип происходит именно из идей Лао-цзы.

Другой исследователь, Цзун Байхуа, писал: «Китайцы считают, что в глубине космоса сокрыто невидимое и бесцветное ничто, которое является источником всего, его корнем, неустанной жизненной силой» [6, с. 81]. «Подлинной основной для китайской картины является пустое пространство на листе... Поскольку пустое пространство на картине в пределах ее отнюдь не является пустым, это место, где течет жизнь и циркулирует дух космоса» [6, с. 103].

Следующий за Лао-цзы выдающийся представитель даосизма – Чжуан-цзы (369–286 гг. до н. э.), родом из уезда Шанцю сегодняшней провинции Хэнань, родился спустя 150 лет после смерти Конфуция, в эпоху Воюющих царств. Идеи художественной критики Чжуан-цзы полностью соответствовали общим идеям его философского учения. Самой характерной их особенностью было преследование духовной свободы, «ничто в Поднебесной не сможет оспорить красоты простого» [7, с. 86], т. е. он полагал наивысшей эстетической ценностью простоту, которая означала спокойствие, недеянность, естественное, не-насильственное, свободное состояние. Если сравнивать его влияние на более позднее искусство, почитание Чжуан-цзы природы создало теоретическую базу для романтизма в искусстве. В результате этого при изображении внешней и внутренней формы в китайском искусстве отказались от обычного стремления к изысканности формы, а стали пытаться выразить внутреннее содержание «дао» посредством внешней формы. В этом заключается традиционная сущность китайского искусства в целом. Художественный принцип «лотос, вышедший из воды, прекрасен в своем естественном виде» появился под влиянием идеи непосредственной сущности, пропове-

довавшейся Чжуан-цзы.

Самым крупным достижением Чжуан-цзы в истории китайской художественной критики было создание противостоящей и взаимодополняющей структуры, сформированной идеями художественной критики с точки зрения даосизма с Чжуан-цзы и конфуцианства с Конфуцием в качестве характерных представителей. Конфуций оценивал роль искусства, исходя из позиций церемонии и гуманности, Чжуан-цзы больший акцент делал на том, что свободная деятельность, превосходящая понятия полезности, более близка по сути к искусству. Конфуций ратовал за искусственную красоту, созданную человеком, проявление эмоций в рамках церемониала; Чжуан-цзы стоял за естественную красоту, свободное проявление чувств.

Заключение. Китай обладает традиционным искусством с длинной и блестящей историей, на протяжении довольно длительного времени исследователи китайского искусства подпадали под влияние слишком многих иностранных веяний, редко задумываясь о распространении и принятии китайской художественной критики за пределами Китая. Данная ситуация является своего рода вызовом для представителей мира искусства. Связь музыки и философских доктрин является основанием для понимания и оценки искусства с точки зрения мировоззренческих позиций. Ментальное поле той или иной теории определяет ценностную ориентацию в анализе произведения и его роли в культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сю, Хайлинь. История древней китайской музыки / Хайлинь Сю. – Шаньдун: Шаньдунвэнь, 1999. – 334 с.
2. Сунь, Цзинань. Краткий исторический обзор китайской музыки / Цзинань Сунь. – Шаньдун: Шаньдунское образование, 1993. – 310 с.
3. Гуань, Цзяньхуа. Эстетическое восприятие музыки в китайской культуре / Цзяньхуа Гуань. – Пекин: Китайское объединение культуры, 1995. – 297 с.
4. Фэн, Юлань. Краткая история китайской философии / Юлань Фэн. – Пекин: Дасюе, 2010. – 276 с.
5. Лу, Каньжу. Краткая история китайской литературы / Каньжу Лу, Юаньцзюнь Фэн. – Пекин: Цзуоцзя, 1957. – 467 с.
6. Цзун, Байхуа. Эстетика и настроение / Байхуа Цзун. – Цзянсу: Вэнь, 2008. – 330 с.
7. Ли, Эр (Лао-цзы), Чжуан, Чжоу (Чжуан-цзы). Лао-цзы. Чжуан-цзы / Эр Ли, Чжоу Чжуан. – Пекин: Хуавэнь, 2009. – 431 с.

Поступила в редакцию 28.12.2012 г.

УДК 712.035(476.5)

Бельмонты как отражение взаимосвязи природы, человека, культуры, истории

Антонова Е. В.

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



В статье на примере парка «Бельмонты» прослеживается трансформация замкового зодчества в дворцово-замковое, затем в дворцово-парковое. Бельмонтский парк, несмотря на разрушения и потери, сохранился в прежних границах. Просматриваются особенности композиций, отдельные планировочные элементы. Парк имеет спелый, высокого качества древостой. На его территории выделены особо ценные редкие насаждения клена остролистного, липы мелколистной, ясеня обыкновенного, дуба черешчатого.

Парк «Бельмонты» заслуживает более бережного отношения. Эстетические и художественные идеи, влияние моды, экономические и технические возможности, требования определенных эпох находят отражение в парковых композициях, ассортименте растений, стиле оформления и содержании парковых элементов, что является исторической памятью. Расширение и углубление знаний о духовном богатстве прошлого способствует развитию исторического самопознания, эстетическому, экологическому, нравственному воспитанию поколений, что особенно

важно в год экологической культуры. Чем глубже и разветвленнее исторические корни, тем крепче будут надземные побеги, прочнее молодая поросль.

Ключевые слова: парк «Бельмонты», человек, культура, природа, творческое наследие.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 84-92)

Belmonty as the reflection of nature, man, culture, history correlation

Antonova E. V.

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

In the article transformation of castle architecture into the palace and castle and then into the palace and park one is traced in the article on the park of «Belmonty» example. The park of Belmonty in spite of destructions and wastes has survived in the former borders. Composition peculiarities and separate design elements are observed. The park has high quality mature stand. Rare stands of Norway maple, small-leaved linden, European ash, English oak of particular value are distinguished on the Park territory.

The park of Belmonty is worthy of more careful attitude. Aesthetic and artistic ideas, fashion influence, economic and technical possibilities, definite epoch demands find their reflection in the park compositions, plant assortment, and style of the decoration and content of the park elements. All this is the historic memory.

Widening and deepening of the knowledge about spiritual riches of the past promote the development of the history self cognition, aesthetic, ecological, moral education of generations. It is most important in the ecological culture year. The deeper and branchier the historical roots the stronger are over ground shoots, more solid is young wood.

Key words: the park of Belmonty, man, culture, Nature, creative legacy.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(8). — P. 84-92)

Белорусский народ всегда славился своей культурой. На протяжении многих лет человек различными способами выражал собственный внутренний мир. Произведением культуры в целом и садово-паркового искусства в частности являются старинные сады и парки. Начало паркостро-

ения на территории Беларуси было положено более трех столетий назад. Развитие садово-паркового искусства определяется мировоззренческими взглядами, поэтому в старинных парках нашли отражение особенности той или иной общественно-экономической формации – уклад жизни, идеи,

Адрес для корреспонденции: e-mail: monika_dce@mail.ru – Е. В. Антонова

чудом его жизни. Сегодня, в эпоху компьютеров, Интернета и спутникового телевидения, даже трудно поверить, что создание, написание настолько ценных произведений было возможно в таком темпе. Труд – гигантское достояние жизни Орды – это, можно сказать, отличительный признак эпохи и поколения великих людей, в ней живущих [5].

К творческому наследию Наполеона Орды мы еще вернемся, а пока рассмотрим события 1812 года. В Бельмонты заезжал российский император Александр I с великим князем Константином. Император спешил в Дриссу (нынешний Верхнедвинск) и не стал задерживаться здесь на ночь. Вечером императорская ставка отправилась до Иказни. Дворец занял со штабом князь Михаил Богданович Барклай де Толли. Барклай де Толли покинул Бельмонты 9 июля 1812 года. 13 июля в Бельмонты прибывает Иоахим Мюрат, король Неаполитанский, талантливый полководец, сподвижник императора Франции Наполеона. Во время войны Франции с Российской империей Наполеон поручил Мюрату командование двумя кавалерийскими корпусами, которые действовали отдельно от Великой Армии. Они двигались через Браславщину вслед за отступающей в сторону Дриссы 1-й Западной Армией россиян. На территории района Мюрат находился 11 дней, 7 из которых провел в Бельмонтах. Именно Бельмонтский дворец был выбран маршалом для своей резиденции. Отсюда Мюрат ведет оживленную переписку: по несколько раз в день отправляет письма и донесения императору. Таких посланий насчитывается 20. В них подробно рассказывается о действиях россиян и французских частей. Из Бельмонтов Мюрат отправляет корреспонденцию и другим адресатам, в том числе и по делам своего королевства. В свою очередь во дворец постоянно стекается информация от французских подразделений. Несомненно, И. Мюрат много работал. Однако имел возможность и отдохнуть. Про это свидетельствует одно из стихотворений, написанное в Бельмонтах и позднее положенное на музыку. «Тут господствует мягкий мир, несмотря на войну; тишь лесов, их гостеприимное окружение приглашает к отдыху, и все тут дышит счастьем и нежностью». Старожилы говорили, что маршалу очень приглянулась хозяйка

усадьбы Констанция Плятер, жена Станислава Мануццы. Будто бы этим увлечением объясняется задержка Мюрата в Бельмонтах [6]. С Бельмонтской усадьбой связано много интересных исторических событий, легенд, преданий. Здесь прошли детские годы художника и общественного деятеля Яна Трояновского (1799–1878). Он автор полотна на историческую тему. Художник поддерживал тесные связи с некоторыми декабристами, дружил с А. Поджиа. Осенью 1821 года во время войсковых маневров в Бельмонтах состоялась встреча декабристов Михаила Лунина и Александра Поджиа. Имение неоднократно посещал знаменитый браславский врач, общественный деятель Станислав Нарбут (1853–1926) [3]. С середины XIX века во дворце размещался небольшой частный музей [7].

В 60-е годы XIX века просторы усадьбы насчитывали более 55 тыс. га, на которых имелись и значительные лесные массивы. Граф Феликс Плятер (1849–1924), при котором хозяйство имения достигло расцвета, сделал из Бельмонтов жемчужину Браславщины. Он повысил сельскохозяйственную и экономическую культуру, заложил в имении основы лесного хозяйства. Были построены мелиоративные и сплавные каналы протяженностью 136 верст. Через Дривяты и Друйку лес сплавлялся до Риги. В южной части леса были заложены несколько фабрик по переработке древесины. Производили соломку для спичек, тару, картон. Возле предприятий возник поселок Плятарово.

Во второй половине XIX века Бельмонты славились своими оранжереями. Их было 5, в том числе для выращивания персиков, инжира, винограда. Фрукты из Бельмонтов частично продавались в Динабурге (теперь Даугавпилс). В конце XIX – начале XX века имение славилось своим образцовым сельским хозяйством. Рядом с Бельмонтами существовала ферма породистых животных. Высокие урожаи сельскохозяйственных культур собирали с полей. Граф содержал большой парк самых современных на ту пору сельскохозяйственных машин. При усадьбе действовали винокурня и паровая мельница. По многим направлениям ведения сельского хозяйства организовывалось практическое обучение.

Перед Первой мировой войной в имении

Бельмонты находилась ценная коллекция мебели в стиле Людовика XVI, документы XVI века. Библиотека насчитывала более 3 тысяч томов. В 1915 году бельмонтские сборы были вывезены в Россию. Найти их следы до настоящего времени не удалось [4].

И снова Наполеон Орда. В 1860 году он начал свое путешествие по земле былой Речи Посполитой, увековечивая ее уходящие в прошлое поместья, замки, дворцы, пейзажи... Результатом этого романтического порыва стало огромное творение жизни – создание более 1000 графических картин безвозвратно ушедших времен. Имение Бельмонты также запечатлено в работах Наполеона Орды во всем своем великолепии (рис. 1). Это действительно романтическая документация, так как представляет места такими, какими они были в годы своего величия. Более тысячи графических рисунков сохранили от забвения уничтожаемый и погибающий мир, существование которого исторически удостоверено, но сущность которого мы можем увидеть благодаря Наполеону Орде – человеку, соединяющему не только литературные эпохи, но и миры: время до раздела Речи Посполитой, погибающей и в то же время возрождающейся в конце XVIII столетия, с современностью – его – XIX столетия и нашей – начала XXI века [5]. Примечательно, что итог путешествия по Европе нашел воплощение в графических черно-белых работах. Посещение дворцово-парковых ансамблей Беларуси отразилось в расцвеченных красками полотнах.

Если сегодня наследие Наполеона Орды заставляет задуматься и увлекает своей красотой – это значит, что мы не отвыкли от нормальности, что сквозь самые тяжелые годы мы пронесли важнейшие для человека ценности – чувство собственного самознания там, где мы живем [5].

История парка. По преданию, один из французских путешественников, проезжая по Браславщине и любуясь удивительными пейзажами, воскликнул «Бельмонт!», что в переводе с французского означает красивая гора. Браславская возвышенность – своего рода памятник геологической деятельности ледникового периода. При отступлении ледника по его тающей поверхности протекали бурные потоки талой воды. Они переносили с собой огромное количество

гравия, песка, гальки, которые затем в течение тысячелетий откладывались на освободившейся ото льдов поверхности. В районе, где расположен сейчас Браслав, отступавший к северу ледник задержался на достаточно длительное время. В результате здесь накопился очень мощный, толщиной 60–70 метров, слой ледниковых отложений. Он сформировал возвышенность. Особенность Браславской возвышенности – широкое распространение озон и камов. Образовались эти формы рельефа в теле ледника при заполнении гигантских проталин, пустот, трещин песком и гравием. Накопленный материал после стаивания льда целиком оседал на поверхности, сохраняя форму пустот. Озы напоминают большие валы с крутыми склонами и узким гребнем. Длина их может достигать нескольких километров, а высота – 90 метров. Камы – это холмы, обычно правильной конусообразной или округлой формы. Озы и камы придают пейзажу яркую выразительность, образуя своеобразные комплексы возле озерных берегов. Самым крупным озером в районе, пятым в республике по величине, является озеро Дривяты, площадь которого составляет 36,2 км², максимальная глубина – 12 метров. Необыкновенно живописно чередование многочисленных холмов, гряд разной величины с понижениями и котловинами озер. Такой неповторимый рельеф и отличает национальный парк «Браславские озера», общая площадь которого 70 тыс. га [8].

На юге и юго-западе к озеру Дривяты примыкает массив старинного парка «Бельмонты». В парке, по словам научного сотрудника Национального парка «Браславские озера» Натальи Архипенко, представлены все выделенные для Беларуси группы формаций лесов. Здесь произрастают насаждения ели европейской и сосны обыкновенной, которые могут служить эталонами лесов этих формаций как для национального парка, так и для всего Белорусского Поозерья. Сам парк отличается удивительной и сложной историей формирования, красочностью пейзажей, своеобразием планировки. При его создании искусно использована высокая холмистая терраса над озером, с которой открывается красивый вид на Дривяты [8]. Парк в плане имеет форму вытянутого полуовала. Занимает два сравнительно ров-

ных, но расположенных на разных уровнях участка, и поэтому условно разделяется на верхний и нижний (рис. 2). Центром композиции был каменный дворец – большое симметричное здание с пристроенным к северному торцу костелом. Он величественно возвышался на гребне террасы, являясь доминантой парковой панорамы. Здание дворца замыкало перспективу главного въезда, расположенного по оси композиции. Въезд проходил по мосту через глубокий ров (достаточно хорошо сохранился), охватывающий парк с восточной и северо-восточной сторон. Дорога ко дворцу пролегла через верхний парк [1]. Ко дворцу вели три подъездные дороги, две из них перекрывались воротами, третья проходила по подъемному мосту, переброшенному через ров [2]. На территории парка выделены особо ценные редкие насаждения клена остролистного, липы мелколистной, ясеня обыкновенного, дуба черешчатого. Эти насаждения создавали по пути следования несколько живописных групп, чередующихся с небольшими полянами. Парк окружала каменная ограда [1]. В верхней части парка есть ровный, покрытый газоном партер. Прогулочный маршрут проложен по периметру партерной части и основан на последовательном открытии парковых картин, создаваемых группами и солитерами в пределах партера. Нижняя часть парка, расположенная перед западным фасадом дворца [2], размещена на крутом, высотой 10–15 м, склоном холма, который был обработан в виде трех очень узких (2–3 м) террас, расширенных полукругом по оси дворца. В основу композиции была положена дальняя перспектива по оси дворца в виде узкого разрыва в большом древесном массиве. Она имела несколько планов. Передний план составлял газон с симметричным и двумя небольшими, С-образной формы искусственными холмиками с кулисами из лип. Второй план создавал искусственный водоем, расположенный перпендикулярно композиционной оси. Водоем – часть оригинально решенной водной системы, имеет в плане форму прямоугольника (100×20 м), который полукруглыми узкими протоками соединяется со вторым водоемом такой же формы, но вдвое уже (100×10 м). Формой, характером обработки берегов они напоминают водоемы регулярных парков

XVIII века. Протоки водоемов кольцеобразно изгибаются, образуя остров в диаметре до 40 метров. Отсюда в южную часть парка отходит канал, выполняющий дренажную функцию. На острове была беседка, через протоки перекидывались мостики. Остров, как и вся эта часть парка, служил местом уединения в окружении лесопарковых насаждений. Нижний парк формировался на основе естественного леса сложного состава. Он имел систему каналов, достаточно развитую дорожно-тропинчатую сеть, отличался разнообразием живописных пейзажей. Теперь он принял вид лесного массива с обильным, разросшимся самосевом древесных пород, особенно на полянах [1].

Время оставило свой отпечаток не только на здании дворца, но и на самом парке. Войны, революции – все это, несомненно, наносило урон. Во второй половине XX века от графского поместья остались только камни. Удивительная судьба этого места привлекает не только краеведов, работников охраны природы и исторических памятников, но также всех тех, кто интересуется историко-культурным наследием белорусского народа. Полистаем страницы истории парка второй половины XX века.

70-е годы. Парк находится в запущенном состоянии, многие деревья уничтожены, отдельные участки заболочены. Но его можно восстановить, т. к. большинство насаждений и дорожек сохранилось [2].

В 80-е годы парк принимает вид лесного массива с обильным, разросшимся самосевом древесных пород, особенно на полянах. С нарушением дренажной системы территория оказалась переувлажненной, что повлияло на типологический состав насаждений. Они включают березняки разнотравные, ольсы разнотравно-осоковые с березой пушистой, дубравы еловые, ясенники сложного состава, а также участки сероольховых фитоценозов. В подросте доминирует ель, успешно расселяющаяся почти по всему массиву. Местами одичавший *Sorbaria sorbifolia* (L.) A. Вг. Рябинник рябинолистный, интродуцент из Сибири, образует непроходимые заросли. На газоне перед водоемом посажены рядами ели. Степень сохранности парка частичная. Ценность представляют сохранившиеся элементы исторической планировки и высокого качества древостой [1].

В 90-е годы сохранились остатки парка, который преобразовался в лесной массив. Внимательному взору открываются старые аллеи, контуры каналов и водоемов. Взгляд задерживается на небольших аллеях – где-то экзоты еще остались. Хорошо сохранился глубокий ров, который оформлял главный въезд в имение. На месте дворца видны остатки фундамента [3]. Хотя парк находится в запущенном состоянии, он подлежит восстановлению.

Влияние природы на человека. На сегодняшний день из-за нарушения системы водоканалов, переувлажнения происходит заболачивание отдельных участков, что оказывает влияние на состав растений.

Специфика «основного строительного материала» – живых растений – постоянно меняться в процессе роста и развития. Поэтому в любом парке нужен уход для сохранения целостности пространственной организации. Привлечение в культуру растений из разных географических районов земного шара позволяет человеку совершать своеобразные ботанические путешествия по всему миру. Внимание привлекают могучие деревья: местные виды и экзоты. Из аборигенов – *Picea abies (L.) Karst.* Ель обыкновенная, *Pinus sylvestris L.* Сосна обыкновенная, *Betula pendula Roth.* Береза повислая, *Tilia cordata Mill.* Липа мелколистная, *Acer platanoides L.* Клен остролистный и др.; из растений-интродуцентов – *Picea pungens Engelm.* Ель колючая, *Larix decidua Mill.* Лиственница европейская, *Larix sibirica Ledeb.* Лиственница сибирская, *Pinus strobus L.* Сосна Веймутова, *Thuja occidentalis L.* Туя западная и др. Остроконечные, стройные, вечнозеленые вековые деревья, достигающие 27–30 м высоты, способствуют декоративности композиций в течение всего года. Чередование открытых и закрытых пространств, смена пейзажей, построенных на контрасте игры света и теней уменьшают напряжение, переносят человека в заповедное царство уединения и тишины, уюта и красоты, потаенный мир гармонии. Пробуждаются и добрые мысли, и высокие чувства. Мудрая красота природы успокаивает человека, снижает эмоциональный накал. Многообразие оттенков зеленого цвета,

ажурность и форма кроны, причудливые узоры коры, легкий приятный шелест листвы, сменяющийся звучанием тишины, на какое-то время вырывают человека из повседневной жизненной рутины. В парке, как писала Анна Ахматова, «совсем по-другому живешь» [9, 10]. Каждая минута пребывания в парке приносит хоть мимолетное, но счастье. Поэтому такие приятные мгновения общения с хрупкой природой остаются в памяти. Их хочется переживать снова и снова, волнуясь и радуясь. На самом деле вся наша жизнь сложена из мгновений и мелочей. Чем больше в ней ярких фрагментов, тем интереснее она и насыщеннее.

Деятельность всегда помогает снятию напряжения человека. Создание парка – огромный труд, требующий изменения композиционных частей красивых уголков живой природы, подбора декоративных растений для формирования разнообразных пейзажей, которыми хочется любоваться вновь и вновь. Мотивы покоя в садовых пространствах создаются газонами и водоемами, мотивы движения – деревьями, кустарниками, проточной водой, лестницами. Вдоль прогулочных дорожек пейзажи формируются так, чтобы вызвать ряд образов и впечатлений. Парк воспринимается в движении картин природы [9]. На рубеже XVIII–XIX стст. увлечение музыкой охватило дворянскую среду. Владение музыкальными инструментами считалось признаком хорошего воспитания и образованности. Исполнялись различные произведения. В роскошных россыпях звуков слушатели наслаждались богатством музыкальных мотивов. Особый шарм был в концертах на природе. Известно о существовании своеобразных музыкальных развлечений: посетители ходили «слушать птиц». Устраивались и специальные площадки, со всех сторон окруженные липами. В подлеске обитали соловьи. Такие площадки давали приют певчим птицам [11].

Быть может, вся природа – мозаика цветов?

Быть может, вся природа – различность голосов?

Быть может, вся природа – лишь числа и черты?

Быть может, вся природа – желанье красоты?

К. Д. Бальмонт

Афористический фрагмент «Природа» был написан Гете в 1782 г. «Вдохновеннейшей рапсодией» назвал этот фрагмент Ч. Дарвин. В 1844 г., публикуя в журнале «Отечественные записки» второе из своих «Писем об изучении природы», А. Герцен поместил в приложении к нему собственный перевод гетевского стихотворения в прозе «Природа»: «Природа!.. Она творит вечно новые образы; что есть в ней, того еще не было; что было, не будет; все ново, – а все только старое. Мы живем посреди ее, но чужды ей. Она вечно говорит с нами... Она вечно творит и вечно разрушает... Она единственный художник: из простейшего вещества творит она противоположнейшие произведения, без малейшего усилия, с величайшим совершенством, и на все кладет какое-то нежное покрывало. У каждого ее создания особенная сущность, у каждого явления отдельное понятие, а все едино... Она дает дивное зрелище... В ней все живет, совершается, движется... Она вечно меняется, и нет ей ни на мгновение покоя... У нее свой собственный, всеобъемлющий смысл... Она премудра и тиха... Она целостна и вечно недокончена...».

*Пойми живой язык природы, –
И скажешь ты: прекрасен мир.*

И. С. Никитин

Старожилы рассказывают, что еще в 1930-е гг. в роще располагалась очень красивая поляна, где стояли вольеры с божантами (фазанами). Называлось это место божентарня. Рядом на холме было оборудовано место для музыкантов. Там часто устраивали пикники, звучала музыка [3]. По воспоминаниям старожилов деревни Ахремовцы, внизу у костела была танцплощадка – «огниско». Именно в парке на природе танцевалось как нигде лучше.

Замечено, что ритмичные телодвижения, совершаемые множеством людей, приводят к появлению почти мистического чувства единения друг с другом. Упорядоченные телодвижения помогают укрепить человеческой душе, в единении укрепляется человеческий дух. Возникает своеобразный заряд челове-

ческой энергии, способный сделать каждого в несколько раз сильнее. С точки зрения современной физики, Вселенная вовлечена в танец энергии. Все, что окружает нас, постоянно движется, «танцует» под единую музыку мира.

Помимо космической ритмики, есть еще ритмика человеческого тела. Ритм подчиняет себе все клетки, все атомы человеческого организма. Это явление не зависит от нашего согласия или несогласия.

Организм – сложнейшая саморегулирующаяся система. Помимо множества других физиологических факторов большое значение для его жизнедеятельности имеет ритмичность. Все внутренние органы и психические процессы функционируют в определенном ритме. Движение природы – живой и неживой, макрокосмоса и микрокосмоса – тоже подчиняется определенному ритму. Человек – часть Вселенной, и поэтому для него обязательны законы ее существования. И чем больше наш внутренний ритм будет соответствовать ритму Природы, тем более гармоничной станет наша жизнь. Необходимо привести человека в состояние Гармонии и Ритма. Природа и есть фундамент единства. Человека не может не занимать природа, он связан с ней тысячью неразрывных нитей; он сын ее (И. Тургенев).

Отношение человека к творческому наследию. Высокой гражданской позицией, любовью к «малой родине» пронизаны выступления жителей на страницах газеты «Браслаўская звезда». Так, И. Редико, инвалид Великой Отечественной войны, пишет 3 марта 1993 г., что наши деды смогли сбереечь природу для нас. Они ценили землю, берегли ее. Земля была их собственностью, средством для существования. Не зря ее называли кормильницей. Со временем хозяевами на ней стали все и никто. А результаты такого «хозяйствования» сегодня у всех на виду. Земля и природа наша дешево нам достались. Поэтому и разбазаривали ее направо и налево. И никогда не задумывались над тем, что сказали бы наши деды о таком хозяйствовании.

К. Пупин высказывает 24 февраля 1993 г. свою мысль старожила о состоянии природы Браславщины. Очень многое в ней

изменилось в худшую сторону, так как не научены мы были беречь родную землю, по достоинству ценить неповторимую красоту ее. Только брали, не давая взамен ничего. Больно смотреть, как теряет прозрачность вода в озерах, как стекают слезы с пораненных сосен.

Вспоминаются слова А. Н. Толстого: «Что такое родина? Это – весь народ, совершающий... свое историческое движение. Это – прошлое народа, настоящее и будущее. Это – его своеобразная культура, его язык, его характер, это – цепь совершаемых им... исторических скачков, узлов его истории».

Парк «Бельмонты» находится в центре населенного пункта Ахремовцы. Возле него располагаются школа и детский сад. В парке, на месте старого разрушенного поместья, в 2002 году был построен костел Воздвижения Святого Креста, прихожане которого поддерживают порядок на прилегающей территории. Среди местных жителей в возрасте от 14 до 60 лет был проведен опрос по значению парка в их жизни. Анализ опроса показал, что парк имеет огромную ценность для каждого жителя данной местности. Дети старшего школьного возраста посещают его практически каждый день. Это прогулки с друзьями в свободное время, школьные экскурсии, занятия физкультурой и туризмом. Взрослые чаще бывают здесь весной и осенью. Обычно это возможность отдыха и уединения. Многие через парк возвращаются домой с работы. Об истории парка часто слышат от учителей, родителей, работников местной библиотеки. Но парк – это не только исторический объект, но и участок природы, требующий особо бережного отношения, который теперь находится в запущенном состоянии. Для того, чтобы придать парку достойный вид, необходимо очистить его от мусора, провести мероприятия по благоустройству участка для проведения культмассовых мероприятий, в верхнем парке разбить цветники. Нижний парк нуждается в прореживании подлеска и дренировании отдельных участков. Парк занимает большую площадь – поэтому полная реконструкция возможна при

поддержке районных и местных властей, но многое зависит от самих жителей, что должно проявляться в бережном отношении к окружающей природе.

Заключение. На примере парка «Бельмонты» прослеживается трансформация замкового зодчества в дворцово-замковое, затем в дворцово-парковое. Бельмонтский парк, несмотря на разрушения и потери, сохранился в прежних границах. Просматриваются особенности композиций, отдельные планировочные элементы. Все мы должны постараться, чтобы вернуть запечатленным Наполеоном Ордой памятникам прежний вид. Парк имеет спелый, высокого качества древостой. Заслуживает более бережного отношения. Нужны меры по профессиональной консервации объекта и ликвидации всех факторов, которые ведут к его разрушению [12]. Все-таки парк – золотой фонд природы Беларуси. Эстетические и художественные идеи, влияние моды, экономические и технические возможности, требования определенных эпох находят отражение в парковых композициях, ассортименте растений, стиле оформления и содержании парковых элементов, что является составляющими исторической памяти. Чем глубже и разветвленное исторические корни, тем крепче будут надземные побеги, прочнее молодая поросль. На протяжении многих веков человек находился в непосредственном контакте с природой. А в современном мире он все больше отдаляется от нее. Как мудры были наши предки и как знали настоящую цену природы! Ведь она была для них живой лабораторией, лабораторией жизни. Здесь все подчинено Ритму, законам Любви. Здесь все гармонично. Важно достичь Гармонии вокруг и в себе. Расширение и углубление знаний о духовном богатстве прошлого способствует развитию исторического самопознания, эстетическому, экологическому, нравственному воспитанию поколений, что особенно важно в год экологической культуры. Парк – это продукт цивилизации, отражение уровня достижений в области ландшафтной архитектуры и уровня эстетического развития человечества, способов мирозерцания и

восприятия самого человека в мире. Только в обществе природа является для человека звеном, связывающим человека с человеком (К. Маркс).

ЛИТЕРАТУРА

1. Федорук, А. Т. Садово-парковое искусство Белоруссии / А. Т. Федорук. – Минск: Ураджай, 1989. – 247 с.
2. Антипов, В. Г. Парки Белоруссии / В. Г. Антипов. – Минск: Ураджай, 1975. – 200 с.
3. Шыдлоўскі, К. С. Архітэктурная спадчына Браслаўшчыны: гіст.-архіт. нарыс. / К. С. Шыдлоўскі – Минск: Палымя, 1996. – 158 с.
4. Сергіевіч, К. З гісторыі маёнтка Бяльмонты / К. Сергіевіч // Браслаўская звязда. – 2007. – 9–16 чэрв. – С. 5.
5. Ксёнжек, Я. Между историей и современностью. Несколько замечаний о жизни и творчестве Наполеона Орды / Я. Ксёнжек // Наполеон Орда 1807–1883: матер. междунар. конф., посвящ. 200-летию рожд. художника, Брест, 29 окт. 2007 г. – С. 17–21.
6. Сергіевіч, К. Бяльмонты – рэзідэнцыя Мюрата / К. Сергіевіч // Браслаўская звязда. – 2007. – 12 мая – С. 5.
7. Браслаўшчына азёрная мая: паэзія прыроды / уклад. І. Бутовіч. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 254 с.
8. Шидловский, К. С. Браславские озера: путеводитель по зоне отдыха Браслав / К. С. Шидловский. – Минск: Палымя, 1989. – 63 с.
9. Антонова, Е. В. Роль садово-паркового искусства в снятии стресса / Е. В. Антонова, Ю. В. Богданович // Фундаментальные и прикладные проблемы стресса: матер. II междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 21 апр. 2011 г. / Вит. гос. ун-т; редкол.: А. П. Солодков [и др.]. – Витебск, 2011. – С. 210–211.
10. Богданович, Ю. В. Парк «Бяльмонты» в культурном развитии беларусов / Ю. В. Богданович // Образование XXI века: матер. XII (57) Региональной науч.-практ. конф. студентов и магистрантов. – Витебск, 2012. – С. 93–94.
11. Парки. Сады / отв. ред. Т. Евсеева. – М.: Аванта+, 2005. – 184 с.
12. Федарук, А. Бяльмонцкі парк / А. Федарук // Браслаўская звязда. – 2002. – 5 вер. – С. 3.

Поступила в редакцию 21.06.2012 г.



ПЕДАГОГИКА

УДК 378.016:741

Особенности преподавания рисунка в системе подготовки дизайнера

Сенько Д. С.

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



Важнейшей составляющей профессиональной подготовки дизайнера является рисунок. От уровня владения его изобразительно-выразительными средствами во многом зависят качество и полнота выражения проектного замысла. В проектной деятельности рисунок выступает в качестве особого метода познания и преобразования предметно-пространственной среды, фиксации и интерпретации визуальной информации.

Однако сложившиеся методы преподавания академического рисунка не в полной мере раскрывают его потенциал в формировании профессиональных способностей будущего дизайнера. Очевидно, что методика проведения занятий по академическому рисунку должна быть сориентирована на воспитание проектной культуры, обучение логике и методике проектирования, чтобы научить будущего дизайнера с помощью графических средств передавать эстетические, конструктивные и функциональные особенности проектируемого объекта.

В статье очерчен круг проблем, связанных с обучением академическому рисунку студентов специальности «Дизайн», намечены основные направления совершенствования целей, задач, содержания и методики преподавания академического рисунка, критериев оценки практических работ применительно к подготовке дизайнера.

Ключевые слова: *drawing, профессиональная подготовка дизайнера, форма, пространство, художественное творчество, проектная деятельность.*

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 94-100)

Features of teaching drawing in the system of designer training

Senko D. S.

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

The major component of the training is the designer's drawing. Quality and completeness of the expression of design intent depend on the level of mastering figurative and expressive means of drawing. In design, drawing serves as a special method of learning and transformation of object and space environment, of recording and interpretation of visual information.

However, existing methods of teaching academic drawing do not fully disclose its potential in shaping professional abilities of a would be designer. Obviously, the methods of teaching academic drawing should focus on education of design culture, teaching logic and design techniques to teach would be designers to depict the aesthetic, structural and functional features of the designed object using graphic means.

The article outlines the range of problems associated with teaching design students academic drawing, main directions of improvement of goals, objectives, content and methods of teaching academic drawing as well as evaluation criteria of practical work in relation to designer training.

Key words: *picture, professional training of the designer, form, space, artistic creativity, design activity.*

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 94-100)

Важнейшим фактором повышения качествами, необходимыми для решения конкурентоспособности товаров и разнообразных проектно-творческих задач, все острее возникает в различных областях материального производства, культуры и искусства. услуг выступает дизайн-деятельность. Потребность в квалифицированных дизайнерах, обладающих профессиональными

Адрес для корреспонденции: e-mail: Senko17@tut.by. – Д. С. Сенько

Ключевыми задачами обучения дизайнера является развитие художественно-образного мышления, позволяющего свободно оперировать всем арсеналом смыслообразующих и формообразующих методов и средств для достижения поставленной цели. Важнейшим свойством художественно-образного мышления дизайнеров является умение найти оптимальную форму проектируемого объекта, отвечающую эстетическим, функциональным и техническим требованиям к проектируемому объекту. Графическое изображение в проектной деятельности выступает в качестве средства, с помощью которого происходит интеграция мыслительной и изобразительной деятельности.

Цель статьи – анализ сложившейся системы преподавания рисунка и изложение концептуальных подходов к формированию тематического содержания, методики преподавания, критериев оценки академического рисунка применительно к подготовке дизайнера.

Рисунок, выступая в роли специфического профессионального «языка» проектно-творческих поисков, позволяет одновременно фиксировать идею, экспериментально варьируя количеством и качеством изобразительных элементов, осмысливать эволюцию структур и форм объекта, оперативно корректировать творческий замысел. Изобразительная деятельности превращает «мыслительный эксперимент» дизайнера в наглядный, переводя его на уровень «визуального мышления».

В процессе обучения рисунок рассматривается как учебно-познавательная деятельность, требующая систематического и последовательного решения учебно-аналитических задач создания изображения на плоскости. Академический рисунок как учебная дисциплина подразумевает длительную поэтапную работу на плоскости листа с глубоким анализом конструктивных особенностей предмета изображения, передачи его объема, материальности и пространственного положения объектов с помощью линейной и воздушной перспективы, определения пропорциональных отношений элементов. Овладение академическим рисунком предполагает освоение графических материалов и способов их эффективного использования, принципов композиционного решения ри-

сунка и выражения эстетических качеств природы. Непременным условием создания академического рисунка выступает художественно-образное осмысление действительности, результатом которого является художественный образ.

Академический рисунок в системе специальных дисциплин. В системе специальных дисциплин академический рисунок выступает в виде особого метода познания предметно-пространственной среды, фиксации и интерпретации информации окружающей действительности, который предполагает мыслительную активность рисующего, умение понять и оценить натуру, создать художественное изображение на основе всестороннего анализа формы, конструкции, пропорций, пространства и т. п. Вместе с такими дисциплинами, как проектно-методические клаузуры, проектирование, конструирование, композиция, архитектоника, основы проектной графики и перспективы, академический рисунок занимает важное место в формировании профессиональных способностей и мастерства будущего дизайнера.

В существующей практике подготовки дизайнеров огромный потенциал междисциплинарных связей между академическим рисунком и проектной деятельностью практически не задействован. Дело в том, что существующая система обучения ориентирована на создание художественных образов, основанных на реалистических принципах отражения действительности. При этом специфика условно-символического языка дизайна, которым должен владеть дизайнер, не учитывается [1]. Тематическое содержание, формы и методы проведения занятий, критерии оценки результатов деятельности по рисунку определяются преподавателями без учета требований к формированию профессиональных способностей будущих дизайнеров.

В ущерб развитию таких качеств креативности, как оригинальность, способность выделить функцию объекта и предложить его новую интерпретацию, образная гибкость в процессе освоения рисунка, преподаватели смещают акцент на освоение пластической анатомии, перспективы, теории теней, системы пропорций и т. п. В результате не развиваются представления о современной культуре видения, восприятия, формообразования, творчества, которые

нужны дизайнеру в профессиональной деятельности [2, с. 220].

Анализ практической подготовки дизайнеров, отзывы педагогов свидетельствуют о том, что проблема преподавания академического рисунка студентам специальности «Дизайн» носит комплексный характер. Ее решение требует серьезного переосмысления существующих методических подходов, принципов обучения, содержания и средств преподавания академического рисунка, разработки критериев оценки результатов практической деятельности.

Анализ проблемы преподавания академического рисунка. Многие авторы рассматривали проблемы обучения дизайнера в системе высшего образования (М. В. Горелов, А. П. Ермолаев, О. И. Олонцев, В. Ф. Сидоренко, М. А. Соколова, И. А. Розенсон, Т. О. Шулика, О. В. Чернышев и др.). Все они склоняются к мысли о необходимости достижения более тесной взаимосвязи рисунка с задачами формирования профессиональных качеств будущих дизайнеров. Большинство авторов сходятся во мнении, что на качество подготовки дизайнера влияют не столько средства и методы преподавания специальных дисциплин, сколько комплексная система педагогического воздействия, где важнейшей составляющей является рисунок.

Преподаватели вузов, занимающиеся подготовкой дизайнеров, сходятся на том, что методика проведения занятий по академическому рисунку должна быть ориентирована на воспитание проектной культуры, обучение логике и методике проектирования, постижение эмоционально-выразительных возможностей художественных средств и материалов. С этих позиций рисунок призван объединить мыслительную деятельность художника и проектировщика, чтобы научить будущего дизайнера с помощью графических средств передавать эстетические, функциональные характеристики формы, их конструктивные и технические особенности.

Профессор кафедры дизайна гуманитарного факультета Белорусского государственного университета О. В. Чернышев, занимающийся вопросами в области теории и методологии дизайна, психологии и педагогики художественно-проектного творчества, существенную проблему видит в отсутствии теории рисунка, научно обоснованной и педагогически адаптированной

к целям обучения дизайнеров. Он глубоко убежден в том, что «...в учебном процессе академический рисунок традиционно существует как бы параллельно и методически автономно, не только не участвуя в формировании профессиональных качеств будущих дизайнеров, но, в известном смысле, даже препятствуя их целенаправленному становлению и развитию» [2, с. 221]. И с этим нельзя не согласиться.

Преподаватель факультета информационных технологий и медиадизайна Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств И. А. Розенсон считает, что специфика профессионального мышления дизайнера проявляется в образности, системности, инновационности [3]. Поэтому необходимой становится ориентация заданий по рисунку на развитие данных качеств мышления.

Анализ проектной деятельности студентов-дизайнеров выявил, что в ходе создания изображения мышление рисующего получает мощную наглядно-образную опору и развитие. Многие идеи великих ученых, художников, конструкторов, дизайнеров разрабатывались и фиксировались с помощью рисунка. В качестве примеров можно привести рисунки Леонардо да Винчи, Ле Корбюзье, С. П. Королева и др.

Современное состояние преподавания рисунка. Сложившаяся методика организации и проведения учебных занятий по академическому рисунку не предполагает моделирования на уроке проблемной ситуации, которую необходимо решить путем целенаправленного процесса формирования образа и оперирования им. А ведь именно формирование и развитие способности к целостному художественно-образному мышлению, воображению, ясному логическому анализу и композиционно-пластическому формообразованию материальных систем расценивается многими исследователями как основная цель подготовки дизайнера, что важно для эффективной выработки системы знаний и практических умений, необходимых в проектной деятельности.

Одной из проблем современного обучения академическому рисунку в вузах является подмена аналитических заданий имитационными формами рисования. Часто цель выполнения рисунка всецело ориен-

тирована на создание изображения-копии с натуры. При этом рисуемый невольно ограничен в творческой мыслительной деятельности и художественном развитии, так как процесс рисования не предусматривает решения задач целостного видения формы и пространства, выявления конструктивных и характерных качеств натуры, освоения разнообразных способов формообразования, что составляет важную часть подготовки дизайнера [1, с. 7].

Как правило, традиционная методика обучения рисунку основывается на том, что проблемные задачи сводятся к определенному решению путем предоставления студентам конкретных ориентиров, наглядных примеров, готовых образцов вплоть до непосредственного показа преподавателем, «как нужно рисовать». По сути обучаемого подводят к единственно правильному решению поставленной задачи. В итоге проверяется способность перенесения полученных умений и навыков на изображаемый объект; допускаются лишь минимальные отклонения от выработанных решений. Основной упор в развитии студентов делается на связь задания с предыдущими учебными темами и задачами. А ведь получение точной копии с натуры еще не является свидетельством высокого уровня развития чувственного восприятия, наглядно-образного мышления, воображения и фантазии, системно-целостного отражения действительности, необходимых в дизайн-деятельности. Более того, нивелирование художественно-образных задач академического рисунка, даже при сохранении реалистической формы изображения, приводит студентов к натуралистическому методу изображения – пассивному копированию фрагментов окружающей действительности.

В силу того, что дизайнер не только занимается проектной, но и прогностической деятельностью, в ходе его обучения важно развивать способности предвидения, моделирования различных процессов, ситуаций, систем, рассматривать образ в движении, с разных точек зрения, создавать форму с заранее заданными характеристиками. С другой стороны, необходимо развивать умение творческой интерпретации событий, фактов, явлений, образов графическими средствами, выявляя их существенные качества и свойства.

Пути решения проблемы. В поисках оптимальных методов, средств и приемов обучения дизайнера преподаватели Московского архитектурного института А. П. Ермолаев, Т. О. Шулика, М. А. Соколова разработали методику обучения студентов специальности «Дизайн архитектурной среды», синтезировав опыт, полученный в ходе преподавания рисунка, живописи, скульптуры, архитектурно-дизайнерского проектирования. Свой метод обучения они назвали «синкретически-рефлексирующим», так как в нем соединены непрерывный анализ, «расчлененность задач», диалог, групповая рефлексия, направленная на «интуитивное постижение смысла, достижение целостного художественного чувства» [4]. Цель их курса – погружение студента в атмосферу художественных ощущений, развитие способности осмысленного восприятия окружающего мира и навыков создания выразительной формы, формирование основ проектного мышления, развитие чувства материала и навыков работы с ним. Несмотря на то, что круг художественно-образных задач, поставленных составителями, не в полной мере задействует учебно-творческий потенциал академического рисунка, их подходы к обучению дизайнеров заслуживают пристального внимания.

В ходе обсуждения проблем подготовки дизайнеров на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова был выявлен ряд вопросов, связанных с определением места, роли и значения обучения рисунку, спецификой содержания теоретической информации и практических заданий, принципов обучения рисунку, характера взаимодействия с другими учебными дисциплинами специальности «Дизайн», выявления необходимого диапазона технических средств и приемов, которые должен освоить студент. В силу того, что проектная деятельность дизайнера основывается на анализе сложных и разнохарактерных предметов и явлений, составной частью развития аналитических способностей студентов выступает освоение принципов восприятия и изображения объектов окружающей действительности, механизмов воздействия графических средств на эмоционально-чувственную сферу человека.

Очевидно, что содержание учебных программ и практических заданий по рисунку

должно развивать у обучаемых способности к обнаружению и формулированию проблем; умение выделять функцию объекта и предлагать его новое применение, быстро переключаться с одного варианта решения на другой; улучшать изображение, добавляя детали, изменяя тон, фактуру, конструкцию и т. п.; склонность к фантазии, ассоциациям, осмысленному использованию технических средств и приемов изображения для выражения своих мыслей, идей, представлений.

Для полноценного задействования художественно-образного потенциала рисунка при подготовке дизайнера необходимо создание условий, стимулирующих познавательную и изобразительно-выразительную деятельность студента, уход от пассивного следования общепринятому алгоритму действий и операций к поискам новых методов, приемов и средств художественно-образного отражения действительности.

Для наибольшей эффективности задания и упражнения по академическому рисунку должны представлять собой систему задач возрастающей трудности, дифференцированных в зависимости от возможностей каждого обучающегося. Причем принцип возрастающей трудности периодически следует нарушать постановкой проблемных задач повышенной сложности, рассчитанных на внезапное озарение (инсайт) и тем самым способствующих проявлению проектных способностей.

При том, что обучение академическому рисунку представляет собой четко определенный последовательный процесс освоения изобразительно-выразительных средств и приемов, специфика подготовки дизайнера требует включения в структуру учебных задач упражнений, которые, с одной стороны, регламентируют действия обучающихся, ход их мысли, методы познания, а с другой, – предоставляют им свободу в выборе путей решения формально-пластических и эмоционально-образных задач. Необходимым условием развития проектного мышления в рамках выполнения заданий по академическому рисунку является наличие разнообразных наглядно-информационных материалов, стимулирующих и направляющих процессы восприятия, воображения, памяти, мышления обучаемых.

При обучении рисунку приобретает некоторые существенные изменения дея-

тельность педагога. Он должен направлять работу студента к использованию экспериментально-поисковых методов создания изображения, основанных на визуальном анализе, фиксации и творческой интерпретации натурального материала с учетом поставленных учебных задач.

Этапы методики проведения учебных занятий:

1. Объяснение теоретического материала по изучаемой теме, установление связей с предыдущими и последующими темами, выяснение роли, места и значения данной темы в формировании профессиональных способностей будущих дизайнеров.

2. Постановка цели, формулировка учебной задачи, определение содержания предстоящей работы, определение требований к результату.

3. Графическая фиксация исходных данных об объекте изображения, формирование программы изобразительных действий и операций.

4. Выполнение практической работы студентами под непосредственным контролем преподавателя, помощь в определении оптимальных путей решения поставленных задач.

5. Коллективное обсуждение результатов, корректировка и детализация полученных решений.

6. Завершение работы с учетом полученных рекомендаций.

7. Просмотр работ, их оценка, анализ наиболее существенных проблем практического воплощения поставленных задач, постановка перспективных целей развития профессиональных качеств студентов.

Важным является включение в учебный процесс методов моделирования «экстремальных ситуаций», основанных на ограничении времени решения и набора графических средств выражения. Они призваны подталкивать обучаемых к поиску неординарных, оригинальных идей, способствовать развитию целеустремленности, самоопределения, целеполагания, рефлексии, умения экстраполировать освоенные способы мышления на решение аналогичных задач и ситуаций.

Понимание необходимости развития художественно-образного мышления дизайнера неизбежно приводит преподавателей рисунка к расширению диапазона учебных задач применительно к практической рабо-

те по рисунку. Однако в организации учебного процесса над ними все еще преобладает стремление создать реалистическую художественную форму, в то время как поиски художественно-образного решения имеют второстепенное значение. Практика обучения рисунку показала, что результативность развивающей функции рисунка напрямую зависит от использования практических упражнений, направленных на формирование образного мышления. Их цель – научить студентов не только точно воспроизводить с натуры форму по принципам реалистического изображения, но и творчески преобразовывать ее, выявляя пластические, ритмические, формообразующие, декоративные и иные качества.

Посредством создания графического изображения в процессе выполнения рисунка с натуры и последующего его творческого преобразования или образной интерпретации можно осуществлять аналитическую деятельность, близкую к проектной [5; 6]. Этого можно достичь, если методика работы студентов над учебным заданием будет включать четыре компонента: восприятие – осмысление – вчувствование – выражение. Важной здесь является постановка задач, для решения которых требуется синтез образного и логического.

Для того, чтобы сформировать у дизайнера в процессе работы над рисунком умение мыслить образами, необходимо включать в учебный процесс задания на определение пространственных соотношений, выполнение линейно-конструктивных построений, преобразование трехмерного объекта в двухмерное изображение и обратно, выполнение упражнений по развитию зрительной памяти, воображения, ассоциативного мышления и т. п. К ним можно отнести:

- а) освоение элементов графического языка, непосредственно связанного с изучением тех или иных графических приемов, техник и материалов на основе выполнения рисунка натюрморта, портрета, интерьера;
- б) конструктивный линейно-пластический анализ изображаемых объектов;
- в) создание на основе иллюстративных материалов образа нового объекта с последующей фиксацией его на картинной плоскости;
- г) сообщение психологических характеристик, качеств, свойств, признаков изображаемым объектам, явлениям, процессам;

д) передачу материальных характеристик и свойств различных материалов;

е) формирование у студентов чувства творческой свободы в ходе практической работы (рис. 1–10).

В программу по академическому рисунку по специальности «Дизайн» следует включить разделы:

1. Вводный теоретический блок, где содержится информация о рисунке как тонально-графической системе изображения трехмерного пространства на плоскости, о разновидностях рисунка, его выразительных средствах и приемах.
2. набросок как средство оперативной фиксации формы, пластики, ритма, движения, состояния натурального объекта.
3. Методика и техника выполнения рисунка с натуры, по памяти, по воображению.
4. Характеристика графических материалов, средств, техник, технологий создания изображения.
5. Натюрморт как сложная предметно-пространственная структура.
6. Голова человека как замкнутый образный объект.
7. Фигура человека как сложный динамический пространственный объект.

В процессе обучения студент-дизайнер должен изучить и уметь применять на практике:

- принципы, лежащие в основе создания графического изображения трехмерного объекта;
- графические материалы, техники, технологии и методики выполнения рисунка;
- основные принципы создания линейно-конструктивного рисунка;
- разнообразные способы, принципы тональной организации изображения;
- образно-стилевые возможности эмоционального воздействия изображения на зрителя;
- приемы достижения иллюзорно-реалистического изображения пространственной формы;
- учение о пропорциях человека.

В процессе рисования происходит анализ, отработка, систематизация информации, ведущей к пониманию принципов решения проектных задач. В силу этого содержание занятий по рисунку необходимо планировать в русле освоения изображения как графического языка передачи информа-

ции, способа формообразования, средства развития мышления, воображения, памяти, восприятия и т. п. Как только студент становится способным представить образ на плоскости листа в виде изображения, он приобретает навыки оперировать носителями информации, выявлять и фиксировать морфологию, функцию, конструкцию, материальность и художественно-образные качества предметных форм.

Заключение. Рисунок в практической деятельности дизайнера позволяет оперативно фиксировать спонтанные идеи и образы, расширяет диапазон и объем вариативного проектного поиска, поддерживать устойчивую связь между проектно-поисковыми и изобразительными моделями, активизировать творческие всплески и преодолевать тупиковые ситуации, проводить сравнительный анализ альтернативной визуальной информации, динамический поиск решения и общую интенсификацию дизайн-деятельности.

Для эффективного использования дидактического потенциала академического рисунка в системе подготовки дизайнера требуется существенная перестройка целей и задач, содержания, методики преподавания, критериев оценки практических работ с учетом осваиваемой специальности.

Среди педагогических условий, способствующих интенсификации процесса формирования художественно-образного мышления дизайнеров на занятиях по академическому рисунку, можно выделить:

- разработку теории рисунка применительно к специфике подготовки дизайнера;
- включение в учебные планы и программы по рисунку упражнений на анализ, экспериментирование, образное моделирование с объектами и явлениями окружающей действительности;
- разработку системы взаимосвязанных и взаимообусловленных заданий, основанных на методах проблемного обучения, требующих целенаправленного поиска оптимального решения;
- выработку критериев оценки результатов практической деятельности, учитывающих особенности профессиональной деятельности дизайнера в рамках полученной специальности.

В процессе преподавания рисунка важным является погружение в атмосферу

творческого поиска, развитие способности осмысленного зрительного восприятия окружающего мира, навыков создания выразительной формы, формирование основ проектного мышления.

Задания по рисунку должны реализовывать дидактические возможности межпредметных связей смежных дисциплин (композиция, проектирование, история искусств, черчение и перспектива, пластическая анатомия и др.), быть направлены на понимание и практическое применение таких категорий, как динамика, статика, ритм, симметрия, асимметрия, контраст, нюанс, целостность, завершенность, экспрессия и т. п. В основу содержания учебных заданий по рисунку на специальности «Дизайн» должны быть включены задачи на развитие образного мышления, воображения, памяти, эмоциональной отзывчивости на процессы и объекты окружающей действительности. Важным в организации и проведении занятий является повышение восприимчивости студентов к миру вещей, погружение в его функциональное и эстетическое многообразие, развитие умений вычленять, обобщать, систематизировать свойства и качества предметов и явлений, способностей к аналитической и экспериментально-опытной работе, готовности ставить и решать проблемные задачи, умения планировать свою деятельность, критически оценивать ее результаты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернышев, О. В. Теоретические основания и методические принципы построения вступительного экзамена по специальности на кафедре дизайна / О. В. Чернышев. – Минск: ЕГУ, 2001. – 112 с.
2. Чернышев, О. В. Проблемы рисунка в дизайн-образовании / О. В. Чернышев // Изобразительное искусство в системе образования: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 15–16 октября 2009 г. / Вит. гос. у-т, под ред. В. П. Климовича, Д. С. Сенько. – Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2009. – С. 220–222.
3. Розенсон, И. А. Основы теории дизайна: учеб. для вузов / И. А. Розенсон. – СПб.: Питер, 2003. – С. 14.
4. Основы пластической культуры архитектора-дизайнера: учеб. пособие / А. П. Ермолаева, Т. О. Шулина, М. А. Соколова. – М.: Архитектура, 2005. – 464 с.
5. Олонцев, О. И. Психолого-педагогический анализ художественно-образного мышления дизайнеров / О. И. Олонцев // Созидательная миссия культуры: сб. науч. ст. – М.: МГУКИ, 2005. – С. 49–54.
6. Чинцова, М. К. Образное и логическое в композиционно-художественном мышлении / М. К. Чинцова // Изв. Уральского гос. ун-та. – 2009. – № 4(68). – С. 53–59.

Поступила в редакцию 14.01.2013 г.

Особенности формирования личности учителя изобразительного искусства в условиях высшей школы

Федьков Г. С.

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



В статье исследуются особенности формирования личности учителя изобразительного искусства в условиях высшей школы. На основании фактологического материала анализируются просчеты в системе профессионально-методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства, подчеркивается значение интеграции предметов общепрофессиональной и специальной подготовки, системного подхода в обучении; показана необходимость накопления и изучения фактов, относящихся не только к художественной и педагогической деятельности студента, но и к его психическим процессам, состояниям и свойствам личности, поскольку в этих фактах находят выражение результаты учебно-воспитательного процесса. В этой связи необходимой задачей обучения выступает выявление содержательных характеристик профессионально-методической подготовки будущего учителя, в которых эти результаты воплощаются. Учебный процесс рассматривается не просто как направленный на приобретение студентами знаний, формирование у них умений и навыков, но и как нацеленный на воспитание более глубоких личностных образований – убеждений, устойчивых отношений, способов поведения и деятельности.

Ключевые слова: личность, учитель, изобразительное искусство, высшая школа, профессионально-методическая подготовка.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 101-108)

Peculiarities of shaping the personality of the fine arts teacher in university conditions

Fedkov G. S.

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

The article explores peculiarities of shaping the personality of the fine arts teacher in university conditions. On the basis of factual material shortcomings in the system of professional and methodological training of would be fine arts teacher are analyzed, significance of the integration of general professional and special training subjects is stressed as well as system approach in education; necessity of accumulation and study of facts relating not only to art and pedagogical activity of students but also to their psyche processes, state and features of the personality is shown, since results of the academic and upbringing process find expression in these facts. In this connection finding out content characteristics of professional and methodological training of the would be teacher, in which these results are implemented, becomes the necessary objective of teaching. The academic process is considered not just as shaping students' knowledge and skills but also as aimed at shaping deeper personality formations – beliefs, stable attitudes, ways of behavior and activity.

Key words: personality, teacher, fine arts, university, professional and methodological training.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 104-111)

Программные документы государства, определяя основные цели, которые должны быть достигнуты народом, в качестве одной из задач называют дальнейшее улучшение работы по формированию чело-

века современного общества. В этой связи профессионально-методическая подготовка будущего учителя изобразительного искусства приобретает весьма актуальное значение. Возникает необходимость совершен-

ствования, проектирования новых моделей университетской системы образования.

В педагогической науке установлено, что методическая подготовка учителя представляет собой неотъемлемую часть его профессиональной подготовки. Успешная реализация методической подготовки специалиста связана с решением комплекса проблем, к которым относятся: общие педагогические проблемы профессиональной подготовки студентов в педагогических вузах (С. А. Архангельский, Ю. К. Бабанский и др.); общие дидактические проблемы формирования личности учителя (В. А. Сластенин, А. И. Щербаков и др.); общие психологические проблемы подготовки учителя и, прежде всего, проблемы формирования мыслительной деятельности (И. И. Ильясов, Н. Ф. Талызина и др.).

Изучаются вопросы формирования у студентов художественных специальностей профессиональной компетентности в области эстампной графики (Ю. Н. Ахмедеева), профессионального воспитания будущего учителя изобразительного искусства в воспитательной системе факультета (А. П. Бредихин), профессионального становления будущих учителей изобразительного искусства средствами разных видов искусства (В. Н. Банников) и др.

Однако вышеназванные исследования, связанные с формированием будущего специалиста в области преподавания изобразительного искусства, затрагивают только отдельные стороны профессиональной подготовки и имеют преимущественно узкопедагогическую направленность.

Цель исследования – анализ профессионально-методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства в современном вузе.

Предстояло решить следующие задачи: выявить психолого-педагогические особенности подготовки будущих учителей на художественно-графическом факультете; изучить мотивацию обучения студентов; охарактеризовать состояние интегрированности предметов общепрофессионального и специального циклов в учебном процессе.

Интеграционная связь предметов общеобразовательного и специального циклов. Важное значение в формировании человека современного общества придает-

ся использованию в учебно-воспитательной работе воздействия на обучаемых разных учебных дисциплин. В психолого-педагогической науке установлено, что и педагогика, и психология, прежде всего их отделы, обращенные к проблемам обучения и воспитания, исследующие закономерности и механизмы формирования как личности человека в целом, так и отдельных ее сторон, широко используют возможности разных наук.

Содружество наук, создающее теории обучения и воспитания, а также технологии их развертывания, ориентировано на: 1) совместное концептуальное осмысление всей феноменологии, которая относится к учебно-воспитательным целям, воплощаемое в формировании современного всесторонне развитого человека; 2) совместное концептуальное рассмотрение характеристик процесса всестороннего развития человека и взаимосвязей между ними; 3) совместное рассмотрение основных факторов, которые включены в обучение и воспитание и обеспечивают это развитие. В то же время это не означает, что все области человекознания, работающие в той или иной мере над решением проблемы формирования человека, должны утратить традиционный для них предмет исследования, а предполагает то, что каждая из них в своем изучении человека должна постоянно выходить на стыке с другими науками, сопоставлять получаемые научные факты с их результатом [1]. Это требование нацелено на изучение всех явлений, относящихся к становлению человека и как индивида, и как личности, и как индивидуальности в их взаимосвязи.

Формирование будущего специалиста в сфере преподавания изобразительного искусства в системе учреждений образования, согласно учебному плану, предполагает изучение трех циклов дисциплин: 1) социально-гуманитарных; 2) естественно-научных; 3) общепрофессиональных и специальных. При этом последний из них, включающий педагогику, психологию, теорию и методику обучения изобразительному искусству, рисунок, живопись, композицию и другие спецпредметы, является основополагающим в профессионально-методической подготовке. И от того, в какой мере обозначенные выше предметы взаимодействуют и дополняют друг друга, зависит качество обучения специалиста.

Профессионально-методическая подготовка будущего учителя изобразительного искусства предполагает становление его и как педагога, и как художника. Изучение предметов специальных дисциплин дает возможность студенту накопить необходимый для работы в школе багаж знаний в области теории и методики преподавания изобразительного искусства, освоить работу разными художественными материалами и инструментами. Предметы общепрофессиональных дисциплин закладывают тот фундамент, на котором строится методическая подготовка учителя, без знаний которых он не может состояться как учитель. Опыт показывает, что качество образования напрямую связано с цельностью, системностью преподавания каждого предмета и с тем, в какой мере в учебном процессе они интегрированы друг с другом.

Мотивация обучения на художественно-графическом факультете. Важное значение в профессионально-методической подготовке учителя изобразительного искусства имеет как раздельная, так и совместная постановка решения учебными дисциплинами проблем, относящихся к общим закономерностям и механизмам формирования специалиста. Нам представляется, что необходимо накапливать и изучать факты, относящиеся не только к художественной и педагогической деятельности студента, но и к его психическим процессам, состояниям и свойствам личности. В этих фактах находят выражение результаты учебно-воспитательного процесса. Поэтому необходимой задачей выступает выявление содержательных характеристик профессионально-методической подготовки будущего учителя изобразительного искусства, в которых эти результаты воплощаются. Вряд ли следует ограничиваться лишь фиксированием степени сформированности у студента знаний, умений и навыков. Для нас является существенным характер эффекта воспитания на уровне более глубоких личностных образований – убеждений, устойчивых отношений, способов поведения и деятельности. Мы считаем, что без выявления реальных изменений, которые происходят в выше-названных собственно личностных образованиях студента, на основе только лишь определенного характера знаний, умений

и навыков, которыми он владеет, достигнутый им уровень профессионально-методической подготовки установить невозможно. А это значит, что учебно-воспитательная работа по отношению к будущему специалисту не будет по-настоящему целенаправленной, следовательно, и результативной.

Руководствуясь этими соображениями, мы провели опрос студентов 1–4 курсов художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова, в котором участвовало 56 человек. Это было связано еще и с выяснением отношения студентов к самообразованию (самостоятельная работа в учебных художественных мастерских, в читальных залах библиотек университета и города).

Вступительные экзамены показывают, что интерес у молодежи к факультету устойчиво высокий на протяжении многих лет. В то же время пропуски студентами без уважительных причин занятий по предметам общепрофессиональной и специальной подготовки, пустые учебные мастерские во внеучебное время свидетельствуют о том, что обучающаяся молодежь не горит желанием приобретать достойные знания, умения и навыки в области выбранной профессии. Чтобы изучить мотивы отношения к учебе студентов художественно-графического факультета, мы разработали вопросы, ответы на которые дали нам представление: 1) о причине выбора студентами обучения на факультете; 2) насколько содержание обучения соответствует их ранее сформированным представлениям об учебе; 3) об отношении к количеству учебных часов по спецпредметам; 4) об их подготовке к практическим занятиям по спецпредметам; 5) о самостоятельной работе в учебных мастерских; 6) о прочитанной литературе по спецпредметам; 7) о посещении выставок изобразительного искусства; 8) о желании своими творческими работами участвовать в студенческих выставках.

Пассивное отношение студентов к учебе дает основание полагать, что абитуриенты не особенно задумываются при выборе учебного заведения. Однако, как показали результаты нашего исследования, это не совсем так. Практически все опрошенные выбрали учебу на факультете потому, что хотели учиться рисовать. Только 6% из них

поступили на факультет для того, чтобы получить профессию учителя изобразительного искусства. Такая ситуация, как нам представляется, свидетельствует о недостаточной профориентационной работе с выпускниками общеобразовательных школ, что в дальнейшем может негативным образом сказаться не только на учебе в высшем учебном заведении, но и после распределения на работу; 56% студентов отметили, что реальное обучение на факультете не совпало с их предположением до поступления в университет. Многие из них свое разочарование связывают с тем, что учебный процесс недостаточно времени отводит на изучение предметов специальной подготовки, на формирование умений и навыков практической работы художественными материалами. Не случайно более 90% студентов высказали пожелание изменить учебный план в сторону увеличения учебных часов по рисунку, живописи, композиции, декоративно-прикладной деятельности.

Весьма удручающие ответы нами были получены относительно пользования студентами библиотечными фондами. Оказалось, большинство опрошенных не читают даже ту литературу по спецпредметам, которая в обязательном порядке выдается им в начале каждого учебного года. Одной из причин сложившейся ситуации, на наш взгляд, является то, что факультет не культивирует на учебных занятиях по спецпредметам работу с учебно-методичной литературой. Что касается самостоятельной работы во внеучебное время, цифры говорят следующее: 32% опрошенных занимаются самостоятельно в учебных мастерских перед просмотром учебных заданий. Многие из них выполняют задания самостоятельной работы по рисунку и живописи не с натуры, как того требует программа, а методом копирования фотографических изображений натуральных образцов. Такой подход снижает качество рисунков и живописных этюдов, не позволяет обучаемым на должном уровне развивать свои художественные способности.

Следует добавить, что большинство будущих учителей изобразительного искусства регулярно посещают художественные выставки, интересуются искусством.

Как видно из материалов анкетирова-

ния, налицо противоречие. С одной стороны, у абитуриентов при поступлении на факультет определяющим мотивом является желание учиться рисовать, с другой, в пору студенчества у них наблюдается угасание интереса овладевать основами изобразительной грамоты [2].

Что это? Привычка, сформированная в художественной школе, где они получали необходимую для рисования информацию только из уст учителя, а учебные занятия не предполагали самостоятельной работы во внеучебное время? Влияние отсутствия преемственности учебных программ, когда и в художественной школе, и на художественно-графическом факультете обучаемые рисуют одни и те же натурные объекты, решают практически одни и те же задачи (на младших курсах)? Наверное, и то, и другое справедливо. В то же время актуальным является применение в учебном процессе новых методических подходов, современных инновационных технологий, что, несомненно, будет только повышать качество подготовки будущих специалистов и соответствовать требованиям, предъявляемым современным развитием государства к выпускникам художественно-графического факультета.

Особенности формирования будущего учителя изобразительного искусства. Вероятно, думая об обогащении качества профессионально-методической подготовки будущего учителя изобразительного искусства, следует последовательно накапливать знания, характеризующие не только основные этапы его становления как специалиста. Необходимо вместе с тем еще более активно изучать явления, позволяющие ответить на вопрос, что в психике обучаемых из чего возникает, когда и в какой последовательности? Здесь имеется в виду то, что уже на начальном этапе обучения у студентов имеются в наличии, так сказать, базисные особенности в свойствах личности по отношению к будущей профессии, которые обязательны и достаточны, чтобы на их основе возникало новое определенное качество личности, способствующее активизации процесса обучения либо пассивному к нему отношению. Известно, ничто не возникает из ничего, и у каждого свойства личности студентов художественно-графи-

ческого факультета есть свои не только объективные, но и субъективные предпосылки отношения к учебе. Не зная их, нельзя научно грамотно осуществлять профессионально-методическую подготовку будущих специалистов. Тем более, что специфика художественно-графического факультета позволяет студенту проявляться во многих областях знаний.

Подобные базисные характеристики свойств личности студента, в совокупности создающие большую податливость его в отношении каких-то одних видов воздействия со стороны учебно-воспитательного процесса и определенную устойчивую нейтральность других, образуют его потенциальные возможности освоения будущей профессии. Безусловно, здесь нельзя не принимать во внимание и школьную базовую подготовку обучаемых, и их природные задатки, и воспитание в семье. В этой связи нам представляется важным иметь в учебном процессе карту студента, которая бы характеризовала его с момента поступления на факультет со стороны обучаемости, воспитанности, личных достижений в предыдущей учебе. Надо отметить, что деканат и кураторы академических групп располагают некоторой информацией о студенте. Однако на практике она традиционно остается не востребованной. В этой связи преподаватель читает учебный предмет без учета индивидуальных особенностей и подготовки обучаемых. Более того, многие студенты подрабатывают в свободное от занятий время, а это создает барьеры в учебе, в результате чего качественно снижаются ее результаты. Знание таких особенностей позволяет преподавателю индивидуально спроектировать учебный процесс для подобных студентов, помочь им успешно освоить учебную программу и стать высококвалифицированными специалистами. «Казенный подход», практикуемый в современном учебно-воспитательном процессе, когда преподаватель видит только содержание программы без учета особенностей обучаемых, как показывает опыт, малоэффективен и, как нам представляется, неприемлем. Освоение студентами учебной программы не должно оставаться самоцелью, а быть одним из средств формирования специалиста. Таким образом, это указывает

на то, что от педагогов требуется более тонкая и в то же время настойчиво проводимая политика воспитательных воздействий. И, более того, как установлено в психологической науке, необходимо считаться с тем, что личность никогда не развивается строго одновременно и одинаково плодотворно во всех направлениях.

Опыт показывает: важна и полезна в процессе формирования личности учителя работа с учебно-методической литературы, эффективность которой в решающей мере зависит от правильной ее организации. Исходя из характера предстоящей работы, необходимо заранее определить, в каком порядке целесообразно применять ее на практическом занятии, чтобы максимально полно решить учебные задачи. В этой связи важно соблюдать определенные дидактические требования: 1) предлагать материал, который обучаемые способны усвоить в условиях ограниченного времени (изучить, проанализировать, сделать выводы, применить новые знания в практической художественной деятельности; 2) работе с учебно-методической литературой должны предшествовать четко поставленные учебные задачи; 3) осуществлять контроль за работой студентов, фиксировать тех, кто плохо понимает содержание материала, помогать индивидуально преодолевать им возникшие трудности; 4) работа с литературой не должна быть продолжительной, поскольку большая часть времени отводится практической художественной деятельности.

Однако, как нами уже упоминалось, такой вид деятельности почти не применяется на практических занятиях по рисунку, живописи, композиции и др. Ограниченное количество часов по спецпредметам и методике преподавания изобразительного искусства вызывает стремление у преподавателей и студентов максимально полно использовать учебное время на практическую работу. Безусловно, трудно представить учителя, который пытается научить детей тому, чего не умеет делать сам. В то же время без соответствующих теоретических знаний процесс передачи практического опыта от учителя к ученику малоэффективен. Надо сказать, прежде всего знания фундаментальных наук и методики препода-

давания предмета могут помочь педагогу найти оптимальные пути педагогического воздействия на личность школьника. Предельно важно здесь глубокое понимание того, как и в каких формах теоретические знания должны взаимодополнять практические действия в процессе решения сложной задачи обучения, воспитания и развития личности ребенка. Не менее важно при этом четкое понимание характера корректив, которые должны быть внесены по мере необходимости в учебно-воспитательный процесс, если какая-то ее сторона не работает на обучение, воспитание и развитие. И в то же время для полного обоснования педагогических действий учителя необходимо получение научно обоснованного ответа на вопрос о том, чему и как учить, воспитывать и развивать. В этой связи особую значимость в формировании специалиста в области преподавания изобразительного искусства приобретает его методическая подготовка.

Курс методики обучения представляет собой систему, включающую цели, содержание, методы, средства и формы обучения студентов. Он является основополагающим компонентом в методической подготовке учителей изобразительного искусства. Однако среди преподавателей и студентов факультета бытует мнение о предмете как о дисциплине второстепенной, второсортной, что не может не вызывать тревогу у специалистов. На наш взгляд, это связано с тем, что: 1) отсутствует обратная связь учебных занятий по спецпредметам и методики преподавания изобразительного искусства в школе (традиционно преподавание спецпредметов не предусматривает практического применения результата обучения в общеобразовательной школе); 2) практические занятия недостаточно взаимосвязаны с содержанием школьной программы (особенно это касается педагогического рисунка и вопросов руководства воспитательной работой в школе средствами искусства, окружающей действительности, в том числе и природы). Студенты не часто посещают учреждение образования с целью изучения методов работы опытных учителей. Слабо используются в такой работе технические возможности материальной базы учреждения образования, позволяющие транслиро-

вать в реальном времени школьный урок в лекционную аудиторию факультета, работать с видеозаписями конкретных уроков. Иными словами, для нынешней подготовки специалистов в области преподавания изобразительного искусства характерно, в первую очередь, отсутствие непрерывной методической подготовки.

Не в полной мере удовлетворены характером и качеством образования сами выпускники художественно-графических факультетов. Опрос студентов предвыпускных и выпускных курсов художественно-графических факультетов Брестского и Витебского университетов, проведенный нами в разные годы, показывает, что многие из них критически относятся к своей готовности работать в школе. Основная причина, вызывающая у них тревогу за качество обучения, – это разобщенность изучаемых на факультете дисциплин. Так, например, и педагогика, и психология, и рисунок, и живопись, и история искусства, и многие другие дисциплины дают основательную подготовку будущим специалистам, каждая в своей области. В это же время, как показывает педагогическая практика, студентам непросто провести беседу по теме урока, используя знания по истории искусства, определиться с методами работы, учитывать возрастные особенности детей, их эмоциональное состояние, продемонстрировать на классной доске процесс создания рисунка и т. п. Наше исследование показывает: это связано с тем, что предметы общепрофессиональной и специальной подготовки недостаточно интегрированы между собой в учебном процессе; рисунок, живопись, композиция, скульптура, цветоведение, история искусства практически не адаптированы к школьной программе. Казалось бы, эту работу должны осуществлять занятия по методике. Однако изучение ее только на старших курсах мало способствует формированию у студентов умений анализировать учебную информацию и применять полученные знания при подготовке к уроку по предметам общепрофессионального и специального циклов. В результате чего многие выпускники художественно-графических факультетов оказываются неспособными к реализации различных методик применительно к многообразным ситуациям обучения в современной школе,

недостаточно владеют содержанием предмета изобразительного искусства, имеют незначительные навыки практической художественной деятельности, консервативны в вопросе внедрения инноваций в процесс обучения изобразительному искусству. Невысокий уровень профессионально-методической подготовки студентов в конечном итоге вызывает у них разочарование в выбранной профессии, нежелание работать после окончания вуза по специальности.

Выходом из сложившейся ситуации, как нам представляется, должен стать внедренный в процесс обучения системный подход, который позволит научными средствами зафиксировать целостность, организованность профессионально-методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства. Это будет способствовать взаимному обогащению изучаемых предметов общепрофессиональной и специальной подготовки, потребует применения специальных методов изучения свойств объекта, логического выявления особенностей обучения.

Системный подход должен быть осуществлен науками, обращенными к проблеме подготовки будущих учителей изобразительного искусства уже при осмыслении ими учебно-воспитательных целей.

Известно, что степень осознания, глубина включения в структуру личности, диапазон действия и способы проявления одного и того же по своей сути качества никогда не бывают одинаковыми на разных ступенях формирования специалистов. В этой связи представляется очень важной разработка содержательных и одновременно достаточно конкретных нормативов развития, которые должны быть достигнуты будущим учителем изобразительного искусства к моменту окончания факультета. Эти нормативы должны очень определенно и широко очертить круг требований к профессионально-методической подготовке вступающих в самостоятельную трудовую деятельность молодых людей.

Требуемый уровень каждого из основных учебных циклов, составляющих суть профессионально-методической подготовки, должен быть выражен через систему параметров, в которых были бы отражены не столько неустойчивые приобретения опыта

практической деятельности, сколько более прочные и медленно изменяемые образования личности: нравственные и идеологические убеждения, компетенции, установки, ценностные ориентации и связанные с ними основные тенденции поведения и практические действия.

Подобные нормативы профессионально-методической подготовки следует разрабатывать и применительно к каждому учебному предмету, которые изучает будущий специалист, и эти нормативы развития, являющиеся своего рода промежуточными, должны включать в себя не только определенные знания, умения и навыки, которыми должен овладеть будущий учитель изобразительного искусства. Нам представляется необходимым, чтобы эти нормативы ориентировали учебно-воспитательный процесс на фиксирование более глубоких и устойчивых характеристик специалиста, скажем, главных особенностей отражения им реальной действительности, его отношения к разным ее сторонам, его поведения в общественно значимых ситуациях. Иными словами, современная школа нуждается в учителе, который не только хорошо знает свой предмет, умеет в доступной для детей форме излагать учебный материал. Современный учитель в реальной жизни должен иметь высокую гражданскую позицию и быть образцом поведения для учащихся.

С этой задачей, предполагающей формирование обоснованных критериев профессионально-методической подготовки, выражаемых в определенных нормативах, связана другая, не менее сложная и трудоемкая, – разработки надежного и вместе с тем достаточно простого методического инструментария, который давал бы возможность устанавливать степень развития студента и как будущего специалиста, и как личности во всех ее главных и важных для современного общества модификациях и одновременно прояснять специфику индивидуальности человека. Создание названного инструментария, как нам представляется, не должно свестись к внедрению какого-либо одного только вида методов, например, тестирования.

Заключение. Современное развитие общества требует качественно новых подходов к обучению и воспитанию школьников.

Велика роль в этой работе учителя изобразительного искусства, формирующего молодое поколение по законам Истины, Добра и Красоты.

Подлинный успех в формировании будущего учителя может быть достигнут на основе инновационного обучения, на основе интегрирования смежных областей профессионально-методической подготовки, на путях конструирования и многократной проверки на эффективность набора дополняющих и корректирующих один другого методов и методических приемов, способных выявлять не только отдельные стороны профессионально-методической подготовки, но и более глубинные свойства

личности. Поскольку важно не только то, что будет делать учитель на уроке по изобразительному искусству, но и то, насколько искусно он будет выполнять педагогическую работу, насколько ясно он представляет, во имя чего осуществляется педагогическая деятельность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодалев, А. А. Личность и общение: избранные труды / А. А. Бодалев. – М.: Педагогика, 1983. – 272 с.
2. Федьков, Г. С. Мотивация обучения на художественно-графическом факультете / Г. С. Федьков // Изобразительное искусство в системе образования: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 50-летию ХГФ УО «ВГУ им. П. М. Машерова», Витебск, 15–16 окт. 2009 г. – Витебск, 2009. – С. 139–141.

Поступила в редакцию 21.01.2013 г.

УДК 378.18:37.036

Эстетический потенциал досуговой деятельности студенческой молодежи

Савицкая О. И.

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



Статья посвящена проблеме развития эстетической культуры личности студента в процессе досуговой деятельности. Источники эстетических чувств – все многообразие предметов и явлений окружающего мира. Особенно глубокие эстетические переживания человек испытывает при восприятии произведений искусства. Это связано с тем, что в подобных переживаниях специфически переплетаются нравственные, интеллектуальные, практические и эстетические чувства. Огромное положительное влияние, которое оказывает восприятие произведений художественной литературы, музыкального, драматического, изобразительного и других видов искусства на психическое и физиологическое состояние человека, определяется как «катарсис» (очищение). Рассматриваются ключевые тенденции эстетического воспитания подрастающего поколения в современных социокультурных условиях. Отмечается сосредоточение основных возможностей эстетического воспитания студенческой молодежи в сфере досуга. Автор показывает возможность перехода досуговой деятельности в эстетическую. Предпринимается попытка выявления и конкретизации эстетического потенциала досуга путем выделения и сопоставления

ключевых особенностей эстетической и досуговой деятельности. Обозначаются условия реализации эстетического потенциала досуга в воспитательной системе учреждения высшего образования для целенаправленного развития эстетической культуры личности студента.

Ключевые слова: эстетическая культура личности, досуг, эстетическая деятельность, эстетическое воспитание, студенческая молодежь.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 109-114)

The aesthetic potential of student leisure activity

Savitskaya O. I.

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

The article is devoted to the issues of development of aesthetic culture of the student personality in the course of leisure activity. Sources of aesthetic senses are the diversity of objects and phenomena of the surrounding world. The man experiences deepest aesthetic feelings when perceiving works of art. It is connected with the fact that in these experiences moral, intellectual, practical and aesthetic feelings are specifically interwoven. Great positive affect, which perception of works of literary, musical, drama, fine and other types of arts on psychological and physiological state of man produces, is defined as catharsis. Main tendencies of aesthetic education of the youth in modern social and cultural conditions are considered. It is noted that the essential possibilities of aesthetic education of the students are concentrated in the leisure sphere. The author points out the possibility of transition of leisure activity into the aesthetic one. Attempt is made to find out and specify the aesthetic potential of leisure by defining and comparing the key features of aesthetic and leisure activities. Conditions for the implementation of aesthetic potential of leisure in the educational environment of the higher educational establishment for purposeful development of aesthetic culture of the student personality are also outlined in the article.

Key words: aesthetic culture of a person, leisure, aesthetic activity, aesthetic education, students.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 109-114)

В соответствии с Концепцией и Программой непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи в Республике Беларусь, Кодексом об образовании Республики Беларусь формирование эстетиче-

ской культуры личности является одним из основных направлений воспитания обучающихся. Однако трансформации, происходящие в области эстетического воспитания подрастающего поколения на уровне обще-

Адрес для корреспонденции: e-mail: savitskaya_18@mail.ru – О. И. Савицкая

го среднего образования: перевод предметов эстетической направленности и специальных творческих дисциплин в разряд факультативов, существенное снижение их школьного рейтинга, применение преимущественно «знаниевого» подхода в организации факультативных занятий по предметам эстетического цикла в силу отсутствия необходимого научно-методического обеспечения данной работы, сокращение часов и высококвалифицированных кадров, а также многие другие тенденции – не являются благоприятными для эффективного воспитания эстетической культуры молодежи. Обозначенные проблемы отразились на снижении уровня общей культуры юношей и девушек, их отчуждении от мира прекрасного, искусства. В таких обстоятельствах учреждения высшего образования, являющиеся системообразующим фактором сохранения и трансляции культуры, призваны не только осуществлять профессиональную подготовку, но и стимулировать духовное развитие личности студента.

На уровне высшего образования эстетическое воспитание реализуется как в образовательном процессе, так и в процессе организации досуга студентов. В современных условиях оптимизации содержания, структуры и объема социально-гуманитарных дисциплин в учреждениях высшего образования, которая сопровождается сокращением объема аудиторных часов, отведенных на преподавание дисциплин гуманитарного цикла, и увеличением времени на самостоятельную работу студентов, основные возможности эстетического воспитания студенческой молодежи сосредотачиваются в сфере досуга.

Цель данной статьи – выявление эстетического потенциала досуга студенческой молодежи. Для достижения поставленной цели необходимо рассмотреть досуг как социально-культурный феномен, охарактеризовать досуговую деятельность студенческой молодежи с позиции оценки ее культуросозидательных возможностей, выявить эстетический потенциал досуговой деятельности и условия его реализации в воспитательной системе вузов.

Теоретическую основу исследования составили научные труды, раскрывающие проблемы досуга и свободного времени

(И. В. Бестужев–Лада, С. Н. Иконникова, Э. В. Соколов, Л. Н. Коган, Ю. А. Стрельцов и др.); идеи социально-культурного воспитания подрастающего поколения (М. А. Ариарский, А. Д. Жарков, Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников, Ю. А. Стрельцов, В. Я. Суртаев, Б. А. Титов, В. М. Чижиков, Н. Н. Ярошенко и др.); психолого-педагогические и социально-психологические проблемы молодежи (Л. И. Божович, Л. С. Выготский, И. С. Кон, А. Н. Леонтьев, А. Х. Маслоу, Р. С. Немов, В. Е. Франкл, Э. Г. Эриксон и др.); вопросы формирования эстетической культуры человека (Ю. Б. Борев, А. И. Буров, М. А. Верб, Д. Б. Кабалевский, М. С. Каган, Н. И. Киященко, Б. Т. Лихачев, Л. П. Печко, А. В. Пирадов, В. А. Разумный, В. К. Скатерщиков, Л. Н. Столович, У. Ф. Суна и др.). Самостоятельную группу источников в изучении проблемы эстетического воспитания молодежи представляют работы белорусских исследователей, в которых обосновываются механизмы развития эстетической направленности и творческих способностей учащейся студенческой молодежи (З. В. Артеменко, В. В. Буткевич, К. В. Гавриловец, Я. Д. Григорович, О. П. Котикова, В. Г. Кухаронок, Ю. С. Любимова, И. А. Малахова, Р. С. Пионова, И. И. Рыданова, В. А. Салеев, Н. Н. Яковлева и др.).

Досуг как социально-культурный феномен. Досуг является неотъемлемой частью жизни человека. Долгое время это понятие отождествлялось с понятием свободного времени и противопоставлялось труду. Первые научные исследования досуга осуществлялись в рамках социологических исследований бюджетов времени (Б. А. Грушин, Г. П. Орлов, В. Д. Патрушев, С. Г. Струмилин и др.). Осмысление данного явления с позиций философско-культурологического, культурно-исторического, лексико-семантического анализа позволило говорить о досуге как об универсальной характеристике бытия человека, специфика которой раскрывается в деятельности человека в свободное время (Г. Г. Волощенко, В. Д. Патрушев Э. В. Соколов и др.). Происхождение самого термина «досуг» связывают с древнерусским словом «просугъ», обозначающим возможность, способность, а также с глаголом «досагать» [1]. Смысловое развитие термина связано с осознанием человеком возмож-

ности распоряжаться своим временем после труда, достижений. Э. В. Соколов выделяет в понятии «досуг» два оттенка: увлекательной, желаемой деятельности и свободы от дел [2]. Досуг у древних славян должен был обеспечить восстановление физических и духовных сил после тяжелой физической работы и бытовых забот. По мнению Г. Г. Волощенко, древнерусский «досуг» испытал влияние как греко-византийского «высокого досуга» (X в. – сер. XIX в.) так и западно-европейское влияние «досуга-праздности» (с XVIII в.) [3]. Это обстоятельство могло стать причиной того, что до настоящего времени нет единого определения и понимания термина «досуг» и его феномена.

В рамках социологии досуга, теории и методики социально-культурной деятельности сложилось множество концепций досуга, отражающих различные подходы к досугу как жизненно важной сфере человеческого бытия: деятельностная, культурологическая, экологическая, техноэкономическая, социально-управленческая, медико-биологическая, компенсаторская и др. [4]. В последние годы получила развитие социально-культурная концепция досуга, в которой во главу угла ставится содержательное наполнение свободного времени. Досуг в данной концепции воспринимается как сфера образования, воспитания личностной и социальной культуры, личностных и гражданских качеств, расширения культурного кругозора и обмена духовными ценностями. Так, М. А. Ариарский определяет до-суг как форму деятельности в свободное время, обеспечивающую отдых, органично совмещенный с разносторонним физическим и духовным развитием личности [5]. Социально-культурная концепция досуга наиболее полно соответствует задачам нашего исследования, так как она акцентирует культуросозидательные возможности досуговой деятельности человека.

Досуг студенческой молодежи. Досуг студенческой молодежи имеет свою специфику в силу социально-психологических особенностей старшего юношеского возраста и особой социальной ситуации. Для студенческой молодежи характерно повышенное внимание к своей личности, при этом если в подростковом возрасте интерес направлен в основном на физические, воле-

вые качества, то старшие юноши обращаются к нравственному поиску, к самопознанию и самовоспитанию, поискам перспектив жизненного пути. Для них важными становятся деловые качества личности, проявляющиеся в личном и деловом общении с людьми и вызывающие с их стороны определенные реакции [6]. Молодость – это также этап проверки и критического переосмысления заложенных в детстве ценностей, которые при столкновении с микро- и макросоциумом укрепляются или, не выдерживая испытания, уступают другим ценностям. Молодые люди также выделяются своим стремлением к независимости и насыщенным эмоциональным переживаниям. Интенсивно развиваются в этот период интеллект, самостоятельность, критичность мышления и творческие способности, расширяются интересы в сфере искусства. Названные особенности указывают на то, что данный возраст является благоприятным для развития культуры личности, эстетическая составляющая которой позволяет человеку реализовывать важнейший поведенческий мотив – получение морального удовлетворения от жизни и развития своих сущностных сил. Воспитание эстетической культуры как компонента базовой культуры и интегративного качества личности молодого человека задает духовный вектор его дальнейшей жизнедеятельности и развития, проявляющийся в ориентации на поиск, восприятие, переживание, понимание и созидание прекрасного, возвышенного, великого в жизни и искусстве.

Регламентированная учебная деятельность не всегда дает молодым людям возможность удовлетворения своих социокультурных потребностей и интересов, реализации широкого спектра эстетических реакций и переживаний, проявления и развития творческих способностей, воплощения креативных идей. В этом отношении наиболее успешной сферой самопроявления студента нередко оказывается именно досуговая. Свобода от профессиональных и семейно-бытовых обязанностей, острая потребность в общении, творческом самовыражении, интеллектуальном и физическом развитии, возможность самостоятельного выбора места, времени и компании для досугового времяпрепровождения обуслови-

вают огромную ценность досуга для современной молодежи.

Досуговые предпочтения представителей молодого поколения разнообразны и охватывают широкий круг видов и форм деятельности, отличающихся разной степенью активности и продолжительности участия. Современные исследователи (Р. Н. Азарова, А. С. Батнасунов, Н. В. Котельникова, М. С. Либерова, В. М. Осинцева, Н. В. Рыбакова и др.) отмечают преобладание в молодежной среде досуговых практик рекреационно-развлекательного характера: встречи с друзьями, приятелями; прослушивание музыкальных записей, просмотр видео; посещение кинотеатров; посещение дискотек и др. При этом процент привлекательности духовно-развивающих форм досуговых занятий, таких, как чтение художественной, научно-популярной, философской литературы, участие в художественном самодеятельном творчестве, волонтерская деятельность и др., довольно низок. Технологические и культурные новации современного общества привели к формированию в молодежной среде новых видов досуговой практики (компьютерные игры, социальные сети и Интернет, фитнес-культура, буккроссинг, посткроссинг и др.), а также наполнению новым содержанием существовавших ранее традиционных пассивных форм досуга (чтение, просмотр телепередач, посещение дискотек).

Исследователи отмечают также снижение общего культурного уровня молодежи, некритичное принятие артефактов массовой и популярной культуры, ориентацию на престижность и потребительское поведение, потерю приоритетов креативности и духовно-нравственного развития. Недостаток базовых знаний в области культуры и искусства, умений и навыков творческой деятельности, неразвитость эстетических чувств, отношений, вкуса приводят к тому, что все чаще выбор молодыми людьми культурных ценностей обуславливается не истинными потребностями личности, а влиянием идеологии «принудительного потребления», навязывающей экономически выгодные идеалы красоты, гармонии и совершенства с помощью рекламы, моды, кино и т. п. [7]. Указанные трансформации молодежного сознания происходят в основ-

ном в процессе досуговых практик, которые в силу обеспечения возможности наиболее свободной самореализации и удовлетворения социокультурных потребностей личности фактически являются механизмами ее социальной и культурной идентификации. В таких обстоятельствах возникает необходимость актуализации и развития эстетической составляющей молодежного досуга.

Большими возможностями в решении задач эстетического воспитания студенческой молодежи обладает воспитательная система учреждения высшего образования, призванная удовлетворять не только образовательные, но и другие духовные, социокультурные потребности и интересы личности обучающегося, в том числе эстетические. Одним из важнейших направлений воспитательной работы вузов является организация досуга студентов. Сегодня общепризнано, что управлять поведением и деятельностью человека в его свободное время нельзя. Недопустимо механически переносить в сферу досуга методы воспитания, принятые в формализованных условиях обучения. Социальные институты, общество, государство призваны создавать условия для удовлетворения и дальнейшего возвышения духовных интересов и потребностей личности, стимулировать самоорганизацию социально-культурной деятельности и саморазвитие культуры посредством организационной, кадровой, правовой, экономической и другой поддержки [5]. Таким образом, для цели развития эстетической культуры личности студента в процессе досуговой деятельности педагогически целесообразным становится исследование эстетического потенциала досуга и условий его реализации в воспитательной системе вузов.

Эстетический потенциал досуговой деятельности. Под эстетическим потенциалом досуговой деятельности мы понимаем возможность преобразования досуговых практик в эстетическую деятельность, которая, в свою очередь, является основополагающим условием развития эстетической культуры личности.

Эстетическая деятельность представляет собой практическое воплощение эстетических ценностных ориентаций личности. В. А. Салеев определяет эстетическую дея-

тельность как «специфический вид практически-духовной (создание произведений искусства, фольклор, дизайн и др.) и духовной (эстетическое созерцание, эстетическое восприятие, эстетическое суждение и пр.) деятельности» [8, с. 43]. Эстетическая деятельность многообразна, она может проявляться в таких жизненно необходимых сферах общественной жизни, как производство, быт, общение, природопользование и т. п. Однако прежде всего эстетическая деятельность обнаруживается там, где человек ощущает себя свободным от непреложных обязанностей, – в художественно-творческой сфере (создание произведений искусства, дизайн, различные виды самодеятельного художественного творчества, художественно-теоретическая деятельность, прикладное искусство, украшения быта и жилья и др.).

В этом отношении досуг создает благоприятные условия для эстетической деятельности, так как его ключевой характеристикой является возможность выбора видов деятельности и степени активности исходя из социокультурных интересов и духовно-нравственных предпочтений личности. Именно досуг выступает сферой наиболее свободного самопроявления и самовыражения личности. Принцип добровольности участия в различных формах внеучебной работы становится основой организации деятельности студентов по интересам, а интересы и потребности личности составляют то звено в цепи эстетических реакций, воздействуя на которые можно влиять на процесс развития эстетической культуры в целом.

Основой эстетической деятельности выступает чувственное начало. Эстетическая деятельность как акт взаимодействия эстетического объекта и эстетического субъекта представляет собой процесс непосредственной актуализации эстетического чувства субъекта. Проявление эстетического чувства невозможно охарактеризовать какой-либо одной эмоцией, оно выражается в специфическом и неповторимом их сочетании. Эстетическое чувство можно рассматривать как способность и эмоциональную реакцию человека, связанную с переживанием явлений и предметов объективной реальности в качестве позитивных или негативных с точки зрения их совершенства или несовершенства [8].

Под влиянием эстетических чувств происходят существенные изменения в эстетическом сознании человека. Эстетические эмоции и чувства оставляют неизгладимый след в нашей памяти. Этим объясняется надолго запоминающееся воздействие подлинных произведений искусства. Зачастую эстетическое чувство способствует превращению образов и идей художника, черт личности героев художественных произведений в убеждения, образы и свойства личности читателя, слушателя, зрителя. М. А. Ариарский отмечает, что сила искусства заключается в его способности вовлекать аудиторию в выработку эстетических идей и побуждать к принятию художественных идей в личной форме [5].

В связи с вышеизложенным понятно, что эстетический потенциал досуга обусловливается содержательным наполнением досуговых занятий. Такие формы досуга, как индивидуальное потребление ценностей культуры (чтение, прослушивание музыки, просмотр телепрограмм, кинофильмов и т. п.), потребление духовных ценностей публично-зрелищного характера (посещение театра, филармонии, выставки, лектория и т. п.), любительское художественное творчество, предполагают непосредственное взаимодействие индивида с произведениями искусства. Такое взаимодействие дает возможность развивать стремления и чувства личности, формировать ее взгляды и ценности.

Высшей формой эстетической деятельности является художественное творчество. Здесь деятельность человека не только полностью проникается общечеловеческим, эстетическим содержанием, но и достигает высшей формы эстетического. В процессе художественно-творческой деятельности происходит продуктивная реализация чувственно-образного отображения действительности с помощью адекватных средств художественной выразительности. Наиболее точно, на наш взгляд, сущность этой специфической активности человека определена Я. Д. Григорович: «Под художественно-творческой деятельностью понимается особая форма созидательной продуктивной деятельности по законам красоты в области различных видов искусства, отвечающая требованиям эстетического воспитания и

образования, направленного на воспитание гармонически развитой личности» [9, с. 38].

Художественно-творческая деятельность осуществляется в многообразных видах и жанрах искусства, а также в профессиональной, любительской и фольклорной формах. Досуг выступает пространством любительского художественного творчества, эстетическая ценность которого заключается в интеграции возможностей непрерывного художественного образования, формы проявления творческой активности, сферы духовно богатого досугового общения и средства активного, рационального отдыха.

Заключение. Сопоставление ключевых особенностей эстетической и досуговой деятельности позволяет нам констатировать огромный эстетический потенциал досуга. Ощущение свободы от давления непреложных бытовых, учебных, гражданских обязанностей способствует непосредственному проявлению эстетических потребностей и интересов личности, реализации ее сущностных сил. Обогащение содержания досуговых практик и культурно-просветительской работы лучшими образцами художественного творчества способствует удовлетворению и возвышению эстетических потребностей и интересов личности, стимулирует проявление эстетических чувств, что в свою очередь является предпосылкой развития эстетического вкуса. Доминирующие принципы организации любительского художественного творчества – добровольность участия и доступность – способствуют широкой пропаганде искусства, реализации и развитию творческого потенциала личности.

Таким образом, развитие эстетической культуры личности в процессе досуговой деятельности может приобретать различные формы, однако эффективное использование эстетического потенциала досуга предполагает: обеспечение широкой

доступности досуговой деятельности для каждого студента; актуализацию содержания и форм досуговых практик студентов в соответствии с их эстетическими потребностями и интересами, а также требованиями научно-технического, социального и духовного прогресса; обогащение эстетического и художественного содержания культурно-досуговых мероприятий и форм деятельности; использование эстетического потенциала природной, социально-культурной, предметно-пространственной и информационной среды вуза; обеспечение процесса систематического эстетического и художественного просвещения студентов; стимулирование творческой активности, инициативы и самостоятельности; включение студентов в процесс создания ценностей художественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фасмер, М. Досуг / М. Фасмер // Этимологический словарь русского языка. – 2-е изд. – М., 1986. – Т. 1. – С. 532.
2. Соколов, Э. В. Свободное время и культура досуга: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / Э. В. Соколов; ЛГУ. – Л., 1981. – 40 с.
3. Волощенко, Г. Г. Досуг как явление культуры: генезис и развитие: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Г. Г. Волощенко; Кемер. гос. ун-т культуры и искусств. – Омск, 2006. – 46 с.
4. Киселева, Т. Г. Социально-культурная деятельность / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М.: МГУКИ, 2004. – 539 с.
5. Ариарский, М. А. Прикладная культурология / М. А. Ариарский. – СПб.: СПб ГУКИ, 1999. – 530 с.
6. Немов, Р. С. Психология: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 3 кн. / Р. С. Немов. – 4-е изд. – М.: Владос, 2003. – Кн. 3: Психодиагностика. – С. 411–416.
7. Понукалина, О. В. Досуг в обществе массового потребления: концептуальные рамки исследования / О. В. Понукалина // Известия Саратовского ун-та. Сер. Социология. Политология. – 2009. – Т. 9. – Вып. 1. – С. 23–27.
8. Салеев, В. А. Эстетика: краткий курс / В. А. Салеев. – Минск: ТетраСистемс, 2012. – 160 с.
9. Григорович, Я. Д. Формы приобщения подростков к литературно-творческой деятельности / Я. Д. Григорович // Совершенствование форм и методов воспитания школьников: сб. науч. тр. / НИИ педагогики; под ред. Н. Г. Огурцова, Я. Д. Григорович. – Минск, 1983. – С. 37–45.

Поступила в редакцию 20.12.2012 г.

УДК 37.013.43:37.036:398

Аб рэалізацыі прынцыпаў сацыякультурнай дзейнасці ў дзіцячых мастацкіх калектывах фальклорнага кірунку

Цэван І. М.

Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
культуры і мастацтваў», Мінск



Адным з актуальных і недастаткова распрацаваных пытанняў сучаснай педагагічнай тэорыі і практыкі з'яўляецца праблема рэалізацыі прынцыпаў сацыякультурнай дзейнасці ў сучасных дзіцячых мастацкіх калектывах фальклорнага кірунку.

Аўтар артыкула засяроджвае ўвагу на сутнасці і спецыфіцы прынцыпу як асноўнага палажэння педагагічнай навукі, а таксама, з улікам практыкі ўстаноў культуры і адукацыі дзяцей і моладзі, за якімі звычайна замацаваны дзіцячыя мастацкія калектывы фальклорнага кірунку, разглядае такія асноўныя віды сацыякультурнай дзейнасці, як вучэбна-мастацкая, выканальніцкая і грамадска-карысная. Таксама аўтар вылучае і абгрунтоўвае асноўныя прынцыпы сацыякультурнай дзейнасці сучасных дзіцячых мастацкіх калектываў фальклорнага кірунку – прыродаадаптацыйнасці, гуманізму і дэмакратызму, спалучэння этнакультурнага і полікультурнага выхавання, актыўнасці і ініцыятывы, грамадскай значнасці, дыферэнцыраванага падыходу,

педагагічнай падтрымкі, добраахвотнасці і агульнадаступнасці, выхавання ў сумеснай дзейнасці, пераемнасці.

Ключавыя словы: дзіцячыя мастацкія калектывы, фальклорны кірунак, сацыякультурная дзейнасць, прынцыпы.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 115-120)

On implementation of the principles of social and cultural activity in children's art groups of folklore trend

Tsevan I. M.

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

The issue of implementation of principles of social and cultural activity in modern children's art groups of folklore trend is one of important and insufficiently developed issues of modern pedagogical theory and practice.

The author of the article focuses on the essences and specificity of the principle, as a basic provision of pedagogical science, and also, taking into account practice of cultural and education institutions of children and youth to which children's art groups of folklore direction are usually attached, considers such main types of social and cultural activity as educational and art, performing and socially useful. In addition, the author singles out and proves the basic principles of social and cultural activity of modern children's art collectives of folklore trend. They are principles of nature correspondence, humanity and democratism, combination of ethnocultural and polycultural education, active performance and initiative, social importance, differentiated approach, pedagogical support, voluntariness and general availability, education in joint activity, continuity.

Key words: children's art groups, folklore trend, social and cultural activity, principles.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 115-120)

У сістэме ўстаноў культуры і адукацыі нашай краіны дзіцячыя мастацкія калектывы фальклорнага кірунку займаюць значнае месца. Сацыякультурная дзейнасць гэтых калектываў рэалізуецца з улікам пэўных прынцыпаў, у рознай ступені абгрунтаваных і распрацаваных даследчыкамі ў пэўныя гістарычныя перыяды і рэалізаваных на практыцы.

Мэта артыкула – аналіз рэалізацыі прынцыпаў сацыякультурнай дзейнасці сучасных дзіцячых мастацкіх калектываў фальклорнага кірунку.

Прынцып як педагогічная катэгорыя. Даследчыкі М. А. Арыярскі [2], Я. Д. Грыгаровіч [3], А. Дзм. Жаркоў [4], Т. Р. Кісялёва [1], Ю. Дзм. Красільнікаў [1], І. А. Малахава [5], Я. І. Смірнова [6], Б. А. Цітоў [7], В. М. Чыжыкаў [4] і іншыя вывучалі прынцыпы сацыякультурнай дзейнасці. Аднак, у кожнага з навукоўцаў прадстаўлены ўласны іх пералік, і часта прынцыпы не супадаюць або трактуюцца аўтарамі па-рознаму. Акрамя гэтага, прынцыпы сацыякультурнай дзейнасці недастакова грунтоўна разглядаліся ў дачыненні да практыкі менавіта дзіцячых мастацкіх калектываў фальклорнага кірунку.

Прынцып у педагогіцы сацыякультурнай дзейнасці разумеецца як «генеральная ідэя, аб'ектыўная норма, збор галоўных правіл рэалізацыі выхаваўчага назначэння суб'екта або аб'екта» [1, с. 104] або як «найбольш агульнае палажэнне, якое адлюстроўвае аб'ектыўна наяўныя, унутрана абумоўленыя, неабходныя і ўстойлівыя сувязі і адносіны, якія складваюцца падчас стварэння, засваення, захавання і распаўсюджвання каштоўнасцей культуры і прадвызначаюць іх скіраванасць, характар, змест і формы» [2, с. 30].

У агульным сэнсе прынцыпы ўяўляюць сабой фундаментальныя палажэнні, правілы, у якіх адлюстроўваюцца найбольш характэрныя, істотныя рысы і заканамернасці сацыяльна-культурнага працэсу. Яны схільныя да бесперапыннай трансфармацыі, абумоўлены новай сацыякультурнай сітуацыяй, зменамі ў розных галінах жыцця грамадства, а таксама ўсё новымі патрэбнасцямі і інтарэсамі людзей.

Паняцце «сацыякультурная дзейнасць». Нягледзячы на шматлікія пошукі вучоных, сутнасць і спецыфіка паняцця

«сацыяльна-культурная дзейнасць» на сённяшні дзень да канца не вызначаны. Згодна з адным са шматлікіх значэнняў, на нашу думку, самым грунтоўным, прапанаваным расійскім вучоным М. А. Арыярскім, «сацыяльна-культурная дзейнасць – гэта абумоўленая маральна-інтэлектуальнымі матывамі грамадска мэтазгодная дзейнасць па стварэнні, асваенні, захаванні, распаўсюджванні і далейшым развіцці каштоўнасцей культуры» [2, с. 463].

Узначэнні беларускага даследчыка І. А. Малахавай падкрэсліваецца, што «сацыяльна-культурная дзейнасць – гэта працэс засваення, захавання, стварэння і трансляцыі культурных каштоўнасцей, норм, ідэалаў, абрадаў, звычаяў, уласцівых пэўнай сацыяльнай супольнасці, у ходзе якога вырашаюцца праблемы выхавання, адукацыі, развіцця асобы як суб'екта дзейнасці...» [5, с. 81]. Апошняя думка мае непасрэднае дачыненне да дзейнасці ўстаноў культуры (клубы, дамы культуры і народнай творчасці, канцэртныя ўстановы) і адукацыі дзяцей і моладзі (цэнтры, палатцы, дзіцячыя школы мастацтваў), за якімі звычайна замацаваны дзіцячыя мастацкія калектывы фальклорнага кірунку, і ўказвае на іх шырокія педагогічныя магчымасці, бо дадзеныя ўстановы па сутнасці з'яўляюцца педагогічна арганізаванай прасторай для рэалізацыі патрэбнасцей падростаючага пакалення ў розных відах мастацкай дзейнасці.

Віды сацыякультурнай дзейнасці дзіцячых мастацкіх калектываў фальклорнага кірунку. У сувязі з тэндэнцыяй да пашырэння ў сучаснай навуцы і практыцы сацыяльна-культурнай сферы сацыяльна-культурная дзейнасць дзіцячага мастацкага калектыву фальклорнага кірунку, на нашу думку, уключае ў сваю структуру вучэбна-мастацкую, выканальніцкую і грамадска-карысную дзейнасць.

Вучэбна-мастацкая дзейнасць – адзін з асноўных відаў практычнай дзейнасці дзіцячага калектыву, накіраваных на засваенне ведаў, набыццё ўменняў і навыкаў, а таксама выкарыстанне іх у практыцы. Такая дзейнасць прадугледжвае, у першую чаргу, правядзенне рэпетыцый, дзе адбываецца непасрэднае набыццё спецыяльных вакальна-харавых, інструментальных, танцавальных і іншых ведаў, уменняў,

навыкаў. Звычайна выкарыстоўваюцца наступныя формы работы з матэрыялам: сумеснае, калектыўнае выкананне музычнага (фальклорнага) твора (разбор вэральна-харавога або інструментальнага твора, яго развучванне, замацаванне і паўтор), праслухоўванне твора ў «жывым» выкананні кіраўніка, або носьбітаў мясцовай традыцыі, або з аўдыязапісаў, а таксама прагляд відэаматэрыялаў вывучаемага твора (або падобных да яго твораў пэўнага рэгіёна, падобнай манеры выканання, характару).

У мастацкай дзейнасці можна вылучыць два асноўныя віды яе праяўлення. У працэсе мастацкай дзейнасці змяняецца, ператвараецца асоба суб'екта; пазнавальны, камунікатыўны, каштоўнасна-арыентацыйны і пераўтваральны аспекты мастацкай дзейнасці маюць асаблівую значнасць для ўдзельніка дзейнасці або групы, падчас работы над мастацкім творам змяняецца ўнутраны свет яго ўдзельнікаў. Таксама ў выніку мастацкай дзейнасці ствараюцца непасрэдна творы мастацтва – маляўнічыя палотны, спектаклі, канцэртныя праграмы, фільмы і г. д. Гэтыя прадукты мастацкай працы не ёсць самамэта мастацкага працэсу, яны – пэўнае праяўленне творчай асобай мастацкага ўспрымання свету, па-за якім любы канчатковы вынік працы не існуе як мастацкі. Такім чынам, дзіцячая мастацкая дзейнасць стварае два віды каштоўнасцей: развівае асобу ўдзельніка, «вяртаючы» яго грамадству ў новай якасці, і разам з тым вынікам дзейнасці гэтай асобы становяцца прадукты мастацкай работы.

Выканальніцкая дзейнасць фальклорнага калектыву прадугледжвае актыўны ўдзел дзяцей у канцэртах, фестывалях, конкурсах, аглядах, шэсцях, фэстах, канцэртах-хэпенінгах і іншых мерапрыемствах, дзе калектывам ажыццяўляецца сцэнічнае ўвасабленне фальклорных твораў (песні, найгрыша, танца, казкі і інш.). Канцэртныя праграмы могуць быць як тэматычнымі – прысвечанымі пэўнаму дзейству, святу, абраду, так і зборнымі, з творами рознай тэматыкі. Выканальніцкая дзейнасць калектыву з'яўляецца своеасаблівым вынікам доўгай і руплівай вучэбна-мастацкай творчай работы.

Грамадска-карысная дзейнасць дзіцячага фальклорнага калектыву прадугледжвае ўцягванне яго ўдзельнікаў у грамадска

значныя справы, фарміраванне станоўчых адносін да гэтых спраў і актыўны ўдзел у іх. Гэта могуць быць афармленне кутка калектыву, дзе збіраюцца і захоўваюцца афішы, фатаграфіі, падарункі; стварэнне дэкарацый да свята, рэквізіту, касцюмаў; збор фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў і іншыя мерапрыемствы, не звязаныя непасрэдна з вучэбна-мастацкай і выканальніцкай дзейнасцю.

Мы лічым правільным вылучыць наступныя прыныцыпы сацыякультурнай дзейнасці, якія рэалізуюцца ў практыцы дзіцячых мастацкіх калектываў фальклорнага кірунку.

Прынцып прыродаадпаведнасці. Дадзены прыныцып, як адзін з асноўных, абумоўлены фактарамі натуральнага, прыроднага развіцця чалавека.

Ва ўмовах мастацкага калектыву ўлік узроставых і індывідуальных асаблівасцей дыктуе падбор пэўных сродкаў, формаў і метадаў работы, а таксама размеркаванне роляў і функцый паміж дзецьмі. Арыентацыя на асаблівасці кожнага ўдзельніка фальклорнага калектыву, яго мастацкія, інтэлектуальныя здольнасці, рысы характару, інтарэсы, патрэбнасці патрабуе ад кіраўніка пэўных намаганняў і высокага ўзроўню кваліфікацыі. Канкрэтны вучань са сваёй унікальнасцю і непаўторнасцю патрабуе дыферэнцыраванага выхаваўчага ўздзеяння, апоры на станоўчае ў дзіцяці, на моцныя бакі яго асобы.

Прынцып гуманізму і дэмакратызму. У мастацкім калектыве прыныцып гуманізму і дэмакратызму рэалізуецца шляхам прызнання каштоўнасці чалавека як асобы, яго права на свабоду, шчасце, развіццё і праяўленне сваіх здольнасцей. Гуманізм прад'яўляе грамадству і асобным яго прадстаўнікам высокія патрабаванні годнага стаўлення да чалавека, прызнання яго самай высокай каштоўнасцю на зямлі. Прынцып гуманізму ў мастацкім калектыве заснаваны на выхаванні на этнічных, агульнанацыянальных і агульначалавечых каштоўнасцях. У мастацкім калектыве ён рэалізуецца шляхам дастойных адносін да ўсіх дзяцей, незалежна ад таго, у якім фізічным, матэрыяльным, сацыяльным становішчы яны знаходзяцца; шляхам прызнання права ўдзельніка калектыву быць

самім сабой і права на паважлівае да сябе стаўленне; разумення міласэрнасці, дабрны і як першай ступені гуманізму.

Прынцып спалучэння этнакультурнага і полікультурнага выхавання. Дадзены выхаваўчы прынцып вельмі важны ў дзейнасці калектыву фальклорнага кірунку. Толькі засвоіўшы культурныя ўзоры і нормы свайго этнасу, можна зразумець і «прыняць» каштоўнасці іншых народаў свету і тым самым больш глыбока ўсвядоміць свае. Сапраўды, «апора на этнакультурную аснову, гэта значыць прыманне за аснову роднага, ідэнтычнага ўнутранага прыродзе асобы ў адпаведнасці з нацыянальнай прыналежнасцю, дае кожнай асобе магчымасць перайці (ідучы ад блізкага да далёкага, ад простага да складанага) да разумення агульначалавечага і ў перспектыве інтэгравацца ў сусветную цывілізацыю і культуру» [8, с. 9].

Прынцып актыўнасці і ініцыятывы. На гэты прынцып, як адзін з асноўных, указвалі вучоныя М. А. Арыярскі [2], А. Дзм. Жаркоў [3], В. В. Пярвушына [9], В. М. Чыжыкаў [4] і іншыя. У мастацкім калектыве маецца магчымасць рэалізаваць уласную патрэбнасць у самавыяўленні і самасцвярджэнні, пашырыць дыяпазон сваіх сацыяльных роляў і сувязяў з грамадствам, праявіць сябе як асобу з розных бакоў і ў розных грамадска-творчых якасцях. Гэты прынцып засноўваецца на творчай актыўнасці, апоры на свядомасць і актыўнасць удзельнікаў, на іх зацікаўленасць і захопленасць.

Прынцып грамадскай значнасці. У сацыякультурнай дзейнасці мастацкага калектыву фальклорнага кірунку ён рэалізуецца найбольш шырока. У работах даследчыкаў па дадзеным пытанні (А. С. Кавальчук [10] і Б. А. Цітова [7]) справядліва адзначаецца, што гэты прынцып служыць выражэннем сувязі удзельніка дзіцячага калектыву з жыццём сваёй вёскі, горада, краіны і ўсёй планеты.

Важна ўсведамляць сацыякультурную дзейнасць мастацкага калектыву фальклорнага кірунку па асваенні, стварэнні і распаўсюджванні каштоўнасцей нацыянальнай культуры як вельмі значную і карысную для грамадства. Дзякуючы ёй адбываецца ўключэнне дзіцяці ў грамадскую практыку, паколькі багацце творчых сіл індывіда залежыць ад усебаковага і поўнага праяўлення

гэтых сіл у жыцці грамадства. Адбываецца працэс арганічнага пераўтварэння чалавека ў грамадскую істоту, у актыўную і творчую асобу, якая жыла б поўным жыццём у згодзе з самай сабой, калектывам і грамадствам.

Прынцып дыферэнцыраванага падыходу. На прынцып дыферэнцыраванага падыходу да розных сацыяльна-дэмаграфічных груп указвалі А. Дзм. Жаркоў [4], В. В. Пярвушына [9], В. М. Чыжыкаў [4], Б. А. Цітоў [7] і іншыя вучоныя.

Такі падыход прадугледжвае ўлік індывідуальных інтарэсаў, патрэбнасцей, здольнасцей дзяцей і падлеткаў, а таксама рэалізацыю іх творчага патэнцыялу падчас арганізацыі вучэбна-мастацкай, выканальніцкай і грамадска-карыснай дзейнасці ў мастацкім калектыве. Такі падыход на практыцы забяспечвае камфортны стан кожнага ўдзельніка ў прыватнасці і калектыву ў цэлым шляхам стварэння ў апошнім станоўчага маральна-псіхалагічнага клімату.

Вельмі важна пры арганізацыі дзейнасці калектыву ўлічваць узроставыя асаблівасці аўдыторыі. Так, напрыклад, галоўная спецыфіка падлеткавага ўзросту – імкненне да даросласці, якое выяўляецца ў калектывных адносінах з дарослымі і аднагодкамі. Адбываецца паступовае ўваходжанне ў групу аднагодкаў, якая выступае крыніцай норм, паводзін і атрымання пэўнага сацыяльнага статусу. Акрамя гэтага, вядучай для падлеткаў з'яўляецца менавіта грамадска-карысная дзейнасць.

Прынцып педагагічнай падтрымкі. Ён звязаны з разуменнем аматарскай мастацкай дзейнасці як дзейнасці абавязкова педагагічна арганізаванай і кіруемай у прастору ўстаноў культуры і адукацыі. Гэта абумоўлена не толькі функцыянаваннем калектыву як займальнага асяроддзя, але і як сродку развіцця і фарміравання асобы. Педагагічная падтрымка ў рабоце з дзецьмі характарызуецца абавязковым спалучэннем сістэматычнасці і мэтанакіраванасці, бесперапыннасці і паслядоўнасці, індывідуальна-асобаснага і калектывнага ўзаемадзеяння. Мы згодны з думкай Я. І. Смірновай аб тым, што педагагічныя мэты не павінны быць занадта аголенымі, таму што ўдзельнік аматарскай мастацкай дзейнасці прыходзіць у калектыв не для

вихавання, а, у першую чаргу, для задавальнення сваіх мастацка-эстэтычных запытаў. Пры гэтым выхаваўчая работа не становіцца чымсьці дадатковым, што прыкладаецца да мастацкіх заняткаў. Сама мастацкая дзейнасць арганізуецца як выхаваўчы працэс, з'яўляецца сродкам і формай педагогічнага працэсу [6, с. 250].

Акрамя гэтага, важна выкарыстанне вядучых ідэй педагогікі супрацоўніцтва (адзінства мэт педагога і вихаванца, павага, разуменне і выкарыстанне біягенетычных і псіхалагічных асаблівасцей удзельнікаў калектыву, апора на прадуктыўную матывацыю дзейнасці, выкарыстанне сучасных метадаў выкладання) і якасць узаемадзеяння кіраўніка калектыву з удзельнікамі (дэмакратычны, дыялогавы і творчы стыль зносін, узаемадзеянне, саўдзел).

Прынцып добраахвотнасці і агульнадаступнасці. Некаторыя навуковыя палажэнні адносна прынцыпу добраахвотнасці і агульнадаступнасці можна знайсці ў работах М. А. Арыярскага [2], А. Дэм. Жаркова [4], А. С. Кавальчук [10], В. В. Пярвушынай [9], Я. І. Смірновай [6], Б. А. Цітова [7], В. М. Чыжыкава [4] і іншых.

Для дзейнасці мастацкіх калектываў ён найбольш важны ў сувязі з магчымасцю ўключэння ўсіх без выключэння дзяцей да мастацкай дзейнасці з улікам іх патрэбнасцей і інтарэсаў. Прынцып добраахвотнасці і агульнадаступнасці адлюстроўвае магчымасць свабоднага выбару заняткаў з усёй разнастайнасці відаў і форм дзейнасці, прапанованых сацыяльна-культурнымі ўстановамі. Мастацкая дзейнасць, яе від, узровень і змест адлюстроўвае духоўнае развіццё асобы. У гэтым яе каштоўнасць і значнасць.

Прынцып вихавання ў сумеснай дзейнасці. Прынцып традыцыйнага вихавання ў працы ў сучасных умовах мастацкага калектыву трансфармаваўся ў прынцып вихавання ў сумеснай сацыякультурнай дзейнасці і вихавання станоўчых адносінаў да працы. Тут важны і станоўчы прыклад кіраўніка, і ўключэнне ўсіх дзяцей у сумесную дзейнасць, і дысцыплінаванасць, і вихаванне любові да працы.

Выкананне канцэртных нумароў, упрыгожванне сцэны, выраб і аздабленне сваімі рукамі касцюмаў, рэквізіту, шумавых

інструментаў і іншых рэчаў – усё гэта адначасова і працэс стварэння пэўнага мастацкага прадукта, і сапраўдны сродак далучэння дзяцей да дзейнасці па авалоданні, захаванні, стварэнні і распаўсюджванні каштоўнасцей нацыянальнай культуры.

Прынцып пераемнасці. У мастацкай дзейнасці калектываў фальклорнага кірунку прынцып пераемнасці найбольш значны. Работа з фальклорным матэрыялам прадугледжвае засваенне дзецьмі выпрацаваных на працягу стагоддзяў шматлікімі пакаленнямі маральна-этычных норм жыцця, духоўных каштоўнасцей, традыцый, сапраўдных узораў культурнай спадчыны. На нашу думку, гэты прынцып павінен быць пакладзены ў аснову дзейнасці ўсіх мастацкіх калектываў фальклорнага кірунку. Толькі тады можна гаварыць аб перадачы назапашанага стагоддзямі сацыяльнага і культурнага каштоўнага вопыту.

Прынцып пераемнасці заключаецца ў выкарыстанні мастацкіх і маральных каштоўнасцей пакаленняў, у падтрымцы традыцый і перадачы вопыту. Г. П. Арлова справядліва разумее гэты прынцып як узаемасувязь і ўзаемазалежнасць педагогічных ідэй і выхаваўчага вопыту, выпрацаваных народам на працягу шматвяковай гісторыі, з выкарыстаннем тэорыі і практыкі, навуковай педагогікі. З улікам гістарычнай перспектывы задача навуковай педагогікі – выкарыстаць народную мудрасць у інтарэсах вырашэння надзённых педагогічных праблем [8, с. 6–7].

Сапраўды, традыцыйная культура, як камунікацыйная з'ява, забяспечвае духоўную сувязь паміж пакаленнямі, арганізуе ўзаемадзеянне сістэмы «прырода-соцыум-чалавек». Такім чынам, першапачаткова з'яўляючыся актыўным «удзельнікам» інфармацыйнага працэсу, традыцыйная культура выконвае функцыю генетычнага механізму, які захоўвае інфармацыю пра гісторыю, этапы фарміравання грамадства, умовы жыцця і дзейнасці, этнічны патэнцыял.

Прынцып пераемнасці ў фальклорным калектыве найбольш актыўна рэалізуецца ў час дзейнасці па адраджэнні народных традыцый, у зборы, вывучэнні і прапагандзе музычнага фальклору і вусна-паэтычнай народнай творчасці ад носьбітаў трады-

цый. Таксама важным з'яўляецца ўключэнне бацькоў, родных і знаёмых у мастацкае жыццё калектыву праз разнастайныя вучэбна-мастацкія, канцэртныя і грамадска-карысныя мерапрыемствы.

Заклучэнне. Такім чынам, можна вылучыць наступныя асноўныя прынцыпы, якія рэалізуюцца ў розных відах сацыякультурнай дзейнасці сучасных дзіцячых мастацкіх калектываў фальклорнага кірунку – вучэбна-мастацкай, выканальніцкай і грамадска-карыснай. Гэта прынцыпы прыродаадпаведнасці, гуманізму і дэмакратызму, актыўнасці і ініцыятывы, спалучэння этнакультурнага і полікультурнага выхавання, грамадскай значнасці, дыферэнцыраванага падыходу, педагогічнай падтрымкі, добраахвотнасці і агульнадаступнасці, выхавання ў сумеснай дзейнасці, пераемнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Киселева, Т. Г. Социально-культурная деятельность: учебник / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М.: МГУКИ, 2004. – 539 с.
2. Ариарский, М. А. Прикладная культурология / М. А. Ариарский. – СПбГУКИ, Ассоц. музеев России. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Эго, 2001. – 287 с.

3. Грыгаровіч, Я. Д. Фарміраванне эстэтычнай накіраванасці студэнтаў у працэсе падрыхтоўкі да прафесійнай сацыякультурнай дзейнасці: аўтарэф. дыс. ... д-ра пед. навук: 13.00.05; 13.00.08 / Я. Д. Грыгаровіч; Бел. дзярж. ун-т культуры. – Мінск, 2002. – 43 с.

4. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность: учебник / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М.: МГУК, 1998. – 461 с.

5. Малахова, И. А. Развитие креативности школьников в процессе любительской художественной деятельности: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.05 / И. А. Малахова; Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка. – Минск, 2011. – 319 с.

6. Смирнова, Е. И. Клубная художественная самодеятельность // Клубоведение: учеб. пособие для ин-тов культуры, искусств и фак. культ.-просвет. работы пед. ин-тов / под ред. С. Н. Иконниковой и В. И. Чепелева. – М.: Просвещение, 1980. – С. 239–264.

7. Титов, Б. А. Организация и методика работы детского самодеятельного объединения / Б. А. Титов. – Л.: ЛГИК, 1991. – 72 с.

8. Арлова, Г. П. Народная педагогика как сродак выхавання вучняў: дапам. для педагогаў агульнаадукац. устаноў і ўстаноў пазашк. выхавання і навучання / Г. П. Арлова. – Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2009. – 144 с.

9. Первушина, О. В. Социально-культурная деятельность (теоретические основы): учеб. пособие для студентов дневного и заочного отделений по специальности 053100 «Социально-культурная деятельность» / О. В. Первушина. – Барнаул: АГИИК, 2002. – 96 с.

10. Ковальчук А. С. Социально-культурная деятельность: учеб. пособие / А. С. Ковальчук. – 2-е изд. – Орел, 2000. – 171 с.

Паступіў у рэдакцыю 23.11.2012 г.

УДК 398.332-055.1/3(476)

Асаблівасці фарміравання гendarных адносін у працэсе традыцыйнай святочнай гульнівай дзейнасці

Сергейчук Д. П.

Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск



гeндар, гeндарныя адносіны, выхаванне.

Спрадвеку самым эфектыўным сродкам набыцця неабходных ведаў і навыкаў для падрастаючага пакалення быў гульнівай фальклор. Беларускія народныя гульні з'яўляюцца самым эфектыўным інструментам для выхавання. Гульні – гэта самы надзейны і дзейсны шлях фарміравання ў дзяцей гeндарнай самаідэнтыфікацыі. Народная гульні стварае такія ўмовы, дзе хлопчыкі і дзяўчынкі свядома рэгулявалі свае паводзіны, узаемаадносіны паміж сабою. Гульнівай дзейнасць з'яўляецца сапраўднай рэпетыцыяй дарослага жыцця.

Гeндарная праблематыка традыцыйнай народнай культуры беларусаў з'яўляецца перспектыўным і актуальным аб'ектам навуковага вывучэння, таму што мае вельмі істотнае сацыяльнае значэнне для сацыяльна-культурнай дзейнасці. Спецыфіку паводзін чалавека ў традыцыйных супольнасцях беларусаў вызначаюць дзве асноўныя формы яго самарэалізацыі: побытовая (сацыяльны бок жыцця) і рытуальная (магічны, сімвалічны бок жыцця).

Ключавыя словы: народная гульні, святочная гульнівай дзейнасць, гульнівай фальклор,

Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 121-126)

Peculiarities of shaping gender relations in the process of traditional festival performance activity

Sergeichuk D. P.

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

Performance folklore has always been the most efficient means of acquiring necessary knowledge and skills for younger generation. Belarusian folk performance is the most efficient instrument of upbringing. Performance is the most reliable and influential way in shaping gender self identification. Folk performance sets up conditions in which boys and girls consciously regulate their behaviour, relations with each other. Performance activity is real rehearsal of adult life.

Gender issues of the traditional folk culture of Belarusians is a perspective and urgent object of scientific research since it has a very important social meaning for social and cultural activity. Specificity of human behaviour in traditional communities of Belarusians is determined by two main forms of its self implementation: everyday (social side of life) and ritual (magic, symbolic side of life).

Key words: folk performance, festival performance activity, performance folklore, gender, gender relations, upbringing.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 121-126)

Традыцыйныя гульні і ігрышчы іх паводзіны ў важных жыццёвых сітуацыях, шчыльна звязаны з абрадамі – сукупнасцю традыцыйных умоўных дзеянняў, што сімвалічна выражаюць і замацоўваюць адносіны людзей да прыроды і паміж сабой,

якія сістэматычна паўтараюцца.

Вялікую ролю ў этнаэкалогіі звычайна адыгрываюць адносіны паміж дзвюма паловамі этнасу – мужчынскай і жаночай,

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: Art.meerholld@rambler.ru – Д. П. Сергейчук

іншымі словамі – гендарныя адносіны [2, с. 128]. З дапамогай выпрацоўкі гендарных роляў, накіраваных на самааднаўленне традыцыйных супольнасцяў, этнас рэгулюе сваю колькасць, забяспечвае сваё фізічнае захаванне.

Калі ў сінкрэтычнай абрадавай дзеі спалучаюцца гульня, гендарныя адносіны, магічна-абрадавы кантэкст – мы маем справу з помнікамі культуры, якія неабходна ахоўваць і для захавання этнічных стэрэатыпаў паводзін, і для фарміравання традыцый самааднаўлення этнасу. *Святочныя народныя гульні – прыклад спалучэння гендарнай тэматыкі (матываў шлюбавання і радзін) і календарна-абрадавай дзеі (святаў народнага календара, звычайў). Яны цікавыя і фалькларыстам, і культурологам, і мастацтвазнаўцам, і сацыяльным педагогам.*

Мэта артыкула – вызначэнне вытокаў і сацыякультурных перспектываў трансляцыі гендарнай спецыфікі гульняў і ігрышчаў.

У факталагічную аснову навуковага артыкула ўвайшлі матэрыялы практычнай культуралогіі, аналіз літаратуры па фалькларыстыцы, тэорыі і гісторыі культуры, гісторыі этнамастацкай адукацыі, гісторыі грамадскай думкі Беларусі, інтэрв'юіраванне ўдзельнікаў і сведкаў фальклорных імпрэз, асабісты досвед удзелу ў іх аўтара работы.

У сучаснай навуцы даецца паняцце «гендар», якое вызначаецца як *сукупнасць сацыяльных і культурных нормаў, якія грамадства прадпісвае выконваць людзям у залежнасці ад іх біялагічнага полу*. Гэта залежыць ад спосабу адаптацыі супольнасці да ландшафту, аптымальных спосабаў «выжывання» ў пэўных умовах. Не біялагічны пол, а сацыякультурныя нормы вызначаюць псіхалагічныя якасці, мадэлі паводзінаў, віды дзейнасці, прафесіі жанчын і мужчын. Быць у грамадстве мужчынам ці жанчынай азначае не проста валодаць тымі ці іншымі анатамічнымі асаблівасцямі – гэта азначае выконваць тыя ці іншыя прадпісанні нам соцыумам гендарныя ролі [1, с. 213–215].

Праблема культурных стэрэатыпаў у гендары. Важную ролю ў развіцці і падтрыманні гендарнай сістэмы выконвае свядомасць людзей. Канструяванне гендарнай свядомасці індывідаў адбываецца па сродках распаўсюджвання і падтрыман-

ня сацыяльных і культурных стэрэатыпаў, нормаў, за парушэнне якіх грамадства карае людзей. З моманту свайго нараджэння чалавек становіцца аб'ектам уздзеяння гендарнай сістэмы – у традыцыйных грамадствах здзяйсняюцца сімвалічныя радзільныя абрады, якія адрозніваюцца ў залежнасці ад таго, якога полу нарадзілася дзіця. У працэсе выхавання сям'я (бацькі і сваякі), сістэма адукацыі (настаўнікі і выхавацелі), культура ў цэлым (праз гендарныя стэрэатыпы сяброў і знаёмых) укараняюць у свядомасць дзяцей гендарныя нормы, фармуюць пэўныя правілы паводзінаў і ствараюць уяўленні аб тым, хто ёсць сапраўдны мужчына і якой павінна быць сапраўдная жанчына. Пасля гэтых гендарных нормаў падтрымліваюцца з дапамогай розных сацыяльных (права) і культурных (стэрэатыпы) механізмаў.

Гендарныя адносіны ўяўляюць сабой пэўную структуру, якая «працінае» ўсе сферы сацыяльнага быцця, якая вырабляе і праігрывае гендарныя няроўнасці [11, с. 56]. Даследчыкі традыцыйнай культуры беларусаў мяжы XIX–XX стст. пазначалі, што ў беларускіх сем'ях гаспадар «не даруе жонцы памылак, лае і б'е яе», але жанчыны «не спускаюць і даюць рэшты» [11]. Згодна з пануючымі ўяўленнямі пра традыцыйную культуру, жанчына ў традыцыі – бок, які жорстка падпарадкаваны мужу. Між тым нават з апошняга прыкладу заўважна, што такі погляд не зусім бездакорны. Ці была жанчына ў беларускай традыцыі «забітай» і «безадказнай»? Відавочна, што не была.

Згодна з меркаваннямі футуролагаў, змяненне асноўнага тыпу падзелу ролевых функцый паміж мужчынам і жанчынай – гэта працэс разбурэння старых сацыяльных асноў, а не падрыў грамадскіх асноў наогул. Новы, эгалітарны тып адносін, які ідзе на змену архаічнаму (звычайна – патрыярхальнаму), заснаваны не на ўзаемасувязі панавання і падпарадкавання, зададзенага традыцыяй і ўзвядзенага ў ранг «натуральнага» закона, а на адносінах роўнасці і ўзаемадапамогі ў грамадстве і сям'і. Эгалітарнае разуменне прынцыпу роўнасці полаў мяркуе рух да больш развітага, складанага соцыуму, заснаванага на гарантыванай роўнасці магчымасцяў палоў для рэалізацыі асобы. Як сведчаць даследчыкі, у традыцыйнай культуры беларусаў мелі

месца такія рэчы, як *кувадэ*; а інстытут *прымацтва* фактычна адмаўляў жорстка патрыярхальную лінію спадкаемства.

Сёння ў беларускім грамадстве адбываюцца працэсы дэмакратызацыі і гуманізацыі, якія садзейнічаюць стварэнню роўных магчымасцяў для рэалізацыі асобы незалежна ад сацыяльнага паходжання, становішча, нацыянальнасці, узросту і полу. Сапраўдная гуманізацыя прадугледжвае і пераадоленне стэрэатыпаў, стагоддзямі пануючых над жанчынамі, і ўсталяванне гендарнай роўнасці ва ўсіх сферах грамадскага жыцця.

Стэрэатыпы і традыцыйнае беларускае грамадства. Менавіта стэрэатыпы масавай свядомасці з'яўляюцца магутным бар'ерам ва ўсталяванні гендарнай роўнасці ў нашым грамадстве. Такім чынам, што такое стэрэатыпы наогул і гендарныя стэрэатыпы ў прыватнасці? Сацыяльны стэрэатып – схематычны, стандартызаваны вобраз або ўяўленне аб сацыяльнай з'яве ці аб'екце. Стэрэатыпы – сінонім прадузятых уяўленняў, ілжывых вобразаў. Гендарныя стэрэатыпы – унутраныя ўстаноўкі ў адносінах да месца мужчын і жанчын у грамадстве, іх функцый і сацыяльных задач. Стэрэатыпы – самая цяжкапераадольная перашкода ў стварэнні прынцыпова новых адносін у соцыуме. Асаблівасці стэрэатыпаў настолькі трывала пранікаюць у падсвядомасць, што іх вельмі цяжка не толькі пераадолець, але і ўсвядоміць наогул. Гаворачы аб стэрэатыпах, можна правесці аналогію з айсбергам, толькі невялікая частка якога знаходзіцца на паверхні, што робіць яго вельмі небяспечным і разбуральным. Стэрэатыпы не менш згубна ўплываюць на ўсе сферы нашага жыцця. Яны з'яўляюцца бар'ерамі на шляху да нашага шчасця. Усе мы ў большай ці меншай ступені з'яўляемся іх закладнікамі. Стэрэатыпы індывідуальныя або масавыя. Стэрэатыпы масавай свядомасці з'яўляюцца найбольшым бар'ерам ва ўсталяванні раўнапраўных пазіцый жанчын і мужчын у палітычнай, эканамічнай і культурнай сферах – гендарнай роўнасці [12]. Традыцыйнае беларускае грамадства некаторыя лічаць патрыярхальным, аднак, сур'ёзныя даследаванні гендарных адносін праводзіліся па другасных помніках – выданнях фалькларыстаў. Таму параўнаць гендарныя стэрэатыпы нашай традыцыі з сучаснасцю, з іншымі

традыцыйнымі культурамі няпроста. У абарону гендарных стэрэатыпаў беларускай традыцыі трэба сказаць, што выхаванне ў вясковых сем'ях была наладжана такім чынам, што пары агульнымі намаганнямі будавалі гаспадарку і сям'ю, мелі магчымасць выказаць адзін адному павагу і «развееца» ў час абрадавых ігрышчаў і гульняў.

Вясковыя суполкі беларусаў, дзе паводзіны людзей былі арыентаваныя на традыцыю, узнаўлялі ўжо гатовыя (правераныя) ўзоры паводзінаў і доўгі час з цяжкасцю паддаваліся зменам. У іх сацыяльныя і культурныя ўзаемаадносіны, адносіны людзей да прыроды, грамадства, каштоўнасцяў культуры фіксаваліся ў абрадавых практыках. Як лічаць, такое грамадства быццам «звернутае назад», да мінулага, але часам і да чалавечай прыроды і агульных запатрабаванняў этнасу. Калі інавацыі і з'яўляюцца, то яны камуфлююцца пад традыцыі, пад тое, што ўжо было. Працэс назапашвання новага ідзе вельмі марудна. Элементы традыцыі ў развіцці пераважваюць элементы інавацыі, і як вынік – усе з'явы культуры маюць рэзка акрэслены этнічны характар, а сама традыцыя адыгрывае пераважнае значэнне ў сацыяльна-культурным развіцці грамадства. Гэта выяўляецца праз абрад, звычай ў сферы сацыяльнага, праз канон у сферы мастацтва, праз догму ў галіне ідэалогіі [1, с. 183].

Калі пад традыцыяй разумець форму фіксацыі, замацавання і захавання элементаў сацыякультурнага вопыту, набор культурных каштоўнасцяў, то ў структуры традыцый можна выдзеліць міфы, легенды, паданні, прыказкі, прымаўкі, звесткі пра сэнс і парадак правядзення абрадаў, рацыянальныя веды ў выглядзе прыкмет, павер'яў, працоўных навываў. Рэалізацыя традыцыі ў найважнейшыя моманты жыцця чалавека або навакольнай прыроды адбываецца праз абрад. Часцей за ўсё гэта змяненне статусу: нараджэнне, вяселле, змена сезона. С. Г. Лазуцін лічыць, што абрад – гэта ўзнаўленне сюжэтаў міфаў, якія звязаны з прыроднымі з'явамі і жыццём чалавека. Калі звычай рэгламентуе толькі паўсядзённыя паводзіны, то на рытуал ускладаецца «задача кантролю за нязменнасцю парадыгмы сэнсаў, па якіх жыве пэўнае грамадства». Такім чынам, звычай кантралюецца рытуалам [4]. Разглядаючы спецыфіку становішча

рытуалаў і паводзін чалавека ў традыцыйным грамадстве, можна адзначыць дзве асноўныя формы яго самарэалізацыі:

- пабытовая, або паўсядзённая, дзе першаснае з'яўляецца гаспадарчым, сацыяльны бок жыцця;

- рытуальная – у час выканання тых ці іншых рытуалаў, правядзення святаў ці абрадаў. Тут на першым месцы стаіць магічны, сімвалічны бок жыцця.

Рытуальную форму ў сваю чаргу можна падзяліць таксама на дзве групы: абрады, якія «адказваюць» за ўзнаўленне і падтрыманне касмічнага парадку, – гэта абрады каляндарнага цыкла; абрады; якія падтрымліваюць парадак у жыцці чалавека, яго родных – абрады сямейнага цыкла. Паколькі грамадства складаецца з мужчын і жанчын, то і традыцыю варта разглядаць як дзве субтрадыцыі – мужчынскую і жаночую. Паспрабуем на матэрыяле беларускай традыцыйнай культуры прасачыць ролю мужчыны і жанчыны ў абрадавай дзейнасці.

Навукоўцы ўжо даўно заўважылі, што ў сістэме народных прыкмет і павер'яў, забабонаў і прадпісанняў існуе цесная ўзаемасувязь паміж цыкламі земляробчых, сельскагаспадарчых святаў і святаў жыццёвага кола чалавека. Фактычна ўся абраднасць беларусаў прасякнутая эратычнымі момантамі і накіраваная на забеспячэнне жаночай плоднасці і плоднасці зямлі. У міфалогіі, у каляндарных абрадах і рытуалах розных народаў захавалася важная творчая роля жанчыны ў працэсе земляробчай працы. У беларусаў, напрыклад, сам прыход вясны, пачатак земляробчых работ не мог адбыцца без удзелу жанчыны. Толькі дзяўчаты і жанчыны заклікалі вясну і сустракалі яе. Прыход вясны адзначаўся яшчэ і веснавымі карагодамі, у якіх таксама галоўная роля належала жанчынам і дзяўчатам. Неабходна адзначыць, што ва ўсіх рытуалах самае цудоўнае і загадкавае ў навакольнай прыродзе, яе росквіт і прыгажосць сімвалізавала прыгожая дзяўчына, і нават у каляндарным абрадзе, дзе галоўныя ролі выконваліся мужчынамі, самым важным персанажам была каза, сімвал жаночага пачатку, багацця і ўрадлівасці [9, с. 188].

Роля жанчыны застаецца галоўнай майль ва ўсіх этапах земляробчай працы, клопату пра ўраджай, а таксама яго збор. Жанчына,

як і сама зямля, з'яўляецца жыватворным вытокаў жыцця, магчыма, таму ва ўсіх старажытных рытуалах менавіта яна, а не мужчына, звяртаецца песняй да сіл прыроды, просячы добрага ўраджаю, дабрабыту ў сям'ю, нараджэння здаровых дзяцей. І калі мужчына мае ўладу ў соцыуме, то жанчына кіруе прыродай і стыхіямі. Праз вядомыя веснавыя абрады жанчыны і дзяўчаты ўсхвалялі пераможную жыццёвую сілу, стараліся паспрыць спору, урадлівасці зямлі, калі лета не спрыяла багатаму ўраджаю – засуха або, наадварот, бесперапынныя дажджы – жанчыны выконвалі абрад ткання ручніка-аднадзённіка або абворвалі плугам вёску. Купалле з'яўляецца найбольш таямнічым беларускім святам. І тут падчас летняга сонцастаяння, росквіту прыроды жанчыны адказваюць за парадак правядзення абрадаў, песнямі накіроўваючы цячэнне свята.

Падчас жніва магічнае значэнне надавалася зажынкам і дажынкам, і ў абодвух гэтых абрадах жанчыны выконвалі галоўную ролю – ролю гаспадынь палеткаў. У жніўных песнях паміж скаргай на цяжкую працу, клопатам за недагледжаных дзяцей, крыўдай на неспагадную свякроўку і злоснага мужыка чуюцца замова – зварот да сілаў прыроды (сонейка, ветрыка, хмаркі), каб аблегчылі цяжкую працу, паспрыялі ёй. Невыпадкава даследчык Н. Б. Мячкоўская адзначае, што на полі ў працэсе жніва жанчыны-жнеі з дапамогай магічнай песні-заклінання маглі адагнаць хмару, якая несла непатрэбны на той момант дождж [12, с. 101].

Такім чынам, можна бачыць, што жанчына, якая ў традыцыйнай культуры ўвесь час дбае пра аграрныя справы, а ў міфапаэтычнай свядомасці заснавальнікаў традыцыі і ўвасабляе сабою зямлю (якая архетыпічна суадносілася з жаночым пачаткам), адыгрывае вельмі важную ролю ў абрадах каляндарнага цыклу беларусаў.

Калі разглядаць ролю мужчыны ў каляндарных абрадах, то можна заўважыць адзіны момант, дзе жанчыны не удзельнічалі зусім: гэта валачобны абрад. В. Ліцьвінка сцвярджае, што толькі мужчынскія галасы «маглі ўвасобіць мажорныя гімны». Валачобнікі ўслаўлялі гаспадаркі, хаты земляробаў, узвялічвалі іх сямейнікаў, фарміравалі гіпербалізаваны вобраз дабрабыту праз слоўную магію. Прычым велікодныя песні

мелі да 300 радкоў, услаўляючы кожнае свята ці прысвятак, і зачынальнік меў досыць шырокую прастору для імправізацыі.

Ва ўсіх астатніх абрадах мужчыны або зусім не ўдзельнічалі (гуканне вясны, ваджэнне куста і інш.), або удзельнічалі разам з жанчынамі. І тут можна заўважыць, што роля мужчын была ў асноўным «дзеяная», а не «слоўна-магічная». Так, хлопцы ладзілі купальскае вогнішча, рабілі маслянічныя лядовыя горкі і інш. Адзін з рэдкіх момантаў, калі ад мужчыны патрабаваліся рытуальныя словы, – калядны дыялог паміж гаспадаром і гаспадыняй, скіраваны на паляпшэнне дабрабыту, атрыманне налета багатага ўраджаю.

Затое важная роля адводзілася гаспадару ў абрадах, якія ядналі сям’ю ў адно цэлае. Напрыклад, у апошні дзень масленіцы адбываўся абрад даравання, калі гаспадар садзіўся ў «кут» і кожны член сям’і па чарзе падыходзіў да яго і прасіў прабачэння, а пасля, стоячы на сярэдзіне хаты, прабачэння прасіў гаспадар. Гаспадар ад імя сям’і клікаў душы памерлых у час памінальнай вячэры, адліваў ім ежу ці ставіў яе за акно.

Трэба яшчэ адзначыць, што практычна ва ўсіх абрадах, як каляндарных, так і сямейных, абрадавая музыка выконваецца толькі мужчынамі, прычым выканаўца мае званне майстра і часта надзяляецца звышнатуральнымі здольнасцямі. Відавочна, што музыка, нават абрадавая, мае большую варыятыўнасць, чым песня са словамі. І ў адрозненне ад песні, якую магла выканаць практычна кожная жанчына, музыка падладна толькі некаторым мужчынам. Тое самае можна сказаць і пра магію: калі побытавай магіяй валодала амаль кожная жанчына «традыцыйнага» ўзросту і калі практычна ў кожнай вёсцы былі (і ёсць) адна ці нават некалькі «бабак», якія маюць больш грунтоўныя веды, то мужчыны-ведзьмакі сустракаюцца значна радзей, але затое валодаюць значна больш моцнымі ведамі і ўменнямі.

Сямейныя абрады суправаджаюць пераломныя моманты ў жыцці чалавека. У іх адлюстраваліся і замацаваліся архаічныя вераванні і рытуалы, сканцэнтраваныя вакол універсальнага сусветнага ўяўлення – праз смерць да новага нараджэння. Уваход чалавека ў новую фазу жыцця, атрыманне ім новага статусу суправаджалі пэўныя абрады і рытуалы. Трэба адзначыць, што

ў радзіннай, вясельнай і пахавальнай абраднасці амаль што кожнае рытуальнае дзеянне было скіравана на захаванне жыцця, яго памнажэнне і працяг. А паколькі жанчына і несла, і захоўвала новае жыццё, то і галоўная адказнасць за выкананне гэтых абрадаў ускладалася на яе. Парушэнне канонаў было недапушчальным, недаравальным і часта непараўным.

Шмат абмежаванняў было звязана з паводзінамі цяжарнай жанчыны. Кожны яе рух, кожны ўчынак у дзень будзённы і ў дзень святочны быў дакладна вызначаны. Стаўленне да цяжарнай жанчыны ў беларускай традыцыйнай культуры было «адначасова і сакральна-засцерагальным, і абачліва-папераджальным». З аднаго боку, яна не толькі давала жыццё новаму чалавеку, але магла паспрыяць урадлівасці зямлі, прыплоду хатняй жывёлы і нават лячэнню бясплоднасці. З другога боку, на працягу ўсяго перыяду цяжарнасці жанчына знаходзілася ў стане пэўнай сацыяльнай ізаляцыі: яе паводзіны строга рэгламентаваліся шэрагам прадпісанняў, якія цвёрда трымаліся ў памяці старэйшага пакалення і непакісна выконваліся членамі соцыуму. Абмежаванні былі звязаны з яе «двухжыццёваасцю»: даючы жыццё новаму чалавеку, яна быццам была звязана з іншым светам і таму нейкі час валодала надзвычайнымі здольнасцямі. Разуменне гэтай выключнасці і вымагала ад яе самой, ад яе суродзічаў і суседзяў стрыманых і паважных адносін.

Момант нараджэння дзіцяці трымаўся ў таямніцы. Лічылася, што чым менш людзей будзе ведаць пра пачатак родаў, тым менш будзе пакутаваць парадзіха. Акрамя будучага бацькі пра гэта ведала толькі запрошаная ім бабка-павітуха. Роля яе ў падзеі нараджэння была надзвычай важная і адказная яку сакральна-магічным, так і ў простым сэнсе. Нормы народнай культуры сфарміравалі шэраг патрабаванняў, якім павінна была адпавядаць бабка-павітуха. Важнай была роля бабкі і ў наступных абрадах.

Важны крок у жыцці чалавека – стварэнне сям’і. Адносіны да гэтай рытуальнай працэдуры былі вельмі адказнымі. Практична з дзяцінства пачыналі рыхтавацца да гэтага моманту, асабліва дзяўчаты. Кожная дзяўчына дашлюбнага ўзросту паспявала падрыхтаваць сабе пасаг. Практична падчас кожнага гадавога свята ёсць магчымасць варажыць пра свой будучы лёс, «на суджа-

нага». І практычна кожная дзяўчына ўмела гэта рабіць і рабіла. Пра лёс хлопцаў часцей непакоіліся і варажылі маці.

Жанчыны выконваюць важную ролю ў абрадах сямейнага цыкла. Па-першае, яны кіруюць парадкам правядзення абрада (праз песні і рытуальныя словы); па-другое, большасць магічных, сакральных дзеянняў выконваюць менавіта жанчыны або дзяўчаты; па-трэцяе, самі жанчыны часта валодаюць незвычайнымі здольнасцямі і могуць уплываць на развіццё падзей.

Такім чынам, жанчына «адказвае» за паўтарэнне, узнаўленне, нязменнасць традыцыйнай будовы свету. Наогул, кожная жанчына ў традыцыйнай культуры сама з'яўлялася носьбітам мадэлі гэтай будовы, бо жаночы касцюм уяўляў сабой якраз мадэль Сусвету – Дрэва Жыцця, дзе праз арнамент і ўпрыгожванні выразна прыглядалі падземны, наземны і нябесны ярусы.

Роля мужчыны ў сямейных абрадах, магчыма, не такая відавочная. Як у паўсядзённым жыцці мужчына ўладарыў у соцыуме і адказваў перад абшчынай за членаў сваёй сям'і, так і ўдзел яго ў абрадах сямейнага цыкла скіраваны на ўтварэнне цэласнасці сям'і. Такім спрыяльным абрадам быў абрад «Улазіны ў новую хату». Гаспадар па чарзе перавязваў рукі ўсім хатнім і ўводзіў-уцягваў іх у хату, яднаючы сям'ю.

Заклучэнне. Ролі мужчыны і жанчыны замацаваныя традыцыяй. Мужчына ў традыцыйнай культуры мае ўладу ў соцыуме, жанчына «кіруе» стыхіямі, прыродай. Таму ў каляндарных рытуалах значную ролю адыгрывае жанчына на ўсіх этапах земляробчай працы. Мужчыны пераважна ўдзельнічалі ў тых абрадах, якія аб'ядноўваюць сям'ю ў адно цэлае. Таксама і ў сямейнай абраднасці роля мужчыны – у захаванні цэласнасці сям'і і парадку ў ёй. Роля ж жанчыны – магічная, ахоўная, засцерагальная. Мужчына ў рытуалах часцей «адказвае» за дзеянні, жанчына – за магію, парадак правядзення абраду. Светаўспрыманне ў традыцыйнай культуры трымаецца на ўсведамленні гендарных адрозненняў і шчыльнай з'яднанасці, нават злітнасці мужчынскага і жаночага пачаткаў.

Беларускія народныя гульні дагэтуль карыстаюцца ўвагай даследчыкаў і гледачоў,

аматараў народнай культуры і проста жадаючых адпачыць. Нездарма гульні ў пэўнай ступені «абасабляюцца нават у тым выпадку, калі складаюць частку структуры абраду ці рытуалу» [12]. Аналізуючы матэрыял, які пакладзены ў аснову артыкула, варта зрабіць наступныя высновы.

Як і ўся абрадавая накіраванасць любога традыцыйнага свята беларусаў, яе гульні сарыентаваны ў рэчышчы шанавання культураў урадлівасці і продкаў, якія маюць ярка выражаную гендарную тэматыку.

Паколькі актуальнасць тэмы ўзаемаадносінаў паміж прадстаўнікамі розных палкоў абумоўлена прыродай чалавека, гульні і ігрышчы традыцыйнага свята маюць трывалую перспектыву трансляцыі і ў выглядзе аўтэнтчных звычаяў (прыспрыяльных абставінах), і ў выглядзе сацыякультурных рэканструктарскіх святочных імпрэз (колькасць якіх мае тэндэнцыю да павелічэння).

ЛІТАРАТУРА

1. Абрывы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору: зб. арт. / укл. Р. М. Кавалёва. – Мінск: Бестпрынт, 2005. – 183 с.
2. Агульная энцыклапедыя / рэд. калегія: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелСЭ, 1989.
3. Беларусы: у 9 т.: Грамадскія традыцыі / В. Ф. Бацяеў, В. М. Бялявіна, А. У. Гурко [і інш.]. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – Т. 6. – 605 с.
4. Доўнар-Запольская, А. М. Беларуская масленіца як знак захавальнасці стэрэатыпных элементаў у кантэксце сучаснай традыцыйнай культуры / А. М. Доўнар-Запольская // Матэрыялы Мінскай навук. канф. 20–21 ліст. 2003 г. – Мінск, 2004. – С. 46–47.
5. Васілевіч, У. Ад каляд да масленіцы. Прыкметы і павер'і народнага календара / У. Васілевіч // Польша. – 1990. – № 3. – С. 172–183.
6. Валодзіна, Т. В. «Жаніцьба Цярэшкі»: спроба рэканструкцыі / Т. В. Валодзіна. – Веснік БДУ. – Сер. 4. – 1994. – № 2. – С. 16–20.
7. Довженок, Г. В. Игра народная / Г. В. Довженок; редкол.: К. П. Кабашников [і др.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – С. 88–89.
8. Ивлева, Л. М. Масленичная пахаронная игра в традиционной культуре белорусского Поозерья: сб. науч. ст. / Л. М. Ивлева, А. В. Ромодин. – Л., 1990. – С. 196–203.
9. Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў: Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларус. навука, 1998. – 188 с.
10. Лабачэўскі, В. «Цярэшку жанілі» на раніцу / В. Лабачэўскі // Звезда, 1992. – 5 студз.
11. Ляўкоў, М. Э. Маўклівыя сведкі мінуўшчыны / М. Э. Ляўкоў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 215 с.
12. Мечковская, Н. Б. Язык и религия: пособие для студ. гуманит. вузов / Н. Б. Мечковская. – Мінск: Агентство «ФАИР», 1998. – 352 с.

Паступіў у рэдакцыю 21.12.2012 г.

Разработка и использование тестов в определении уровня сформированности объемно-пространственных представлений у студентов художественных специальностей вузов

Савченко В. И.

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



Возможность изучения объемно-пространственных представлений у студентов художественных специальностей высших учебных заведений, уровня их развития с помощью тестов необходимо также для выявления и научной обоснованности выбора ими профессии, и в первую очередь художественной направленности (дизайн, изобразительное искусство и пр.). Поэтому так возрастает интерес к созданию сейчас новых диагностических методик по выявлению пространственного мышления у студентов.

Целью нашего рассмотрения являются педагогические тесты. В отличие от психологических и других тестов, они позволяют измерить уровень усвоения студентами учебного материала. В то же время следует иметь в виду, что применение тестирования в учебном процессе – дело сложное и относительно новое. Представляется, что в качестве общего методологического подхода к проблеме тестов предпочтителен системный подход их использования в сочетании с деятельным. Речь идет о средстве контроля в обучении, которое именно с позиции данного подхода может быть проанализировано как целостное, в результате чего выявлено место и значение педагогических тестов в обучении.

педагогических тестов в обучении.

Ключевые слова: объемно-пространственные представления, тестирование, системный подход, деятельный подход.

Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 127-131)

Development and use of tests to determine the level of formation of volume and space conception of art students

Savchenko V. I.

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

Opportunity to study volume and space conception of art university students, the level of its development by means of tests is necessary for the identification of scientific validity of the choice of profession as well, especially the artistic direction - design, fine art etc. Therefore, the interest in the creation of new diagnostic methods to identify spatial thinking of these students increases so much.

The aim of our study is educational tests. In contrast to psychological and other tests, they measure the level of students' mastering academic material. At the same time it should be borne in mind that the use of testing in the academic process is complex and relatively new. System approach to using tests, compared to the activity one, is considered to be preferable as a general methodological approach to this issue. It is a means of control in teaching, which from the point of view of this approach can be analyzed as a totality, as a result the place and importance of pedagogical tests in education is distinguished.

Key words: volume and space conception, testing, system approach, activity approach.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 127-131)

Использование тестовых методик в различных областях деятельности современными учеными рассматривается не только как фиксирование общей результативности (продуктивности) выполнения заданий, но и затрагивает процессуальную сторону их выполнения, так как без этого трудно выявлять индивидуальные различия между людьми, оценивать их не только количественно, но и качественно.

Важно, чтобы диагностические методики способствовали выявлению индивидуальных стратегий решения тестовых задач, проверке устойчивости их проявления на разном материале, фиксировали особенности проработки этого материала. Только на этой основе можно дифференцировать людей по уровню развития пространственного мышления, выявлять его качественные особенности, давать рекомендации по его развитию и использованию в различных видах деятельности с учетом целей и задач этой деятельности и требований к ее осуществлению [1].

Цель данной статьи – сформулировать пути и средства обеспечения эффективности процесса формирования пространственных представлений, творческого подхода в решении поставленных перед студентами задач за счет правильно составленного и досконально продуманного курса предметов художественного цикла.

Для успешной реализации этой цели необходимо решить следующие задачи:

- на основе разработанных тестов провести тестирование студентов первого и третьего курсов художественных специальностей;
- проанализировать и выявить уровень сформированности пространственных представлений у студентов, прошедших тестирование;
- разработать методические рекомендации по созданию тестовых заданий в рамках учебных программ, способствующих формированию творческих способностей у студентов.

Термин «тест» употребляется, как правило, в двух значениях: а) проверочное задание», б) система заданий стандартной формы, выполнение которых проходит в равных для испытуемых условиях, поддается количественному учету (оценке), позволяет установить уровень сформированности знаний, навыков, умений тестируемого.

Тесты могут использоваться:

- 1) для объективного контроля знаний и умений;
- 2) с целью управления процессом учебной деятельности;

3) в качестве эффективного средства обучения, стимулирующего учебно-познавательную деятельность и способствующего развитию и воспитанию студентов.

Тесты необходимы также для компьютеризации учебного процесса, в качестве средства диагностики в реализации образовательных стандартов по учебным предметам [2].

Тесты, естественно, проводятся с необходимостью достижения определенной цели. Однако эта цель должна рассматриваться как составляющая часть системы: «цель обучения – действие студента – результат».

Система в целом – это знания, полученные по всем дисциплинам учебного плана, которые находятся между собой во взаимодействии и развитии.

Педагогические тесты в контексте общеметодологического подхода к проблеме контроля в обучении. В отличие от других педагогических тестов позволяют измерить уровень усвоения студентами учебного материала. В то же время следует иметь в виду, что применение тестирования в учебном процессе – дело сложное и относительно новое. Представляется, что в качестве общего методологического подхода к проблеме тестов предпочтителен системный подход их использования в сочетании с деятельным. Речь идет о средстве контроля в обучении, которое с позиции данного подхода может быть проанализировано как целостное. В результате чего выявлено место и значение педагогических тестов в обучении. Системный подход при анализе и решении проблемы педагогических тестов позволяет:

- наиболее полно осуществить анализ проблемы тестов;
- выявить и раскрыть основания педагогического тестирования различного характера – глобальные, общедидактические, психолого-педагогические, предметно-содержательные – и тем самым дать возможность опираться на более широкие основания, не ограничиваясь тестологией.

Деятельный подход применяется непосредственно при определении целей обучения и конструировании тестов. А именно: цели назначаются в соответствии с уровнями усвоения деятельности, через результаты деятельности, которых предполагается достичь, и тем самым обеспечивается возможность достижения объективной оценки поставленных целей с помощью тестов.

Мы исходим из того обстоятельства, что

тест представляет собой систему заданий, составляемых по стандартным формам и по определенным правилам. (Наряду с правильным ответом в тест включаются и отвлекающие варианты, близкие к правильным, но не являющиеся таковыми.)

Тесты могут успешно применяться при проведении различных форм учебных занятий – на лекциях, семинарских и практических занятиях, на консультациях, зачетах, экзаменах и др.

Так, например, на лекции тестовые задания могут быть использованы: в ее начале – в качестве разминки и выявления готовности аудитории к восприятию нового учебного материала; в процессе лекции – для активизации учебно-познавательной деятельности студентов; в конце лекции – для проведения экспресс-контроля.

Тестирование как средство определения уровня развития объемно-пространственных представлений студентов. Возможность изучения объемно-пространственных представлений у студентов художественных специальностей высших учебных заведений, уровня их развития с помощью тестов необходимо также для выявления и научной обоснованности в выборе ими профессии, и в первую очередь художественной направленности (дизайн, изобразительное искусство и пр.). Поэтому так возрастает интерес к созданию сейчас новых диагностических методик по выявлению пространственного мышления у таких студентов. И цель этих методик – в определении качественных показателей уровня их достижения и возможности регулирования процесса обучения.

По определению Л. С. Выготского, они должны обеспечить измерение «зоны ближайшего развития», т. е. определить как фактические достижения, так и возможность их изменения под влиянием обучения [3].

Г. Ю. Айзенак подчеркивает, что тесты могут характеризовать лишь скорость протекания умственных процессов, определяющих успех или неудачу испытуемого. Мы бы добавили, что это скорее всего процесс определения уровня усвоения пройденного материала, накопленный багаж знаний, в результате которого происходит развитие пространственного мышления [4].

По И. С. Якиманской [5], основными показателями тестирования при создании образов являются:

- успешность создания пространственного образа;

- типы оперирования образом;
- широта оперирования;
- полнота образа.

Характер оперирования образами объектов, считает И. С. Якиманская, определяется тремя типами пространственных преобразований:

- изменения образа по пространственному положению (мысленное вращение, перемещение и др.);

- мысленного преобразования структуры образа, путем перегруппировки его отдельных элементов, используя приемы наложения, совмещения, рассечения и т. п.;

- одновременного изменения пространственного положения образа и его структуры.

Поскольку опрос и обычные письменные работы имеют такой недостаток, как субъективность оценок, то преодолению этих недостатков может служить тестирование.

Известны различные экспериментальные методики, определяющие уровень сформированности объемно-пространственных представлений у обучаемых. Мы же считаем, что наиболее действенной из них является тестирование. Для этого нами была разработана система тестов, включающих плоскостные и объемные изображения, которые апробировались на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова. Тесты были предложены студентам первого, третьего курсов специальности «дизайн (предметно-пространственной среды)» для сравнения уровня развития пространственных представлений в зависимости от прохождения материала программ дисциплин художественного цикла.

Все тесты строились по принципу новизны и были разделены на три блока. Студенты должны были активно использовать мыслительные операции для решения предложенных задач без использования дополнительных инструментов и чистых листов – на столе были только тестовые задания и ручка.

Испытания проходили в равных для всех участников условиях. Согласно предложенным заданиям, тестируемые должны были выбрать правильный ответ. Каждое тестовое задание было подписано, и результаты тестов фиксировались в таблицах по каждой группе отдельно.

Приведем пример предложенных заданий с целью определения уровня сформированности объемно-пространственных представлений испытуемых.

Первый блок – задания 2.1, 2.2. Слева на тестовом задании расположено изображение сложенного конверта, на котором черным цветом обозначена вырезанная фигура. Справа – предложено четыре варианта ответов, один из которых верный. Необходимо обозначить правильный. На задание отводилось 4 минуты (рис. 1).

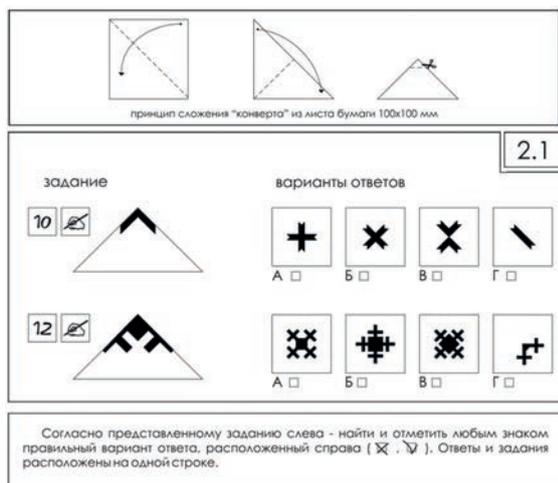


Рис. 1. Тестовые задания 2.1, 2.2.

Второй блок – задание 2.3 – обратный процесс первому заданию. На задание отводилось 5 минут. Предложен конечный результат (справа) – необходимо на сложенном конверте сделать необходимые вырезы, которые при развороте совпадут с предложенным заданием (рис. 2). (На это задание выдавались ножницы.)

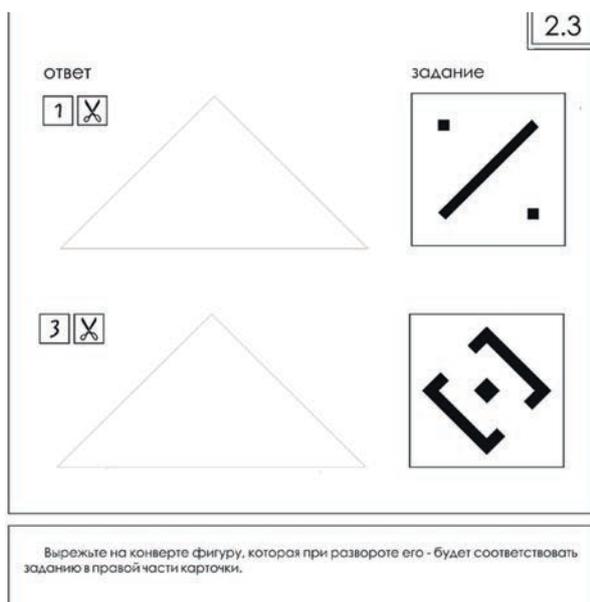


Рис. 2. Тестовые задания 2.3.

Третий блок – задания 2.4–2.6. Строились на основе трех видов и аксонометрической проекции. На задания 2.4–2.5 отводилось по две минуты. Фигуры, представленные в задании, выполнены из полосы (рис. 3).

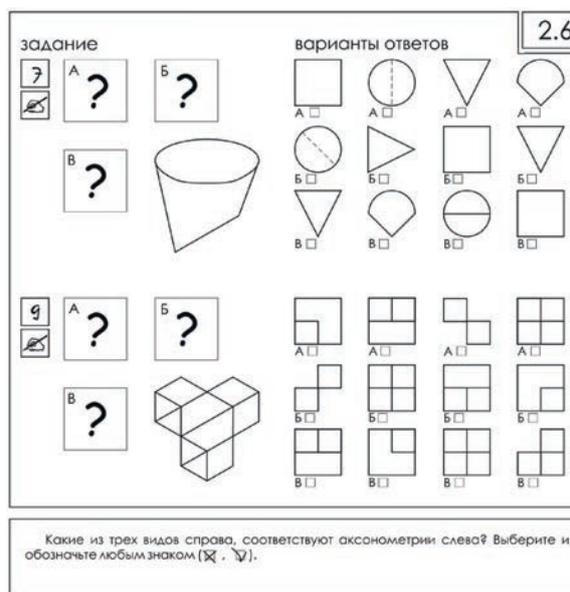


Рис. 3. Тестовые задания 2.4–2.6.

- 2.4 – в данном задании по аксонометрии и двум видам необходимо найти нужный вид из предложенных вариантов справа.
- 2.5 – необходимо найти аксонометрическую проекцию, соответствующую видам, расположенным слева.
- 2.6 – по предложенной аксонометрической проекции найти три вида, расположенных справа.

На задание отводилось четыре минуты. Тестирование проводилось в несколько этапов. Задания предлагались по возрастающей степени сложности.

Тестирование проводилось со студентами первого и третьего курсов. Результаты ответов по тестированию на 3 курсе значительно превосходили результаты первого курса, что в свою очередь дает возможность вывода о более высоком уровне объемно-пространственных представлений за счет полученных знаний по предметам, входящим в учебно-методический комплекс.

В ходе анализа результатов тестовых заданий нами были выявлены следующие закономерности:

1. Студенты, имеющие высокий уровень сформированности объемно-пространственных представлений, легко справились

Таблица 1

Результаты эксперимента, проведенного на первом курсе

Количество испытуемых – 50 человек		
Высокий уровень (8–10 баллов)	Средний уровень (7–6 баллов)	Низкий уровень (5 и ниже баллов)
16 чел. (32%)	21 чел. (42%)	13 чел. (26%)

Таблица 2

Результаты эксперимента, проведенного на третьем курсе

Количество испытуемых – 50 человек		
Высокий уровень (8–10 баллов)	Средний уровень (7–6 баллов)	Низкий уровень (5 и ниже баллов)
27 чел. (54%)	16 чел. (32%)	7 чел. (14%)

с тестами. По ходу выполнения задания просматривались аналитически и пространственные создаваемые образы.

2. Студенты, имеющие средний уровень сформированности объемно-пространственных представлений, затрачивали больше времени на определение формы предмета, но в то же время они не прибегали к применению вспомогательных опор и относительно быстро решали тестовые задания.

3. Та часть студентов, которая обладала низким уровнем сформированности объемно-пространственных представлений, при создании пространственных образов испытывала определенные трудности. Процесс решения тестового задания занимал гораздо больше времени.

Тестирование проводилось в 4-х группах студентов 1 и 3 курсов дневной формы обучения. Результаты данных тестов отражены в таблицах 1, 2, где представлены достаточно высокий уровень (10–8 баллов), средний уровень (7–6 баллов) и низкий (5 и ниже баллов).

Заключение. В ходе проведенного исследования мы пришли к следующим выводам:

- объемно-пространственные представления являются сложным процессом, включающим в себя комбинацию образов восприятия, памяти, мышления, в их основу положено внимание;

- студенты художественных специальностей вузов, в том числе специальности «дизайн», обладающие низким и средним уровнем объемно-пространственных представлений, требуют дополнительного внимания и помощи со стороны соответ-

ствующих кафедр, разнообразных форм самостоятельной работы, использования индивидуальных заданий;

- при работе со студентами необходимо учитывать специфические и психологические особенности развития их мышления, памяти и внимания;

- одним из показателей результативности исследования стала разработанная авторская целостная методическая система тестов, способствующая определению уровня сформированности объемно-пространственных представлений студентов художественных специальностей;

- экспериментальная проверка дала пути активизации учебно-познавательной деятельности студентов художественных специальностей.

Вместе с тем, проведенное исследование не исчерпывает всех аспектов проблемы активизации объемно-пространственных представлений студентов художественных специальностей и требует дальнейшей разработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбатов, Д. С. Тестирование учебных достижений, критериально-ориентированный подход / Д. С. Горбатов // Педагогика. – 1995. – № 4.
2. Трофимова, З. П. Основы методологии и методики построения педагогических тестов: учеб.-метод. пособие / З. П. Трофимова. – Минск: РИВШ, 2005. – 60 с.
3. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1991. – 479 с.
4. Айзенак, Г. Ю. Проверьте свои способности / Г. Ю. Айзенак. – М.: Педагогика-Пресс, 1992. – 173 с.
5. Якиманская, И. С. Психологические основы математического образования: учеб. пособие для студ. вузов / И. С. Якиманская. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 320 с.

Поступила в редакцию 10.10.2012 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 возможность 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 (наука@vsu.by).
 12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
 - рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
 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 expository 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 Хелен Лэм «Ненужная поездка».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

ЛИ № 02330/110 от 30.01.2013 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.