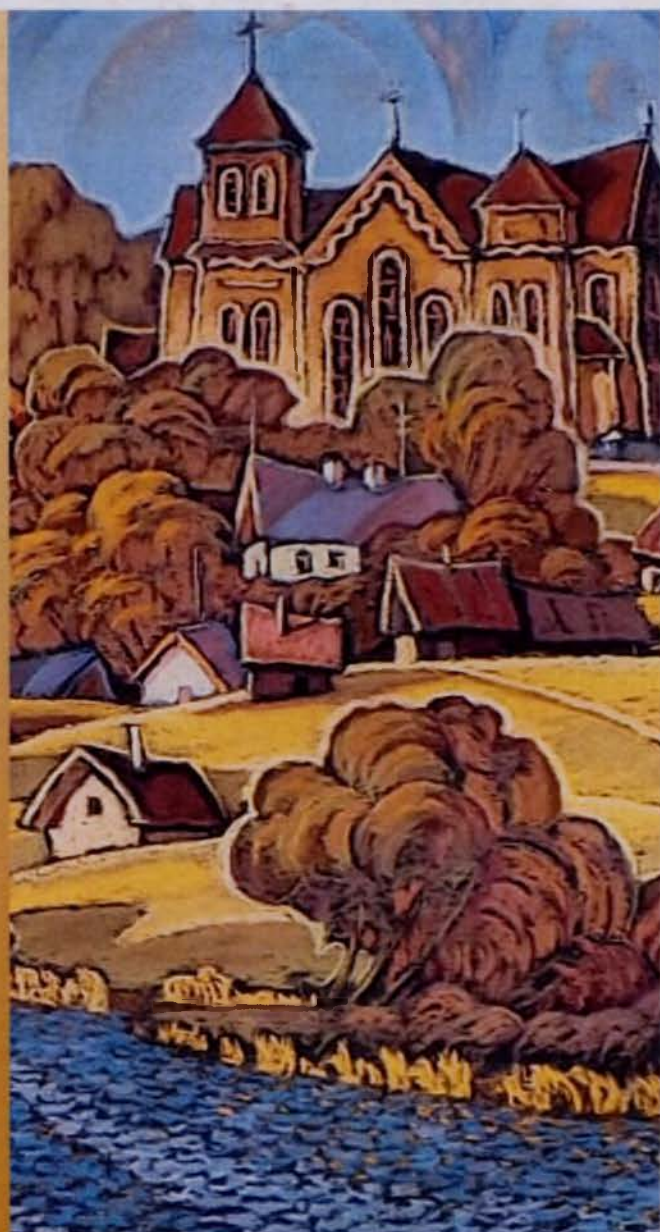




ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ



№ 3(11) 2013

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2013 № 3(11)

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

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
А. П. Солодков (Беларусь)

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

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

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

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

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

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

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

Editorial Board:
Natalya Vladimirova (Ukraine, Kyiv),
Mikhail German (Russia, St. Petersburg),
Aleksandr Demchenko (Russia, Saratov),
Nina Mazur (Germany, Hannover),
Jean-Claude Markade (France, Paris),
Tomash Milkovsky (Poland, Warsaw),
Anzhelina Roshka (Moldova, Chisinau),
Tamara Kiknavelidze (Georgia, Tbilisi),
Erika Fachcholi (Italy, Bologna),
Oleg Ilnitskiy (Canada, Edington)

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

Edition address:
Educational Establishment
«Vitebsk State University named after P. M. Masherov»
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (212) 21-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 23.09.2013 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 17,90. Уч.-изд. л. 15,27. Тираж 100 экз. Заказ .

Оглавление

Искусствоведение

<i>Мацаберидзе Н. В.</i> Феномен Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского в Витебске	6
<i>Копытько Н. А.</i> Музыкальный перформанс в творчестве композиторов Беларуси	17
<i>Зубко Ж. И.</i> Звуковые константы в академической и рок-музыке	23
<i>Вашкевич Т. А.</i> Культурное пространство Гродненщины как система детерминант развития регионального скрипичного искусства XIX–XX вв.	30
<i>Лю Мин Вэй.</i> Художественные характеристики Цзяннаньской музыки сычжу ...	36
<i>Цыбульскі М. Л.</i> Філасофія вобразаў і візуальная прастора сэнсаў у акварэлях Генадзя Шутава	40
<i>Вакар Л. У.</i> Мастацкая традыцыя Віцебска ў жывапісе Таццяны Берагейкі	45
<i>Заварова Н. В.</i> Итальянский город: разрушитель и вдохновитель (к вопросу об экранном образе города в послевоенном итальянском кино)	51

Культурология

<i>Сороко С. М.</i> Принцип симметрии в архитектонике информационного пространства культуры	58
<i>Рудковский Э. И.</i> Приграничье: образ страны и социокультурные аспекты сотрудничества	64
<i>Юрчак Д. В., Юрчак Ю. В.</i> Усадьба И. А. Маньковского «Милое»: история создания, первоначанный облик и перспективы восстановления	69
<i>Плытник Е. Г.</i> Международный день музеев и «Ночь музеев» как средства укрепления роли музеев в современном обществе	74

Contents

Art History

<i>Matsaberidse N. V.</i> The Phenomenon of International Music Sollertinsky Festival in Vitebsk	6
<i>Copytsko N. A.</i> Musical Performance in Creativity of Belarusian Composers	17
<i>Zubko J. I.</i> Sound Constants in Academic and Rock Music	23
<i>Vashkevich T. A.</i> Cultural space of Grodno region as a system a determinant of the development of regional violin art of XIX–XX cent.	30
<i>Lu Min Vay.</i> Artistic Characteristics of Jiangnnan Sizhu Music	36
<i>Tsybulsky M. L.</i> Philosophy of Images and Visual Space of Meanings in Watercolours by Gennady Shoutau	40
<i>Vakar L. U.</i> Art Traditions of Vitebsk in the Paintings by Tatsiana Berageyka	45
<i>Zavarova N. V.</i> Italian City: Destroyer and Inspiror (to the Issue of the Screen Image of the City in Post War Italian Cinema)	51

Cultural Studies

<i>Soroko S. M.</i> Symmetry Principle in the Architectonics of Culture Information Space	58
<i>Rudkovski E. I.</i> Borderland: Image of the Country and Social and Cultural Aspects of Cooperation	64
<i>Yurchak D. V., Yurchak Y. V.</i> Manor of I. A. Mankowsky «Miloye»: History of Creation, Original Appearance and Prospects for Recovery	69
<i>Plytnik E. G.</i> International Museum Day and The Museum Night as Ways of Strengthening the Role of Museums in Contemporary Society	74

<i>Шумская I. M.</i> Уплыў еўрапейскага неарамантызму на развіццё музычнай культуры Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя	79	<i>Shumskaya I. M.</i> The Influence of European Neo-Romanticism on the Development of Musical Culture in Belarus in the Late XIX – early XX centuries	79
<i>Маренич Н. А.</i> Уподобіцца фильму. О влиянии элементов кино на структуру видеоигры	85	<i>Marenich N. A.</i> To Become Cinema Like. On the Impact of Cinema Elements on the Structure of the Video Game	85
<i>Урбан Г. I.</i> Міфалагема савецкай жанчыны ў беларускай культуры XX стагоддзя	90	<i>Urban H. I.</i> The Mythhologeme of the Soviet Woman in Belarusian Culture of XX Century	90
<i>Тимофеев Р. В., Бахир Ю. Н.</i> Культурно-просветительская работа Общества Красного Креста Белорусской ССР в конце 1943 – 1991 году	95	<i>Timofeev R. V., Bakhir Y. N.</i> Cultural and educational work of society of the Red Cross Belarusian Soviet Socialist republic at the end of 1943–1991	95

Педагогика

<i>Пирожков Г. П.</i> Культуролого-родино(крае)ведение как средство повышения гуманитарной компетенции студентов: образовательная программа-компендиум «История и культура Тамбовского края» Тамбовского центра краеведения	102	<i>Pirozhkov G. P.</i> Culture and Land Studies as a Means to Increase Student Humanitarian Competence: Educational Program-Compendium «History and Culture of Tambov Region» by Tambov Local Land Studies Center	102
<i>Качан Т. А.</i> Инновационная культура как составляющая модернизации системы образования: зарубежный опыт	108	<i>Kachan T. A.</i> Innovative Culture as a Part of the Modernization of Education: Foreign Experience	108
<i>Федьков Г. С.</i> Педагогическая практика в системе подготовки будущих учителей изобразительного искусства	114	<i>Fedkov G. S.</i> Teaching Practice within the System of Training of Would Be Fine Art Teachers	114
<i>Шкут Н. Н.</i> Древние технологии при обучении темперной живописи.. ..	121	<i>Shkut N. N.</i> Ancient Technologies in Teaching Tempera Painting	121
<i>Котович Т. В.</i> От сцены к жизни: креативно-социальная адаптация через школьный театр	130	<i>Kotovitch T. V.</i> From Stage to Life: Creative and Social Adaptation through School Theater	130
<i>Потапчук Т. В.</i> Становление этнической идентичности украинцев на современном этапе	135	<i>Potapchuk T. V.</i> Formation of Ethnic Identity of the Ukrainians at Present	135



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.07:7.079(476.5)

Феномен Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского в Витебске

Мацаберидзе Н. В.

Витебская областная филармония, Витебск



Эта статья – попытка рассмотреть Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, ставший неотъемлемой частью современной музыкальной культуры Витебска, как целостное явление, имеющее свою специфику, которая определяется жанровым разнообразием исполняемых произведений и исполнительскими силами музыкантов мировых национальных школ. Систематизация опыта проведения фестиваля позволила сформировать общий взгляд на явление и осмыслить его значение для современности. Совершенно очевидно, что в настоящее время фестиваль имени И. И. Соллертинского представляет собой панораму наиболее значимых музыкальных событий, исполнителей, музыкальных произведений и их интерпретаций. Это способствует неизменному интересу к фестивалю и сохранению его жизнеспособности как целостного феномена современности. Пространство фестиваля за всю свою историю существования не только способствовало взаимодействию национальных культур, но и активизировало творческое сотрудничество со многими значимыми деятелями музыкальной культуры современности, позволило осмыслить неразрывную художественную связь Витебска с различными музыкальными культурами и дало возможность ощутить их общие исторические и культурные корни.

Ключевые слова: Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, история, жанровые особенности и структура фестиваля, содержательный аспект программ.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 6-16)

The Phenomenon of International Music Sollertinsky Festival in Vitebsk

Matsaberidze N. V.

Vitebsk Region Philharmonics, Vitebsk

The article is an attempt to consider International Music Sollertinsky Festival, which has become an inseparable part of contemporary music culture of Vitebsk, as a whole phenomenon with its specificity, which is distinguished by genre diversity of the performed compositions and performing skills of musicians of world famous national schools. Systematization of the experience of the Festival made it possible to build up a general idea of the phenomenon and to understand its significance for the contemporary time. It's evident that at present Sollertinsky Festival is panorama of most significant musical events, performers, musical compositions and their interpretations. This contributes to stable interest in the Festival and preservation of its living as a whole phenomenon of modern time. The Festival space during its whole history not only promoted the interaction of national cultures but also made artistic cooperation with plenty of outstanding people of musical culture of today more active, made it possible to understand the unbroken artistic link between Vitebsk and different musical cultures and to feel their common historical and cultural roots.

Key words: International Music Sollertinsky Festival, history, genre peculiarities and structure of the Festival, content aspect of the programs.

(Art and Culture. — 2013 — № 3(11). — P. 6-16)

Адрес для корреспонденции: e-mail: mac-nelli@yandex.ru – Н. В. Мацаберидзе

Ежегодно, вот уже более двух десятилетий подряд в Витебске проводится музыкальный фестиваль, который достаточно академичен по содержанию (исполняется музыка классических жанров и стилей), и одновременно авангарден, экспериментален по своим формам. Он значим для города, имеющего необыкновенно сильные художественные (в широком понимании) традиции и определяет облик современного Витебска. Возникнув из идеи возрождения великих культурных традиций города Витебска начала XX века, фестиваль проходит под девизом открытия новых и возрождение старых, забытых имен и страниц в различных жанрах искусства, последовательно через десятилетия следует этим установкам, модифицируя и осмысливая их в соответствии с современностью.

Пространство фестиваля за всю свою историю существования не только способствовало взаимодействию национальных культур, но и активизировало творческое сотрудничество со многими значимыми деятелями музыкальной культуры современности, позволило осмыслить неразрывную художественную связь Витебска с различными музыкальными культурами и дало возможность ощутить их общие исторические и культурные корни. Этому содействовала неизменная на всем протяжении истории цель фестиваля – развитие духовного потенциала слушателей в художественной среде города Витебска посредством знакомства со значимыми образцами музыкального наследия в качественном исполнении.

Одним из важных завоеваний фестиваля за годы его проведения стало непрерывное обогащение творческих контактов, которые оказывались плодотворны и приносили новые идеи, в свою очередь, привлекая внимание к фестивальным событиям, вновь подтверждая насущную потребность в фестивале классической музыки как феномене современного художественного процесса. Для Беларуси сегодняшнего дня фестиваль камерной музыки – явление, синтезирующее различные виды искусства и продолжающее культурные традиции начала XX века. В нем соединяются воедино классические традиции музыкального наследия и современность. Мероприятия фестиваля способствуют более широким культурным контактам Беларуси с другими странами. Расширение связей с ближним и дальним зарубежьем

привлекает в Витебск выдающихся исполнителей, художников, ученых, популяризует фестиваль за пределами государства и, разумеется, формирует музыкальную культуру витебского слушателя.

Цель статьи – формирование общего взгляда на существующее явление современности на основе анализа жанрового и содержательного аспекта концертных программ фестиваля и выявить его феномен.

Личность И. И. Соллертинского как ключевая фигура музыкального фестиваля. Особенность фестиваля состоит в том, что ключевой, знаковой фигурой его стал исследователь, музыковед, а не исполнитель или композитор. Энциклопедически образованная и харизматичная личность историка музыки, театра и литературы стала для музыкальной среды города, своего рода, символом передовых и всеохватных знаний об искусстве. И. И. Соллертинский – фигура универсальная. И это отнюдь не преувеличение. Его интересовало абсолютно все не только из прошлого, но из настоящего. Ему хотелось отыскать общий язык всех искусств, созданных человеком, и сделать его общедоступным. Для себя Иван Иванович нашел этот идеальный, универсальный язык в музыке, которая стала главным увлечением его жизни. *«Поведать о себе словами я не могу. Музыка – вот тот идеальный язык, которому принадлежит всякая частица моего этоса – писал 22-летний Соллертинский. Бетховенские симфонии, си-минорная симфония Шуберта, – вот тот алфавит, знаки которого обладают исключительной силой для передачи всего меня. Слово для этого бессильно. Вечным благословением музыке я хочу начать эти строки»* [1]. Феномен этого «обаятельного, остроумного, наблюдательного и удивительно тонкого человека» состоял в том, что ему удавалось находить в своих выступлениях (в печатных изданиях или с концертной эстрады) переводы с языка музыкальных произведений того, что на человеческом языке передать трудно.

Уроженец Витебска Иван Иванович Соллертинский был знаком со многими людьми, которые формировали художественные и философско-эстетические вкусы современности. Среди них были и выдающиеся музыканты. Провинциальный Витебск послереволюционных лет стал находкой для любознательного человека, ведь не в каждом российском городе тогда был свой симфони-

ческий оркестр, или возможность слушать живое исполнение музыки, разбираться в направлениях, школах дирижирования. Этому способствовала дружба с Н. А. Малько, который создал и возглавил оркестр в Витебске, и не только с ним.

Живопись... Шагал, Добужинский, Малевич и многие другие. Было над чем подумать, что почитать, что посмотреть, с кем поговорить, ведь по воспоминаниям современников он был очень вдумчивым, отзывчивым и общительным человеком.

Было какое-то провидение в том, что жизнь в Витебске свела Соллертинского и с философами Л. Пумпянским, М. Бахтиным, прекрасной пианисткой М. Юдиной, дирижером Н. Малько, с которым впоследствии он работал и в Петрограде. Это окружение в провинциальном контексте и сформировало все его последующие интересы.

И. И. Соллертинский оставил большое публицистическое наследие. Он автор работ по западноевропейской музыкальной классике, хореографии, театральному искусству, литературе, а также по советской и зарубежной музыке. Ставя во главу угла музыкального фестиваля широкий круг его интересов, воспитанных провинциальным окружением со столичным содержанием и значением, организаторы имеют возможность, практически ежегодно, обновлять содержание фестиваля. В программы фестиваля включаются новые темы и жанры, вновь открытые имена, по-новому осмысливается творчество самого Соллертинского, проверенное временем, с новых позиций.

Совершенно точно можно утверждать, что на сегодняшний день имя великого музыковеда, обретая уже символическое значение, делает привлекательным и собственно фестиваль его имени. Здесь возвращение самого имени, его идей. Имя будоражит воображение исполнителей и позволяет формировать концертные и научные мероприятия современного фестиваля.

История создания, учредители фестиваля. Дмитрий Шостакович как-то сказал, что *«любителями и знатоками музыки не рождаются, а становятся... Чтобы полюбить музыку, надо, прежде всего, ее слушать»*. Именно слушая в концертах музыку в живом исполнении, проникаешься всей прелестью музыкального сочинения, можешь оценить мастерство его трактовки, проникнуть в то, что вложил в

произведение автор. *«Для меня произведение искусства – это человеческий документ и мое исполнение – это мое отношение к автору»*, – так говорил великий интерпретатор сочинений Д. Д. Шостаковича Е. А. Мравинский. Оба имени Д. Шостаковича и Е. Мравинского сейчас возникли не случайно, поскольку они самым непосредственным образом связаны с именем И. И. Соллертинского. Этот дружеский союз гениев эпохи был тесно переплетен общностью интересов, жадой познания и любовью к Музыке. Иван Иванович всегда был ее чутким слушателем, точным интерпретатором услышанного и первооткрывателем многих новых явлений в искусстве.

Витебский международный музыкальный фестиваль стал продолжателем дела И. И. Соллертинского в плане активной популяризации музыки современности и великого классического наследия. Собственно датой рождения фестиваля считается 1989 год, и сроки его проведения всегда приурочены к 3 декабря, когда отмечается день рождения И. И. Соллертинского.

Инициаторами организации фестиваля в Витебске стали истинные ценители и бережные хранители музыкальных традиций города [2–3]. Это – художественный руководитель ансамбля солистов «Классик–Авангард» Владимир Байдов, существовавшего тогда в Витебске, музыкального общества Владимир Правиллов и витебский композитор, член Союза композиторов Беларуси Нина Устинова. Личность и творческие эксперименты В. А. Байдова сегодня уже неразрывно связаны с фестивалем, он вместе со своим музыкальным коллективом – постоянный участник всех ежегодных программ. В. П. Правиллов стал исполнительным директором I–XV Фестивалей, на первоначальном, очень непростом этапе его существования. Н. Н. Устинова – руководитель и творческий вдохновитель I–X научных чтений, проводившихся в рамках фестиваля.

Организация фестиваля элитарной классической музыки (современная мировая и классико-романтическая стилистика) потребовала от организаторов серьезных усилий в плане популяризации мероприятий и поиска финансовой поддержки. Ведь классическое музыкальное наследие – это музыка не для всех, а только для истинно духовно богатых слушателей. Чтобы привлечь крупных музыкантов с мировым именем на фестиваль,

нужны средства на достойные гонорары. Поэтому фестиваль всегда искал финансовой поддержки либо бизнеса, либо государства, которые помогали воплощать намеченное.

Учредителем музыкального фестиваля выступило Витебское отделение музыкального общества БССР (впоследствии Витебское музыкальное общество Республики Беларусь). Организаторами стали Управление культуры Витебского облисполкома, Управление культуры Витебского горисполкома, Союз музыкальных деятелей Республики Беларусь, Санкт-Петербургская государственная филармония имени Д. Д. Шостаковича. С 1997 года фестиваль вошел в план Министерства культуры Республики Беларусь, а с 2005 года и до настоящего времени в число учредителей и организаторов входит Витебская областная филармония.

Желание организаторов было направлено на то, чтобы на фестивале звучала широкая панорама музыки. В результате в концертах фестивалей было найдено разумное сочетание классики с музыкой XX века. Одним из приоритетов музыки прошлого века являются произведения Д. Шостаковича, современные оценки которых сложились во многом благодаря И. И. Соллертинскому.

Первые концерты фестиваля были встречены очень воодушевленно и искренне. В культурной жизни г. Витебска, на тот момент была ощутима нехватка серьезных и качественных художественных событий. Это обстоятельство на стадии становления фестиваля и подсказало идею проведения музыкального фестиваля в Витебске [4]. Еще один существенный момент – наличие хороших концертных площадок, требовательного, подготовленного слушателя, воспитанного на прочных культурных традициях. Таким образом, проведение ежегодного международного музыкального фестиваля классической музыки с участием лучших исполнительских сил, знаменитых зарубежных и российских музыкантов логично оказалось связано с городом, стало важным событием в культурной жизни не только Витебска, но и всей Беларуси.

Название и статус фестиваля. Создание и первоначальный смысл фестиваля был сосредоточен вокруг камерной музыки, которая занимает устойчивую нишу в иерархии музыкальных жанров, совмещая в себе художественно-образную самодостаточность и в тоже время возможность эксперимен-

тировать с выразительными средствами, музыкальным языком и новыми видами образности. Именно поэтому камерная музыка всегда была «творческой лабораторией» в стиле любого композитора. В условиях же Витебского региона на заре становления фестиваля камерная музыка была наиболее востребована в художественной жизни, ведь в городе существовали камерные залы для исполнения этой музыки, и активно развивалось начальное и среднее звенья музыкального образования, с чем связано формирование прочного интереса именно к камерной музыке. В то же время для слушателей появилась возможность через камерную музыку прикоснуться к современным явлениям музыкальной культуры, расширить свои представления о современной музыке, а также в известной степени иметь возможность влиять на современный музыкальный процесс, поскольку многие программы фестиваля складывались, в том числе, и из потребностей музыкальной аудитории.

I–III Фестивали (1989–1991 годы), исходя из главной идеи фестиваля «возрождение старых и открытие новых имен», носили название *«Витебский фестиваль камерной музыки памяти И. И. Соллертинского»*, составом своих программ соответствуя идее памяти. В концертах звучали произведения, посвященные И. И. Соллертинскому. Это музыка Д. Шостаковича (трио памяти И. И. Соллертинского) и Г. Свиридова (соната памяти И. И. Соллертинского). Звучали произведения, посвященные городу Витебску, – американского композитора Аарона Копленда (трио «Витебск») и витебскому фестивалю – финского композитора Готфрида Грёсбека (соната для виолончели и фортепиано, соната для фагота и фортепиано и нонет для струнного ансамбля).

IV Фестиваль (1992 год) был приурочен к празднованию 90-летия со дня рождения И. И. Соллертинского, и в соответствии с этим переименован в *«Витебский музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского»*. Именно с этого фестиваля в программах концертов появились симфонический и хореографический жанры, так высоко почитаемые Иваном Ивановичем при жизни.

C V по XIV Фестивали (1993–2002 годы) в связи с планомерным расширением международного сотрудничества и жанровым разнообразием программ фестиваль получил название *«Витебский международный*

музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского», а с XVI (с 2003 года) по настоящее время называется «Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского». Именно идея более широких творческих контактов закрепила за фестивалем статус международного. За многолетнюю историю фестиваля в нем участвовали исполнители из Беларуси, России, Польши, Литвы, Финляндии, Германии, Швейцарии, Канады, Израиля, Франции, Италии, Украины, Норвегии, Латвии, Швеции, Нидерландов, Венесуэлы и США. Без преувеличения можно сказать, что витебский слушатель за всю историю фестиваля познакомился практически со всеми европейскими и многими мировыми исполнительскими школами [5].

География концертов фестиваля. Стремление к всеохватности мероприятия, придание значимости и расширение круга слушателей фестивальных концертов привели организаторов к активному расширению географических рамок фестиваля и включению в концертные мероприятия не только площадок города Витебска, но всей Витебской области.

Начиная со второго фестиваля, организаторы привлекают для организации мероприятий концертный зал Полоцкого Софийского собора, в акустических условиях которого органично звучат фестивальные концерты. Среди действительно значимых концертов, проведенных там, следует отметить выступление ансамбля «Финские солисты» (II Фестиваль), Московского камерного оркестра «Музыка вива!», концерт Народного артиста СССР, знаменитого баса Александра Ведерникова (III Фестиваль), концерт ансамбля солистов «Классик-Авангард» (X) и авторский вечер Народного артиста России Бориса Тищенко (XI).

Самыми крупномасштабными и поистине всеохватными для Витебской области стали концерты XI–XIV Фестивалей (1999–2002 годы). В программе этих фестивалей были задействованы концертные площадки 12 городов Витебской области. Впервые помимо новой музыки в рамках фестиваля звучало органное наследие многих композиторов (использовались органы, расположенные в костелах западного региона области), и в концертах принимали участие профессиональные артисты Витебска, а в целом состоялось свыше 35 фестивальных концертов различных исполнителей. В последующих

фестивалях от этой практики отказались, а фестивальные концерты стали частью художественной жизни только города Витебска. Примечательно, что концерты XXIII Фестиваля вновь включены в афишу г. Полоцка (концертный зал Софийского собора и зал детской музыкальной школы). Включение в поле зрения других регионов области – это стремление расширить границы фестиваля, активно его популяризировать, ввести в концертную деятельность витебских профессиональных музыкантов и создать условий для крупномасштабного фестиваля классической музыки. Однако существование такого фестиваля классического искусства, по сути своей элитарного, в широких географических масштабах региона и при ограниченности средств на его проведения оказывается пока затруднительным.

Структура фестиваля и научные чтения. Идея воссоздания в современных условиях культурной атмосферы начала XX века со стремлением к популяризации всего самого современного в области музыкальной культуры открыла путь слушателям к самым новым музыкальным произведениям второй половины XX столетия и фактическому открытию нового для слушателей пласта музыкальной культуры. Эта идея определила структуру фестивальных мероприятий. Примечательно, что, первоначально, следуя стилистике времени начала XX века, организаторы обратились к публике с *воззванием*, которое имело подлинно революционное название «К возрождению великих культурных традиций Витебска». Показателен адресат мероприятий будущего фестиваля – «представители интеллигенции, студенчество, все неравнодушные к проблеме возрождения музыкальных, художественных традиций города, и те, кто не мыслит себя без искусства». Интеллектуальная среда была наиболее активным потребителем нового искусства в начале XX века, и эта же среда, как показывает история фестиваля, является главным потребителем всех мероприятий фестиваля в его современной истории.

Показательно, что I Музыкальный фестиваль стимулировал появление других культурных событий, таких, как крупномасштабный фестиваль искусств «Наше наследие» в 1991 году. Он включал в себя 3 составляющих: мероприятия музыкального фестиваля, проведение недели театра и проведение

выставок художников. В этих составляющих фестиваля искусств совершенно очевидно просматривается идея синтеза искусств, сформировавшая культурную атмосферу Витебска начала XX века. И эта идея нашла свое воплощение в дальнейшей структуре музыкальных фестивалей, которая включала в себя музыкальную часть, научные чтения, художественные выставки и театральные постановки. Эта структура с годами претерпевала различные изменения, однако неизменной оставалась тематика выставок (о музыке и музыкантах) и театральных постановок (в том числе и постановок сугубо музыкальных, таких как моно-опера, камерная опера, балетный дивертисмент и др.). Устойчиво приоритетной в структуре фестивалей была музыкальная часть, которая за многие годы была представлена практически всеми жанрами – камерно-инструментальными и камерно-вокальными, музыкально-театральными и симфоническими, хоровыми и кантатно-ораториальными.

Учитывая, что фестиваль посвящен И. И. Соллертинскому, главная область деятельности которого была сопряжена с исследованием и популяризацией музыки, в структуре его мероприятий совершенно органично появились *научные чтения* с названием «*Витебский ренессанс начала XX века*». К слову сказать, не всякий музыкальный фестиваль обращает внимание на научно-исследовательскую часть своей работы. Витебский фестиваль очень активно и планомерно проводил ее на протяжении 10 лет своей истории. Первоначально в основу проведения научных чтений была положена идея исследования творчества Соллертинского, открытия его имени для широкой общественности, возвращения из-за того, что в те годы оно еще очень слабо ассоциировалось в сознании публики с художественной атмосферой Витебска. Впервые на III Фестивале (1991 г.) Людмила Викентьевна Соллертинская (Михеева), крупнейший исследователь творчества И. И. Соллертинского, познакомила с результатами своей работы по изучению его наследия. Тематика ее выступлений была на тот момент нова для Витебска: «Роль И. И. Соллертинского в музыкальной культуре страны», «Правда о Шостаковиче», «Окружение И. И. Соллертинского: М. Бахтин, Л. Пумпянский, Д. Шостакович и другие». Эти выступления стали толчком в

изучении роли Витебска в становлении музыкального искусства Беларуси, исследовании культурного феномена города и личностях, которые формировали художественную атмосферу искусства начала XX века [6].

Показательно, что для проведения научной конференции в рамках фестиваля был выбран жанр *чтений*. Жанр «чтения» более демократичен, нежели академическая конференция. В контексте общих широко популяризаторских задач фестиваля он открывает возможность для привлечения более широкой и менее подготовленной аудитории, стремящейся к собственному совершенствованию и обогащению новыми знаниями. Жанр становится самой популярной формой научных встреч и общений, потому как главной целью чтений является идея просвещения и популяризации идей, событий, явлений [7].

Идейными вдохновителями научных чтений фестиваля стали высочайшие профессионалы своего дела член Союза композиторов России и Беларуси, композитор Нина Устинова и музыковед, журналист, автор программ об искусстве, преподаватель музыкального колледжа Евгений Геращенко. Е. Геращенко на рубеже XX–XXI вв. на витебской земле явился продолжателем дела И. И. Соллертинского в сфере просветительства и популяризации высоких принципов искусства, жизни и профессионализма. Его деятельность по сохранению, фиксации и систематизации музыкальных событий города до настоящего времени не знает себе равных, а его передачи, отмеченные искрой таланта, вкуса и стиля, являются уникальными источниками знаний о прошедших концертах и встречах со знаменитыми людьми. Благодаря его кипучей деятельности в архивах витебского областного телевидения сохранились авторские концерты А. В. Богатырева, И. М. Лученка, творческая встреча с Б. Тищенко и многое другое.

Научные чтения «Витебский ренессанс начала XX столетия» проводились с 1992 по 2001 год в тесном творческом союзе с Дмитрием Ивановичем Соллертинским¹, который сыграл и продолжает до сих пор играть огромную роль в организации и проведении фестиваля. Он стал непременным участником всех фестивальных мероприятий.

¹ Сын И. И. Соллертинского, Дмитрий Иванович, в свое время был директором Малого, а затем и Большого залов Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича. Сейчас является председателем Санкт-Петербургского общества Д. Д. Шостаковича.

В разные годы в чтениях принимали участие искусствоведы из Санкт-Петербурга – Т. Апраксина, Н. Дунаева, Ю. Медведев, Б. Тищенко, Д. Толстой; исследователи из Москвы – М. Дроздова, И. Карпинский, А. Кузнецов, Я. Назаров, М. Рахманова, С. Хоружий; музыковеды и искусствоведы Ж. Дозорцева, Н. Синякова, а также О. Дадюмова (Минск), Н. Паньков (Витебск), Пьер Маретан (Франция), Ежи Станкевич и Станислав Малецкий (Польша). Тематика научных докладов и сообщений была разнообразна и охватывала вопросы творческой деятельности И. И. Соллертинского, его окружения, истории художественной культуры Витебска, музыкальной культуры Беларуси. Непременной частью фестивальных программ стали просмотры документальных фильмов об искусстве и организация, приуроченных к фестивалю, уникальных фотовыставок.

Судьба чтений фестиваля достаточно востановлена и ознаменована довольно долгой паузой, которая длилась с 2003 по 2008 г. В 2009 году они были возобновлены. Активное течение жизни, трансформация творческих процессов, появление новых исследований в области музыкального искусства, глобализация художественных процессов и общая нестабильность художественных явлений стали проблемным полем обсуждения исследователей из разных стран. Именно потребностью обсудить актуальные процессы в искусстве (музыке, живописи, театре) было вызвано возрождение научных чтений в рамках фестиваля. Следует отметить, что современная, новейшая организация чтений не ограничена узко тематически. Сейчас она в целом сосредоточена на актуальной тематике, связанной с проблемами развития современной культуры и искусства, которая с каждым годом делается более широкой. Так, на XXII Фестивале (2010 г.) научные чтения проводились в рамках творческих встреч под общим названием «Диалоги о культуре. XXI век». Организаторы – Витебская областная филармония и Музей Марка Шагала в Витебске – объединили чтения фестиваля им. И. И. Соллертинского и Шагаловские чтения, связывая воедино разносторонние интересы творческой интеллигенции города. В чтениях приняли участие музыковеды, искусствоведы, режиссеры, издатели, музеологи, историки из России и Беларуси [8].

Чтения XXIII Фестиваля (2011 г.) проходили в международном формате (Беларусь,

Россия, Украина, Литва, Польша), в результате чего, была представлена картина национального своеобразия музыкальных культур, а также обозначена проблематика, посвященная изучению истории музыкальной культуры Витебска начала XX века.

Следует отметить один из самых убедительных результатов многосторонней работы фестиваля (исследовательской, концертно-познавательной, образовательной) для г. Витебска. С 30 ноября 1991 года Витебское музыкальное училище с гордостью носит имя И. И. Соллертинского. Присвоение одному из старейших и богатых традициями музыкальных учебных заведений Беларуси (бывшая Витебская народная консерватория, первая на территории современной Беларуси) – итог популяризаторской деятельности организаторов фестиваля. На III Фестивале был проведен торжественный концерт в ознаменование этого события, и, начиная с IX Фестиваля, концерты преподавателей и учащихся училища являются непременными мероприятиями в каждой афише фестиваля.

Таким образом, достаточно гибкая в целом структура музыкального фестиваля, включающая в себя разнообразные формы синтеза искусств, позволяет активно реагировать на изменяющийся художественный процесс современности и вбирать в себя разнообразные события, обогащаться новыми формами и содержанием.

Жанровая картина фестивальных концертов. Осознавая музыкальный фестиваль как целостное явление, можно со всей очевидностью ощутить серьезную и целенаправленную работу организаторов над обогащением фестивальных концертов жанровым разнообразием и смысловым содержанием, ориентированную на воспитание заинтересованного слушателя классической музыки. Сегодняшний фестиваль – это богато представленное жанровое разнообразие концертных программ исполнителей с мировыми именами и отзывчивый благодарный слушатель.

А начиналось все исключительно с ансамблевой камерно-инструментальной музыки (I Фестиваль), уже со II Фестиваля, появляется и устойчиво сохраняется жанр вокальной музыки и сольного фортепианного концерта, а также жанр моно-оперы. Концерты III Фестиваля обогащаются гитарным и камерно-оркестровым жан-

ром. Начиная с концертов IV Фестиваля, появляются симфонический, хореографический жанры и жанр фортепианного дуэта. V Фестиваль ознаменовался появлением в концертной афише жанра камерной оперы. Программы VI фестиваля обогащаются авторским концертом, жанром вокального дуэта и экспериментальным музыкальным театром. На концертах VII Фестиваля впервые прозвучал хоровой жанр. С VIII Фестиваля в концертах появляется жанр струнного трио, а IX Фестиваль дополняется жанром лекции-концерта и камерного дуэта в составе гитары и флейты.

X Фестиваль обогатился жанром сольного скрипичного исполнительства и проведением мастер-классов. На XII Фестивале прозвучал жанр органной (костельной) музыки и сольное виолончельное исполнительство. На XIII Фестивале был введен образовательный проект «Зимней музыкальной академии». На XIV Фестивале жанровая картина обогатилась сольным исполнительством на кларнете. С XVII Фестиваля зазвучала квартетная музыка, имеющая огромный круг почитателей во всем мире. На XIX Фестивале впервые зазвучал концертный орган фирмы «Glatter-Götz», как сольно, так и в ансамбле с трубой. На XXII Фестивале прозвучал фортепианный квинтет, а на XXIII (последнем на данный момент) Фестивале в разнообразную жанровую картину была вписана фольклорная музыка разных народов.

Таким образом, жанровая картина фестивальных концертов совершенно очевидно отражает тенденцию всеохватного обновления содержания его программ, которое ориентировано на идею возрождения, поиска новых путей его дальнейшего развития.

Содержательный аспект программ фестиваля. Исходя из общей концепции *открытие новых и возрождение старых, забытых имен и страниц в истории музыкального искусства*, первоначально формирование концертных программ фестиваля было ориентировано на произведения новые для витебской публики, поэтому звучащие на фестивале Соллертинского произведения – это премьеры музыкальных произведений в Витебске. Именно на концертах фестиваля открывались для Витебска имена композиторов XX века таких, как А. Шнитке, В. Дешевов, В. Артемов, А. Локшин, Д. Шостакович, Г. Уствольская, Б. Тищенко, Д. Толстой, А. Шенберг, В. Сильвестров, О. Мессиян, со-

временные композиторы Финляндии, Польши, Франции и Беларуси.

Фактически с I по XVI Фестивали на концертах доминировала музыка XX столетия в исполнении Юдите Лейтайте (II, III, IV), Натальи Герасимовой (II, V), Александра Ведерн Ли и Сергея Мальцева (XII, XIII), Ивана Соколова (IX, X), Ольги и Бориса Кондиных (IX, XIV, XX), Эмми Хэнц-Диманд (V). На V Фестивале также состоялась уникальная возможность увидеть в постановке музыкального театра «Геликон» камерные оперы В. А. Моцарта «Аполлон и Гиацинт», И. Стравинского «Мавра», К. Дебюсси «Блудный сын» и П. Хиндемита «Туда и обратно». На X Фестивале состоялось знакомство с Краковской композиторской школой XX века. На IX и X Фестивалях состоялось открытие для витебской публики имен современных композиторов А. Шенберга и В. Сильвестрова.

На последующих фестивалях стали уделять углубленное внимание постижению классико-романтического наследия. Так, на XVI Фестивале прозвучали в исполнении Дмитрия Когана 24 каприза для скрипки соло Н. Паганини. На XVII Фестивале состоялся удивительный концерт камерной музыки из произведений музыкальных редкостей композиторов XVIII века. На XXIII Фестивале впервые осуществилось знакомство с народной музыкой различных регионов России в исполнении Ансамбля Дмитрия Покровского.

Поистине знаковым событием фестиваля стал приезд в Витебск с концертной программой Максима Шостаковича (XIX Фестиваль, 2007 г.). С этого периода началась теплая дружба известного дирижера с витебским фестивалем. Ежегодно, начиная с XXI Фестиваля, к началу концертов организаторы получают от него приветственные телеграммы. В каждой телеграмме прослеживается надежда на сохранность и продолжение традиций, заложенных известными людьми XX столетия, а также искренние слова в адрес фестиваля: «Сердечно приветствую участников и слушателей Витебского музыкального фестиваля имени Ивана Ивановича Соллертинского друга и соратника моего отца Дмитрия Шостаковича. Желаю больших успехов в проведении чтений и концертов, посвященных этому выдающемуся деятелю русской культуры. С наилучшими пожеланиями Максим Шостакович»². Ис-

² Приведен текст приветственной телеграммы XXIII фестивалю. – Н.М.

полненная им с симфоническим оркестром Национального академического Большого театра оперы Республики Беларусь «Праздничная увертюра» Д. Шостаковича осталась ярким воспоминанием на долгие годы.

Формировать общую тематическую концепцию фестивальных концертов позволяли важные даты в истории музыкальной культуры и те имена, которые создавали ее облик. Перечислим круг тематических программ фестивалей, который позволяет утвердиться в целенаправленной работе организаторов фестиваля по открытию имен музыкальной культуры истории и современности. Это концерт из произведений Альфреда Шнитке; «Лютневая и гитарная музыка на белорусских землях»; «Музыка Франции XX века»; концерт, посвященный 120-летию со дня рождения Мануэля де Фалья; концерты, посвященные 90-летию, 95-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича; «Посвящение А. С. Пушкину» и «А. С. Пушкин и музыкальная культура его времени. К 200-летию со дня рождения»; концерт, посвященный 200-летию со дня рождения Ф. Шуберта; «Я клавишей стаю кормил с руки». Б. Пастернак и музыка; «Поэзия серебряного века»; концерт, посвященный творчеству А. Шенберга; концерт, посвященный 200-летию со дня рождения А. Мицкевича; концерт «Силуэты польских композиторов»; концерт к 60-летию В. Сильвестрова; «Россия. Франция. Вокальная музыка XX века»; «Вокальная музыка русских композиторов», «Оперная музыка западноевропейских композиторов»; «Композиторы Краковской школы»; танцевальная музыка народов мира; концерт из произведений Ф. Шопена и концерт, посвященный 200-летию со дня рождения Ф. Шопена; «Дудочка шута». К 100-летию Д. Шостаковича; «Наполеон в Париже» к 200-летию со дня рождения Н. Орды; «Рождественское чудо»: популярные рождественские мелодии народов мира; концерт, посвященный творчеству Дж. Гершвина; концерт популярной музыки начала XX века.

Музыка XX века, звучащая на фестивальных концертах, требовала достаточно большой разъяснительной работы, часть из которой выполняли лекторы-музыковеды, ведущие этих концертов, имена которых не требуют представлений. Это Михаил Казиник, выпускник витебского музыкального училища, ставший человеком мира, благо-

даря своей неистощимой энергии в деле популяризации музыки. Это Жанна Дозорцева – одна из ведущих музыковедов России, которая осуществляет в Москве огромную просветительскую деятельность среди молодежи и юношества, ведет активную общественную деятельность, являясь вдохновителем и художественным руководителем Всероссийского фестиваля имени М. И. Глинки (Смоленск) и ежегодного Международного фестиваля камерной музыки «Бархатный сезон» (Сочи). Ольга Дадимова – исследователь и фанатично преданный идее популяризации белорусской музыки ученый, которая совместно с Виктором Скоробогатовым сумела вдохнуть жизнь в скрытые страницы истории белорусских земель.

Не только музыковеды, но и сами композиторы активно исполняли роль популяризаторов и пропагандистов современной стилистики музыкальных произведений. Понимая, что постигнуть творчество современников – это необыкновенно сложный и трудоемкий процесс, который требует специальных усилий в осознании сложного и многомерного образа современности, осмысление нового музыкального языка и постижение содержания методом многократных прослушиваний. Невероятной удачей организаторов фестиваля стало то, что в рамках фестиваля состоялись многие *авторские концерты* и встречи с великими людьми современности. Так, на II Фестивале состоялось знакомство с композитором Григорием Фридом и его моно-оперой «Письма Ван Гога». На VII Фестивале для широкой публики было открыто имя композитора Дмитрия Толстого. На IX Фестивале вместе со всей музыкальной общественностью праздновали 85-летие белорусского композитора, уроженца Витебска, классика и основоположника белорусской композиторской школы Анатолия Богатырева, в честь которого был проведен авторский вечер. На XII Фестивале состоялся авторский вечер ведущего белорусского композитора современности Игоря Лученка. А на XVI Фестивале состоялась презентация творчества композитора Александра Смелкова на примере его детской музыкой.

Отдельной строкой в истории фестиваля вписано имя композитора, продолжателя традиций школы Д. Шостаковича Бориса Тищенко, который на протяжении VI, VIII, XI и XIV Фестивалей был активным участником

мероприятий, благодаря чему витебская публика смогла познакомиться практически с большей частью его камерного наследия³.

С XVIII Фестиваля в его истории произошла закономерная переориентация, когда идея открытия обрела другое содержание – постижение творчества воистину великих и звездных исполнителей современности. Исполнители мирового класса и высочайшего профессионального уровня в программах фестиваля открывали мир уже известной и любимой всеми музыки классико-романтической эпохи разных жанров. Безусловной гордостью и заслугой фестиваля является то, что в программах участвовали такие выдающиеся мастера, как Алексей Любимов (XIX, XXIII), Алексей Ботвинов (XIX), Александр Мндоянц (XX), Анджей Пиккуль (XX), Юхани Лагерспец (XXI) и Николай Луганский (XXI, XXIII) с исполнением произведений, ставших классикой фортепианной музыки. Классику вокальной музыки представили исполнители, которые уже ранее участвовали в концертах фестиваля, но в настоящий момент являются ведущими мастерами вокального жанра – Ольга Кондина (XX) и Мария Людзько (XXI). Появление в афише фестиваля органных концертов представила панораму лучших органных исполнителей современности – Винфрид Бениг (XIX, XXI), Таливалдис Декснис (XX), профессор Ханс Фагиус (XXI). Удачей можно считать участие в XXIII Фестивале ансамбля Дмитрия Покровского – легенды российского исполнительского искусства, сочетающие в своей деятельности популяризацию

³ Огромной утратой для мировой музыкальной общественности, в том числе и для витебского фестиваля, стал уход из жизни в 2010 году композитора, исполнителя и истинного друга фестиваля, о чем мы сообщили в словах соболезнования близким композитора:

«Оргкомитет Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского, его участники и преданные слушатели скорбят по поводу кончины давнего друга и активного участника многих фестивальных концертов Бориса Ивановича Тищенко. В наших сердцах он останется как блестящий музыкант-виртуоз, остроумный собеседник, безгранично талантливый композитор, отражающий в ярких музыкальных образах картины современности, замечательный лектор и человек, своим творчеством продолжающий традиции великого гения XX столетия Д. Д. Шостаковича.

Все его встречи с витебской публикой, будь то концерт, лекция, творческий вечер, всегда были отмечены безукоризненным вкусом, чувством такта, глубоким интеллектом и уважением к слушателям. Встречи с ним наполняли жизненной энергией, помогали решать собственные жизненные коллизии, вселяли веру в великую силу Искусства.

Имя великого Художника навсегда останется в наших сердцах и сохранится блестящей страницей в истории нашего фестиваля. 14.12.2010 г.».

народной музыки с ее тщательным изучением и сохранностью исполнительских традиций различных регионов России.

В это же время в белорусском музыкальном искусстве начинается период активного освоения пластов музыки XVI–XIX вв., звучавшей на территории современной Беларуси и ранее не известной исследователям и исполнителям. На концертах фестиваля слушателям была предоставлена уникальная возможность, знакомится с этой музыкой, фактически по мере ее открытия. Так, на III Фестивале прозвучала лютневая и гитарная музыка белорусских земель XVI–XVIII вв. в исполнении В. Живалеского и вокальная музыка этого же периода в исполнении В. Скоробогатова и А. Коржаневской. Слушатели узнали музыку В. Длугорая, Д. Катона, М. К. Огинского, Р. Вардоцкого, псалмы на стихи Симеона Полоцкого, пьесы из «Виленской тетради» и «Полацкага сшытка».

К IV Фестивалю был специально подготовлен силами учащихся Минского хореографического училища, солистом В. Скоробогатовым и ансамблем солистов «Классик-Авангард» уникальный бал-концерт – Балетный дивертисмент на музыку композиторов XVIII века, проживавших на белорусских землях – Й. Д. Голланд, Э. Ванжура, М. Радзивилл, О. Козловский.

Концерт VIII Фестиваля познакомил с памятником белорусской культуры XVII–XVIII вв. «Планкты», который подготовили ансамбль солистов «Классик-Авангард» и солистов оперного театра Беларуси Е. Шведова, Т. Цыбульская, Т. Воропай, Г. Полищук и В. Скоробогатов.

На IX фестивале ансамбль солистов «Классик-Авангард» открыл слушателям чудесную инструментальную музыку композиторов XVIII–XIX вв. М. Радзивилла, Й. Голанда и М. К. Огинского с комментариями главного исследователя и первооткрывателя многих рукописей этой музыки Ольги Дадимовой.

Наконец, на XIX Фестивале ансамблем солистов «Классик-Авангард» был представлен концерт, посвященный творчеству Наполеона Орды-композитора, которое ранее не было исследовано.

Тем самым, можно говорить, что содержание программ фестиваля самым непосредственным образом отражало актуальные процессы, происходящие в белорусском и мировом музыкальном искусстве. На кон-

цертах фестиваля проходила фактическая апробация заново открытых и новых явлений в музыке. Витебский фестиваль, вписываясь в гастрольные графики мировых исполнителей, становился частью мирового художественного процесса.

Заключение. История Международного музыкального фестиваля продолжает создаваться. Однако уже сейчас, опираясь на анализ содержания прошедших фестивалей, можно говорить о нем как о целостном феномене, явлении, в котором отразились особенности современного художественного процесса.

Продолжение фестиваля бесспорно, поскольку опирающийся на историческую традицию, он сам уже обрел устойчивые традиции, способность к развитию и обновлению, сохранению завоеваний и их передаче. Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского – это:

- ежегодный фестиваль, синтезирующий различные виды искусства;
- необычайное разнообразие и высокий уровень концертных программ, в которых звучит музыка от добаховского периода до сочинений современных авторов;
- единственное средство поддержки, сохранения и пропаганды музыкальных традиций академического искусства в современных условиях тотального доминирования массовой культуры;
- обширная просветительская, пропагандистская и научная деятельность;
- творческие встречи со знаменитыми композиторами, музыкантами, художниками, а также организация художественных выставок и презентаций.

Фестивальные мероприятия предоставляют возможность знакомиться практически со всеми европейскими исполнительскими школами, поскольку для этого существуют объективные условия – инструменты мирового уровня и чуткая аудитория.

Благодаря активной пропагандистской работе за все годы истории фестиваля введена в круг слушательских интересов музыка XX столетия в западноевропейском, российском и белорусском вариантах, открыт неизведанный ранее пласт белорусской музыки XVI–XIX вв.

Фестивальные мероприятия способствуют формированию художественного вкуса современных слушателей, их потребности в качественном исполнении, а также расширяют аудиторию фестивальных концертов.

Ассимиляция высоких исполнительских традиций в художественную среду Витебска способствовала стремлению музыкантов, художников и актеров участвовать в мероприятиях фестиваля. Начиная с 1997 года, постоянно проводятся фестивальные концерты преподавателей и учащихся ВГМУ имени И. И. Соллертинского, присвоение имени которого не состоялось бы без фестиваля. В 2003 году у стен музыкального училища был установлен памятник И. И. Соллертинскому (скульптор В. Могуций). В 2011 году к 110-летию со дня рождения И. И. Соллертинского впервые в истории фестиваля был выпущен сборник статей, материалов, воспоминаний, обобщающий двадцати четырехлетнюю историю фестиваля [9].

Сегодняшний фестиваль – это атмосфера истинного искусства, которая пусть ненадолго, но способна окунуть человека в гармонию мира. А насущная потребность, несмотря ни на что, живущая в каждом человеке, сделать свой мир прекрасней вселяет надежду, что история фестиваля будет продолжаться. И в декабре каждого года будут вновь и вновь звучать академическая музыка, открываться выставки художников, обсуждаться и осмысливаться проблемы современного искусствознания и просто встречаться люди, верящие в великую созидательную силу Музыки!

ЛИТЕРАТУРА

1. Михеева, Л. И. И. Соллертинский. Жизнь и наследие / Л. Михеева. – Л.: Советский композитор, 1988. – 256 с.
2. Байдаў, У. «Граць тое, што вартае фестывальнай сцэны...» / У. Байдаў // Мастацтва. – 2001. – № 6. – С. 44.
3. Байдов, В. Фестиваль, который возрождает музыкальные традиции Витебска / В. Байдов; записала Т. Пастернак // Народнае слова. – 1998. – 22 снеж. – С. 6.
4. Правилон, В. К возрождению великих традиций / В. Правилон // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1992. – № 1. – С. 134–137.
5. Мацаберыдзэ, Н. Імя самога Салярцінскага / Н. Мацаберыдзэ // Мастацтва. – 2005. – № 7. – С. 16–17.
6. Алефірэнка, В. «Соль» і «Ля» фестывалю імя І. Салярцінскага // В. Алефірэнка // Культура. – 2000. – № 3 – С. 8.
7. Устинова, Н. Человек во времени / Н. Устинова // Вечерний Витебск. – 1999. – 27 нояб. – С. 1.
8. Памяти И. И. Соллертинского // Бюллетень Музея Марка Шагала / редкол.: Л. Хмельницкая [гл. ред.], Д. Симанович. – 2010. – Вып. 18. – С. 87–122.
9. Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, 1989–2011: история фестиваля, воспоминания, статьи, исследования, материалы научных чтений / сост.: Н. В. Мацаберидзе [и др.]. – Витебск: Витеб. обл. тип., 2012. – 340 с.: фот.

Поступила в редакцию 05.06.2013 г.

УДК 78.038.531 (476)

Музыкальный перформанс в творчестве композиторов Беларуси

Копытько Н. А.

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



В статье исследуется музыкальный перформанс как феномен современного композиторского творчества Беларуси. Выявляются два периода развития музыкально-перформативной тенденции в белорусской музыке: первое обращение к ней происходит в середине 1970-х гг. в произведениях В. Копытько и А. Гурова, следующий период, начавшийся в 1990-х гг. и продолжающийся до настоящего времени, отмечен явно возрастающим интересом отечественных авторов разных поколений к аудиовизуальным сочинениям. Актуальный в практике постмодернизма и достаточно многозначный термин *performance* трактуется автором статьи в художественно-эстетическом ракурсе, в связи с чем понятие «музыкальный перформанс» избрано в качестве определяющего. В работе выявляется специфика музыкального перформанса, важнейшими составляющими которого выступают вербальная партитура с зафиксированными в ней композиторскими постановочными рекомендациями и гибкое семантическое взаимодействие музыкально-акустического

и визуально-пластического параметров.

Ключевые слова: музыкальный перформанс, творчество композиторов Беларуси, современная белорусская музыка.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 17-22)

Musical Performance in Creativity of Belarusian Composers

Copytsko N. A.

State scientific establishment «The Center for Belarussian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus», Minsk

Musical performance as a phenomenon of modern composer creativity in Belarus is investigated in the article. Two periods of the development of this artistic tendency in Belarusian music come to light. The first references occurs in the mid-seventies in the pieces by V. Copytsko and A. Gurov. The following period, begun in the 1990-ies and proceeding till now, is noted by obviously increasing interest of domestic authors of different generations to audiovisual compositions. Significant in the practice of postmodernism and multiple-valued term of performance is treated in the art-aesthetic foreshortening. In this connection the concept of musical performance is selected as the defining. In the paper specificity of the musical performance is singled out with its major components – the verbal score with the composer's fixed production recommendations and flexible semantic interaction of musical-acoustic and visually-plastic parameters.

Key words: musical performance, creativity of Belarusian composers, contemporary music of Belarus.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 17-22)

На рубеже XX–XXI столетий в творчестве белорусских композиторов сформировалось новое эстетико-художественное направление, связанное с тяготением авторов к игровой поэтике и выразившееся во включении разнообразных элементов визуально-пластического и пространственно-

процессуального сценического действия во внетеатральные произведения различных жанров. В подобных сочинениях визуальный параметр, включающий в себя разнообразные ситуационно-поведенческие проявления исполнителей, является органичной составляющей художественного целого, вы-

Адрес для корреспонденции: e-mail: n_copytsko@yahoo.com – Н. А. Копытько

ступая смысловым и драматургическим контрапунктом к музыкально-акустическому параметру и непосредственно с ним взаимодействуя. Все видимые (или воображаемые) аксессуары, вовлеченные в исполнение, также оказываются значимыми в процессе сотворения особой образно-эмоциональной энергетики, рождающейся на стыке акустического и визуально-пластического рядов.

Цель статьи – выявление особенностей музыкального перформанса как феномена композиторского творчества в современной белорусской музыке, рубежа XX–XXI вв.

Среди современных композиторов Беларуси, которым в той либо иной мере оказалась близка сфера музыкального перформанса – В. Копытько, В. Кузнецов, В. Воронов, А. Беляев, Л. Симакович, А. Короткина и др. Степень и характер проявления перформативного начала индивидуальны для каждого из авторов. Процентное соотношение в их сочинениях музыкально-акустической и визуальной составляющих может быть весьма различным: от эпизодического включения элементов *performance* в качестве эффектного пластического, штриха (подчас эпатажного), до партитур, не поддающихся смысловому разделению акустического и визуального ярусов. Подобные синкретические по своей сути музыкальные перформансы не являются театральными сценическими произведениями в традиционном смысле: во-первых, само понятие сцены трактуется в них достаточно широко, нередко обозначая всё физическое пространство представления – от интерьера до экстерьера; во-вторых, визуально-пластические проявления внутри их художественного пространства могут быть обусловлены не столько внешне театральными, сколько акустико-драматургическими задачами.

Понятие музыкального *performance*. Понятие функционирует сегодня в различных областях современной художественной действительности, однако наиболее часто оно ассоциируется с таким явлением как акционизм (искусстводействия), который может охватывать самые разнообразные формы творчества, используя в качестве своего материала *любые средства*. Искусство действия стало квинтэссенцией идеи о превалировании творческого акта над его результатом, актуализировав тенденцию к уничтожению грани между искусством и действительностью; эта тенденция приобрела

особую популярность во второй половине XX века. По определению культуролога Н. Маньковской, перформанс представляет собой «публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность» [1]. Вместе с тем исследовательница отмечает: «если в США перформанс достаточно профессионализирован и близок к исполнительскому искусству (танец, музыка, пение и т. д.), то в Европе и Канаде он сохранил свой радикальный характер» [1]. В этих высказываниях, в сущности, зафиксированы две диаметрально противоположные стороны понятия, обнаруживающие огромную амплитуду балансирования на грани *искусство – не-искусство*, что соотносимо с универсальностью английского слова «*performance*» (среди его значений: представление, спектакль, выступление, концерт; игра, исполнение (роли), действие, поступок и т. д. [2]).

Объединяя целый ряд сочинений белорусских авторов термином «музыкальный перформанс», мы трактуем актуальный в практике постмодернизма многозначный термин *performance* исключительно в художественном смысле, определяющем эстетическую направленность происходящего визуально-акустического события на слушателя-зрителя. Необходимо отметить, что, за редким исключением, у рассматриваемых ниже произведений белорусских композиторов отсутствует авторская жанровая дефиниция «музыкальный перформанс». Однако по целому ряду признаков они несомненно относятся к данной сфере творческих проявлений, что и позволяет распространить на них это определение.

Сфера музыкального перформанса активно разрабатывается в творчестве белорусских композиторов с 1990-х гг. Однако история этого художественного явления началась для Беларуси еще в середине 1970-х гг. Первыми сочинениями, тяготеющими к эстетике представления, стали партитуры композиторов В. Копытько и А. Гурова, почти на два десятилетия предвосхитившие эстетико-стилевые искания отечественных авторов в этой области. **Виктор Копытько** включает в свои опусы элементы *performance* начиная с самых ранних произведений. В композиции для голоса и фортепиано «Из *Больничной тетради*» Семена Кирсанова»

(1974–1975 гг.) на пианиста возложены разнообразные «шумовые и речевые функции» (ремарка композитора), что расширяет персонажно-драматургическое пространство вокальной поэмы, выводя ее за пределы традиционного камерно-вокального жанра. Перформативный элемент является важнейшей составной частью еще одного сочинения В. Копытько середины 1970-х гг. В *Дивертисменте для белорусских цимбал и подготовленного рояля* (1976) пластическое действие, не связанное с явно очерченным сюжетом, подчеркивает диалогический смысл происходящего на сцене: на предпоследнюю (5-ю) часть Дивертисмента цимбалист и пианист меняются инструментами (эти действия сопровождаются перемещениями исполнителей по сцене), а к последней (6-й) части возвращаются на исходные позиции. Открытый финал Дивертисмента вариабелен: в качестве заключительной синтаксической точки предполагается включение общего света в зале (опус выполняется при минимальном освещении) «или какая-то иная сильнодействующая акция» (авторская ремарка).

Дивертисмент, как и другие музыкально-перформативные сочинения В. Копытько, в равной мере предназначен и для сугубо акустического восприятия. Написанный в пору увлечения молодого автора эстетикой дзэн, он до сегодняшних дней остается одной из наиболее принципиальных партитур в творчестве композитора. По своей философской установке и производимому на зрителей эффекту это сочинение сближается с *хэппенингом*, рассчитанным по своей природе на эстетическое потрясение и выведение реципиента за рамки обыденного восприятия. Фактически же Дивертисмент В. Копытько не является *хэппенингом*: все поражающие воображение зрителей «случайности» срежиссированы самим композитором и подробно запрограммированы в вербальной партитуре, а алеаторическое начало, дающее исполнителям определенную свободу временных и пластических проявлений в пространстве сцены, подчинено организующей демиургической логике.

В творчестве *Аркадия Гурова* (1956–2002) перформативная линия также находит свое индивидуальное воплощение. В вокальном цикле *«Пять зонгов из лирики Б. Брехта» для среднего голоса и фортепиано* (1976) основные перформативные функ-

ции возложены на певца, который одновременно является главным героем этого *мини-спектакля*. Поведенческие рекомендации зафиксированы А. Гуровым на последней странице партитуры. По свидетельству В. Копытько, первого и единственного на сегодняшний день исполнителя этого вокального цикла (в качестве певца-артиста А. Гуров играл на рояле), в письменном виде авторский комментарий был оформлен лишь в процессе репетиций, а многие поведенческие ходы возникли в соавторстве А. Гурова–В. Копытько. А. Гуров использует в своем сочинении два уровня *очуждения* брехтовского текста – музыкальный и перформативный. Пластическое действие становится *визуальным контрапунктом* к текстам Брехта, то парадоксально «иллюстрируя» их, то вступая с ними в абсурдное, порой трагическое противоречие. Сценическое пространство «Пяти зонгов» метафорически отождествляется с внутренним пространством стихотворений великого немецкого драматурга.

В 1976 г. создается еще один опус Аркадия Гурова, который можно отнести к синкретическому жанру музыкального перформанса – *«Оправдание Офелии» для низкого женского голоса, скрипки и фортепиано по мотивам трагедии Шекспира «Гамлет» в переводе Б. Пастернака*. В отличие от брехтовского цикла, это произведение никогда не исполнялось публично и до недавнего времени считалось утраченным. В «Оправдании Офелии» на основе шекспировского текста А. Гуров фактически создает самостоятельную пьесу, выстраивая свою драматургию развития образа Офелии. Приемы музыкального и визуально-пластического очуждения продиктованы здесь стремлением А. Гурова передать особое душевное состояние героини, которая «перестала выражать свои мысли с помощью общепринятых понятий» (из авторской преамбулы). «Оправданию Офелии» предшествует развернутая вербальная партитура, где даны подробные постановочные рекомендации: подбор исполнителей, их стиль поведения на сцене и костюмы, детальные предписания по поводу жестов, мимики и перемещений персонажей в сценическом пространстве и т. д. (помимо главной героини в произведении есть еще два действующих лица: Скрипач и Пианист). В заново смонтированной А. Гуровым прямой речи Офелии выделяются два

типа интонационного высказывания: песня и речитатив. В песнях разум Офелии остраивает невыносимую для нее реальность, прячась за мелодическими формообразами якобы слышанных когда-то баллад (все мелодии песен героини сочинены А. Гуровым). В речитативах (их три вида: речитатив-сессо, Sprechgesang и мелодекламация) Офелия словно перебирает осколки своей памяти, ведя бесконечную беседу с воображаемыми персонажами.

Как уже было сказано выше, активное обращение к музыкальному перформансу в творчестве белорусских композиторов происходит с начала 1990-х гг., отмеченных эстетико-стилевым обновлением во всех сферах отечественного искусства. В художественной области музыкального перформанса продолжает плодотворно работать **Виктор Копытько**. Среди сочинений, которые сам автор определяет как «вокально-инструментальные представления», – фантазия с игрой, пением и речитацией для двух исполнителей «Северный Ветер» на древние китайские тексты (1992), пьеса для одного исполнителя «Элегия памяти Арриго Бойто» с использованием текстов В. Дорошевича, Ф. И. Шаляпина и К. Пеполи (2000), кантата «Пишет письмо» для мужского голоса (с ударными аксессуарами) и магнитофонной ленты на стихи Ли Бо (2000, 2005), сцена для ансамбля солистов и женского хора «История статира» на тексты из Священного Писания и белорусского фольклора (2007), Приглашение, или Новый Дивертисмент для камерного ансамбля (в честь 100-летия Джона Кейджа, 1982–2012) и др. К жанровой сфере музыкального перформанса обращается в 1990-х гг. **Вячеслав Кузнецов**. Назовем следующие сочинения композитора: «Монолог Гамлета» из «Дисморфомании» В. Сорокина для голоса и подготовленного фортепиано (1992), фрагмент из африканской народной поэзии для ансамбля ударных инструментов с пением и телодвижениями «Ветер и птица» (1999), «Тайные заклинания Эстева-на Пакарати, аборигена острова Пасхи» для голоса и магических действий (2001), «Два текста Даниила Хармса» для четырех исполнителей (2004), «Австрийская тетрадь», два стихотворения Эриха Фрида для голоса, фортепиано и ударных (2006). В ряду музыкальных перформансов отечественных авторов рубежа XX–XXI вв. перечислим также произведения **Валерия Воронова** (вокаль-

ный цикл для контратенора, контрабаса (виолончели) и фортепиано «Любовные песни Даниила Чармса», 1999), **Андрея Беляева** («Cantatilla con dolore» для двух исполнителей и магнитофонной ленты на стихи З. Гиппиус и О. Мандельштама, 1999–2000), **Ларисы Симакович** (каляды жарт «Серада ў чаканні крывых вечароў», музыкальный перформанс для камерного оркестра і 25 званочкаў, 2004 и др.), **Анны Короткиной** (музыкально-театральные перформансы «Песни Басё» для чтеца, фортепиано и ударных на стихи Мацуо Басё, 2004; «Море» для чтеца, сопрано, фортепиано, виолончели и ударных на стихи Т. Мушинской, 2005; «Монологи души» на стихи М. Шагала для актера-чтеца, сопрано, фортепиано и ударных, 2008).

Пространство перформанса. В музыкальных перформансах белорусских авторов действия исполнителей не являются стихийными, а *сочиняются и режиссируются* композиторами (или придумываются ими совместно с исполнителями, но обязательно заранее), хотя определенный элемент импровизационности, как правило, присутствует. К этим произведениям обычно прилагается *вербальная партитура*, в которой – с большей или меньшей степенью детализации – указываются пространственные перемещения исполнителей, поведенческие и мимические моменты, называются используемые в представлении предметы и т.д. Приведем некоторые вербальные рекомендации из сочинений современных белорусских композиторов: «Руки с палочками после окончания игры висят в воздухе и далее, при имитации Большого Барабана и Тарелки обозначают иллюзорные прикосновения к инструментам. Для особой выразительности можно помогать себе всем корпусом тела» (*В. Копытько «Элегия памяти Арриго Бойто»*); «С последним ударом Баритон передает барабан Басу; тот надевает ремень на плечо, прилаживает инструмент к бедру и играет на нем на ходу во время пения», «Поворачиваются и медленно идут через сцену к выходу, выходят из зала и удаляются, не прекращая пения» (*В. Копытько «История статира»*); «В течение всего представления музыканты находятся в постоянном движении: ходят по кругу друг за другом (или в разные стороны), приседают, садятся на пол, ложатся и т.д., но, при каждом ударе фрусты, вздра-

гивают и застывают до следующего вступления» (В. Кузнецов «Два текста Даниила Хармса»); «Вокалист медленно выходит из-за кулис с включенным метрономом и устанавливает его на струны рояля в нижнем регистре, а по окончании сочинения снимает метроном и, не выключая, уносит его за кулисы, оставаясь в образе» (В. Кузнецов «Монолог Гамлета» из «Дисморфомании» В. Сорокина).

В большинстве случаев обращение к перформативным элементам в подобных сочинениях белорусских авторов достаточно последовательно и составляет неотъемлемую часть аудиовизуальной композиции. Пожалуй, одной из самых интересных проблем является смысловая взаимозависимость звукового, вербального и визуально-пластического рядов в музыкальных перформансах. Семантические отношения между ними оказываются очень гибкими и далеко не всегда обнаруживают непосредственную взаимосвязь. Так, например, в «Северном Ветре» В. Копытько акустико-драматургическая фабула визуализируется в «сюжете», не связанном напрямую с вербальным текстом: двум основным звуковым линиям, интонируемым исполнителями, сопутствуют контрапункты – звуко-шумовые и визуально-пластические, как зафиксированные в вербальной партитуре (тихий перезвон колокольчиков, физическое движение исполнителей), так и «случайные» (звуки шагов, скрип досок сцены, доносящиеся из зала шорохи и т. п.).

Пространственно-пластическая реализация музыкальных перформансов белорусских авторов нередко оказывается обусловленной поэтикой текста, озвучиваемого в представлении. Так, очевидно, что смещенность смысловых реалий в текстах Д. Хармса спровоцировала В. Кузнецова и В. Воронова к созданию параллельного визуально-ситуационного абсурда («Два текста Даниила Хармса» В. Кузнецова, «Любовные песни Даниила Хармса» В. Воронова). Толчком к перформативному прочтению может быть и смысловой импульс, исходящий от текста, изначально вписанного в обрядово-ритуальную ситуацию: подобной знаковостью фольклорных текстов и образов в значительной степени продиктовано сценическое поведение исполнителей в сочинениях В. Кузнецова «Ветер и птица» (где использованы фрагменты из африканской народной поэзии) и «Тайные заклинания Эстевана Пакарати, аборигена острова

Пасхи» (основано на тексте заклинания, записанного в 1982 году Туром Хейердалом от Э. Пакарати).

Гораздо более опосредованные, неллинейные отношения между визуально-пластической, вербальной и музыкальной составляющими в музыкальных перформансах вызваны усложненным образно-ассоциативным подтекстом сочинений, в которых разыгрывается придуманная или же по-своему истолкованная композитором «история». В «Элегии памяти Арриго Бойто» В. Копытько (согласно комментарию автора она «исполняется музыкантом, профессионально играющим на ударных инструментах, а также способным к напеванию и мелодекламации предложенных текстов и минимальному лицедейству») многоярусный ассоциативный подтекст обусловлен мемориальным характером замысла. В данной пьесе В. Копытько обнаруживается несколько уровней повествования, позволяющих не только взглянуть «со стороны» на драматичную судьбу итальянского композитора, но и в определенном смысле пережить ее. Рассказчик совмещает в себе несколько персонажных ракурсов: в процессе повествования исполнитель, «играющий в историю», сам становится ее персонажем. Коррелятом этого перевоплощения выступают различные способы озвучивания вербальных текстов (В. Дорошевича, Ф. И. Шаляпина и К. Пеполи) вкупе с визуально-поведенческими моментами. Поначалу это именно «повествование о...» всерьез и не всерьез, лицедейство, балаган: момент отчужденности от текста подчеркивается его игровым интонированием в манере quasi-рэпа при намеренном рассечении смыслового и грамматического единства фраз и слов. С изменением «места действия» (музыкант переходит от ударной установки на авансцену к маримбе) текст уже не речитируется, а проговаривается (то шепотом, то в полный голос), перемежаясь с вокальными разделами. В этом чередовании декламации и пения исполнитель словно раздваивается на повествующего и героя, чтобы в коде окончательно раствориться в своем персонаже, который уходит в воображаемое пространство, предпочитая играть на иллюзорных инструментах, словно не замечая реальных, стоящих перед ним.

Премьера «Элегии памяти Арриго Бойто» В. Копытько, а также написанных в

1999–2004 гг. перформативных сочинений В. Кузнецова и А. Беляева состоялась в рамках концерта под названием «Тимпаны и Лицы: музыка с танцами, игрой, пением, речитацией, телодвижениями и магическими действиями» 23 января 2004 г. в Костеле Святого Роха (в то время – Камерный зал Белорусской государственной филармонии). Этот необычный концерт, объединивший музыкальные перформансы трех названных композиторов и стихи-танцы поэта Д. Строцева, сегодня можно без преувеличения назвать легендарным. Он не только представил белорусским зрителям панораму ярко индивидуальных ракурсов воплощения перформативного жанра в музыкальном искусстве Беларуси и в определенной мере подытожил достигнутое белорусскими композиторами в этой сфере, но и дал очевидный творческий стимул другим отечественным авторам. Обращает на себя внимание, что ни одно из прозвучавших в концерте «Тимпаны и Лицы» сочинений не имело подзаголовка «перформанс»: эту прерогативу композиторы оставили исследователям.

Заключение. Термином «музыкальный перформанс» определяется *новый вид синтеза* акустического и визуального параме-

тров. Специфика перформансов подобного рода заключается в том, что в них нет стремления разрушить *феномен произведения* в его традиционном европейском понимании, в противоположность радикальным перформансам, декларативно порывающим с искусством и понятием эстетического как таковым. Рассмотренная нами разновидность перформанса – музыкальный перформанс (musical performance) – не только остается в пределах эстетического, но и представляет собой *зафиксированный* (с большей либо меньшей степенью подробности) *авторский текст*. Важно и то, что визуальная составляющая представления (поведенческая, иногда сценическая) хотя и может включать импровизационные элементы, остается, тем не менее, результатом композиторского творчества, а конечная цель музыкальных перформансов не перестает быть художественной целью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маньковская, Н. Б. Перформанс / Н.Б. Маньковская // Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. – СПб., 1998. – Т. 2. – С. 120.
2. Performance // Большой англо-русский словарь: в 2 т. / сост.: Н. Н. Амосова [и др.]; под общ. рук. И. Р. Гальперина. – 3-е изд., стер. – М., 1979. – Т. 2. – С. 191.

Поступила в редакцию 13.06.2013 г.

УДК 785:78.036.9

Звуковые константы в академической и рок-музыке

Зубко Ж. И.

Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев



В статье рассматриваются родственные по материалу произведения с намерением проследить их истоки и взаимовлияния, что формирует и наше представление о звуковом окружении и творческом процессе композитора. Приведенные яркие тематические образования, основанные на общих ритмических рисунках, развернутых мелодико-гармонических построениях, часто применяются в композиторской практике в качестве неких моделей, причем в музыке абсолютно противоположных направлений. Неизменно повторяясь на протяжении длительного времени, эти относительно самостоятельные структуры кристаллизуются до состояния определенных символов, призванных в своей лаконичной форме нести и в дальнейшем заложенную в них изначально «генетическую информацию» (характер, эмоциональное состояние, образ). Бытующая в совершенно разнообразной музыке, данные звуковые константы подтверждают растущее сближение противоположных направлений – академической музыки и музыки субкультур, – а также указывают на существование общей звуковой среды, в рамках которой и происходит свободное перетекание музыкального материала.

Ключевые слова: академическая музыка, субкультуры, константа, рок-музыка.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 23-29)

Sound Constants in Academic and Rock Music

Zubko J. I.

National Musical P. I. Tchaikovsky Academy of the Ukraine, Kiev

In the article the compositions, kindred by the material, are examined with the intention of tracing their origins and interference, which also develops our conception of a composer's sound environment and creative process. The given vivid thematic formations, based on common rhythmical patterns, expanded melodic and harmonic structures, are often used as some models in composers' practice, moreover in completely opposite musical genres. Recurring invariably over a long period of time, these relatively independent structures can be crystallized to the state of certain symbols, intended to carry in their laconic form the initial «genetic information» (nature, emotional state, image) later on. Being current in absolutely various music, these sound constants can be considered the indication of the growing convergence of two opposing styles – academic music and subculture music, – and also denote the existence of the common sound environment, within the bounds of which free migration of music material takes place.

Key words: academic music, subcultures, constant, rock-music.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 23-29)

Взаимодействия композиторского творчества и окружающего звукового пространства, изменяющиеся с наступлением каждой новой эпохи, приобрели особое значение в современной музыке. Благодаря новым информационным ресурсам необычайно расширились возможности как межкультурных контактов, так и связи различных сфер творчества. С этой точки зрения музыка второй половины XX – начала XXI века заслуживает особого внимания.

В настоящей статье взят лишь один аспект проблемы: использование композиторами уже существующего материала. С этой целью избраны ярко контрастные области – академическая и рок-музыка. Такая установка дала возможность объединить их в едином историческом пространстве, несмотря на различия именно во временной ориентации. Эстрадная и рок-музыка всегда находятся в зоне «сейчас». Они всецело зависят от изменчивых вкусов широкой ау-

Адрес для корреспонденции: e-mail: z_est@mail.ru – Ж. И. Зубко

дитории, в них отсутствует прямая связь с прошлым. Напротив, музыка академическая имеет долгую историю, присутствующую постоянно. Сложились различные способы отсылки к прошлому: от «приношений» – как дани уважения к композитору (как, например, «Могила Куперена» М. Равеля), прямых цитат или аллюзий – до отдельных вкраплений в звуковую ткань современной композиции (в этом отношении показательно творчество В. Сильвестрова).

Однако обе области музыки сходятся в одном и том же – настоящем – времени, поэтому взаимообмен материалом между ними возникает естественно и в данный момент становится все более и более активным, что способствует формированию целостной современной звуковой среды. Не случайно в связи с этим возникает вопрос о значении заимствований в творческом процессе композитора. Такой ракурс предполагает выяснение и некоторых психологических моментов, в частности, меры сознательного или неосознанного использования заимствованного материала. У композитора часто вырабатывается избирательная память: он как бы «пересоздает» запомнившийся материал и работает с ним как со своим собственным. Это свойство проявляется в любом творческом процессе, происходящем в условиях музыкальной среды. Не является исключением и сегодняшняя музыка, независимо от ее ориентации. Обычно от намеренного цитирования такой тип заимствования отличает краткость и незавершенность. Композитор пользуется интонационным словарем эпохи для создания индивидуального высказывания, поэтому речь о плагиате в таких случаях вестись не может.

Иначе обстоит дело в эстрадной музыке, где еще остро стоит вопрос об авторском праве, что и понятно – ведь процесс проходит «в настоящем времени», сейчас. Показательно, однако, что введение материала из репертуара современной эстрадной и рок-музыки в академическую нареканий не вызывает. Возможно, это связано с тем, что такие заимствования редко становятся ведущим материалом. В результате можно предположить, что в современной звучащей среде предпочтительнее взаимодействия отдаленных жанров – как способа их сближения.

Как доказательство актуальности заявленной проблемы можно привести такой

факт: «<...> в 1948 году вышла книга “для тех, кого мучит тема, чье происхождение они не могут установить”. “Словарь музыкальных тем” (составление Хэролда Барлоу и Сэма Моргенстерна) состоит из двух отдельных частей. Первая содержит около 10000 записанных одногласно музыкальных тем из классической музыкальной литературы, размещенных по алфавиту на композитора и композицию. Вторая <...> представляет собой алфавитный указатель зачинов всех тем, приведенных к до мажору и минору <...>. Через несколько лет после выхода этого инструментального словаря те же составители выпустили “Словарь оперных и песенных тем”» [1].

Среди всего многообразия способов миграции музыкального материала из эстрадной и рок-музыки в академическую остановимся на своеобразных «звуковых константах», под которыми понимаются типовые мелодико-гармонические и метроритмические последовательности с закрепленным смыслом. На основе их использования можно выстроить (безусловно, во многих случаях субъективно, руководствуясь главным образом музыкальным кругозором слушателя или исследователя) своеобразные цепи композиций, которые включенными в них цитатами-константами ссылаются (осознанно или нет) на более ранние произведения-прототипы. Правда, едва ли не единственным показателем их последовательной преемственности выступает хронология возникновения сочинений.

Пути исследования процесса формирования и развития звуковых констант также могут быть разными. В данном случае сходства были обнаружены интуитивно, однако в процессе расширения объема материала и необходимости приведения доказательств поиск приобрел сознательное направление. В связи с этим цель нашей статьи – доказательство взаимосвязи между академической, эстрадной и рок-музыкой.

Рассмотрим три блока родственных композиций.

Первый блок. Пьеса Астора Пьяццоллы «Night Club 1960», являющаяся третьей из пяти частей цикла «История танго» (ил. 1), датированного в дискографии 1967 годом, и композиция «Hotel California» рок-группы «The Eagles», выпущенная в 1976 г.

"Nightclub 1960"

Deciso ♩ = 120 Astor Piazz

f *accentuato*

Flauto

Guitar

f

t 3M VII₇ d₆⁵

5 Fl.

5 Gtr.

S₆^{мел.} S₆^{н-5} III₆ II₆⁺³⁺⁵ (DD₆)

9 Fl.

9 Gtr.

3M VII₃⁴ t

Иллюстрация 1. Пьеса Астора Пьяццоллы «Night Club 1960».

Эти сочинения роднит репетитивность в мелодических линиях и хроматический нисходящий бас со сходными аккордовыми последовательностями. Вполне вероятно, что участниками рок-коллектива в качестве своеобразной «модели» для песни был взят яркий по эмоциональной окраске материал из произведения Пьяццоллы. Напряжение типичной для танго гармонической последовательности оттеняет трагизм многозначного сюжета песни. Ведь, исходя из текста, это либо сон в состоянии наркотического опьянения, либо видение Рая, который в конце, возможно, оказывается Адам. В любом случае – это, так сказать, ловушка, из которой невозможно выйти. В музыкальном плане такой «ловушкой» является ак-

кордовый ряд, который завершается на доминанте и этим замыкает цепь в способную к непрерывному повторению по кругу гармоническую последовательность. Окружение приведенных композиций включает в себя и песню «We Used to Know» (1969) группы «Jethro Tull». Хотя тексты песен совершенно различны по содержанию, аккордовые последовательности и общее очертание мелодий подтверждают связь композиций¹.

¹ Между прочим, всем известна версия, что «Hotel California» была написана под влиянием «We Used to Know». Иэн Андерсон из «Jethro Tull» на концертах в конце 70-х гг. сам подчеркивал это: он начинал играть свою «We Used to Know», а со второго куплета исполнял текст «Hotel California» в качестве музыкальной шутки. А если учесть, что группы и гастролеровали вместе до выпуска песни, то подобное заимствование оказывается неизбежным обстоятельством. Музыка же Пьяццоллы воспринимается как меткий выбор рок-музыкантами материала, созвучного насыщенному драматизму сюжета песни.

М.Шалыгин - Прелюдия №2, фрагмент:

М.Уотерс - "Mannish boy", рифф:

М.Шалыгин - Прелюдия №2, остинато в мелодии:

Иллюстрация 2. Фортепианная прелюдия № 2 Максима Шалыгина (2005 г.) и песня Мадди Уотерса / Джорджа «Бадди» Гая – «Mannish boy».

Второй блок. Фортепианная прелюдия № 2 Максима Шалыгина² (2005 г.) и песня Мадди Уотерса³ / Джорджа «Бадди» Гая – «Mannish boy», также известная под названием «Hoogie choogie man» [4–6], 1955 года

² Шалыгин Максим Олегович (род. 1985 г.) – украинский композитор. Закончил НМАУ имени П. Чайковского по классу композиции (2010 г.) и Королевскую академию в Гааге (Нидерланды, 2012 г.). Финалист 2-го Международного конкурса композиторов имени А. Дворжака (Прага, 2011 г.). Получил поощрительную премию на Международном конкурсе композиторов «Гаудеамус» (Утрехт, Нидерланды, 2012 г.). Среди произведений – камерная инструментальная и вокальная, симфоническая, электроакустическая музыка, а также музыка для театра, балета и кино [2].

³ «Именно Muddy Waters является одним из основателей стиля "Чикагский блюз" (Chicago Blues), который оказался оригинальным сочетанием блюза Дельты и жесткого городского ритма. Выполняя городской блюз на электрогитаре, ансамбль Уотерса стал прообразом рок-группы. Произведения Мадди Уотерса осуществили большое влияние на развитие блюза, джаза и рока» [3].

выпуска (ил. 2). Обе композиции базируются на одной ритмоформуле. Это так называемый ритм-н-блюзовый⁴ рифф⁵, оstinато проводящийся в сочинениях.

Необходимо обратить внимание на тот факт, что в данном случае звуковой константой является только ритмический рисунок, в то время как более характерным

⁴ Ритм-н-блюз, также ритм-энд-блюз (англ. Rhythm and blues, сокращенно R&B; не путать с «R'n'B») – жанр популярной музыки, которая вобрала в себя сочетание блюза, джаза и госпела; изначально исполнялась негритянскими музыкантами. Термин был введен вместо высказывания «расовая музыка» [7].

⁵ Рифф (англ. riff) – короткий повторяющийся музыкальный фрагмент, который составляет основу композиции или ее части. Также это прием техники рока, джаза, свинга; одна из форм оstinато, заключающаяся в периодическом повторении короткой мелодической фразы. Происхождение слова «riff» относят к сокращенной фразе «rhythmic figure» (ритмическая фигура) [7].

материалом для разного рода заимствований становятся мелодико-гармонические или мелодико-ритмические построения. Такое обособление временного параметра в целом является характерной чертой музыки XX века, и не только эстрадной, но и академической (ярчайшие примеры – «Болеро» М. Равеля, «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича, хроматическая шкала длительностей О. Мессиана и др.). Показательно, что эта тенденция проявила себя и в разнообразных типах заимствований. В. Ценова отмечает, что *«одна из распространенных техник музыкальной композиции XX века основана на цитировании чужой музыки; все заимствования подобного рода находятся в звуковысотном измерении – это мелодия и гармония. Подобное цитирование можно усмотреть и в ином параметре – в отношении временных структур. Но это не столько цитата чужой темы в обычном смысле, сколько использование некоей ритмической фигуры или формулы <...>. Здесь имеется в виду применение <...> ритма как цитаты* (выделено нами. – Ж. З.), *то есть ряды величин цитируются как особые тематические блоки, а своеобразной цитируемой темой оказывается не ряд высот, а ряд чисел (ритмов, прогрессий)»* [8, с. 109]. Показательно, что этот прием, характерный для академической музыки проявляет себя и во взаимосвязях с рок-музыкой. Так аналогичный уотерсовскому ритмический рисунок и даже мелодическая линия присутствуют и в рок-песне Джорджа Торогуда – «Bad to the bone» (1982 г.). Композиции имеют разные тексты, которые, тем не менее, подобны по сюжету⁶. Разгульность, самоуверенность и дерзость главного героя, ярко выраженная в рельефной ритмоформуле, проецируется и на прелюдию Шалыгина, ремарка к характеру исполнения которой – «neckisch» – с немецкого переводится как «дразнить».

Однако перечень родственных композиций этим не исчерпывается, так как характерная блюзовая мелодическая линия также присутствует в качестве своеобразного инципита в композициях «Sleepy time time» группы «Cream» (1968 г.) и «Badlands» группы AC-DC (1983 г.).

Песня Уотерса/Гая, являясь первым воплощением рассматриваемого риффа, на

сегодня насчитывает более 100 каверов, исполненных различными эстрадными музыкантами [4–6]. Однако приведенные песни, которые следуют за образцом Уотерса, выпадают из перечня интерпретаций и, соответственно, претендуют на роль самостоятельных оригинальных композиций, так как содержат рифф и словесный текст инварианта в завуалированном виде. Основной же интерес представляет сопоставление ритм-н-блюзовой песни Уотерса и фортепианной прелюдии Шалыгина, которое образует очередную арку между полярными направлениям.

Перейдем к **третьему блоку** родственных произведений, и начнем с последнего по времени написания. Это **песня под названием «Сказочка» (ил. 3, а) из вокального цикла «Детские песни» Святослава Лунева**⁷ (1995). «Сказочка», по нашему мнению, содержит не осознанные отсылки композитора к рок-песне «Stairway to Heaven» (1970 г.) Джимми Пейджа из группы «Led Zeppelin». Однако вполне вероятно, что «Stairway to Heaven» является не единственной точкой отсчета для дальнейших по времени возникновения произведений. Ведь довольно распространенным является предположение, что знаменитая композиция отталкивается от материала малоизвестной песни «Taurus» группы «Spirit», тем более, что появление последней датируется двумя годами ранее – 1968 г. Основной материал этой инструментальной композиции Рудольфа Вулфа присутствует и в музыке хронологически последующих песен – «Stairway to Heaven» Пейджа и «Сказочка» Лунева. Данная звуковая константа представляет собой цепочку аккордов, которая базируется на нисходящей хроматической басовой линии. Скрепляющим фактором являются начала мелодических линий в пьесах Лунева и Пейджа. Общей также оказывается арпеджированная фактура восьмыми длительностями во всех трех образцах, за исключением различных метрических условий.

⁷ Лунев Святослав Игоревич (род. 1964 г.) – украинский композитор. Окончил Киевскую государственную консерваторию имени П. Чайковского по классу композиции (1993 г.). С 1999 г. – преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий НМАУ. Лауреат всеукраинского конкурса молодых композиторов имени С. Рахманинова (Киев, 1992 г.), лауреат всеукраинского конкурса «Gradus ad Parnassum» (Киев, 1993 г.), лауреат премии имени Н. Ревуцкого Министерства культуры и искусств Украины (1997 г.), лауреат премии имени Б. Лятошинского (2006 г.). Среди произведений – симфоническая, камерная, хоровая, вокальная, электроакустическая музыка, а также музыка к кино [9].

⁶ В обеих песнях вокалист рассказывает о том, что женщина-цыганка предсказала его матери историю жизни новорожденного мальчика: в будущем любителя оружия, выпивки и женщин.

№ 3, а:

Andante

4. Сказочка

С. Лунёв

Piano

p

g-moll: t III⁶₄^r III⁶₄ⁿ VI₇

"Stairway to Heaven"

Andante ♩ = 60

J. Page ("Led Zeppelin")

Guitar

транспонировано до g-moll: t III⁶₄^r III⁶₄ⁿ S⁶₄^r VI₇ t

№ 3, б:

"Koyunbaba"

C. Domeniconi

Guitar

транспонировано в d-moll: III S^r t VIⁿ VIIⁿ t

"Stairway to Heaven"

J. Page ("Led Zeppelin")

Flutes + Guitar

транспонировано до d-moll: III S^M VI^H t III VII^H S^M

Иллюстрация 3. Песня «Сказочка» (3, а) из вокального цикла
«Детские песни» Святослава Лунева (3, б).

Однако ряд родственных композиций на этом не замыкается. Еще один общий мелодико-гармонический оборот соединяет песню группы «Led Zeppelin» и сюиту Карло Доменикони под названием «Koyunbaba», написанную для классической гитары в 1985 году (ил. 3, б). То есть на то время уже 15 лет как звучала песня «Stairway to Heaven», которая была очень известной в мире, поэтому невозможно предположить, что ее не знал итальянский композитор и гитарист. Это обстоятельство выдвигает возможность влияния рок-композиции на материал сюиты.

Родственными во всех пьесах оказываются начальные восходящие арпеджио, общая структура из двух фраз на протяжении двух четырехдольных тактов, а также мелодиче-

ские линии. В 13–14 и 15–16 тактах сюиты и гармония, и мелодический контур идентичны тому, что мы слышим в 9–10 тактах «Stairway to Heaven». Это восходящее движение по терцовым тонам трезвучий с последующим закруглением мелодии нисходящим движением по гамме. Ритмические рисунки, хоть и приближенно, но также согласовываются: в обоих случаях это структуры с дроблением во втором мотиве фразы.

Таким образом, четыре композиции образуют следующий хронологический ряд: «Taurus» – 1968 г., «Stairway to Heaven» – 1970 г., «Koyunbaba» – 1985 г. и «Сказочка» – 1995 г. В такой последовательности связь двух академических произведений с эстрадными прототипами заслуживает особого внимания, поскольку, как и в случае с му-

зыкой Шалыгина и Уотерса, это нетипичное заимствование средств выразительности, когда именно академические композиторы черпают их у рок- и ритм-н-блюзовых исполнителей, а не наоборот.

Рассмотренные музыкальные «параллели» побуждают переосмыслить сам современный творческий процесс, для которого важным предстает не то, *откуда* композитор взял материал, а *что* он с ним сделал и насколько это согласовывается с замыслом.

Причина подобного явления перетекания звукового материала из одной сферы в другую очевидна: поглощение и осмысление музыки, которая нас окружает, ведет к ее накоплению в слуховом опыте. И откуда бы ни поступали музыкальные впечатления, композитор оказывается в своеобразном «плёну» услышанного. Следовательно, звуковая среда становится питательной для его творчества.

Осознание того, откуда та или иная композиция берет свое начало, дополняет и обогащает наше – слушательское – восприятие музыки. А обнаруженные ряды родственных по материалу пьес доказывают возможность уплотнения музыкального текста и формирования довольно самостоятельных звуковых констант, к которым еще не раз будут обращаться композиторы.

Заключение. Прослеживание сходства между музыкой разных направлений указывает на растущее взаимодействие академической музыки и эстрадной. Это проявляется в усилении их связей и ассимиляции, во

все более свободной миграции материала и, соответственно, в формировании общего звукового пространства, что побуждает нас рассматривать композиции, которые по традиции относятся к принципиально противоположным сферам создания и бытования, как равноправные. Соответственно, особенности музыкального «сейчас», естественно объединяющего в себе разную музыку, требует от исследователей формирования новых, адекватных современному творчеству методов анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шёнбергер, Элмер. Искусство жечь порох / пер. с нидерл. И. Лесковского; под. ред. Б. Филиановского. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. – 400 с.
2. Шалыгин, М. / Maxim Shalygin // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://maximshalygin.com/>.
3. Уотерс, Мадди. / blues.way.com // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://blues-way.com/autor/25-maddi-uoters-muddy-waters.html>.
4. О песне «Hoogie coochie man» / Факты о песнях // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://music-facts.ru/tag/dance/>.
5. Hoogie coochie man (версии и варианты) // tonnel.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://music.tonnel.ru/index.php?l=music&alb=53592>.
6. Сборник одной песни (Hoogie Coochie Man (Антология Блюза – Блюзовые вариации)) // tonnel.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://music.tonnel.ru/index.php?l=music&alb=27488>.
7. Ритм-н-блюз; рифф (музыка) / Википедия // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.
8. Теория современной композиции: учеб. пособие / [редактор В. С. Ценова]. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
9. Луньов Святослав Игоревич // НСКУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://composersukraine.org/index.php?id=627>.

Поступила в редакцию 16.05.2013 г.

УДК 780.614.332.03“18/19”(476.6)

Культурное пространство Гродненщины как система детерминант развития регионального скрипичного искусства XIX–XX вв.

Вашкевич Т. А.

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



В статье предпринята попытка исследования истории регионального искусства во взаимосвязи с историей культурного пространства региона, что отражает современную научную тенденцию в искусствоведении. Изучение искусства в системе культуры, преодоление рассмотрения искусства в границах «самого себя», выход за эти границы предполагает выявление диалектики имманентности и детерминированности процесса развития искусства. На примере скрипичного искусства гродненского региона Беларуси автор показывает возможности данного подхода. Используя теоретический концепт «культурное пространство» в качестве методологической основы, в статье показаны те «точки пересечения», в которых искусство, являясь одним из подпространств культуры, вступает в диалог с другими культурными подпространствами и детерминируется ними. Данные «точки пересечения» составляют, по мнению автора, региональный вариант системы детерминант развития искусства, в частности,

скрипичного искусства Гродненщины.

Ключевые слова: искусство, культурное пространство, система детерминант, Гродненщина.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 30-35)

Cultural space of Grodno region as a system a determinant of the development of regional violin art of XIX–XX cent.

Vashkevich T. A.

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

The attempt of history research of regional art in relationship with the history of the cultural space of the region that reflects the scientific tendency in art criticism is undertaken. Study of art in the culture system, overcoming the consideration of art within the boundaries of «itself», going beyond these boundaries assumes revealing dialectic of immanence and the determination process of the development of art. On the example of violin art of Grodno region of Belarus author shows the possibilities of this approach. Using concept «cultural space» as a methodological basis, in article are shown those «points of intersection» in which art, being one of spaces of culture, enters dialogue with others cultural spaces and is determined by them. These (Data) «points of intersection» are, in the opinion of the author, a regional variant of the system a determinant of the development of art, in particular, the violin art of Grodno region.

Key words: art, cultural space, system a determinant, Grodno region.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 30-35)

Стремление современной науки рассматривать любые явления системно, на междисциплинарном уровне, отразилось в искусствоведении наметившейся в конце XX века тенденцией изучения искусства

«извне», с культурологических позиций. Теоретическое обоснование данной тенденции получила в работах С. Иконниковой, М. Кагана, О. Кривцуна и др. Применительно к музыкальному искусству, предпосыл-

Адрес для корреспонденции: (+375 29) 786-77-46 – Т. А. Вашкевич

ки такого изменения исследовательской парадигмы мы находим ещё в трудах основоположников советского музыкознания Б. Асафьева, Ю. Келдыша и др. Вновь эта тенденция начала интенсивно развиваться только в последней трети XX века в трудах московского музыковеда Дж. Михайлова и его последователей.

Преодоление рассмотрения искусства в границах «самого себя», выход за эти границы предполагает выявление диалектики имманентности и детерминированности процесса развития искусства. В данной статье предпринята попытка исследования истории регионального искусства, в частности, скрипичного исполнительского искусства Гродненщины, сквозь призму истории региональной культуры. В качестве методологического инструмента в нашем исследовании используется теоретический концепт «культурное пространство», получивший разработку в работах современных российских культурологов А. Быстровой, Н. Инюшкина, Т. Ляпкиной, И. Свириды, ученых саратовской культурологической школы (И. Гуткина, О. Гуткин, Г. Петрова, Л. Силкина). В белорусских научных исследованиях тема культурного пространства развивается в музееведении, литературоведении (исследования Т. Джумантаевой, О. Лавшук, Т. Морозовой, А. Смолика).

Цель статьи – обоснование возможностей теоретического концепта «культурное пространство» при исследовании региональной истории инструментального искусства.

Исследование истории искусства «извне», в контексте культуры, неизбежно приводит к вопросу обусловленности развития искусства внешними факторами, которые, по мнению петербургского культуролога, эстетика М. Кагана, представляют собой динамическую систему. Соотношение «сил» (выражение М. Кагана – *Т. В.*) в системе подвижно и различно по отношению к видам искусства [1]. Данный теоретический посыл предопределил выбор концепта «культурное пространство» в качестве методологического инструмента нашего исследования, так как именно системность является одной из его основополагающих

характеристик. Понимание культурного пространства как системы условий, предопределяющую деятельность человека и отражающуюся в культурных феноменах и явлениях, сближает, на наш взгляд, данное понятие с системой факторов-детерминант развития искусства, и позволяет выстроить региональный вариант этой системы для скрипичного исполнительского искусства Гродненщины.

Важной характеристикой концепта «культурное пространство», вытекающей из онтологической сути понятия, является наличие границ. На уровне конкретного исследования данная характеристика культурного пространства предполагает обоснование территории Гродненщины как региона.

Культурное пространство Гродненской области. Название «Гродненщина», под которым в нашем исследовании понимается территория современной Гродненской области Беларуси, не имеет на сегодняшний день «научного» статуса, однако прочно закрепилось в региональных исследованиях и, по нашему мнению, основывается на исторически сложившемся территориально-административном и историко-культурном единстве. В исследуемый период большинство территории Гродненщины на протяжении двух отрезков времени входило в единую административную единицу различных образований (1801–1920 гг. – как Гродненская губерния, 1944 г. – по сегодняшний день – как Гродненская область), что является одним из весомых регионообразующих факторов. Помимо территориально-административного единства, гродненский регион (вся территория современной Гродненской области) входит в историко-этнографическую зону Помонье, со своими специфическими чертами материальной и духовной культуры. Сходные культурные черты позволяют включить в гродненский регион территорию Новогрудского, Лидского, Ошмянского районов, которые в XIX веке не входили в состав Гродненской губернии. Сочетание территориально-административного и историко-культурного факторов дают основание считать территорию Гродненской области регионом современной Беларуси.

В теоретических представлениях о культурном пространстве сформировалось понимание о внешних и внутренних границах. Условное разграничение культурного пространства ведет к анализу его структуры, которая служит предметом активной научной дискуссии в современной культурологии. Важным положением, нашедшим поддержку многих современных исследователей культурного пространства, служит мысль М. Бахтина о том, что культурное пространство имеет два уровня бытия: пространство концептуальное или «изображенный в тексте мир», и пространство бытия культуры или «создающий текст мир» [2]. При рассмотрении структуры культурного пространства Гродненщины. Мы основывались на теоретических взглядах сибирского ученого А. Быстровой, которая в своей докторской диссертации «Структура культурного пространства» в качестве элементов культурного пространства выделяет культурное пространство природы (физическое и географическое), культурное пространство социума, культурное пространство коммуникации, культурное пространство интеллекта [3]. Понимание искусства как «зеркала культуры» (выражение М. Кагана – Т. В.) предопределило в данном исследовании синхронный анализ элементов культурного пространства на двух уровнях: на уровне пространства бытия культуры, а также на уровне концептуального пространства (анализ истории регионального скрипичного искусства и музыкальных текстов).

Синхронный анализ структуры регионального культурного пространства Гродненщины позволил выявить «точки пересечения» (систему детерминант), в которых музыкальное искусство, являясь одним из подпространств, вступает в диалог с другими подпространствами и детерминируется ними. В совокупности с анализом структуры культурного пространства гродненского региона был применен типологический анализ, который позволил обнаружить определенные признаки в характере взаимосвязи элементов системы культурного пространства в зависимости от типа пространства (деревенский, местечковый, городской), тем

самым наиболее ярко показать региональные особенности системы культурного пространства Гродненщины. Необходимо также подчеркнуть, что предложенная ниже система детерминант относится: во-первых, именно к музыкальному искусству, как своеобразному явлению, имеющему свои имманентные особенности; во-вторых, имеет своеобразную региональную архитектуру.

Одной из основных детерминант, влияющих на развитие и своеобразие искусства гродненского региона, является своеобразный тип культуры, называемый гродненскими исследователями (М. Беспамятных, А. Петкевич и др.) «культурой пограничья» и обусловленный диалогом двух культурных подпространств – географического и пространства социума. В пространстве социума гродненского региона XIX–XX вв., как и в других регионах Беларуси, переплетаются культуры трех самых многочисленных этносов (белорусов, поляков, евреев). Региональная специфика исследуемого культурного пространства социума XIX–XX вв. состоит в том, что «польская» составляющая этого пространства, по сравнению с другими регионами Беларуси, традиционно является самой многочисленной (по данным на 2009 г. из 295 тыс. поляков, проживающих на территории Беларуси, 230 тыс. проживает в Гродненской области) [4]. Белорусское население в исследуемый период по региону численно преобладает (в среднем около 68%), однако в некоторых районах (Гродненский, Лидский, Щучинский) численность польского населения составляет более 50%, а в отдельных районах (Вороновский) доходит до 83%.

В XIX – первой половине XX в. значительное место в культурном пространстве Гродненщины занимала еврейская культура. В 1881 г. доля евреев в городах Гродненской губернии составляла 49%, в местечках – 36%, в сельской местности – 9% [5]. Во многих местечках Гродненщины (Дятлово, Ивье, Скидель, Щучин и т. д.) процент еврейского населения составлял около 75% [6].

Приграничное положение Гродненщины способствовало наиболее интенсивному, по сравнению с другими белорусски-

ми регионами, протеканию в культурном пространстве социума двух разнонаправленных процессов – процесса этнической самоидентификации населения (четкое разграничение деревень на белорусские и польские, на православные и католические), а также процесса интенсивного межкультурного взаимодействия.

Скрипичное исполнительское обла- сти гродненского региона. Пограничный тип культуры гродненского региона детерминировал некоторые региональные особенности скрипичного исполнительского искусства в XIX–XX вв. Например, специфическая ситуация с этнической самоидентификацией белорусов и поляков гродненского региона обусловила сложности этнического размежевания инструментальной традиции устного типа. В репертуаре скрипачей одновременно существовали как традиционные для белорусской инструментальной культуры польки («Драбатуха», «Шабасоўка», «Козловского»), кадрили («Дембровская», «Котчинская», «Погирьская», «Тудоровская»), «Лявониhi», «Метелицы», так и польские мазурки, краковяки.

Приграничное положение Гродненщины, интенсивность процессов межкультурного взаимодействия – все это также нашло отражение в своеобразии инструментального состава народного ансамбля, особенно в XX веке. Ансамблевая пара «скрипка – аккордеон», которая повсеместно распространена на территории региона в XX веке, свидетельствует о сильном влиянии польской и западноевропейской культуры на искусство региона.

Еще одной детерминантой, обусловившей устойчивость функционирования и своеобразие развития скрипичного исполнительского искусства региона в XIX–XX вв., является характер коммуникативного и интеллектуального пространства Гродненщины в XVI–XVIII вв. В этот период города Гродненщины играли роль политических центров. Концентрация придворной жизни, развивающаяся вокруг королевских резиденций, способствовала раннему развитию системы культурно-образовательных учреждений и организаций, удовлетворя-

ющих нужды двора: оркестры, музыкальные бursы, музыкальные театры. Данная инфраструктура коммуникативного и интеллектуального пространства региона во многом обусловили векторы развития, например, региональной музыкальной культуры и инструментального искусства в последующие периоды.

Интенсивность и уровень развития скрипичного исполнительского искусства письменной традиции в обозначенный период способствовал устойчивому интересу к скрипке в народной среде вплоть до конца XX в. Анализ исследований этнографов XIX в. (Е. Карского, А. Киркора, Е. Романова, М. Федеровского) позволяют говорить о доминирующей роли скрипки и скрипичного исполнительского искусства в инструментальной культуре устного типа в гродненском регионе. Также масштабность и значимость скрипичного исполнительского искусства в XIX – первой половине XX в. подтверждается распространением скрипки в культуре трех основных этнических групп региона. Например, судя по воспоминаниям, фотографиям евреев-переселенцев, скрипка в этот период доминировала и в еврейской инструментальной культуре региона (скрипачи Р. Вигдорович, Х. Вишневский, Д. Гинзбург, Ш. Долинский и др.).

В XX в. скрипка уступает свои позиции гармонии, аккордеону, однако удерживается в народной культуре региона практически всё столетие. Материалы полевых экспедиций автора, предпринятые в 2011 г. по Гродненской области, позволяют констатировать, что в XX в. на Гродненщине скрипичное искусство устного типа представляло собой достаточно масштабное явление народно-инструментальной культуры региона (удалось собрать сведения о 62 народных скрипачах).

Традиция развития скрипичного искусства в рамках оркестрового (ансамблевого) исполнительства, музыкального театра, заложенная в XVI–XVIII вв., получила продолжение и в исследуемый период, и стала своеобразной региональной особенностью музыкальной культуры Гродненщины (оркестр М. Обуховича (1800–1825 гг.), Новогрудский уезд, струнный оркестр мужской

гимназии под управлением И. Добравольского (1840-е гг., Гродно), струнный оркестр Е. Расторгуева, симфонический оркестр Ф. Тетхера (1900–1905 гг.), любительский струнный оркестр при кружке белорусской молодежи (1910–1914 гг., Гродно), струнный оркестр при Новогрудском педучилище (1946–1947 гг.), оркестр М. Козачкова, оркестр И. Сагайдачного (50-е г. XX в.), камерный оркестр Гродненской капеллы (с 1991 г.) [7–10].

Историческое своеобразие развития системы культурного пространства региона является еще одной детерминантой развития регионального скрипичного исполнительского искусства, выявленной вследствие применения метода диахронного анализа системы культурного пространства Гродненщины. В процессе развития системы культурного пространства Гродненщины XIX–XX вв., по мнению автора, можно выделить три периода: первый – XIX в. – первая половина XX в. (до 1945 г.), второй – 1945–1990 гг., третий – 1991 г. – по сегодняшнее время. Свообразие развития системы культурного пространства региона заключается в том, что культурный «сдвиг», произошедший в восточных и центральном регионах Беларуси в 1917 г. «опоздал» на Гродненщине практически на тридцать лет. «Запаздывание» Гродненщины, позволившее сохранить традиционный уклад жизни до 50-х гг. XX века, явилось фактором более длительного функционирования в гродненском регионе, например, белорусского скрипичного искусства устного типа, как реально существующего явления культуры, вплоть до 80-х гг. XX века, что подтверждается материалами полевых экспедиций автора.

Смена политического строя, физическое уничтожение носителей еврейской культуры в 40-х г. XX в., исчезновение местечек как особого типа культурного пространства – всё это повлекло за собой культурный «сдвиг», приведший к своеобразной культурной унификации, и, как следствие, обеднению и потере культурным пространством Гродненщины своего этнокультурного многообразия и регионального своеобразия.

Культурный «сдвиг» наиболее повлиял на бытование регионального скрипичного искусства устного типа, которое стало утрачивать свои традиционные обрядовые функции. Появляются новые для региона формы бытования скрипичного искусства устного типа – самодеятельные инструментальные ансамбли при сельских клубах («Каласы» д. Воробьевичи; «Павловские музыки» д. Павлово; ансамбль д. Мотевичи и др.). Новые формы расширили сферу и масштабы функционирования скрипичного исполнительства устного типа, вывели его на сцену, что со временем привело к «перерождению» в инструментальное искусство письменной традиции.

На сегодняшний день мы можем констатировать факт угасания скрипичного исполнительского искусства устного типа на Гродненщине – из 62 персоналий народных скрипачей Гродненщины, о которых удалось собрать сведения, в живых осталось только четверо: В. И. Будько, 1919 год. рожд., г. Сморгонь; Ф. Ф. Копачель, 1928 г. рожд., д. Копачели, Лидский район; И. К. Маршалак, 1935 год. рожд., д. Волпа, Волковысский район; И. А. Станкевич, 1936 год. рожд., д. Балененты, Гродненский район.

Заключение. Подводя итог изложенному выше, хотелось бы отметить следующее:

- рассмотрение истории искусства в рамках культурного пространства позволяет выявить систему внешних детерминант, обуславливающую развитие и некоторые имманентные свойства этого искусства, что, на взгляд автора, в совокупности с узкоспециальным исследованием, приведёт к системному пониманию явлений искусства и истории их развития;

- с методологической точки зрения, изучение истории искусства в рамках системы культурного пространства представляет собой комплекс методов, включающий структурный, типологический, синхронный и диахронный анализ культурного пространства и искусства, как отражения системы культурного пространства на концептуальном уровне;

- региональная система детерминант развития скрипичного исполнительского искусства Гродненщины включает та-

кие детерминанты, как приграничный тип культуры, исторически сложившийся характер коммуникативного и интеллектуального пространства Гродненщины в XVI–XVIII вв., историческое своеобразие развития системы культурного пространства региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каган, М. С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – СПб.: «Петрополис», 1997. – С. 397.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979. – С. 25, 49, 50.
3. Быстрова, А. Н. Структура культурного пространства: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13/ А. Н. Быстрова. – Томск, 2004. – 407 с.
4. Национальный состав населения Республики Беларусь. Перепись населения 2009. / Нац. стат. комитет Респ. Беларусь. – Минск, 2011. – Т. 3. – С. 7.
5. Соболевская, О. Евреи Гродненщины: жизнь до Катастрофы / О. Соболевская, В. Гончаров. – Донецк: «Норд-Пресс», 2005. – С. 346.
6. Розенблат, Е. Динамика численности и расселения белорусских евреев в XX веке / Е. Розенблат, И. Еленская // Диаспора. – 2002. – №4. – С. 27–52, 41.
7. Капилов, А. Л. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков / А. Л. Капилов, Е. И. Ахвердова. – Минск: «Институт современных знаний», 2000. – С. 9.
8. Интервью с Ильченко В. М., записанное автором 02.02.2013 г.
9. Интервью с Присяч Л. Т., записанное автором 10.02.2013 г.
10. Солдатов, С. П. Радость бытия: Воспоминания музыканта / С. П. Солдатов. – Молодечно: «Победа», 2010. – 823 с.

Поступила в редакцию 15.08.2013 г.

УДК 781.7(510):785.7

Художественные характеристики Цзяннаньской музыки сычжу

Лю Мин Вэй

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



Данная статья позволяет более глубоко ознакомиться с художественными особенностями Цзяннаньской музыки сычжу – народно-инструментальным ансамблем региона восточного побережья Китая, который охватывает провинции Цзянсу, Чжэцзян и город Шанхай. В статье отмечается взаимосвязь художественных особенностей региональных видов народной музыки Китая и народов соответствующих регионов; характеризуются отличительные черты музыки северной и южной частей Китая. Базируясь на особенностях характера жителей регионов, приводятся художественные характеристики ряда региональных видов народной музыки, таких, как гуандунская, шаньдунская, ляонинская, а также родственной Цзяннаньской музыке сычжу музыки Шифань. В статье выделяются пять художественных характеристик Цзяннаньской музыки сычжу: «малый», «ловкий», «тонкий», «изящный» и «живой» (импровизационный) и раскрывается их содержание. Понятие «малый» характеризует как малое количество исполнителей в ансамбле, так и обычно небольшую длительность мелодий; понятие «ловкий» характеризует Цзяннань-

скую музыку сычжу как легкую и изящную; понятие «тонкий» описывает особенности совместного звучания инструментов ансамбля, а также характеризует Цзяннаньскую музыку сычжу как тихую; понятие «изящный» указывает на утонченность ее мелодий; понятие «живой» характеризует ее импровизационность, которая полностью раскрывает уникальность каждого инструмента.

Ключевые слова: музыка сычжу, провинция Цзянсу, региональные виды народной музыки.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 36-39)

Artistic Characteristics of Jiangnnan Sizhu Music

Lu Min Vay

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

Peculiarities of presentation of the comic and elements of laugh culture in the caricature are revealed in the article. For the comic in art, The article allows to get more deeply acquainted with the distinguishing features of Jiangnnan sizhu music that is folk instrumental ensemble of the Eastern coastal region of China, which includes the provinces of Jiangsu, Zhejiang, and the city of Shanghai. In the article the interrelation between the artistic characteristics of regional folk music of China and the people of the respective regions is pointed out; unique characteristics of the music of the northern and southern China are depicted. Basing on the peculiarities of the population of the regions, artistic characteristics of several kinds of regional music, such as Guangdong music, Shandong music, Liaoning music and related to Jiangnan sizhu Shifan music, are described. Five artistic characteristics of Jiangnan sizhu music are singled out: «small», «quick», «delicate», «graceful», «agile»(extemporaneous); their content is disclosed. The notion of small characterizes both small amount of performers in an ensemble and usually shortness of melodies; the notion of quick characterizes Jiangnan sizhu as light and graceful; the notion of delicate describes peculiarities of the combined sounding of the ensemble musical instruments, it also characterizes Jiangnnan sizhu as gentle; the notion of graceful points out its refinement; the notion of agile characterizes its extemporaneousness that fully reveals uniqueness of each musical instrument.

Key words: sizhu music, the province of Jiangsu, regional types of folk music.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 36-39)

Цзяннаньская музыка сычжу является примером региональной китайской народной музыки. Регион охватывает провинции Цзянсу, Чжэцзян и город Шанхай. Региональные особенности народно-инструмен-

тальных ансамблей Китая лишь недавно стали предметом изучения фольклористов, музыковедов, искусствоведов и других ученых. Исследование специфики музыки отдельных регионов позволит глубже пони-

Адрес для корреспонденции: e-mail: pk@buk.by – Лю Мин Вэй

мать, сохранять и развивать традиционную культуру. Цзяннаньскую музыку сычжу, или музыку струнных и духовых инструментов, отличают нежное звучание, мягкий тембр, глубокая сила воздействия покоряет как простых слушателей, так и специалистов в области музыки. Этим обусловлен наш интерес к данной теме и ее актуальность.

Цель статьи – выявление и характеристика художественных особенностей Цзяннаньской музыки сычжу.

Особенности народной музыки Китая. Большинство провинций в Китае имеют традиционные музыкальные народно-инструментальные ансамбли. Среди таких коллективов ансамбли, исполняющие Гуандунскую музыку (струнные и духовые инструменты), музыку Шифань (струнные, духовые и ударные инструменты), Цзяннаньскую музыку сычжу (струнные и духовые инструменты), Ляонинскую музыку (ударные инструменты), ансамбли в юго-западном районе провинции Шаньдун (ударные и духовые инструменты).

В народно-инструментальной музыке находят отражение образ жизни, обычаи, характер и темперамент народа данного региона. Так, можно выделить два типа характера китайского народа: жители севера – люди с чувством размаха, оптимизма, поэтому большая часть музыкальных ансамблей в северной части представлена инструментами духовыми и ударными. Жители юга по природе более мягкие и нежные, поэтому для ансамблей южных районов характерны струнные инструменты, искусный тонкий стиль исполнения.

Как результат культурных отличий жителей разных регионов – каждый ансамбль народных инструментов имеет характерные особенности, отраженные в определенных характеристиках. Например, среди художественных характеристик Гуандунской музыки выделяют легкость, мягкость, изящность, красочность. Музыка Шифань обладает следующими характеристиками: легкостью и энергичностью, быстрым ритмом, гармоничностью музыкального строя, мелодичностью. Художественные характеристики ансамбля юго-западного района провинции Шаньдун – близость с деревенским исполнением, смелость, пронзительность, страстность, импровизационность.

Музыкальное искусство северной провинции Ляонин обладает такими характерными особенностями, как сила духа, удаль, мужественность.

Характеристики художественных мотивов Цзяннаньской музыки. Изучению художественных особенностей Цзяннаньской музыки сычжу посвящены работы исследователей Ли Минсюна, Цзинь Цзули и Гань Тао. Так, в работе «Сборник инструментальной музыки Китая» Ли Минсюн разделил все художественные особенности Цзяннаньской музыки сычжу на три вида: «мягкий, тонкий, ловкий» [1]. Цзинь Цзули в работе «Становление Цзяннаньской музыки сычжу в Шанхае» художественные особенности Цзяннаньской музыки сычжу объединяет в четыре вида: «ловкий, малый, тонкий, изящный» [2]. В исследовании Гань Тао «Художественные характеристики Цзяннаньской музыки сычжу» автор выделяет 5 видов: «кричащий, ловкий, тонкий, малый и импровизационный» [3]. Основываясь на исследованиях вышеназванных авторов, мы выделяем следующие основные художественные особенности Цзяннаньской музыки сычжу. Это малый, ловкий, тонкий, изящный и живой (импровизационный).

Далее раскроем содержание каждой из названных характеристик. Понятие «малый» относится прежде всего к составу исполнителей. Используемые в ансамбле инструменты включают три струнных инструмента, три духовых и ударные инструменты. Поскольку во время исполнения сочетаются несколько инструментов, исполнителей может быть как 2–3 человека, так и 7–8 исполнителей, а иногда и несколько десятков [1, с. 118]. Подобные коллективы в истории Китая считаются маленькими. К примеру, полторы тысячи лет назад, в соответствии с «Музыкальным каталогом династий Суй и Тан», для празднования дня рождения императора Суй Яна был организован оркестр, включающий более чем 18000 исполнителей. Если сравнить ансамбль музыки сычжу с западными оркестрами, превышающими в своем составе 80 человек, также можно утверждать о камерности первого. Поскольку в Цзяннаньской музыке сычжу малое число инструментов, то, соответственно, и структура мелодии довольно проста. Музыка длится обычно около 4–6 минут каждая

часть. Как можно увидеть из CD, изданного в 2006 году Музыкальным издательством Цзянсу, композиция «Сиюэсун» длится 4 минуты 42 секунды, «Чжунхуа любань» – 4 минуты 25 секунд, «Саньлю» – 6 минут 1 секунду [3, с. 34]. Таким образом, все эти факторы придали Цзяннаньской музыке сычжу характеристику «малый». Кроме того, с географической точки Цзяннаньская музыка сычжу охватывает только регионы Цзянсу, Чжэцзян и Шанхай, что является малой территориальной частью Китая.

Под характеристикой «ловкий» в музыке сычжу имеется ввиду ее «легкая изящность» [2, с. 46]. Ли Минсюн утверждает, что Цзяннаньская музыка сычжу – это типичная народная «легкая музыка». Легкой эта музыка называется в сопоставлении с классической китайской музыкой. Классическая китайская музыка имеет сложную структуру, большой размах и глубокое идейное содержание [1, с. 117]. Тогда как композиция Цзяннаньской музыки сычжу непринужденна, структура проста, ритм жизнерадостный, мелодии душевные и не обязательно содержат глубокий идейный смысл. Эти мелодии приносят радость слушателям, их главной особенностью является легкость и живость. Кроме того, «легкость» можно описать как чувство «легкого кружения» [2, с. 46]. Так как в Цзяннаньской музыке сычжу отсутствуют музыкальные инструменты низкой tessitura, это создает у слушателей чувство развевающегося вверху звука, или «легкого кружения» звука.

Характеристика «тонкости» Цзяннаньской музыки сычжу связана со звучанием народных инструментов в ансамбле, их функциями. Поскольку при совместном исполнении звучат разные регистры инструментов, создаются переплетения и наслаивания звуков. В совместном звучании исполнители руководствуются такими художественными критериями, как «ты высоко – я низко, ты сложный – я простой, тыходишь – я выхожу, ты длинный – я короткий и др.» [4]. Музыканты совместно настраиваются и по принципу взаимопомощи и взаимодополнения делают композиции духовно возвышенными. Характеристику «тонкости» подтверждает также то, что Цзяннаньская музыка сычжу исполняется на инструментах со сравнительно тихим звучанием.

Например, используются такие инструменты, как эрху, янцин и другие, и отсутствуют музыкальные инструменты громкого звучания (например, зурна). «Тонкость» является характерной чертой для ансамблей южных районов Китая, так как жители юга по природе своей мягкие. Это отличает Цзяннаньскую музыку сычжу как ансамблевую музыку юга Китая от ансамблевой музыки севера, которой свойственны огромная сила размаха и широкий порыв.

Понятие «изящества» Цзяннаньской музыки сычжу указывает на утонченность мелодий, их плавность и чистоту [2, с. 48]. Мелодии сычжу, исполняющиеся в медленном темпе, звучат сладостно, завораживающе, мелодии в быстром темпе – яркие и живые. Кроме того, Цзяннаньская музыка сычжу обладает и изяществом исполнения, когда при ансамблевом исполнении звучание каждого инструмента отличается яркой индивидуальностью тембра, исполняемой функции, но в то же время все инструменты гармонируют между собой.

При исполнении Цзяннаньской музыки сычжу основными ведущими инструментами являются эрху и бамбуковая флейта ди, а остальные инструменты с легкостью и уверенностью оттеняют и подчеркивают друг друга согласно определенным правилам. Тембр бамбуковой флейты ди мелодичный и словно округлый. Верхний регистр таит в себе амбициозность, а нижний регистр наполнен мягкими переливами. Среди часто встречающихся техник исполнения выделяют техники удара, тремоло, форшлаг, голосового вибрато и обертонов. При исполнении на эрху смычок, который держат в правой руке, придает тембру мягкость и полноту звучания. За счет этого звучание отличается протяженностью, все изменения силы звучания проходят необычайно мягко. Согласно традиционному исполнению, левая рука постоянно находится в одной позиции на грифе инструмента, а среди наиболее распространенных техник исполнения выделяют портаменто, орнаментику открытой струны, технику левой стороны, портаменто с подкладыванием пальца, технику мазков [4, с. 11].

Кроме того, такие художественные особенности, как изящество, мягкость, чистота, неразрывно связаны с культурой питья

чая. Чаепитие – любимое занятие китайцев и их национальная особенность. В Цзяннани чайные имеют общее название «Цзяннаньская чайная». Цзяннаньские чайные – место встреч и бесед людей для поднятия эстетического настроения. Как правило, в чайных выступают ансамбли Цзяннаньской музыки сычжу. Для Цзяннаньской музыки сычжу характерен свежий и живой, нежный и изящный стиль звучания, что отражает любовь культурных людей к Цзяннаньским чайным. На «изящество» Цзяннаньской музыки сычжу указывают украшения, присутствующие на музыкальных инструментах. Они часто выполнены из шелка, серебра, жемчуга и других материалов в форме прекрасных птиц и цветов.

Еще одна художественная характеристика Цзяннаньской музыки сычжу – это живость, или импровизационность. Хуан Сянпэн отмечает, что «дух Цзяннаньской музыки сычжу заключается в импровизационности ее исполнения» [2, с. 48]. Импровизационность Цзяннаньской музыки сычжу заключается в том, что ее исполняют не по нотам и совершенно не репетируют произведения, а собираются вместе и импровизируют. Импровизационность Цзяннаньской музыки сычжу отличает ее от других форм народного инструментального ансамбля. Во время ее исполнения нет ведущего инструмента. Это ансамбль, в котором сочетаются различные инструменты, полностью раскрывая уникальный характер каждого инструмента. Поэтому зависимость между инструментами уменьшается, а увеличивается их инициативность и импровизационность. Искусство импровизации требует от исполнителей не только большого мастерства, но и высокого взаимопонимания между собой. Исследователь Цзяннаньской музыки сычжу Гань Тао сводит импровизацию к «добавлению нот (например, один четырехнотный такт становится двумя восьминотными тактами), сокращению нот (четыре 16-нотных такта становятся двумя восьминотными), изменению ритма и темпа (например, первоначальный такт 1/4 в произведении «Лаолюбань» становится тактом 2/4 или 4/4)» [4, с. 66]. Именно благодаря этим импровизациям, придающим живость

игре, в итоге сложилось много разных вариантов исполнения музыки Сычжу.

Уникальные художественные особенности Цзяннаньской музыки сычжу позволяют не ограничиваться сценой, а звучать на улицах городов и деревень. Музыку сычжу можно услышать и в элегантном салоне, и в придорожной чаевне, ее можно исполнять сидя или маршируя. В соответствии с местными народными обычаями Цзяннаньская музыка сычжу часто звучит на праздниках, юбилеях, свадьбах, похоронах и других мероприятиях.

Заключение. Таким образом, мы видим, что Цзяннаньская музыка сычжу имеет следующие характерные особенности: «малый, ловкий, тонкий, изящный и живой (импровизационный)». Такая характерная особенность, как «малый» указывает на малое количество инструментов в ансамбле Цзяннаньской музыки сычжу и небольшую длительность произведений. Характеристика «ловкий» указывает на легкость, жизнелюбность, непринужденность Цзяннаньской музыки сычжу. «Тонкий» говорит о том, что инструменты ансамбля Цзяннаньской музыки сычжу обладают достаточно тихим звучанием, а также указывает на особенности их совместного звучания в данном виде ансамбля. Характерная особенность «изящный» обусловлена тем, что мелодии Цзяннаньской музыки сычжу утонченны, их исполнение изящно. Такая же характеристика, как «живой» (импровизационный), указывает на то, что исполнение Цзяннаньской музыки сычжу полно импровизации, что придает ей живость исполнения. Детальное изучение данных характеристик позволяет нам более глубоко осознать региональные особенности Цзяннаньской музыки сычжу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Минсюн, Ли. Исполнение Цзяннаньской музыки сычжу / Ли Минсюн // Нанкин: Искусство Цзянсу, 2003. – С. 34.
2. Цзули, Цзинь. Становление Цзяннаньской музыки сычжу в Шанхае / Цзинь Цзули // Китайская народная музыка. – 1991. – № 1. – С. 48.
3. Тао, Гань. Художественные характеристики Цзяннаньской музыки сычжу / Гань Тао // Журнал Нанкинской академии искусств. – Нанкин. – 1987. – № 2. – С. 11–44.
4. Лю, Тянь. Народные умельцы Цзяннаньской музыки сычжу / Тянь Лю, Чжан Яочжун. – Пекин: Народная музыка, 1990. – С. 67.

Поступила в редакцию 14.06.2013 г.

УДК 75.021.32–035.676.332.066.3(476.5)

Філасофія вобразаў і візуальная прастора сэнсаў у акварэлях Генадзя Шутава

Цыбульскі М. Л.

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



У артыкуле разглядаецца эвалюцыя жывапіснай манеры Заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, лаўрэата Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва за значны ўнёсак у развіццё сучаснага выяўленчага мастацтва (2011 г.) Генадзя Шутава, своеасаблівая «метафізічная логіка» яго вобразнага і кампазіцыйнага мыслення, алгарытм арганізацыі мастацкай прасторы. У цэнтры ўвагі – неад’емныя якасці ўсіх твораў мастака: поліфанізм і філасафічнасць вобразаў, выразная і даволі складаная архітэктоніка вобразнага і візуальнага поля.

У аснову «аўтарскай» жывапіснай сістэмы Г. Шутава пакладзены шматпластовы жывапіс дробнымі мазкамі, у прасветах паміж якімі акварэльным камертонам «гучыць» белая папера, надаючы адлюстраваным формам лёгкасць і ўнутранае свячэнне. Сярод прац, якія напісаны мастаком, нямала пейзажаў, твораў, прысвечаных Віцебску, але цэнтральнае месца ў яго творчасці займае нацюрморт. У гэтым жанры, мастак па-філасофску патрабавальны да сімвалічнага значэння прадметаў, якія ўключаны ў нацюрморты, да канцэптуальнай выразнасці твора.

Ключавыя словы: беларуская акварэль, віцебская школа акварэлі, нацюрморт, мастацкі вобраз, прастора і час, кампазіцыя.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 40-44)

Philosophy of Images and Visual Space of Meanings in Watercolours by Gennady Shoutau

Tsybulsky M. L.

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

Evolution of the painting manner of Gennady Shoutau, Honorable Person of Arts of the Republic of Belarus, Republic of Belarus President Special Award Winner for considerable contribution into the development of contemporary fine arts (2011), is considered in the article, as well as peculiar «metaphysical logics» of his image and composition thinking, algorithm of setting up artistic space. Attention is drawn to inseparable qualities of all the painter's works – polyphonic and philosophic character of images, expressive and rather complicated architecture of image and visual field.

Multi layer painting with tiny strokes, between which white paper «sounds» as watercolour test, which gives lightness and inner shining to painted forms, is the basis of the author's painting system by G. Shoutau. Among the painter's works there are plenty of landscapes, works devoted to Vitebsk, central place in his creative work being taken by still-life. In this genre the painter is philosophically demanding to symbolic meaning of objects, which are included into the still-life, to conceptual expressiveness of the picture.

Key words: Belarusian watercolour, Vitebsk school of watercolour, still-life, artistic image, space and time, composition

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 40-44)

Акварэлі Генадзя Шутава заўсёды авылучае, падкрэслена аўтарская «метафізічная логіка» вобразнага і кампазіцыйнага мыслення, а таксама надзіва выразны алгарытм арганізацыі мастацкай прасторы. А яшчэ вытанчаны густ, высокі прафесіяналізм і віртуознасць валодання ўлюбёным мастацкім матэрыялам –

акварэллю. Неад’емная якасць усіх твораў мастака – поліфанізм і філасафічнасць вобразаў, выразная і даволі складаная архітэктоніка вобразнага і візуальнага поля. Вонкавая прастата і даступнасць падкрэслена рэалістычных выяў у яго працах зманлівая. Выяўленчая канкрэтнасць адсылае гледача да мудрагеліста выбудавааных

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

канцэпцый вобразнасці, якія надаюць яго аўтарскай паэтыцы адмысловую прыцягальнасць і эфектны поліфанізм. Менавіта ў ім схавана прычына нязменнай цікавасці да творчасці гэтага мастака на працягу вось ужо некалькіх дзесяцігоддзяў.

Мэта артыкула – аналіз акварэльных кампазіцый Генадзя Шутава, выяўленне адметных рыс мастацкіх вобразаў, асаблівасці кампазіцыйнага, жывапіснага і пластычнага рашэння.

Эвалюцыю жывапіснай манеры Генадзя Шутава наўрад ці можна лічыць гістарычна паслядоўнай і лагічна пралічанай. Да добра вядомай сёння ўласнай манеры акварэльнага жывапісу, складаных па вобразнасці, філасофскіх і канцэптуальна вывераных кампазіцый Генадзь Шутаў прыйшоў не адразу: пачынаючы ад пленэрнага і натурнага жывапісу, праз рамантычную паэтыку і стылістыку «суролага стылю», бясконцыя пошукі і эксперыменты. Мастак апантана і сур'ёзна займаўся творчасцю, браў удзел у шматлікіх пленэрах, працы міжнародных акварэльных груп, арганізоўваў свае ўласныя персанальныя выставы.

Ранні перыяд творчасці. Раннія творы Г. Шутава былі сарыентаваны на традыцыйныя, рэалістычныя прыёмы акварэльнага пісьма. Асабліва гэта было характэрна для яго пейзажных кампазіцый, якія амаль да 80-х гадоў адрозніваліся разгорнутай апавядальнасцю з характэрнымі рамантычнымі інтанацыямі. Шутаў будаваў свае кампазіцыі па звычайных законах рэалістычнага пейзажу, надаючы галоўную ўвагу не толькі значнасці ідэі, але і пабудове глыбокай, каларыстычна эфектнай прасторы. Адмысловае месца ў творчасці мастака заўсёды займалі асветленая часам, гістарычнымі падзеямі архітэктура, помнікі даўніны. Багаты матэрыял для падобных кампазіцый даваў удзел у пленэрах, праца ў складзе творчых груп акварэлістаў. Менавіта там Г. Шутаў пазнаёміўся і пасябраваў з такімі вядомымі майстрамі акварэлі, як М. Петрашкевіч, А. Пілар, Л. Купцыс, Б. Маркевіч, сумесная праца з якімі назаўжды засталася ў яго памяці і, безумоўна, паўплывала на яго творчасць.

Серыі акварэляў сямідзясятых-васьмідзясятых гадоў, напісаныя па выніках шматлікіх паездак мастака па рэспубліках, якія ўваходзілі ў склад СССР, напоўненыя як выявамі паэтычна тонкіх, лірычных і рамантычных прыродных матываў, так і эпічна

ўзнёслымі манументальнымі ландшафтамі. Нямала сярод іх рознага кшталту гарадскіх краявідаў. Нароўні з пейзажам у працах Г. Шутава ў гэты перыяд асабліва значным жанрам становіцца і нацюрморт, які на доўгія гады вызначыў асноўны вектар у яго творчасці.

Ужо ў канцы 70-х гадоў у працах мастака адчуваецца з'яўленне незвычайных для яго да гэтага жывапісна-пластычных інтанацый. У іх, у той ці іншай ступені, знайшлі адлюстраванне пошукі імпрэсіяністаў, навуковыя канцэпцыі дывізіяністаў, ідэі аналітычнага мастацтва П. Філонава. Асвойваючы багаты досвед сусветнага мастацтва, Г. Шутаў імкнуўся распрацаваць сваю «аўтарскую» жывапісную сістэму. У яе аснову быў пакладзена шматпластовы жывапіс дробнымі мазкамі, у прасветах паміж якімі акварэльным камертонам «гучала» белая папера, надаючы адлюстраваным формам лёгкасць і ўнутранае свячэнне. Паступова пачынае складацца і зусім іншая парадыгма мастацкага вобраза ў творах мастака.

Пейзажныя матывы ў творчасці Г. Шутава. Сярод прац, якія напісаны Г. Шутавым у 1970–1990-я гады, нямала пейзажаў з прыроднымі і архітэктурнымі матывамі беларускіх гарадоў і мястэчак. У тым ліку некалькі серый мемарыяльных па сваім строі пейзажаў, прысвечаных старажытным помнікам Беларусі. У сваіх кампазіцыях мастак адлюстраваў храмы ў Гародні, Пінску, Камаях, Дунілавічах, Глыбокім, Полацку, Браславе, Відзах, Паставах... Помнік архітэктуры становіцца выяўленчым і сэнсавым цэнтрам кампазіцыі: мастак вызначае найболей удалы з пункту гледжання архітэктурна-пластычнай выявы ракурс аб'екта, пазбаўляецца ад непатрэбных дэталей у яго атачэнні. Зачараваны бессмяротнай прыгажосцю старажытнай архітэктуры, Г. Шутаў стварае эфектныя, эмацыйна-ўзнёслыя выявы архітэктурных аб'ектаў, якія складаюць гонар беларускай культуры.

Значнае месца ў пейзажным жывапісе Генадзя Шутава ў той час займаюць і творы, прысвечаныя Віцебску. Мастак піша вялікую колькасць варыяцый на тэмы старажытнага горада, у якіх у сваім уяўленні нярэдка «адраджае» разбураныя храмы, фрагменты згубленай гарадской забудовы (серыі «Мой горад» (1972), «Помнікі архітэктуры Віцебшчыны» (1986–1987), кампазіцыі «Віцебск 100 гадоў таму» (1995)

і інш.). Рамантычныя па сваім характары пейзажы ў той жа час вызначана дакументальныя. У іх не адчуваеш прысутнасці чалавека і неўтаймоўнага бегу часу. Тут пануе Вечнасць, якая паводле выразу Г. Гесэ, і ёсць «царства праўдзівага».

Нягледзячы на вонкава «зразумелую» рэалістычную манеру жывапісу мастак, здаецца, заўсёды быў нонканфармістам, адпрэчваўчы дазволенае, звыклае і спрошчанае, накіроўваўчы сваю творчасць на пошукі новых і глыбокіх сэнсаў. Менавіта на гэтым шляху ён здолеў здабыць уласную манеру, у якой адчуваецца не толькі майстэрства выдатнага графіка і вытанчанага каларыста, але і грунтоўныя веды традыцый класічнага мастацтва, а таксама эксперыментальнай практыкі авангарда. Сёння творчасць Генадзя Шутава, Заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, лаўрэата Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва за значны ўнёсак у развіццё сучаснага выяўленчага мастацтва (2011 г.) добра вядома не толькі прафесіяналам, але і ўсім аматарам акварэлі.

Час і прастора ў акварэлях мастака. Пэтыка акварэляў Генадзя Шутава ўключае не толькі своеасаблівую стылістыку мастацкай мовы, але і спецыфічныя трансфармацыі часу і прасторы. Творы мастака ўяўляюць складаныя аўтарскія хранатопы, у якіх «сутыкаюцца» розныя мастацкія традыцыі, нібы руйнуючы межы эпох і культур. Адлюстроўваючы філасофскія і светапоглядныя ўяўленні мастака, яны шмат у чым вызначаюць драматургію і стылістыку яго прац.

«Гутарказчасам», які імкненне «адчыніць акно ў мінулае», для Генадзя Шутава – тэмы знакавыя, якія праходзяць праз усю творчасць мастака. Падобнага кшталту акварэлі нярэдка запоўнены велізарнай колькасцю старадаўніх рэчаў, сапраўды антыкварных прадметаў, вырабаў мінулых стагоддзяў. Знакамі і метафарамі мінулага таксама становяцца малюнкі дэталей гадзіннікаў, газет, старых паштовак, фотаздымкаў і інш. Разглядаючы нацюрморты мастака, бачыш у іх «вялікае заспакаенне рэчаў, якім няма куды спяшацца», як пісаў некалі паэт Райнер Марыя Рыльке.

У творах Шутава час – гэта зусім не абстрактная паслядоўнасць імгненняў, звыклая для многіх. У яго адлюстраванні актыўна ўдзельнічаюць сэнсавы і пластыч-

ны рух, рытмічна пабудаваная кампазіцыя твора і, нарэшце, тэмпаральнасць уласна жывапіснай фактуры. Часавыя рамкі вобразаў у большасці твораў мастака наогул немагчыма пазначыць ні як мінулае, ні як сучаснасць. Гэта час цішыні і супакою, у якім адлюстраваны тонкія нюансы вобразнай канцэпцыі.

Уласцівы ўсяму мастацтву постмадэрнізму прынцып адначасовасці мінулага і сучаснага ў працах Шутава паўстае як дыялагічнасць часоў, іх своеасаблівыя ментальныя ўніверсумы – Вечнае. Тое, што калісьці аб'ядноўвала Эйнштэйна і Бахціна, паўстае ў поўную сілу ў жывапісе Генадзя Шутава. У мастацкай прасторы яго твораў час мае сваю дынаміку развіцця, у ім адчуваеш веліч і неўміручасць прыгажосці, непарыўную сувязь са спадчынай продкаў, душэўны супакой і камфорт. Ды і прастора ў працах Шутава звычайна выглядае як унікальнае шматмернае семантычнае поле, у якім за кошт новых кантэкстаў і нетрывіяльных кампазіцыйных рашэнняў ствараюцца незвычайныя, часта метафарычныя сэнсы.

Унутраная раўнавага, да якой, па ўдалым выразе Тэадора Адорна, мастацтва заўсёды павінна імкнуцца, «не быўшы ў стане здабыць яе цалкам», уласціва і творам Г. Шутава. Шмат у чым гэта ўдаецца мастаку дзякуючы бездакорнаму валоданню кампазіцыяй, якая ў яго нацюрмортах становіцца, перш за ўсё, носьбітам неардынарнай аўтарскай ідэі.

Кампазіцыя – гэта, мабыць, вяршыня творчага майстэрства Генадзя Шутава. Але стварэнне кампазіцыі для яго – гэта, перш за ўсё, яе паэтапнае «канструяванне» ў выглядзе складанай інсталяцыі, якая складаецца з рознай колькасці прадметаў. Мастак уключае ў падобныя інсталяцыі сваіх нацюрмортаў розныя па сэнсавай арыентацыі аб'екты, якія пры гэтым становяцца семантычнымі элементамі, а пазней набываюць уласцівасці архетыпічных знакаў. Выкарыстоўваючы разнастайныя «кампазіцыйныя маніпуляцыі» з аб'ектамі, незвычайныя спалучэнні і кантрастныя супастаўленні прадметаў у кампазіцыі, мастак не толькі стварае вызначаны кантэкст успрымання сэнсаў, але і спрыяе нараджэнню новага, індывідуальна яркага мастацкага «тэксту».

Практычна заўсёды кампазіцыі ў акварэлях мастака адрознівае структурная цэлас-

насць, у якой асобныя элементы арганічна злучаны паміж сабой па сэнсе і пластычна. Але гэта не проста ўзаемасувязь унутранай і вонкавай формаў, а падкрэслена гарманічнае іх сугучча, дзе ў кансананснасці элементаў карціны крыецца глыбокая і дзіўна выдатная сутнасць той ці іншай пэўнай выявы.

Драматургія і вобразны свет нацюрмортаў. Нацюрморт на працягу многіх гадоў застаецца вядучай тэмай у творчасці Генадзя Шутава. У гэтым жанры ўдала адлюстроўваецца дзіўна асцярожнае і паважлівае стаўленне мастака да прадметнага свету. Генадзь Шутаў па-філасофску патрабавальны да сімвалічнага значэння прадметаў, якія ўключаны ў нацюрморты, да канцэптуальнай выразнасці твора. Але мастак пазбягае ўжо звыклага «сімвалізму» рэчаў. Менавіта таму інфраструктура выявы ў цэлым уяўляецца значна больш складанай, чым простая сукупнасць адназначна пэўных сімвалаў.

Кожная кампазіцыя ўяўляе сабою драматургічна дасканалы выбудаваную мізансцэну. Нароўні з выразным кампазіцыйным цэнтрам, дамінантай і вобразным ключом у якім часам з'яўляецца невялікі па памерах прадмет, у працы выразна праглядаецца своеасаблівая «іерархія» рытмічных адносін. Нярэдка, выкарыстоўваючы шматузроўневыя плоскасці, дзе драпіроўкі зусім не з'яўляюцца неад'емным атрыбутам, Г. Шутаў імкнецца да падкрэсленага геаметрызму, да ясна бачнай дынамічнай гармоніі вертыкаляў і гарызанталаў.

У большасці твораў 1980–1990-х гадоў неглыбокая, амаль ірэальная прастора, у якой на ўмоўнай гарызантальнай плоскасці змешчаны аб'екты. Пры гэтым перадаецца яна выключна жывапісна, дынамічна гульнёй збліжаных па колеры і тону фарбаў. Традыцыйна ўвага мастака сканцэнтравана на адлюстраванні пластычнай выразнасці лаканічна прадстаўленых прадметаў. І толькі пасля 2005 года фоны ў нацюрмортах Г. Шутава ўсё часцей становяцца прадметнымі і пластычна пэўнымі, яшчэ больш ускладняючы пластычны і каларыстычны лад яго акварэляў. У гэты час з'явілася цэлая серыя кампазіцый пад назвай «На фоне «Жывапісу старога срэбра» І. Шутавай», серыі, напісанай некалькі раней жонкай Генадзя Шутава – Ірынай (дарэчы, таксама арыгінальнай і таленавітай мастач-

кай!). Гэта была не проста імправізацыя на адну і тую ж тэму. Увагу Генадзя прыцягнулі новыя фактуры, і асабліва такія матэрыялы, як фольга. Але малюнак фольгі ў творах Генадзя – гэта не проста захапленне незвычайнай бліскучай срэбнай паверхняй тонкай металічнай паперы. Важнай з'яўляецца вобразна-пластычная інтэрпрэтацыя гэтага матэрыялу, які паўстае яшчэ і як своеасаблівы знак імітацыі, знак ірэальнасці, бліскучага мінулага, пакрытага пацінай часу («Убраныя ў фольгу» (2010), кампазіцыі 1, 2, 3).

Генадзь Шутаў вельмі ўдала аб'ядноўвае ў адным нацюрморце прадметы, прынцыпова розныя па матэрыяле і пластыцы. Гэта спрыяе стварэнню выразнага вобраза, фармаванню ў творы эмацыйнай дамінанты. Кожны аб'ект для Г. Шутава – гэта вобраз, які вызначае ўсе астатнія якасці рэчы, яе практычную і эстэтычную значнасць, знакавы сэнс. І таму для мастака, сарыентаванага на пластычную дасканаласць формы, застаюцца прынцыпова важнымі ўсе, нават, здавалася б, малаважныя элементы кампазіцыі, і, вядома, ж дэталі, фактура, тэкстура матэрыялу, з якога зроблены прадметы.

Мастак спрабуе пранікнуць у сутнасць прадметаў свайго «тэатра рэчаў», не прэпаруючы, не разбураючы пры гэтым устойлівай канструкцыі выяўленчай выявы. Наадварот, Г. Шутаў імкнецца да дасягнення жывапіснай вытанчанасці ў адлюстраванні прадметаў у зменлівай прасторы. Ступень прапрацоўкі формы даводзіцца да ілюзорнасці і часам набліжаецца да пластычнай канкрэтнасці сусветна вядомых нацюрмортаў – падманак XVIII стагоддзя. Але зусім не натуралізм вызначае характар твораў Генадзя Шутава. Дзякуючы высокаму майстэрству пластычнай рэжысуры дыктат формы ў кампазіцыях мастака заўсёды абмяжоўваецца творчай задумай.

У сваіх акварэлях Шутаў не займаецца вынаходніцтвам віртуальных канструкцый і фактур, ён лічыць самадастатковай рэальную рэчаіснасць. Чаго варта толькі гульня святла на складанай форме шклянных, металічных, керамічных прадметаў у нацюрмортах мастака, ці маляўнічая пластыка скамечанай паперы, дзе мудрагелістыя перапляценні плоскасцяў уяўляюць быццам бы скаваную часам вобразную трансфармацыю прасторы. Святло ў нацюрмортах Шутава не гэтак «адлюстроўваецца» ад прадметаў, колькі выпраменьваецца імі,

не толькі выяўляючы іх сутнасць, але нібы даносячы да гледача нейкую сакральнасць прадметаў, утоены ў іх чароўны пачатак, як гэта некалі было ўласціва мастацтву Сярэднявечча.

Асацыятыўнасць і музычнасць – таксама важныя, ключавыя характарыстыкі вобразнасці ў акварэлях мастака. Музычныя інтанацыі, розныя варыяцыі танальнасці выразна прасочваюцца ў мелодыі яго мастацкай мовы. Не выпадкова нават у назвах некаторых са сваіх акварэляў мастак адсылае нас да музыкі («Мелодыя дажджу» (1996), «Мелодыя мінулага часу. Януш і Сафія Радзівіл» (2005), «Слухаючы арганную музыку Баха» (2011), «Чулы сон скрыпак» (2005), трыпціх «Голас крыштальны» (2003)).

За гады творчасці ў Г. Шутава склаліся ўласныя іконаграфічныя тыпы кампазіцый, у якіх часам з нацюрморта ў нацюрморт «вандруюць» адны і тыя ж прадметы. Некаторыя з іх для мастака становяцца носьбітамі ярка выяўленых «сэнсавых вектараў», іншыя набываюць пэўную архетыпічную значнасць. Усё гэта сёння таксама стала адметнай рысай аўтарскага стылю гэтага акварэліста.

Вобразы мінулага і настальгія па перажытым. У другой палове 1990-х – 2000-я гады ў творчасці Генадзя Шутава з’яўляюцца вобразы, звернутыя да мінулага, напоўненыя ўспамінамі і нейкай настальгіяй па перажытым. У творах мастака погляд усё часцей спыняецца на візуальнай эстэтыцы і вытанчанай пластыцы аб’ектаў («Карабель часу» (2000), «У часе» (2000), «Вяртанне ў Віцебск 70-х» (2002), «Настальгічны. Мамін бэз» (2005), «Рэквіем. Загінуўшым цэрквам XX стагоддзі» (2006), «Стагоддзю, якое прайшло. На добрую памяць» (2006), «Кола мінулага часу» (2007), «Караблікі майго дзяцінства» (2007), «Гутарка з часам. Званок у Дрысу 1949 г.» (2006)).

Адметнай рысай творчай манеры Г. Шутава стала выкарыстанне ім рознага роду культурных рэмінісцэнцый, якія ў яго працах знаходзяць новы сэнс. Акрамя таго сярод упадабанах матываў мастака – так званыя «нацюрморты-прысвячэнні», якія адлюстроўваюць нейкія значныя для Шутава знакавыя сутнасці (Трыпціхі «Матэрыя мастацтваў (Прысвячэнне бацькам)» (1999),

«Гутарка з часам» (прысвечаны 125-годдзю з дня нараджэння Я. Купалы і Я. Коласа) (2007), «Пераламленне. Паўлу Філонаву прысвячаецца» (2001), «Тры букеты. Аголеная Леаніда Хобатава» (2002), «Згаслыя лампы Шагала» (2002), «Чорная кераміка Н. Сіманькова» (2008).

У творах Генадзя Шутава нацюрморты з выявамі кветак сустракаюцца, мабыць, на працягу ўсёй яго творчасці. Звычайна гэта вонкава някідкія палявыя расліны, якія разам з тым уражваюць гледача паэтычным ладам выявы і гармоніяй формаў. Але складзеныя ў букеты жывыя і засушаныя кветкі ў акварэлях мастака з’яўляюцца не проста эквівалентам «прыгожага», нейкай алегорыяй душэўных пачуццяў, а нясуць у сабе глыбейшы сэнс, адлюстроўваючы прыгажосць прыроды ў пазачасавым кантэксце. («Кветкі Галгофы» (2009), «Рыцарам Вялікага княства Літоўскага прысвячаецца» (2009), «Вясновае абуджэнне» (2010), «Папараць-кветка» (2011), «Заснулы матылёк» (2011)).

Своеасаблівая і даволі арыгінальная, падкрэслена «шутаўская тэма» – «прыдуманая букеты» («Прыдуманая букеты» (2008), «Срэбныя рытмы прыдуманых букетаў» (2010), «Букет, які прысніўся. Прысвячаецца музеям К20 і К21 Дзюсельдорфа» (2010), «Букет са страчаных пёраў» (2010), «Мудрагелістая прыгажосць» (2011)). Гэтыя нацюрморты мастака вылучаюцца канцэптуальнасцю і фантазійнасцю, своеасаблівай, часам сюррэалістычнай паэтыкай, пераносяць нас у свет мрой і пачуццёвых фантазій.

Заклучэнне. Арганізацыя дыялогу з гледачом для Г. Шутава заўсёды была прынцыпова важнай. На гэтым шляху яго ніколі не пакідала пачуццё адмысловай адказнасці і сур’ёзнай патрабавальнасці да кожнага элемента гэтага камунікатыўнага ланцужка. І таму, прадстаўляючы свае ўнікальныя нацюрморты гледачу, «кампазітар акварэльных сімфоній» чакае ад яго не проста спакойнага і эмацыйнага сузірання сваіх твораў, а разлічвае на ўдумлівы аналіз іх вобразнага і кампазіцыйнага ладу, на сур’ёзнае «пагружэнне» ў гэтую па-філасофску глыбокую інтэлектуальную прастору ў пошукаў новых сэнсаў, жадае прыадчыніць усім нам праўдзівую прыгажосць і сутнасць светаўладкавання.

Паступіў у рэдакцыю 05.06.2013 г.

УДК 75.038.6(476.5)

Мастацкая традыцыя Віцебска ў жывапісе Таццяны Берагейкі

Вакар Л. У.

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



У артыкуле на аснове партрэтнага жывапісу Т. Берагейкі аналізуецца плюралістычная стылістыка постмадэрнізму, якая спрыяе аднаўленню традыцыі неапрымітывізму, характэрнага для Віцебскай мастацкай школы пачатку XX стагоддзя. Аднаведна ёй мастачка пашырае змест кампазіцыйных партрэтаў за кошт сімвалічных атрыбутаў альбо дробных сюжэтных сцэн. У жывапісе Т. Берагейкі мастацкая спадчына і сучасныя рэаліі супастаўляюцца, гістарычныя персанажы фалькларызуюцца і падаюцца як частка паўсядзённасці. Суб'ектыўныя гістарычныя алюзіі, якімі аўтар напаўняе свае карціны, прыносяць ў іх адметныя знакі рэгіянальнага кантэксту. У творчасці Т. Берагейкі заўважна тэндэнцыя зніжэння патэтычнага вобраза да надзённых праявічых спраў, а таксама іранічнага ўзыходжання да гісторыка-культурнай традыцыі, яе спажыванне дзеля ўласнай патрэбы. Іранічна-парадыійны сюжэт увасоблены праз канкрэтныя вобразы і ўносіць элементы карнавалу ў жывапісную прастору партрэта. Мастачка смела спалучае шматсюжэтную кампазіцыю партрэтаў і стылістыку рэкламных бігбордаў, што выяўляе ў яе творчасці характэрны для постмадэрнізму сінтэз высокага і масавага мастацтва.

Ключавыя словы: мастацкая традыцыя Віцебска, прымітывізм, постмадэрнізм, паэтыка бытапісання, палісюжэтнасць, партрэт, сімвалізм атрыбутаў, іронія, фрыстайл, цытатнасць, дыялог з масавай культурай.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 45-50)

Art Traditions of Vitebsk in the Paintings by Tatsiana Berageyka

Vakar L. U.

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

On the basis of portrait painting by T. Berageyka pluralistic stylistics of post modernism, which promotes the revival of the tradition of neo primitivism, typical of Vitebsk art school of the early XX century, is analyzed in the article. According to it the artist broadens the contents of compositional portraits with the help of symbolic features or tiny subject scenes. In T. Berageyka's painting artistic heritage and modern reality are compared, historical characters are made folk like and are presented as a part of everyday life. Subjective historical allusions, with which the author fills her pictures, add distinctive signs of regional context to them. The tendency of reducing pathetic image to everyday prosaic things as well as of ironic ascent to historical and cultural tradition, its use for one's own consumption, is distinct in T. Berageyka's creative work. The subject of irony and parody is depicted through definite images and introduces elements of carnival into the painting space of the portrait. The artist courageously unites multi subject compositions of portraits with the stylistics of advertising billboards, which singles out typical for post modernism synthesis of high and mass art in her creative work.

Key words: art tradition of Vitebsk, primitivism, post modernism, poetics of describing everyday life, polisubject, portrait, symbolism of features, irony, free style, citation, dialogue with mass culture.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 45-50)

Эстэтычная свабода, якая прыйшла ў мастацкае жыццё постсавецкага часу, не толькі адкрыла для шырокай аўдыторыі культурную спадчыну авангарда пачатку XX стагоддзя, а і дазволіла пераасэнсаваць яе маладым творцам на новым узроўні эстэтыкі постмадэрнізму. Творчасць Тацця-

ны Берагейкі дае ўзор ненаўмыснага, незапраграмаванага аўтарам і разам з тым плённага развіцця традыцый неапрымітывізму ў сучасным жывапісе.

Мэта артыкула – аналіз паэтыкі і стылістыкі творчасці Таццяны Берагейкі, выяўленне ў ёй рыс, характэрных для

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: lvakar@mail.ru – Л. У. Вакар

віцебскай мастацкай школы. У якасці метада даследавання абіраецца фармальны і стылістычны аналіз твораў мастака, у якасці тэарэтычнай асновы бяруцца працы І. Ільіна, Н. Манькоўскай, Э. Усоўскай [1-3].

Фарміраванне светапогляду і паэтыкі творчасці. Нарадзілася і вырасла Таццяна ў Віцебску, як сведчыць сама мастачка ў сваіх інтэрв'ю, на вуліцы Кірава, у сям'і чыгуначніка. У самым цэнтры, на першай вуліцы пасляваеннага горада, адбудаваў у параднай стылістыцы сталінскага класіцызму. Аднак не пампезна-афіцыйная архітэктура, а ціхія завулкі, архітэктурныя сілуэты старога горада і Заходняга Дзвіна з яе магутнай плынню сталі матывамі для шматлікіх лірычных краявідаў мастачкі ды панарамных фонаў для яе партрэтаў. У іх занатавана карціна свету, якая ўласціва для малой дзяўчыны, калі ўсё навокал успрымаецца вялікім і таямнічым, як сусвет. Здзіўленне перад цудам прыроды і жыцця прысутнічае практычна ва ўсіх творах Таццяны Берагейкі, менавіта яно з'яўляецца зместам яе лірычнага апаведу. Часам мастачку можна спазнаць ў вобразе дзяўчыны, што стаіць спіной да гледача на мосце і медытатыўна сузірае блікі святла і ценю ў рачной плыні. Выдатная метафара юнацкай цікавасці да жыцця і перасцярогі перад яго выпрабаваннямі.

Вада з яе вірлівай энергетыкай з'яўляецца галоўным матывам рачных пейзажаў мастачкі. Напісаная дробным мазком, імклівая водная стыхія прачытваецца як метафара жыцця і яго першасная субстанцыя. У ёй, нібы купальшчыкі, плешчуцца аблогі, утвараючы цэласную, непадзельную на асобныя целы, прыродную матэрыю («Мост Блахіна», 2006). Сюды да вады прыйшоў і, прысеўшы на каменьчык, апусціў ў яе прахалоду ногі маленькі хлопчык. Увесну, падчас крыгаходу, па рачной плыні на льдзінах плывуць шумлівыя чайкі («Рака», 2006), радасна абвешчаючы абуджэнне прыроды да новага жыццёвага цыклу. Пад дзвінскім мостам адбываецца сустрэча закаханых («Вясна», 2004). На карціне («Партрэт на памяць», 2005) мастачка малюе ветэранаў Вялікай Айчыннай вайны і маладых людзей на фоне ракі, у якой адлюстроўваюцца тры бетонныя пілоны манумента Перамогі, і зноў вада, якая запаўняе ўсю прастору, метафарычна яднае розныя пакаленні віцязяў, сцвярджаючы тым самым пераемнасць часу.

Першыя ўрокі малявання Таццяне даў яе бацька, мастак-аматар [4]. У юнацтве яна ўвесь вольны час аддавала маляванню, і гэта дазволіла ёй адразу пасля школы паступіць на мастацка-графічны факультэт Віцебскага педагагічнага інстытута імя С. М. Кірава. Яе настаўнікамі былі вядомыя віцебскія мастакі М. В. Ляўковіч (акварэль) і А. А. Чміль (алейны жывапіс) [5]. Ужо ў інстытуце яна абрала партрэт у якасці асноўнага жанру сваёй творчасці. Менавіта ў гэтым жанры працавалі яе куміры Валянцін Сяроў і Міхаіл Урубель. Шматлікія партрэты яе ранняй творчасці дэманструюць захапленне іх жывапісам. Дыпломным праектам стаў трыптых «Мае сябры-студэнты», які яна паспяхова абараніла ў 1983 годзе.

Творы мастачкі 1980-х гадоў дэманструюць бездакорны малюнак, уменне перадаць характар і настрой сваёй мадэлі. У графічных партрэтах уражвае спантаннае характар штрыхоўкі рознага накірунку і націску. Арэол ламаных і зблытаных ліній валасоў вакол галавы мадэлі ўтварае пэўнае экстатычнае напружанне, якое перадае эмацыянальны стан таго, каго партрэтуюць і адначасова самай аўтаркі, яе надзвычай глыбокае перажыванне вобраза. У жывапісных творах таксама эмацыянальнасць жывапіснай паверхні перадаецца россыпам буйных рознанакіраваных мазкоў, пастозна накладзеных на палатно. Сярод рознастайных вобразаў гэтага часу прысутнічае аўтапартрэт у характэрнай вязанай шапцы казанскага персанажа Бураціна. У свой час Пабла Пікасо рэпрэзентаваў сябе праз вобраз Арлекіна, падкрэсліваючы тым самым дэмакратычны характар свайго паходжання і адпаведнае кола сваёй аўдыторыі. Для Таццяны Берагейкі вобраз Бураціна становіцца той артыстычнай іпастасцю, праз якую яна дэкларуе прызначэнне сваёй творчасці як іранічнае і разам з тым драматычнае слугаванне мастацтву і гледачам.

Пасля заканчэння інстытута Таццяна пэўны час выкладала ў школе, а ў 1987 годзе пачала працаваць у Віцебскім філіяле Беларускага інстытута «Белспецпраектрэстаўрацыя», і яе творчасць паступова набывае рысы постмадэрнісцкага «фрыстайлу» – вольнага стылю, дзе рэалізм лёгка спалучаецца з элементамі імпрэсіянізму, экспрэсіянізму, прымітывізму, сюррэалізму, са спажываннем папярэдніх фатаграфічных здымкаў, ка-

лажом ды іншымі фармальнымі прыёмам. Архітэктура Віцебска і яго артыстычная аўра сталі для аўтаркі тым першасным матэрыялам, які яна скарыстала ў якасці асновы для выпрацоўкі асобай паэтыкі свайго аповеду. Творчае развіццё ў асяродку рэстаўратараў выпрацавала павагу і цікаўнасць да архітэктурнай спадчыны, выдатнае адчуванне прапорцый і ўменне ад рукі выконваць чарчэжныя працы. Гэтая вартасць відавочна ў пераважнай большасці яе партрэтаў, дзе персанаж падаецца на фоне гарадской забудовы: «Бэла назаўжды (Агата)» (2007), «Школьная бібліятэка. Іра» (2008), «Кастрычніцкая. Андрэй» (2009).

Віцебская тапаграфія і культурная спадчына ў спалучэнні з вобразам сучасніка. У назвах усіх твораў на першым месцы згадваецца вуліца, пабудова, альбо пэўны персанаж з гісторыі Віцебска, якія ўтвараюць той канкрэтны лакальны кантэкст, у які ўпісваецца аб'ект партрэтавання. На палатне дадзены фон выкананы праз дакладны рэалістычны малюнак, з падкрэсленым замілаваннем фактурай архітэктуры, яе адметным дэкорам, цаглянай кладкай з прыкметамі разбурэння. Для аўтара дадзенае асяроддзе мае вартаснае значэнне, бо яна піша не проста сваю мадэль, а віцябляніна ў яго гісторыка-культурным асяродку. Вобраз партрэтавара мастачка змяшчае на першым плане ў простае сітуацыі нечаканай вулічнай сустрэчы, аднак падае з нізкага пункту гледжання, што прыдае яму пэўную манументальнасць. У выніку ствараецца гераічны вобраз паўсядзённага жыцця нашага сучасніка, які ўсвядоміў эстэтычную каштоўнасць мінулага.

Шэраг партрэтаў дадзенага кола дапаўняюцца персанажамі віцебскай гісторыі, якія змяшчаюцца на другім плане і ў спалучэнні з архітэктурным фонам персаніфікуюць сабой гісторыка-культурную традыцыю. Часта такім персанажам з'яўляецца Марк Шагал, напісаны адвольна з прыкметамі прымітывізму. Яго вобраз мы сустракаем у карціне «Бэла назаўжды (Агата)» (2007), дзе на першым плане выяўлена юная дзяўчына Агата, а на другім – паўразбураная сінагога і маленькая постаць Шагала, які сваёй імклівай скіраванасцю да дзяўчыны нібы пацвярджае яе прыгажосць і прывабнасць. У карціне «Дом Марка Шагала і архітэктар» (2009) мастачка напісала пар-

трэт архітэктара Аляксандра Міхайлюкова на фоне адрэстаўраванага ім мемарыяльнага музея М. Шагала, і на другім плане змясціла мастака і яго суразмоўцу, якія, нібы гаспадары, прымаюць дом і з мінулага стагоддзя вітаюць гледача.

У карціне «Марку» (2004) сусветна вядомы мастак нечакана з'яўляецца насупраць ратушы каля скульптуры аголенай жанчыны і не можа зарыентавацца ў прасторы заснежанага Віцебска XXI стагоддзя. Некаторыя мінакі са здзіўленнем назіраюць за яго рухамі, аднак большасць займаецца сваімі справамі. Побач з помнікам старая жанчына збірае ў торбу пустыя бутэлькі. Адпаведна з логікай неапрымітывізму мастачка не абыходзіць сваёй увагай і графіцы на бардзюры басейна, дзе разам з ёмкай вулічнай лексікай намалявана ружа ў клетцы. Усё гэта разам служыць фонам для пагруднага партрэта Аляксандра Паўлоўскага, якога мастачка змяшчае ў правым куце карціны, які нібы пакідае прастору карціны, але з цікаўнасцю назірае за тым, што адбываецца там, па-за яе фарматам. Вядомы мастак і куратар шматлікіх маладзёжных выставак праектаў, ён сёння пэўным чынам працягвае арганізацыйную дзейнасць былога камісара па мастацтвах, што, надае дадзенай кампазіцыі дадатковыя канатацыі. Іранічны сінтэз мінулага і цяперашняга з'яўляецца вынікам суб'ектыўнага і адкрытага дыялогу мастачкі з гісторыяй.

У жывапісе Таццяны Берагейкі мастацкая спадчына і сучасныя рэаліі супастаўляюцца, гістарычныя персанажы фалькларызуюцца і ўваходзяць ў народную свядомасць як частка паўсядзённасці альбо ўзор для прыпадабнення. На карціне «Зіма» (2009) партрэт маці з сынам дадзены на фоне вуліцы Талстога, па якой крочыць з чорным квадратам Казімір Малевіч, а ў аўтапартрэце «Пэн зразумее» (2008) мастачка зрабіла рэмэйк на яго карціну «Сняданак. Аўтапартрэт» (1929), дзе мастак, выклаўшы для гледача газету «Віцебскі пралетары» есць бульбу ў шулупіне, нібы дэманструючы сваё проста-народнае паходжанне. Міска бульбы на фоне артыстычнага атэлье з мноствам карцін успрымаецца метафарай бескарысліваасці і гаротнасці мастакоўскага жыцця маэстра. Таццяна запазычвае гэты матыў і дапаўняе яго дадатковымі сюжэтнымі лініямі. Свой сняданак бульбай яна змяшчае на фоне гульні ў бадмінтон свайго мужа і сваячкі,

сюжэта, які прачытваецца як алегорыя бясконцых сямейных баталій. Жыццё мастачкі ўспрымаецца праз непазбежную чараду драматычных выпрабаванняў, а творчасць як уратаванне ад абсурду штодзённасці. Зварот мастачкі да творчасці Пэна не выпадковы, бо яна не проста выказвае сваю павагу пачынальніку віцебскай мастацкай традыцыі, а і працягвае яе лінію. Як і ў Пэна, пераважная большасць яе партрэтаў мае сюжэтны характар, і як у Пэна, вялікую ролю ў іх адыграваюць рэчавыя атрыбуты, якія пашыраюць аповед і прыўносяць у яго лірыку аўтарскай прысутнасці.

Палісюжэтныя кампазіцыйныя партрэты і сімвалічная роля атрыбутаў у раскрыцці вобраза. Шматлікія прыёмы прымітывізму, якія дазваляюць раскрыць вобразы, напоўніць паўсядзённасць алегорыямі ды сімваламі, скарыстоўвае Таццяна Берагейка ў партрэтах сваіх сучаснікаў. Дыптых «Рэстаўрацыя» (2008) з'яўляецца партрэтам двух вядомых віцебскіх архітэктараў, з якімі пэўны час супрацоўнічала мастачка. Сябры і калегі Пётр Ляшковіч і Яўген Калбовіч напісаны на асобных палотнах і звязаны паміж сабой грунтвагай, будаўнічым інструментам, які дазваляе праводзіць гарызантальныя лініі. Яго мастачка скарыстала ў якасці сімвалічнага атрыбута творчага супрацоўніцтва, падкрэсліваючы ўзаемазалежнасць сяброў адзін ад аднаго ды разам з тым узаемадапаўняльнасць.

Схільнасць Яўгена Калбовіча да філасофскіх разваг, распрацоўкі канцэптальных праектаў выяўлена ў яго постаці з замкнёнымі на грудзях рукамі, задуменым поглядзе, нібы скіраваным у пошуках адказу на чарговае запытанне ўнутр сябе. Гэты стан паглыбленай рэфлексіі ўзмацняе за яго плячыма акно з вечаровым пейзажам і белым катком, абагулены вяхлясты сілуэт якога асацыятыўна ілюструе ваганні думак героя. Пётр Ляшковіч зарыентаваны на дзеянне, ён трымае ў руках шклянкую колбу грунтвагі, нібы чакаючы яе напаўнення, каб прыняць эстафету ад калегі і рашуча павесці далейшую распрацоўку праекта. Фонам для яго служаць расчыненыя дзверы ды ранішні пейзаж у акне. Апроч таго, мастачка змяшчае шмат дэталей, якія раскрываюць мастацкія густы і характары герояў. Ляшковіч захапляецца антыкварыятам ды этнаграфіяй і сваю майстэрню

аздобіў асвятляльным артаб'ектам з колам ад драбіны ды керасінавай лямпы. Майстэрню Калбовіча, аматара хайтэку, асвятляе сучасная свяцільня функцыянальнага характару, белы авал якога асацыятыўна ўспрымаецца як німб святла, завіслага над яго галавой. Разам з галоўнымі героямі ў кампазіцыю ўведзены канкрэтныя вобразы іншых супрацоўнікаў калектыву, так што дыптых пераўтвараецца ў групавы партрэт, дзе ёсць і лірычны знак уласнай прысутнасці мастачкі – матылёк на свяцільні.

Партрэты Таццяны Берагейкі маюць палісюжэтны характар дзякуючы скарыстанню люстэркаў, акон, карцін ды графічных лістоў, якія яна актыўна ўводзіць у кампазіцыю і змяшчае ў іх прасторы дадатковыя матывы і персанажы. Дадзены прыём пашырэння аповеда дробнымі сюжэтнымі сцэнкамі альбо карцінкамі-знакамі характэрны для народнага выяўленчага мастацтва, а таксама для неапрымітывізму пачатку XX стагоддзя, у тым ліку і творчасці Марка Шагала. Партрэт «Шура В.» (2008) дае яркі ўзор яго плённага скарыстання ў жывапісе Берагейкі. Архітэктар Аляксандр Вашкевіч напісаны ў інтэр'еры кухні на фоне пейзажа рэстаўраваных будынкаў былых саляных складоў, помніка архітэктуры пачатку XIX стагоддзя. Сумясціўшы фарматы пейзажу і сталешніцы, мастачка стварае эфект ілюзорнага падману, пры якім персанажы жывапіснай прасторы аказваюцца на плоскасці стала разам з бакалам віна. Героямі гэтай гульні аказваюцца сама аўтарка і вядомы мастак Васілій Васільеў, які пэўны час ладзіў у былых саляных складах выстаўныя праекты актуальнага мастацтва. Юная Таццяна ў шапцы Бураціна сядзіць на лаўцы і ценю ад яе падае на покрыўку газавай пліты. Насустрач ёй па ўнутранаму двару, які адначасова з'яўляецца сталешніцай, з залатым ключом крочыць Васільеў. Іранічна-парадыйны сюжэт увасоблены праз канкрэтныя вобразы і ўносіць элементы карнавалу ў жывапісную прастору партрэта. Пэўна, каб не пакрыўдзіць галоўнага героя, мастачка выкладае перад ім жменьку цукерак і ставіць бакал з напоем, а да рукі прывязвае на нітцы майскага жука, нібы запрашаючы далучыцца да сюжэтных пераўтварэнняў.

Адпаведна эстэтыцы постмадэрнізму Таццяна Берагейка ўводзіць у кампазіцыю сваіх партрэтаў вялікае кола рэчаў і

сімвалічных матываў, дзе часам апавядальныя і канцэптуальныя сэнсы спалучаюцца, ствараючы сюррэалістычны вобраз. Свайго настаўніка А. Чміля «А. Чміль» (2009) мастачка малюе сядзячым на канапе, засланай народным ткацтвам, на фоне панарамы гістарычнага цэнтра Віцебска, дзе праз тканое палатно прарастаюць галінкі дрэў віцебскіх узгоркаў, а каля галавы сядзіць чайка. Пры гэтым архітэктура Віцебска сведчыць пра захопленне мастака гісторыяй горада, ткацтва – пра яго маці, украінскую майстрыху, а чайка – пра яго жонку-віцеблянку. Незвычайны матыў прарастання галінак праз ткацтва быў абраны дзеля таго, каб падкрэсліць укараненне мастака з Украіны ў артыстычнае жыццё Віцебска.

Спалучэнне разнастайных стылёвых прыёмаў ў жывапісе Т. Берагейкі заўсёды падпарадкавана вобразна-экспрэсіўнаму рашэнню твора. Пазнавальны краявід віцебскай ратушы таксама прысутнічае ў карціне «Перамены» (2008), дзе мастачка малюе мастацтвазнаўцу Таццяну Дашкоўскую падчас яе ад'езду ў Мінск. Аўтар сведчыць, што хацела пераўтварыць прастору лоджыі з накрытым развітальным сталом у вагон цягніка, дзеля чаго напісала гаспадыню, стол, сабаку праз экспрэсіўныя скарачэнні постацей і тым самым стварыла надзвычай дынамічную кампазіцыю, дзе ўсё напоўнена рухам і прадчуваннем перамен. Няўстойлівасць у кампазіцыю прыносяць і ап-артычныя эфекты чорна-белай мазаікі падлогі.

У карціне «Мастацтвазнавец Міхаіл» (2006) Таццяна піша паясны партрэт мастацкага крытыка М. Цыбульскага за сталом з чарнільніцамі. Па-за яго спіной яна стварае ўрачыстую геральдычную кампазіцыю фона, дзе на спінцы крэсла па абодва бакі ад персанажа змяшчае дзвюх маленькіх птушак і два вееры вялікіх птушыных пер'яў, якія сімвалізуюць літаратурны характар творчай дзейнасці партрэтнамага. Матыў птушыных крылаў неаднаразова сустракаецца і ва ўласных аўтапартрэтах мастачкі, часам у даволі драматычным кантэксце, калі змешчаная па-за спіной нечая цёмная постаць (сімволіка неспагадлівага лёсу) выдзірае з крылаў пер'е.

Дыялог з масавай культурай і экзістэнцыйная драма гарадскога жыцця. Пераважная большасць карцін Т. Берагейкі мае характар групавога альбо кампазіцыйнага партрэта, дзе ўся ўвага зася-

роджваецца на скіраваных да глядача тварах герояў. Гэтае рашэнне нагадвае стылістыку рэкламных бігбордаў і выяўляе ў яе творчасці характэрны для постмадэрнізму сінтэз высокага і масавага мастацтва. Мастачка ўжо пэўны час вядзе дыялог з рэкламай, часам запазычваючы кампазіцыйныя прыёмы, але часцей дэміфалагізуючы трывіяльна-кічавыя вобразы масавай культуры. Маральныя разважанні з'яўляюцца зместам своеасаблівай карціны-прытчы «Тоня» (2006), дзе жыццё паказана праз вобраз жанчыны-бамжа. Пакуль яе два таварышы падчас навагодніх свят здзяйсняюць рэвізію скрыні для смерці, яна выразным жэстам дэманструе глядачу маленькую сушку, нібы дэкларуючы тым самым сваё расчараванне ад жыцця, што сталася для яе дзіркай абаранка. Рэалістычнасць сюжэта і яго алегарычнасць раскрываюць паўсядзённасць з найбольш драматычнага боку. Другі раз гэтая ж гераіня са здзіўленнем глядзіць на прыгажуню бігборда «Разам мы Беларусь» (2011), увасабляючы сабой далёка не прэзентабельную рэчаіснасць жыцця.

Іранічнае спалучэнне рэалістычных і сімволіка-алегарычных прынцыпаў у творах Т. Берагейкі дазваляе наблізіць сюжэты сучаснага жыцця да вечных тэм, раскрыць экзістэнцыйную драму сённяшняй карціны свету. Тэма трагічнага абсурду лёсу гучыць у карціне «Начны трамвай» (2005), дзе сярод натоўпу выпадковых пасажыраў вылучаецца постаць кандуктара. Яе твар з намаляванай застылай усмешкай нагадвае маску жрыцы, якая за сапраўдных беларускія грошы, уведзеная ў якасці калажа, выдае білеты ў «трамвай жыцця». З левага боку яе фланкіруюць профілі закаханых, з правага – абрэзаны фарматам твар старой жанчыны, раскрываючы сабой тэму прадвызначанасці існавання чалавека. Карціна «Хутка Новы год» (2006) спалучае элементы драматычнага і святочнага аповеду, дэманструючы характэрны для постмадэрнізму плюралізм светаўспрымання. Падзяліўшы прастору на дзве гарызантальныя паласы, мастачка выяўляе на заднім плане сцэну мантажу на плошчы навагодняй ёлкі, якую назіраюць з першага плана ў вокны машыны хуткай дапамогі медсястра і дактары.

Празаічныя матывы паўсядзённага жыцця Т. Берагейка пераўтварае ў своеасаблівыя прытчы, дзе вобразы яе суседзяў, сяброў, знаёмых набываюць характар алегорый.

Гераінай карцін «Лета» і «Восень» з цыклу «Поры года» (2009) з'яўляецца знаёмая мастачкі Наташа, маці чатырох дзяцей, якая зарабляла на жыццё продажам кветак. Анкалагічнае захвораванне стала прычынай яе заўчаснай смерці. Т. Берагейка малюе яе летам з букетам васількоў на фоне рэкламнай тумбы фестываля «Славянскі базар у Віцебску» і ўвосень з пачарнелымі, у гарох лістамі клёну на фоне Уваскрэсенскай царквы. Сімволіка букетаў раскрывае трагедыю лёсу гераіні. Вобраз простага жанчыны прадстаўляе сапраўднае жыццё, якое адбываецца на фоне фестывальнай мітусні і кічавых рэкламных вобразаў зорак шоў-бізнесу. Сапраўдныя ды ілюзорныя каштоўнасці супрацьпастаўлены і аб'яднаны адначасова, што раскрывае сутнасць культуры постмадэрнізму з яго праднамераным хаосам і экзістэнцыйнай панікай.

Заклучэнне. Партрэтны жывапіс Таццяны Берагейкі адлюстроўвае паўсядзённасць у разнастайных яе аспектах, напоўняючы аповед плюралістычным светабачаннем сітуацый з розных пунктаў гледжання. Характэрная для культуры постмадэрнізму стылёвая свабода спры-

яе развіццю ў творчасці мастачкі ігравых суадносін традыцыі і навацыі, адвольнай інтэрпрэтацыі цытат з хрэстаматыйных узораў жывапісу, спалучэнню высокага і нізкага жанраў, творчаму дыялогу са спадчынай і масавай культурай. У яе творах заўсёды ёсць элементы зніжэння патэтычнага вобраза да надзённых пражытных спраў альбо іранічнага ўзыходжання да гісторыка-культурнай традыцыі, яе спажыванне дзеля ўласнай патрэбы. Суб'ектыўныя гістарычныя алюзіі, якімі мастачка напаўняе свае карціны, прыносяць у іх адметныя знакі рэгіянальнага кантэксту, што надзейна звязвае яе творчасць з віцебскай мастацкай традыцыяй.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин, Илья. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 225 с.
2. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетей, 2000. – 347 с.
3. Усовская, Э. А. Постмодернизм / Э. А. Усовская. – Минск: ТетраСистем, 2006. – 256 с.
4. Алимova, Е. От Татьяны с любовью / Е. Алимova // Витебский проспект. – 2007. – 2 авг. – С. 2.
5. Соловьева, Т. Обратная сторона души / Т. Соловьева // Витебский проспект. – 2008. – 28 авг. – С. 2.

Паступіў у рэдакцыю 21.12.2012 г.

УДК 791.12(450):791.43

Итальянский город: разрушитель и вдохновитель (к вопросу об экранном образе города в послевоенном итальянском кино)

Заварова Н. В.

Киевский национальный университет театра, кино
и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, Киев



В статье рассматривается кинематографический образ города в послевоенном итальянском кино. На примере экранного образа Милана в фильме Лукино Висконти «Рокко и его братья» продемонстрировано, как город становился для итальянских кинематографистов послевоенной поры важным средством художественной выразительности, как именно город помогал воплотить на экране внутреннюю сущность персонажа и те изменения, которые происходили с личностью, стоило только человеку приехать в большой город. XX век был для итальянцев нелегким временем внутренней миграции. Многие крестьяне переезжали из деревень в большие города в поисках работы. Рим и Милан по-разному встречали приезжих: Вечный город был готов подарить каждому приехавшему вдохновение, индустриальный Милан обеспечивал людей работой. Кинематографический образ города всегда был многогранен, город мог воодушевить человека, а мог привести его к профессиональному и личному краху. Это нашло отражение во многих итальянских фильмах, чему ярким примером служит классическая картина Висконти «Рокко и его братья».

Ключевые слова: город, миграция, образ, земля, горожанин, фильм.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 51-56)

Italian City: Destroyer and Inspiror (to the Issue of the Screen Image of the City in Post War Italian Cinema)

Zavarova N. V.

Kiev National I. K. Karpenko-Kary University of Theater, Cinema and Television, Kiev

The article is dedicated to the cinematic image of the city in post war Italian cinema. Taking as an example the screen image of Milan in the film «Rocco and His Brothers» by Luchino Visconti the author demonstrates how the city became one of the most important means of artistic expression in the works of postwar Italian filmmakers. The city helped them to express on the screen the inner world of the characters and the changes that occurred to the person in the big city. The XXth century was a difficult time for the Italians due to internal migration. Peasants moved from villages to cities in search of work. Rome and Milan greeted newcomers differently: Rome gave inspiration, the industrial Milan provided people with jobs. The cinematic image of the city was always varied, it could inspire the newcomer or it could ruin a man's professional and personal life. This is reflected in many Italian films and, of course, in «Rocco and His Brothers».

Key words: city, migration, image, land, urban dweller, film.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 51-56)

Кинематографический образ города неразрывно связан с его внеэкранной судьбой. Например, Рим издавна был городом больших возможностей, но, это как ни странно, в основном – для натур артисти-

ческих и художников. Конечно, Рим в эпоху приехавшего туда Караваджо и во времена вырвавшегося из провинциальных оков приморского Римини Феллини – это два разных города. Но их объединял тот факт, что Рим

Адрес для корреспонденции: e-mail: nzavarova@yahoo.com – Н. В. Заварова

всегда привлекал тех, кто творил искусство, и тех, кто, созерцая искусство, им восхищался.

Цель статьи – выявление экранного образа Вечного города, особенностей формирования художественного облика Рима.

Художники довольно быстро осваивались в городе, где не только древние камни, но даже детали быта и повседневности могли подарить им вдохновение. Рим XX века продолжал быть городом, где каждый местный житель – от продавца фруктов до жрицы любви – был так колоритен и выразителен, что мог стать персонажем произведения искусства – книги, картины, фильма. Художнику оставалось лишь найти себе уютное место в одном из многочисленных уличных кафе и наблюдать за происходящим, постепенно осознавая тот факт, что Рим – единственное место на земле, где жизнь «не подражает искусству», а и есть искусством, благодаря удивительному жизнелюбию и внутренней стойкости римлян.

Врожденная жизнерадостность помогает им проявлять радушие к приезжим и чувствовать себя спокойно и уверенно среди древних камней, которые не пугают их своей вечной пылью, а лишь подчеркивают необходимость наслаждаться моментом, радуясь каждому дню.

Образ города в реальной действительности и восприятие его римлянами. Римлянам всегда так уютно на улицах родного города, что в их сознании экстерьер постепенно превращается в интерьер, что позволяет им чувствовать себя комфортно на любом камне, на случайной скамейке, за столиком уличного кафе. Выходя на улицу, римляне не покидают дом, а выходят в новую, просторную комнату, в воздухе которой в знойный летний полдень можно ощутить легкий морской бриз, которому не мешает добраться до Рима даже тот факт, что море находится в получасе езды на машине от города.

Вот что пишет Пьер Паоло Пазолини о типичном римском утре: «За Яникулом, вверху, в новом квартале, полном памяти о Гарибальди, солнце в эту пору безраздельно властвует над всем; лишь распутившиеся и уже увядшие глицинии испускают сладкий запах тлена, а они усыпали весь Монтеверде, утонувший в клубах зелени – римской, слишком яркой, чтоб иметь оттенки или варианты, буйной, подавляющей, отчаянной, великолепно. На солнцепеке у железных

столиков кафе расположились шесть–семь девушек, довольствуясь лишь солнцем. Кафе же это – на углу улиц Братьев Бонне и Карини, рядышком с автобусной остановкой, так что девушки доступны взглядам, уж во всяком случае – водителей пустых автобусов, рассыльных, что слоняются здесь в ожидании открытия лавки, и заправщика бензоколонки... Девушки стесняются и оттого смеются, и хозяин этого кафе согласен, чтобы они занимали эти жестяные стулья, где на них глядят с веселым видом редкие мужчины... А девушки смеются и смеются» [1].

Поэтам, кинорежиссерам в Риме нужно только успевать выразить свои идеи в новых художественных формах. Рим – прекрасное место для творческих поисков. Все, кому довелось творить в Вечном городе, находя в его древних стенах вдохновение и новые гармонии, словно иллюстрируют слова Эрнста Гомбриха: «Нет ничего увлекательнее, чем следить за поисками формальных отношений. Но если спросить художника, почему он сделал то-то и внес изменения там-то, он вряд ли сможет ответить. Он работает не по предписаниям, а так, как подсказывает ему чутье. В некоторые исторические периоды художники и критики пытались сформулировать законы искусства. Но всегда получалось так, что те, кто следовал этим правилам, не могли создать ничего значительного, а нарушающие все законы великие мастера открывали новые, еще неведомые миру гармонии» [2].

Ощущение того, что экстерьер в тени пиний легко становится интерьером, присутствует в большинстве итальянских фильмов и даже в фильмах, снятых в Италии. Примером могут служить такие разные картины, как «Самая красивая» (1951) Лукино Висконти и «Римские каникулы» (1953). Последний фильм был снят Уильямом Уайлером на римской студии «Чинечитта».

Можно ощутить почти домашний уют улиц и в других итальянских городах. Генри В. Мортон вспоминает о своем пребывании в Милане: «Мы пришли в кафе, сели за столик и погрузились в самое интересное итальянское развлечение – разглядывание окружающих. Галерея показалась мне современной версией римского форума. Транспорти здесь не ходит, люди спокойно ходят по магазинам или просто гуляют, сплетничают и читают биржевые новости. Тут можно увидеть всех персонажей древнего форума: влюбленных, встретившихся в условленном

месте; политика со свежим изданием «Коррьере делла Сера»; модную женщину; богача и его клиентов... Каждый человек здесь актер и одновременно – зритель» [3].

Многие итальянцы, простой люд, привыкший тяжело трудиться, вставать с рассветом и ложиться с закатом – все они ехали не в Рим, а дальше, на Север, где в Турине, Парме, Милане находили работу и еще многое другое из того, что готов дать скромным жителям Августы и Лукании большой город. У них едва ли было время празднично наблюдать за жизнью улиц, вдыхая аромат горячего кофе. Некоторые из них могли себе позволить поехать отдохнуть, но чаще всего они не могли даже мечтать об этом: они ехали на Север просто работать – тяжело и ежедневно. Благодаря их усердию фабрики Севера никогда не останавливались. Историк Катрин Брис говорит о приехавшей с Юга страны «дешевой и покорной рабочей силе» [4], подтверждая это тем фактом, что «с 1954 по 1962 год на заводе ФИАТ не было ни одной забастовки» [4].

Южане трудились на улицах Милана, а местные богачи и буржуазия отправлялись отдыхать на три больших северных озера – Комо, Маджоре и Гарда. Этих беззаботных и весьма обеспеченных отдыхающих встречаем у Висконти в «Рокко и его братьях» (1960). Но гораздо больше было тех, кто считал каждую лиру, в лучшем случае пил вино на улице Данте или прогуливался по площади рядом с Собором, а чаще просто переходил с одной работы на другую. Единственным развлечением для них было смотреть на горящие разными огоньками витрины, которые проносились быстро мимо, пока работяги ехали в трамвае (такие сцены есть и в «Рокко»).

Андре Базен писал: «Только итальянским кинематографистам удаются сцены в автобусе, на грузовике или в вагоне, ибо именно такие сцены особенно насыщены деталями обстановки и людьми; только итальянцы умеют описывать действие, не вырывая его из материального контекста и не затушевывая людского своеобразия, с которым это действие сплетено; тонкость и гибкость движений камеры в тесных и предельно загроможденных пространствах, естественность поведения всех персонажей, появляющихся в поле зрения, способствуют тому, что такие сцены оказываются наиболее блестящими моментами итальянского кино» [5].

Это совершенно справедливо и в случае с «Рокко...». Поражающие своим искрящимся весельем витрины, которые братья Паронди разглядывали из окон трамвая, были такими яркими и так отличались от всего, что окружало рабочих на машиностроительных заводах и на улицах, где они круглосуточно разгребали снег зимой; эти яркие витрины и неоновые вывески неизменно производили на людей глубокое впечатление.

Форма в фильме Висконти. Литературной основой «Рокко» послужили произведения Джованни Тестори. Однако, интересно, что сам Висконти говорит о достаточно вольной трактовке любого первоисточника: «Я не вижу большой разницы между фильмом, сюжет которого придуман режиссером, и фильмом, в основу которого положено литературное произведение. Оба фильма в равной степени авторские, поскольку степень изобразительности и свободы режиссера одинаковы. Форма отлична, а не сущность. Когда я пишу сценарий по мотивам романа, то непременно многие вещи оставляю незавершенными, как бы сохраняя таким образом для себя максимальную свободу» [6].

Мир семьи Паронди полностью соткан из идей и образов Висконти. Режиссер находит экранное воплощение вечной боли аграрной Италии, жители которой всегда обрабатывали землю. Так или иначе все поколения итальянских семей были связаны с землей – и неважно, выращивали они лимоны или продавали ликер «Лимончелло», обрабатывали виноградники или владели ими, передавая своим наследникам секреты виноделия.

Связь с землей всегда была кровной и неразрывной. Поэтому когда в XX веке война и трудовая миграция заставили миллионы итальянцев оставить родные места и переселиться в города, все они получили глубокую психологическую травму, связанную с тем, что их многовековая связь с землей оказалась навсегда разорванной.

Они всё еще пили вино, но уже не собирали виноград, они всё еще произносили тосты, надеясь вернуться к своим земельным угодьям, они даже могли провозгласить тост на родном диалекте, как Рокко, но любой билет на поезд, едущий в большой город, был билетом в один конец. Все, к чему их столетиями приучала земля, в городе не имело особого значения, было чуждым и даже порой мешало жить.

Они привыкли бороться за урожай сообща, были готовы вместе, плечом к плечу, встретить засуху и наводнение, они были едины в борьбе с природой за выживание. Но, попав в город, они сталкивались с совершенно другой реальностью, где каждый был сам за себя, где все были разобщены и боролись за выживание уже не с природой, а друг с другом.

Суровый мир большого города нередко разрушал семьи, где братья вместо того, чтобы подставить друг другу плечо, ставили подножки. И мать уже была не в состоянии примирить отпрысков, ведь раньше они вместе противостояли одной стихии, а теперь каждый из них сам боролся с массой невзгод, и каждый глубоко болезненно переживал собственные неудачи и успехи брата.

Но самым губительным влиянием большого города на человека было разрушение личности. В городе приезжий моментально терял точку опоры. В родной Лукании у него была семья, были земля, оливковые деревья и прекрасная радуга после обильного дождя. Он знал, для чего работает, для чего и для кого живет; знал, чем может наслаждаться в редкие минуты отдыха. Его жизнь была предопределена и наполнена смыслом; он знал, кому верить и на кого положиться, и вся его семья и даже соседи испытывали схожие чувства.

В городе все было иначе. В жизни начинала царить неопределенность, действительность не всегда была жестока, но всегда – непредсказуема, ни на кого нельзя было положиться, даже на себя самого порой нельзя было рассчитывать. Из жизни постепенно исчезал смысл, оставались лишь большие планы, неудовлетворенные желания и нереализованные амбиции.

Жизнь в городе далеко не так упорядочена, как деревенская, в городе нет времени смотреть на радугу, потому что всегда рискуешь отвлечься и упустить свой шанс. И неважно, нужен ли он тебе, важно – не упустить. В городе ты всегда один на один со своими радостями и горестями и что для иного человека страшнее – ты один на один с собой. В городе проявляется истинная сущность человека, и зачастую она пугает его самого.

Человек понимает, что он лишь маленькая часть живущего в бешеном ритме мира и к своему ужасу или стыду осознает, что он – совсем не лучшая часть этого мира. Проявление темных сторон личности тоже связано с

потерей в городе точки опоры: человек чувствует зыбкость своего положения в мире, чувствует себя неуверенно, теряет контроль над собой и над собственной жизнью, что его неизменно злит и пугает. Страх не всегда парализует, нередко он толкает на безрассудные, необдуманные поступки или на хорошо спланированные, но неприглядные.

Для итальянца необходимость полагаться на самого себя сопряжена с сильнейшей внутренней борьбой, уходящей корнями в жесткий матриархат, веками царивший в Италии и до сих пор не утративший своих позиций. Значение матери в жизни итальянца огромно – его признают даже те итальянцы, которые не находят общего языка с родителями. Мать присутствует в жизни всегда, даже если живет за тысячи километров. Если есть мать, есть и поддержка, на которую открыто или тайно рассчитывают дети. Даже не держась за мамину юбку, они всегда готовы за ней спрятаться.

Разрушая семью, большой город разрывает и теснейшие узы, связывающие сына с матерью, что весьма болезненно для обоих. Ребенок остается один на один с жизнью, что причиняет ему боль и лишь усугубляет его неуверенность в себе. В то же время мать из активного участника в жизни сына превращается в заинтересованного, но стороннего наблюдателя, что не приносит ей ничего, кроме страданий. Она хочет радоваться успехам сына и гордиться им, а сталкивается лишь с бесчисленными бедами на его пути и с невозможностью контролировать ситуацию.

Трагизм, сквозящий в беспомощной материнской любви, гулким эхом звучит на улицах Милана Висконти в его «Рокко...». И это именно город делает из сильной многодетной матери слабую, одинокую, осиротевшую женщину, а из ее молодых, сильных сыновей – слабавольных и жестоких волков-одиночек, для которых единственным спасением кажется возможность вырваться из семьи, а не сохранить ее. Это было бы немыслимо в Лукании, в Милане же – это единственный шанс наладить собственную жизнь.

Город лишает ощущения общего, усиливает желание бороться за свое, личное, частное. По сути, город губителен для каждого итальянца, но на самом деле только город дает ему возможность развиваться и самосовершенствоваться. Другое дело, что кому-

то это удастся, а кого-то приводит к саморазрушению.

Придерживаясь левых взглядов, Висконти испытывал симпатию к рабочему классу. Принадлежа к одной из самых знатных итальянских семей, он имел возможность проявлять к рабочему люду симпатию, оставаясь от него на безопасном расстоянии. Безопасным не для гражданина и человека, а в первую очередь для художника, способного видеть, понимать и чувствовать суть проблемы. А она состояла в следующем: хотя процветание Севера Италии было определено связано с развитием и процветанием рабочего класса, само его формирование противоречило итальянской привязанности к земле. Рабочие-горожане вытесняли крестьян из итальянской жизни, и что самое болезненное для итальянцев – навсегда и безвозвратно отрывали их от земли.

Возможно, сами участники событий не отдавали себе отчет в том, что в них и их детях происходят изменения прямо-таки на генном уровне. Но это знал и понимал Висконти: как истинный художник, он обладал большим знанием, а, возможно, он так глубоко чувствовал жизнь и так долго и сосредоточенно размышлял о ситуации, что в конце концов приблизился к этому знанию – не к истине, но к пониманию происходящего.

Последствия описываемых выше «генетических изменений» отчетливо видны сегодня, спустя почти полвека после того, как Рокко, его братья и тысячи их односельчан переехали в большие города. Сегодня практически каждый итальянский крестьянин – горожанин по духу, горожанин, иногда занимающийся сельским хозяйством. В то время как полвека назад каждый второй итальянец, живущий в городе, был крестьянином по духу и образу мысли; а крестьяне не просто занимались сельским хозяйством, они жили им.

Сегодня аграрная отрасль – один из источников дохода; вчера она была образом жизни. Современные итальянцы любят свою землю не меньше, чем их предки, но сегодня это брак по расчету, а тогда это был брак по любви.

Если говорить о социальной составляющей фильма Висконти, ценность «Рокко» не в летописи жизни миланского рабочего класса, а в фиксации на пленке одного из самых болезненных моментов в истории современной Италии, когда все ее жители разом перестали смотреть на раду, и са-

мым ярким светом в их жизни стал свет фар новеньких «фиатов». Это был естественный ход исторического развития страны, желавшей идти в ногу с XX веком, а не догонять его, то и дело теряя его из виду из-за тяжести плуга, которым вспахивалась плодородная итальянская земля.

Висконти, будучи горожанином, знал, что город всегда больше отбирает, чем дает. А если и дает, то не у всех хватит сил и ловкости взять городской «дар». У Чиро Паронди это получилось, по крайней мере, режиссер оставляет у зрителя на это надежду. Вернее было бы сказать, что он оставляет на это надежду самому Чиро, потому что надежды зрителя связаны в основном с самым младшим братом Паронди – Лукой – просто потому, что в его будущем больше неопределенности, чем предопределенности: он уходит вдаль, позади остается завод, где работает Чиро, рядом стена с портретами популярного боксера Рокко.

Он идет вперед, как тысячи киногероев до и после него. И зритель сталкивается с интересным психологическим моментом: определенность будущего пугает зрителя гораздо больше, чем неопределенность, хотя человек привык утверждать обратное. Но масса вариантов, таящихся в неизвестном будущем, манит и успокаивает богатством выбора и разнообразием возможностей. Лучше не знать, что с тобой произойдет, чем знать – это создает иллюзию контроля.

Только самый младший Паронди, благодаря юному возрасту, открытости, способности воспринимать и впитывать все новое, имеет шанс прожить в городе счастливую или хотя бы не переполненную невзгодами и горестями жизнь. Он – итальянский юноша с Юга – может стать дедушкой горожанина – прагматичного жителя Севера, на лице и привычках которого отразится влияние Франции и Германии в большей степени, чем влияние родной южной Италии, которая всегда больше соседствует с собственными северными регионами, чем живет и чувствует себя с ними единым целым.

Если Чиро смог адаптироваться к городской среде, то почувствовать себя удовлетворенным и свободным сможет только его младший брат. Чиро тоже не отказано в счастье, но его путь к цели сложен и тернист, потому что он старше, потому что дольше был связан со своей семьей и старым укладом деревенской жизни. Чтобы стать го-

рожанином, он во многом должен сломать себя. Его младшему брату (Луке), возможно, удастся превратиться в городского жителя, не ломая себя, а лишь несколько меняя и модернизируя.

Висконти интересует не только разрушение личности, но и податливость человеческой натуры, способность человека выживать в предложенных обстоятельствах. Внутренний конформизм, вошедший в привычку и превратившийся чуть ли не в путеводную звезду для Чиро. Он практически неизбежен для тех, кто стремится не просто выжить в городе, а жить хорошо и преуспевать в делах.

Висконти противопоставляет два жизненных принципа, две морали – крестьянскую и городскую. Чтобы выжить в деревне, человек должен проявлять характер, быть твердым, как скала. В то же время, чтобы выжить в городе, человек вынужден быть податливым, как воск. Режиссер далек от осуждения таких разных подходов к жизни – он лишь показывает, насколько они противоположны друг другу.

Едва ли человек меняется с течением времени. Скорее, проявляются черты, изначально заложенные в его характере. Город для любого приехавшего в него, тем более для крестьянина, выступает катализатором всех процессов, происходящих с личностью. Например, у Чиро от рождения было стремление учиться, и трудолюбие – тоже его врожденное качество. Также и лень, и склонность к саморазрушению присущи Симоне с малолетства.

У каждого человека существуют сдерживающие механизмы, которые не пускают его натуру наружу, не дают ей проявиться в полном многообразии черт и качеств – далеко не всегда хороших. Чаще всего эти механизмы не базируются на силе духа и способности самого человека сдерживать и контролировать себя. Фундаментом этих механизмов зачастую выступают внешние

факторы – установленный уклад жизни со своими моральными и поведенческими канонами. Особенно отчетливы и ярки эти каноны в деревне, где, например, Симоне не предоставилась бы возможность проявить лень и уж тем более – склонность к саморазрушению. Этим вещам просто нет места в деревенской жизни, они бы лишили человека возможности выжить в деревне, следовательно, они могут проявиться в характере в последнюю очередь.

Заключение. В городской среде крестьянин теряет цельность натуры, перестает быть самодостаточным человеком; все то, что имело значение в родной деревне, теряет в городе всякий смысл, а новые городские смыслы для него неведомы. Перед ним возникает проблема выбора. При этом каждый день его ждет новый выбор, и от его правильности многое зависит.

Богатство выбора порождает сомнения. За ними следуют неуверенность и страх, а это означает, что для затаившегося внутри саморазрушения появилась плодотворная почва. А лень в данном случае может восприниматься чуть ли не как способ самозащиты. Хотя, конечно, лень душевная и физическая – один из кратчайших путей к разрушению личности. И все это нашло отражение в фильме «Рокко и его братья» Лукино Висконти, для которого город стал одним из важнейших средств художественной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пазолини, П. П. Теорема. / П. П. Пазолини. – М., Ладомир, 2000. – С. 190.
2. Гомбрих, Э. История искусства. / Э. Омбрих. – М.: АСТ, 1998. – С. 35.
3. Мортон, В. Генри. От Милана до Рима. Прогулки по Северной Италии. / В. Генри Мортон. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2010. – С. 15–16.
4. Брис, К. История Италии. / К. Брис. – СПб.: Евразия, 2008. – С. 530.
5. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – С. 266–267.
6. Висконти о Висконти. – М.: Радуга, 1990. – С. 364.

Поступила в редакцию 17.06.2013 г.

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

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Принцип симметрии в архитектонике информационного пространства культуры

Сороко С. М.

Учреждение образования «Полоцкий государственный университет», Полоцк



В статье обоснована симметрия как методологический принцип исследования архитектоники информационного пространства культуры. Принцип симметрии выявляется при анализе информационных процессов в пространстве культуры, где генерируются и постоянно функционируют симметричная и асимметричная информация на разных информационных уровнях, формируя специфический хронотоп культуры. В динамике пространственных форм автор выражает архитектонику информационного пространства культуры в символическом образе пульсирующего и плавно трансформирующегося в пространстве геометрического тора, где многовекторный микроуровень информационного пространства культуры «скрывает» центр симметрии. Автор под архитектоникой информационного пространства культуры понимает метаинформацию концептуального уровня, специфический для конкретной культуры алгоритм ее функционирования в едином информационном пространстве мировой культуры, где наблюдается генерация информации о культуре как самоорганизующейся информационной системе в ходе ее диалога с другими культурами.

Ключевые слова: симметрия, динамика, система, архитектоника, пространство культуры, информационное пространство, симметричная информация, асимметричная информация.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 58-63)

Symmetry Principle in the Architectonics of Culture Information Space

Soroko S. M.

Educational establishment «Polotsk State University», Polotsk

In the article symmetry is substantiated as the methodological principle of the study of culture information space architectonics. The symmetry principle is revealed through examination of information operations in culture space; where symmetrical and asymmetrical information is constantly generating and operating on various information levels, that forms a unique chronotopos of the culture. The author embodies cultural information space architectonics in dynamics of space forms in the form of a symbolical image of the geometrical torus, which is throbbing and transforming in space; and the center of symmetry is hidden inside polyvectorial microlevel of the cultural information space. Architectonics of the cultural information space is metainformation of the conceptual level and specific algorithm of its operation in culture world space.

Key words: symmetry, dynamics, system, architectonics, culture space, information space, symmetrical information, asymmetrical information.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 58-63)

Историография исследований симметрии объединяет работы пифагорейцев, древнегреческих философов Левкиппа, Демокрита, Платона, Эпикура, теоретика искусства Поликлета, итальянских представителей эпохи Возрождения Л. Альберти, Леонардо да Винчи, а также сферы научных интересов ученых XIX – начала XX в. А. Браве, И. Ф. Гесселя, Г. В. Вульфа, П. Кюри,

Е. С. Федорова, А. В. Гадолина, В. И. Вернадского и многих других мыслителей разных культур и исторических эпох. Симметрия как методологический принцип организации научного знания о закономерностях развития природы и общества излагается в трудах советских ученых Б. М. Кедрова, Н. Ф. Овчинникова, И. И. Шафрановского, А. В. Шубникова, В. А. Копчик и других. Непо-

Адрес для корреспонденции: e-mail: svetasoroko@mail.ru – С. М. Сороко

средственную связь симметрии с основным законом диалектики – единством противоположных начал – доказали А. Я. Райбекс, Ю. Таммару, С. П. Позднеева, А. Ф. Перетурин, Ф. М. Землянский и др. [1].

Цель статьи – обоснование симметрии как методологического принципа исследования архитектурного единства информационного пространства культуры.

Собственное видение культурологической проблематики архитектоники предложили И. В. Кондаков, Т. Ф. Ляпкина, С. Н. Иконникова, Е. Э. Дробышева и другие ученые. Так, на основе регулятивных механизмов кумуляции и дивергенции, культурного синтеза и селекции, интегративной конвергенции И. В. Кондаков раскрыл логику архитектурного единства русской культуры на протяжении исторического времени с X в. до середины XX в. [2]. Т. Ф. Ляпкина архитектуру культурного пространства Восточной Сибири выводит на основе единства логики, процессов геополитического освоения и развития культурного ландшафта, этнокультурного взаимодействия, религиозной гетерогенности, которые охватывают все социокультурные институты данного региона [3, с. 14]. Культурное пространство, по мнению С. Н. Иконниковой, «органично сочетает историческую преемственность, непрерывность и дискретность», а дискретность отдельных регионов вписывается в архитектуру культурного пространства, создавая его собственный колорит и уникальность [4, с. 42]. Архитектура в трактовке Е. Э. Дробышевой выступает в виде базового принципа организации и функционирования системы культуры, как «потенция саморазвития культуры», проявляющаяся в аксиосфере, в способности человека к ценностной рефлексии [5, с. 7–11]. При всем многообразии подходов к исследованию архитектоники культуры, она всегда воплощает реализованную идею целостности хронотопа культуры.

Идея единства в пространстве культуры. В основе архитектоники культуры лежит единство всех ее структурных образований, имеющих свою иерархию. В периоды стабильного развития и расцвета культуры это выражается в единстве чувственного и рационального познания, в научной системе знаний (И. Кант), в архетипах культуры, или пер-

вичных образах коллективного бессознательного (К. Г. Юнг), что находит отражение во всех сферах культурной деятельности, в том числе, в художественной, духовной и материальной культурах. В дестабилизационные периоды функционирования культуры как самоорганизующейся системы особенно ярко проявляется самоустановка социума на поиск, казалось бы, утраченной идеи социокультурного единства народа, что многогранно отражается в информационном пространстве (ИП) культуры, в первую очередь, в средствах массовой информации и коммуникации. Новые идеи выступают информационной причиной, формирующей собственные информационные потоки, различные уровни (в частности, это общественно-политические или художественно-эстетические течения и движения) в ИП культуры, но не каждая идея может «вписаться» в архитектуру пространства культуры, способствовать его интегративной конвергенции, не разрушая хронотоп культуры.

В самой идее культуры, отмечал Ю. М. Лотман в «Статьях по семиотике и топологии культуры» [6], заложено противоречие существования иного мира, который имеет в «алфавите культуры» разные образы: покойники, враги, чужие боги, злые духи, природа. Даже в мифологии «свои боги» (понятные) всегда находятся в центре культурного пространства или вверху универсума, который отождествляется с пирамидой, а враждебные существа – за границами культуры, или внизу пирамиды. «Чужой мир» в таком пространстве выстраивается по принципу «вывернутой симметрии» (Ю. М. Лотман) и выполняет двойную, изнутри противоречивую функцию: он есть хаос – враг космосу и его постоянный резерв. Граница между своим миром и чужим – место постоянных контактов и проникновений. То есть, именно здесь наблюдаются межкультурный диалог, культурный синтез, культурная диффузия, а также возникают противоречия, которые провоцируют так называемую культурную несовместимость. Стереотипы чужого или враждебного пространства переносятся людьми на своих реальных соседей, которые исповедуют иную религию или относятся к другому этносу, «культура постоянно ведет «игру» с внекультурным пространством, то помещая туда свои страхи, то делая его местом своих идеалов, и постоянно со-

зерцая себя в этом перевернутом зеркале» [6, с. 9–10]. «Чужой» в дестабилизированной социокультурной ситуации становится врагом, хотя на межличностном уровне (микрокоммуникации) он таковым и не является в реальности. Принцип «вывернутой симметрии» поясняет механизм возникновения конфликтов на основе информационной причинности в ИП культуры, что происходит в результате переноса устойчивых информационно-логических структур – стереотипов мышления – из одного ИП (чужого, виртуального и вневременного) в другое ИП (свое и реальное).

Динамический аспект информации. В книге «Проблема идеального. Субъективная реальность» Д. И. Дубровский, анализируя проблему связи субъективной реальности с мозговыми и телесными процессами, рассмотрел структуру субъективной реальности на основе социальной диалектики идеального и материального, отношений между личным и надличностным в индивидуальном и общественном сознании. Д. И. Дубровский справедливо называет «живой самоорганизующейся системой» не только чисто «биологическую систему, но также всевозможные биосоциальные системы, включая земную биосоциальную систему в целом»; любая социальная самоорганизующаяся система имеет свои неликвидированные биологические основы, технические системы оказываются «вмонтированными» в биосоциальные системы, составляют их компонент, контролируются ими на «входе» и «выходе»; в трактовке информационных процессов, которые выходят за границы физического описания и объяснения, физикализм с редукционистской программой оказался несостоятельным [7, с. 311–312]. То есть анализ информационных процессов не вписывается в рамки бинарных позиций «идеальное – реальное», «субъективное – объективное», а может выстраиваться только на нелинейных информационных причинно-следственных связях. Опираясь на принципы, обоснованные философом Д. И. Дубровским, мы рассматриваем ИП культуры как биосоциальную самоорганизующуюся систему, где объективная и субъективная реальность, идеальное и материальное, личное и общественное, прошлое и настоящее оказываются тесным образом взаимосвязанными и взаимозависимыми друг от друга. Считаем, как

С. Н. Иконникова и многие другие культурологи, что любая культура – это, в первую очередь, сложная, открытая, диффузная, самоорганизующаяся система. Она может рассматриваться как информационная система с собственным информационным пространством, имеет сложную динамичную иерархическую информационно-коммуникативную структуру, трансформирующуюся на различных уровнях в историческом времени. В то же время, именно ИП обеспечивает сохранность хронотопа культуры или разрушает его.

Акцент на анализе проблем создания и диссипации информации, генерируемой в процессе развития физических и биологических систем под внешним воздействием, сделал греческий ученый Д. Николис. Рассматривая динамику сложных нелинейных структурных преобразований в книге «Динамика иерархических систем: Эволюционное представление», он изложил механизмы проявления симметрии и законы сохранения [8, с. 19–22]. Физический закон (описывается функцией) – это алгоритмичная информация (в трактовке А. Н. Колмогорова) или алгоритм моделирования динамических явлений (Д. Николис). В динамике разнообразных преобразований конфигурация получается симметричной, если в результате обратно проведенных операций мы возвращаемся к первоначальной форме, и «чем больше степеней симметрии (абстрактной или конкретной), тем точнее то предсказание, которое мы можем сделать относительно эволюции такой системы» [8, с. 20]. Здесь степень симметрии – это количество независимых друг от друга симметричных преобразований, которые охватывают разные информационно-кодовые уровни ИП культуры. Инвариантность относительно сдвига по времени излагается как законы сохранения (Д. Николис), но большинство природных структур характеризуются именно асимметрией. Отметим, что при анализе явлений культурной динамики динамический аспект информации, в отличие от статического, будет проявляться в акценте не на пространстве или структуре, а на их трансформации; не на количестве, а на тенденции к росту/снижению; не на скорости, а на ускорении; не на информационной симметрии, а на причинах отклонения от нее, т. е. через метаинформацию (понятие Ю. А. Шрейдера). В информационных про-

цессах культуры, также как и в природных, основную роль выполняет информационная асимметрия, но для единства ИП культуры важна именно информационная симметрия. Принцип симметрии выступает основополагающим в архитектонике.

Симметричная и асимметричная информация. Философская проблематика симметрии непосредственно раскрывается при анализе информационных процессов в ИП культуры, где генерируется и постоянно функционируют как симметричная, так и асимметричная информация на разных информационных уровнях. Формальное представление о симметрии связано с формой как неизменным компонентом: если в процессе движения форма остается тождественной самой себе, то это симметричное преобразование. Для динамических информационных процессов характерно билатеральное движение – операция отражения или зеркальное копирование, при котором сохраняется топологическое тождество при внешнем отличии. В этом случае неизменными компонентами выступают качества, свойства, поведение и т.п., что непосредственно связано с ценностной ориентацией человека, с культурой, с ее архитектоникой. Информационная система культуры может выступать в качестве системы с высокой или низкой степенью симметрии, которая определяется на основе информационной причинности и информационной эквивалентности (в трактовке П. К. Анохина). Под **симметричной информацией** о культуре понимаем информацию, которая не искажается в процессе ее многократного отражения и функционирования в ИП на протяжении длительного времени, формируя собственный хронотоп культуры; **асимметричная информация** при верификации не подтверждается буквально, не является в целом адекватной при сравнении ее с информационным первоисточником, или «первичной информацией», но она может выступать как культурное многообразие, специфика и уникальность культуры на определенных этапах развития мировой культуры.

Рассматривая макроскопическую и микроскопическую симметрию/асимметрию, Д. Николис установил взаимосвязь между симметрией физического закона и симметрией структур, которые возникают в результате действия физического закона на протяжении определенного интервала вре-

мени. Он постулировал, что при формировании степеней симметрии макроскопической структуры существенную роль выполняют 1) внешние факторы, такие как асимметрия начальных и граничных условий, неустойчивость системы, которая ведет к бифуркации (к «ветвлениям решений»), нарушая симметрию начального образования или структуры; а также 2) внутренние факторы – асимметрия на микроуровне, затрагивающая проблематику «скрытой» фундаментальной симметрии как основного источника всевозможного разнообразия [8, с. 21–22]. Приходим к выводу, что исследуя микро- и макроуровни ИП культуры можно выявить **информационную асимметрию** как явление динамики многочисленных информационных форм. Причем, источником культурного разнообразия будет выступать асимметрия на микроуровне, а макроскопическая структура культуры трансформируется под влиянием как внешних, так и внутренних факторов.

В работе «Время, хаос, квант. К решению парадокса времени» И. Р. Пригожин и И. Стенгерс предложили различать динамический хаос на микроскопическом уровне и диссипативный (рассеянный) хаос на макроскопическом уровне; устойчивые системы ассоциируются с понятием детерминистического, симметричного, времени; в то время как неустойчивые хаотические системы ассоциируются с понятием вероятностного времени, подразумевающего нарушение симметрии между прошлым и будущим [9, с. 205–209]. Отмечая продуктивность синергетического подхода в философии культуры, С. Н. Иконникова в работе «Хронотоп культуры как основа диалога поколений» подчеркивает, что «понятие динамической неустойчивости дает возможность нового понимания роли Хаоса, мира случайностей, в результате которых возникают альтернативные пути развития, способные обогатить и обновить такую сложноорганизованную и саморазвивающуюся систему, какой является культура» [10, с. 72]. Все системы, «допускающие несводимое вероятностное описание» И. Пригожин называет хаотическими [9, с. 13]. То есть культура в динамике информационных процессов всегда будет представлять собой хаотическую систему, находящуюся попеременно в состояниях относительной устойчивости и неустойчивости, что четко выявляется при анализе

ее ИП на протяжении значительного промежутка времени.

На наш взгляд, не вызывает сомнения, что динамическую неустойчивость/устойчивость системы культуры отражают происходящие в ней асимметричные/симметричные операции, а информационные процессы на микро- и макроуровнях информационной системы культуры следует считать относительно независимыми между собой, как независимы автокатализ и гетерокатализ в системе культуры. Функциональная структура ИП формируется в процессе генерации симметричной и асимметричной информации, где архитектурное единство ИП культуры обеспечивает сохранность симметрии даже в условиях динамической неустойчивости системы.

Асимметрия как информационная причина. Для мировой культуры актуальность проблематики, связанной с функционированием симметричной и асимметричной информации, подчеркивает международное признание в 2001 г. работы нобелевского лауреата Д. Стиглица, который на основе информационной асимметрии трактовал механизмы функционирования рыночных отношений в экономике, как самостоятельные, не находящиеся в прямой зависимости от состояния производства. Среди основных проблем современного информационного общества многие ученые (например, М. Кастельс, К. К. Колин и др.) называют информационное неравенство – высокоавтоматизированная информационная среда доступна в различной степени для отдельных людей, организаций, регионов и стран мирового сообщества. Можно предположить, что асимметричная информация, информационное неравенство, потенциально могут рассматриваться как информационная причина стратификации информационной цивилизации. В то же время, если в обществе социокультурная деятельность не выходит за рамки установившегося «культурно-ценностного поля» (понятие П. Н. Киричка), то асимметрия на микроуровне остается не выявленной, или «скрытой», такие информационные взаимодействия условно можно считать симметричными. Само «культурно-ценностное поле» здесь выступает в качестве динамичной среды, или ИП культуры, единство которого зиждется на информационной симметрии.

Сравнивая психику человека и животных, Д. И. Дубровский в книге «Сознание, мозг, искусственный интеллект» пояснял углубление информационной асимметрии в социуме не характерным для животных «двойным» отражением: направленность психической активности человека на внешний и внутренний мир, центрирование субъективной реальности в контуре «Я» – «не-Я», возможность абстрагирования, усложнение и высокая степень свободы «движения» в сфере субъективной реальности, пробное прогнозирование, моделирование и другие информационные процессы. «Гигантское возрастание возможностей активности, степеней свободы повлекло новые, специфически человеческие проблемы, так называемое, ускорения в бытии» [11, с. 260]. Отметим непосредственную связь между «вывернутой симметрией» (Ю. М. Лотман) и «двойным отражением» (Д. И. Дубровский). Если спроецировать их логическую структуру (метаинформацию) на ИП культуры, то образно воссоздается его архитекtonика в динамике информационных процессов: ИП культуры то сужается до многовекторного микроуровня (личности), то расширяется на макроуровне информационной системы культуры, а в целом существует по принципу «вывернутой симметрии» и многократного отражения информации во всех структурах культуры.

Заключение. Мы приходим к выводу, что в динамике пространственных форм сама архитекtonика ИП культуры может быть выражена в символическом образе пульсирующего и плавно трансформирующегося в пространстве геометрического тора, способного «выворачиваться» так, что многовекторный микроуровень ИП культуры «скрывает» сам центр симметрии. При информационном подходе архитекtonика – это метаинформация концептуального уровня: свернутая, поликодированная, которая позволяет на основе чувственно-рационального метода познания иметь абстрактное символическое представление о содержании и форме функциональной системы, цели ее существования во внешнем окружении. Архитекtonика информационного пространства культуры – специфический для конкретной культуры алгоритм ее функционирования в едином ИП мировой культуры, где наблюдается генерация информации о культуре как самоорганизу-

ющейся информационной системе в ходе ее диалога с другими культурами. Исследования информационного пространства культуры конкретного народа можно проводить на основе информационной причинности, анализа информационных процессов, барьеров, потоков, формирующих различные информационные уровни в ИП культуры. Архитектоническим принципом исследования ИП культуры как целостной самоорганизующейся функциональной системы выступает принцип симметрии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Принцип симметрии: историко-методологические проблемы: сб. ст. / отв. ред. Б. М. Кедров, Н. Ф. Овчинников. — М.: Наука, 1978. — 398 с.
2. Кондаков, И. В. Архитектоника русской культуры / И. В. Кондаков // *Общественные науки и современность*. — 1999. — № 1. — С. 159–172.
3. Ляпкина, Т. Ф. Архитектоника культурного пространства Восточной Сибири (конец XVII – начало XX в.): автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. / Т. Ф. Ляпкина. — СПб., 2007. — 44 с.
4. Иконникова, С. Н. История культурологических теорий / С. Н. Иконникова. — 2-е изд. — СПб.: Питер, 2005. — 474 с.
5. Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурофилософской рефлексии: научная монография / Е. Э. Дробышева. — СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010. — 223 с.
6. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман // *Избранные статьи: в 3 т.* / Ю. М. Лотман. — Таллинн: Александра, 1992. — Т. 1: — 479 с.; Психология онлайн. Культурология. — [Электронный ресурс]. — 1999. — Режим доступа: <http://psychological.ru/default.aspx?p=426>. — Дата доступа: 14.12.2012.
7. Дубровский, Д. И. Проблема идеального. Субъективная реальность / Д. И. Дубровский. — М.: Канон+, 2002. — 368 с.
8. Николис, Д. Динамика иерархических систем: Эволюционное представление / Д. Николис; пер. с англ. — М.: Мир, 1989. — 488 с.
9. Пригожин, И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс; пер. с англ. — 7-е изд. — М.: ЛИБРОКОМ, 2009. — 232 с.
10. Иконникова, С. Н. Хронотоп культуры как основа диалога поколений / С. Н. Иконникова // *Miscellanea humanitaria philosophiae*. Очерки по философии и культуре. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. Серия «Мыслители». — СПб.: С.-Петербург. филос. общ-во, 2001. — Вып. 5. — С. 69–74.
11. Дубровский, Д. И. Сознание, мозг, искусственный интеллект / Д. И. Дубровский. — М.: ИД Стратегия-Центр, 2007. — 272 с.

Поступила в редакцию 01.04.2013 г.

УДК 339.923:008(476+470)

Приграничье: образ страны и социокультурные аспекты сотрудничества

Рудковский Э. И.

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



Статья посвящена актуальным социокультурным аспектам приграничного сотрудничества России и Беларуси. Дан анализ содержания категорий «приграничье», «образ страны», «имидж страны». Рассматривается роль образа страны в приграничных связях. На основе проведенного социологического исследования выявлено отношение молодежи к проблемам сотрудничества двух стран-соседей, оценка респондентами типичных характеристик белорусского и российского этносов. Подчеркивается место и значение духовных ценностей, идеологических факторов, роль патриотизма в углублении интеграционных процессов, укреплении Союзного государства. Сделан вывод, что идеология формулирует ориентиры того, как обустроить наш общий дом. Идеологические ценности являются той «смазкой», которая повышает эффективность функционирования всех звеньев общественного организма, включая экономические процессы. Только единое духовное пространство, идеологическое векторное поле позволит наполнить интеграционные процессы весомым содержанием, преодолеть текущий, сиюминутный эгоизм и способствовать

эффективному союзному строительству.

Ключевые слова: приграничье, образ страны, имидж страны, идеология, социокультурное сотрудничество.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 64-68)

Borderland: Image of the Country and Social and Cultural Aspects of Cooperation

Rudkovski E. I.

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

The article dwells upon topical social and cultural aspects of crossborder cooperation of Russia and Belarus. Analysis of the idea of the categories of borderland, image of the country is given. Role of the image of the country in borderline links is considered. On the basis of a sociological research the attitude of the youth to the issues of cooperation of the two neighbouring countries, respondents' evaluation of typical characteristics of Belarusian and Russian nations was found out. Place and significance of spiritual values, ideological factors, role of patriotism in deepening integration processes, strengthening the Union state are stressed. Conclusion is made that ideology forms landmarks of how to build our common home. Ideological values are the means which increase the efficiency of functioning of all the chains of the public organism, economic processes including. Only one whole spiritual space, ideological vector field will make it possible to fill integration processes with weighty contents, overcome current egoism and promote efficient union construction.

Key words: borderland, image of the country, ideology, social and cultural cooperation.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 64-68)

Ведущую роль в приграничном сотрудничестве играет в современных условиях, как известно, экономическое сотрудничество. Это базовый уровень сотрудничества, что находит свое отражение в самом названии таких форм интеграции, как «Таможенный союз», «Единое экономическое пространство». Вместе с тем эффективность экономических связей во многом зависит и от так называемых надстроечных

процессов. Речь идет о различных формах социокультурного сотрудничества: контактах людей, сотрудничестве в области культуры, образования, науки и т. д.

Цель статьи – анализ социокультурных аспектов приграничного сотрудничества.

Место пограничья в интеграционных процессах. Само понятие «приграничье» сегодня нуждается в уточнении. Если учесть, что Республика Беларусь, белорусский эт-

нос находятся на стыке цивилизаций, то наша страна в известном смысле является Приграничьем, а ее приграничные регионы можно назвать субприграничными. Полагаем, что такой подход не лишен оснований: белорусский этнос впитал в себя черты культур своих соседей. Это проявляется в укладе жизни, языке, религии, конфессиональной ситуации. Такой позиции придерживается ряд белорусских исследователей. К примеру, И. Абдирилович отмечает, что белорусам присуще колебание между Востоком и Западом. Неприверженность ни первому, ни второму. В ментальности белорусского народа важную роль играют черты промежуточности, перехода, сомнения, распутья, «росстаней», выбора, стремление к середине [1, с. 9]. Освещая данную проблему, И. Бусько приходит к выводу: «Транзитный, промежуточный характер белорусской культуры обусловил сложность органичной социокультурной динамики общества, элита которого, постоянно вовлекаясь в политические коллизии, сменяла свою социокультурную ориентацию в зависимости от конъюнктуры и ближайших перспектив» [2, с. 342].

Решение проблем Приграничья предполагает учет целого ряда противоречий, возникших в недавнем прошлом. Среди них следует выделить противоречия между глобализацией экономики и протекционистской деятельностью государств; культурной унификацией в рамках глобализации и национальной (региональной) культурной идентичностью; международной региональной интеграцией стран и суверенитетом; политическими центрами, стремящимися укоренить или сохранить властную вертикаль и подчиненные им территории, геополитические расширения своих прав и полномочий в сфере международной деятельности.

Роль приграничных регионов объективно повышается. Нельзя все процессы в обществе регулировать из центров власти. Регионы не должны стать заложниками всякого рода войн: «молочных», «сахарных» и т. п. При этом следует отметить, что Приграничье в прошлом находилось на периферии своих стран имело более низкие темпы развития по сравнению с центральными областями.

Приграничные связи пока не рассматриваются как особый вид международных экономических и социокультурных связей и отношений, имеющих свою специфику целей, интересов и методов управления.

В интеграции стран (России и Беларуси), в строительстве Союзного государства ос-

новной упор сделан на межгосударственный уровень, а региональное и местное звено не рассматривается как равноценное. Вот почему возникает необходимость установления таких связей на региональном уровне, которые существенно упростили процесс приграничного сотрудничества, сделали его более эффективным. Следует также учесть, что в приграничном сотрудничестве пока, как уже отмечалось, доминируют экономические связи. Вместе с тем нельзя уменьшать роль гуманитарного сотрудничества, без которого немыслимо всякое иное развитие.

Важнейшая задача двух стран-соседей – дальнейшее укрепление добрососедства, дружбы и взаимопонимания посредством углубления культурных связей, развития сотрудничества в гуманитарной сфере (вопросы досуга, образования; проведение дней культуры, фестивалей и т. д.). При этом должны быть созданы объективные предпосылки, которые препятствовали бы росту отчужденности между народами, различных проявлений национализма. Безусловно, решение данной задачи в огромной мере зависит от средств массовой информации, которые должны работать на идеологическое обеспечение интеграции двух братских народов. Более того, необходима институционализация социокультурного сотрудничества приграничных регионов, создание соответствующих государственных структур, общественных объединений, разработка комплексных программ, которые координировали бы данный важный сегмент жизни населения двух стран.

Нельзя не учитывать и то обстоятельство, что в сознании широких слоев населения пока отсутствуют четкие представления о сути региональной политики и места в ней приграничного и трансграничного сотрудничества. В этой связи, большое значение имеет информационное взаимодействие регионов и людей, которое является многоаспектным и стремится к преодолению каких бы то ни было границ. Однако информационное взаимодействие часто сопряжено с наличием видимых и невидимых барьеров. Один из них – различный характер идеологических принципов, ценностей, социальных и политических ориентиров, культивируемых в странах. Известен тот факт, что население республики Беларусь в большей мере информировано о событиях в России, нежели россияне о реальных процессах, происходящих в нашей стране.

К примеру, доступ белорусского телевидения на российскую территорию по разным причинам ограничен. Прежде всего, в Приграничье происходит апробация путей решения возникающих проблем и противоречий в названной сфере.

Для жителей Приграничья часто вовсе не абстрактными являются вопросы: как жить?, кто мы?, откуда мы?, куда идем?, актуализируется проблема сохранения исторической памяти. Сохранить ее – значит сохранить свою культуру, традиции, обычаи, которые являются достоянием всего человечества. Преемственность исторической памяти – залог самобытности этноса в контексте процессов глобализации. Последняя наиболее реально обнаруживает себя в формировании крупных региональных самодостаточных центров развития и силы. Поэтому такие страны, как Беларусь, могут сохранить свой суверенитет, найти свою нишу и место в мире только в союзе с другими близкородственными в культурно-цивилизационном отношении восточнославянскими народами.

В современных условиях ни один этнос, а тем более регион, не может динамично развиваться в условиях автаркии, изоляции от мировых цивилизационных процессов. Решение многочисленных экономических и социокультурных проблем предполагает использование достижений постиндустриального общества у других народов, но не в ущерб национальным духовным ценностям, которые не исчерпали себя в качестве основы развития общества. Социальный транзит неизбежен и он предъявляет требования к каждому этносу или отдельному региону: создавать новые формы бытия людей на основе базовых этнических ценностей.

Образ страны, национальная самоидентификация и приграничье. Эффективность приграничного сотрудничества в различных сферах общественной жизни зависит от многих факторов: уровня экономического развития регионов и однотипности хозяйственных систем, близости господствующих в массовом сознании ценностных ориентаций и сложившегося образа страны, ее «портрета».

Образ страны – это важнейшая духовная предпосылка налаживания эффективного приграничного сотрудничества в различных сферах общественной жизни. В то же время приграничное сотрудничество формирует образ и имидж стран, является фактором их восприятия у населения сопредельных территорий.

Образ страны нельзя ограничивать лишь географическим содержанием данного понятия [3]. В литературе обычно различают субъективный образ страны – образ, существующий в сознании ее населения, и объективный образ, складывающийся в общественном мнении внешних партнеров данного государства [4–5]. На наш взгляд, более корректно в данном случае вести речь о внутреннем и внешнем образах страны. Это не противоречит сути самих терминов «субъективный» и «объективный». Известно, что субъективный и объективный образы далеко не всегда соответствуют реальному положению дел и объективным показателям развития страны. В то же время позиционирование по отношению к «иному» и соотнесение себя с другими национально-государственными общностями всегда было и остается одной из основ утверждения собственной национальной идентичности [4].

Отдельные исследователи обоснованно различают образ и имидж страны. Образ – это целостная система взглядов, представлений, мнений населения о стране, ее восприятие различными акторами коммуникации как изнутри, так и извне [4]. Имидж – понятие более узкое, оно носит инструментальный характер. «В практике рекламы и паблик рилейшнз под имиджем понимают именно целенаправленно создаваемый (на основе исследования потребностей и «идеалов» целевых аудиторий) образ. Образ инструментальный, предназначенный для трансляции с целью совершенствования представлений аудитории в интересах субъекта» [5]. Вследствие этого формируемый имидж часто не может не носить предвзятого характера. Имидж формируется с учетом ожиданий реакции адресных групп. Вместе с тем нельзя, на наш взгляд, согласиться с мнением, что характеристики образа «соответствуют основным показателям объективной реальности» [5]. Если речь идет о внутреннем образе страны, то чаще всего они соответствуют (хотя и не всегда. К примеру, националистические предрассудки, которые могут иметь значительное распространение в той или иной стране в конкретной исторической ситуации.) Когда речь идет о внешнем образе страны, то следует учитывать, что он включает стереотипы, предрассудки, которые стихийно складываются, формируются СМИ и не всегда соответствуют всему многообразию жизни той или иной страны. К примеру, стандарт-

ный набор представлений о Беларуси бытует и сегодня (бульба, драники, болота).

На наш взгляд, наиболее значимыми показателями внутреннего образа Беларуси, который тесно связан с самоидентификацией населения, являются:

- гражданство;
- общие представления о национальном характере;
- связь с культурой предков, традициями, обычаями;
- конфессиональная принадлежность;
- историческое прошлое, единство исторических судеб с русским народом.

В то же время язык, высшие достижения художественной культуры не стали, как показали наши исследования, элементами позитивной национальной самоидентификации. Обратимся к данным проведенных нами социологических исследований среди студенческой молодежи города Витебска. В ходе исследования были выявлены представления молодых людей о наиболее значимых чертах белорусов (субъективный образ) и россиян. Большинство респондентов к таким чертам белорусов относят гостеприимство (63,9%); толерантность, уважительное отношение к представителям других наций (44,5 %); доброжелательность (43,1%); трудолюбие (43,1%); веротерпимость (28,9%); законопослушность (28,9%). По мнению опрошенных, наиболее значимыми качествами россиян являются деловитость и предприимчивость (43,2%); общественная активность (38,7%); свободолюбие (46,8%). К общим, объединяющим, равноценным качествам белорусов и россиян респонденты относят патриотизм, взаимовыручку, умение приспособиться к изменившимся обстоятельствам. Оценки данных качеств очень близки. Белорусы и россияне – люди, умеющие терпеть, имеющие талант к выживанию в любых условиях – история и география научили, они легко мимикрируют и приспосабливаются к правилам местной игры.

Важнейшими объективными факторами, объединяющими белорусов и россиян, опрошенные считают историю, общие испытания и победы (1-е ранговое место); общее происхождение (2-е ранговое место); культуру, язык (3-е ранговое место). Вместе с тем, только каждый девятый респондент (11,41%) принимает тот путь общественных преобразований, который избрала Россия, каждый шестой опрошенный не согласен с социальным расслоением в соседней стране (17,0%).

Приграничное сотрудничество и духовное пространство. В ходе строительства Союзного государства, налаживания взаимовыгодного приграничного сотрудничества следует, на наш взгляд, учитывать следующую важнейшую проблему. Речь идет об общности идеологических ценностей двух стран. Уповать только на экономические интересы, получаемую хозяйственную выгоду не стоит, нельзя находиться в плену экономического и технологического детерминизма. Речь идет о единстве духовных ценностей и, если хотите, идеологических ориентиров, о проекте будущего двух стран. Без этого неизбежны всякого рода «войны» (сахарные, молочные и т. п.). Следует признать, что идеология является сегодня слабым звеном интеграции Республики Беларусь и Российской Федерации. Существуют достаточно существенные различия моделей развития двух стран-соседей. Нельзя игнорировать тот факт, что экономика, политика и идеология диалектически взаимосвязаны. Именно идеология формулирует ориентиры того, как обустроить наш общий дом, включая и экономику. Идеологические ценности являются той «смазкой», которая повышает эффективность функционирования всех звеньев хозяйственного механизма и экономической интеграции. Вот почему вопросы идеологического обеспечения евразийской интеграции в целом и приграничного сотрудничества, в частности, весьма актуальны и требуют обоснованного ответа. Только единое идеологическое векторное поле позволит наполнить интеграционные процессы единым содержанием, преодолеть сиюминутный экономический эгоизм по обе стороны границы.

Нередко в качестве духовной основы единения братских народов рассматривается православие, которое определило культурный и цивилизационный облик восточных славян. Подчеркивается, что в рамках православной традиции формируется литературная и языковая культура, появляется общее самосознание, связанное с понятиями «Русь», «русская земля», «русская вера», «русский дух». Это дает повод говорить о восточно-христианской цивилизации, стимулируя тем самым интеграцию коллективного сознания как в пространственно-территориальном отношении, так и в ментальном измерении.

Православие, безусловно, может и должно сыграть важную роль в единении рос-

сийского и белорусского народов, развитии между ними международного сотрудничества. Важную, но, думается, не решающую. Такая роль принадлежит политико-идеологическим факторам (если речь идет о факторах духовных). Это обусловлено следующими причинами. Во-первых, следует признать падение религиозности населения. Процессы секуляризации различных сторон общественной жизни стали реальностью. Доля активно верующих молодых людей в нашей стране незначительна: лишь 6–8% их соблюдает религиозные обряды и регулярно не реже одного раза в неделю посещает богослужение в церкви. Во-вторых, истории известны многочисленные случаи, когда именно противоположность идеологических и политических ценностей и интересов разделяла целые нации, вела к кровопролитным гражданским войнам. При этом общность религии не препятствовала этому. Достаточно вспомнить гражданские войны в России и Испании. Ведь население этих стран в то время было в основной своей массе православным и католическим соответственно.

Вышеизложенное подтверждается и проведенным нами социологическим исследованием, которое показало, что среди факторов, объединяющих белорусов и россиян, религия уступает общности исторических судеб, языка культуры. И хотя 2/3 респондентов считают себя верующими в Бога, главную роль в приграничном сотрудничестве относительно большинство респондентов отводит факторам экономическим и социально-политическим. Лишь 9,2% опрошенных отвели православию равновеликую роль среди других факторов успешного взаимодействия стран-соседей.

Полагаем, что одной из важнейших идеологических предпосылок единения двух стран и народов является «союзный патриотизм». Данное понятие нуждается в уточнении. До сих пор нет его единого толкования. О союзном государстве в белорусских и особенно в российских учебниках говорится вскользь и очень лаконично. Следует признать, что наши страны не вышли на тот объем духовного и информационного обмена, который необходим и который существовал в СССР. Решение проблемы упирается в отсутствие соответствующей структуры, некоего нового инструмента, который бы координировал бы и поддерживал совместные проекты в гуманитарной и социокультурной сферах. Необходимо соз-

давать такое духовное и юридическое пространство, которое наряду с экономическим и таможенным способствовало бы союзному строительству. Именно формирование общественного сознания является базой для утверждения тех ценностей, которые необходимы народам в их интеграционных устремлениях и выступают духовным скрепом не только любого интеграционного объединения, но и любого государства.

Заключение. Образ страны включает символику, сложившиеся стереотипы и наиболее общие представления об историко-культурных, географических и природных ее условиях. Он не является чем-то застывшим и меняется с изменением исторических эпох. Тот образ Беларуси, который создали Я. Купала, Я. Колас, В. Короткевич и другие сыны «зямлі пад белымі крыламі», не в полной мере применим к нашей стране сегодняшнего дня. Над образом страны необходимо постоянно трудиться, придерживаться наступательной конкурентно-способной стратегии. Важную роль в формировании образа страны играет народная дипломатия, так называемая «мягкая сила», использование всего потенциала социальных условий, духовной культуры с целью ломки негативных стереотипов, идеологием и формированием позитивного мировосприятия населения, представления о стране в мире, ее достижениях, истории. Сложившийся позитивный образ государства становится в дальнейшем важным элементом всей системы приграничных взаимоотношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдзіраловіч, І. Адвечным шляхам: Даследзіны беларускага светапогляду / І. Абдзіраловіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993.
2. Бусько, И. В. Специфика ментальности и исторический путь восточнославянских народов / И. В. Бусько // Современные глобальные трансформации и проблема исторического самоопределения восточнославянских народов / под ред. Ч. С. Кирвеля. – Гродно: Изд-во ГрГУ имени Я. Купалы, 2008.
3. Замятин, Д. И. Образ страны: структура и динамика [Электронный ресурс] / Д. И. Замятин. – Режим доступа: http://pitered.ru/articles/other/obraz_strani.htm – Загл. с экрана. – Дата доступа: 03.04.2013.
4. Семененко, И. С. Образы России: восприятие, осмысление, формирование [Электронный ресурс] / И. С. Семененко. – Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/litagent_drofa/istoriya_i_tradicii_narodov_rossii/read_online.html?page=4 – Загл. с экрана. – Дата доступа: 03.04.2013.
5. Гринберг, Т. Э. Образ страны или имидж государства: поиск конструктивной модели [Электронный ресурс] / Т. Э. Гринберг. – Режим доступа: <http://pravo33.wordpress.com/2010/02/13/т-э-гринберг-образ-страны-или-имидж-го/> – Загл. с экрана. – Дата доступа: 05.04.2013.

Поступила в редакцию 16.04.2013 г.

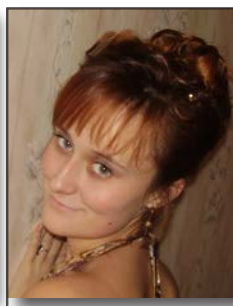
УДК 728.83(476.5)

Усадьба И. А. Маньковского «Милое»: история создания, первоначальный облик и перспективы восстановления

Юрчак Д. В.*, Юрчак Ю. В.**

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

***Учреждение образования «Полоцкий государственный университет», Полоцк*



В статье рассматривается история появления имени «Милое» (д. Мазолово Витебского района), ранее принадлежавшего известному белорусскому просветителю, государственному деятелю, бывшему витебскому вице-губернатору Игнатию Антоновичу Маньковскому. Авторы провели обследование современного состояния здания, на основе сохранившихся элементов строения и иных источников предприняли попытку определить первоначальный облик архитектурного памятника и всей усадьбы, которая включала усадебный дом, хозяйственные постройки, мельницу, парк, фонтан и беседку перед главным входом в здание. На основе полученных в результате замеров объекта данных предпринята попытка создания трехмерной модели восстановленного

архитектурного памятника с учетом возможности воссоздания утраченных элементов, что позволило бы превратить деревню Мазолово, где в настоящий момент расположен усадебный дом, в популярный региональный туристический центр.

Ключевые слова: усадьба, памятник архитектуры, культурное наследие.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 69-73)

Manor of I. A. Mankowsky «Miloye»: History of Creation, Original Appearance and Prospects for Recovery

Yurchak D. V.*, Yurchak Y. V.**

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

***Educational establishment «Polotsk State University», Polotsk*

History of the foundation of Manor of Miloye (the village of Masolovo Vitebsk district), which belonged earlier to the famous Belarusian enlightener, statesman, former Vitebsk Vice Governor Ignaty Antonovich Mankovsky, is considered in the article. The authors conducted an examination of the modern state of the building on the basis of the survived elements of the construction and other sources and made an effort to find out the original look of the architectural monument and the whole manor, which included the manor house, household buildings, a mill, a park, a fountain and a pavillion in front of the house entrance. On the basis of the data obtained as a result of taking measurements of the object attempt was made to create a three dimensional model of the reconstructed architectural monument considering the possibility of recreation of the lost elements, which would make it possible to turn the village of Masolovo, where the manor is located at present, into a popular regional tourist center.

Key words: manor, a monument of architecture, cultural heritage.

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 69-73)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kajuga@list.ru – Д. В. Юрчак, Ю. В. Юрчак

В XIX веке во многих уголках Беларуси можно было увидеть многочисленные усадьбы крупных землевладельцев, которые строились с изыском, часто по проектам ведущих российских и зарубежных зодчих. Центральным их звеном всегда являлся усадебный дом, который могли окружать многочисленные хозяйственные постройки, благоустроенные парки, аллеи, беседки и т. д. Значительный след в отечественных «дворянских гнездах» оставил классицизм, который господствовал в архитектуре XIX века и с особой силой проявил себя в усадебных домах и комплексах на территории Беларуси. Но только классицизмом усадебная архитектура Беларуси не ограничивалась. Любые новейшие веяния могли найти отражение в особняках крупных землевладельцев, единственным ограничением при этом были финансовые возможности самого хозяина. Благодаря этому еще в начале XX века в окрестностях Витебска по оценкам известного краеведа Н. В. Пивовара, имелось около 150 помещичьих усадеб и усадебных комплексов [1, с. 1]. К большому сожалению, до наших дней из них сохранились единицы. Все это стало закономерным итогом объявленной большевиками «войны дворцам». Поэтому до наших дней дожили только те объекты, которые были использованы новой властью, подверглись определенной реставрации и органически вписались в новые реалии. К таким объектам, в частности, относится усадебный дом в деревне Мазолово, имеющий свою интересную историю и один из немногих хорошо сохранившихся в восточной Витебщине.

Усадьба «Милое» в д. Мазолово и судьба ее первого владельца Игнатия Маньковского не раз становились объектом интереса исследователей. В частности, данная тематика рассматривалась в работах Г. В. Киселева [2–3], краеведческих публикациях Д. Газина [4], Н. Пивовара [5], а также находила отражение на страницах региональных и республиканских СМИ. Однако, несмотря на это, к сожалению, много еще осталось вне поля зрения исследователей, обращающих чаще всего внимание на судьбу хозяина особняка, а не на сам памятник архитектуры. В рамках данной статьи мы постараемся исправить сложившееся положение.

Цель статьи – анализ истории появления усадьбы, реконструирование ее внешнего

вида и прогнозирование перспективы восстановления.

История появления усадьбы. К сожалению, об условиях появления многих усадеб мы знаем очень мало. Иногда местные жители рассказывают легенды, в которые верится с трудом. Но в нашем случае ситуация иная: местная легенда подтверждается документальными источниками. Усадьба «Милое», являвшаяся когда-то одной из самых красивых в окрестностях Витебска, была построена будущим витебским вице-губернатором Игнатием Антоновичем Маньковским в начале XIX века. Ее появление связано с романтической историей любви 30-летнего коллежского асессора И. Маньковского и дочери бывшего камергера короля Речи Посполитой, статского советника Антона Маковецкого, которую звали Рахиль. Отец девушки был категорически против этих отношений, считая, что ухажер не подходит для его дочери.

Это вынудило И. Маньковского на отчаянный поступок: он отправился в Петербург, сумел пробраться к императору Павлу I, стать перед ним на колени, возложив себе на голову письменное обращение к самодержцу от несчастных влюбленных (обращаться с устной просьбой к императору было строго запрещено). Будучи в хорошем расположении духа, Павел I прочел текст и показал его супруге, которую эта романтическая история очень растрогала. 17 февраля 1797 года было издано письмо-рескрипт (впоследствии опубликованное в журнале «Русская старина»), в котором говорилось о придании И. Маньковскому чина придворного советника и передаче в пожизненное владение Бувеского казенного имения. Одновременно были сняты все вопросы о женитьбе на Рахиль Маковецкой, так как в своем рескрипте, адресованном ее отцу, сам император написал «Согласіе ваше на увѣнчаніе таковой взаимной ихъ любви, можетъ составить ихъ щастіе и я надѣюсь, что вы, по чадолюбію, не воспротивитесь тому. Съ моей же стороны, для поспѣшества оному, пожаловалъ я жениху чинъ, мѣсто и деревню» [6, с. 115].

Чуть позже (уже за собственные деньги) у местного шляхтича по фамилии Талька (Талькэ) Игнатий Антонович приобрел деревню Мазолово, где в 1801–1806 гг. построил имение, названное в честь сына Антоновка (Antonowka), а впоследствии пере-

именованное в «Милое». В это же время (с 1801 г.) И. Маньковский стал витебским губернским прокурором, а 8 апреля 1813 г. был официально назначен на должность витебского вице-губернатора, которую занимал до 1817 г. Кроме государственной службы Игнатий Антонович активно занимался общественной деятельностью, владел коллекцией древностей, увлекался литературой и даже рассматривался современниками и исследователями в числе наиболее возможных авторов белорусской «Энеиды». В 1830 г. он принял участие в конкурсе Вольного экономического общества, за который был удостоен золотой медали за предложение об обустройстве крестьянских хозяйств.

Усадебный дом и усадьба «Милое». Построенная И. Маньковским усадьба включала в себя сохранившийся до наших дней усадебный дом, хозяйственные постройки (часть из них также сохранилась и находится в ведении Мазоловского ПМС (ранее ПМК № 29)), мельницу и парк с большим количеством декоративных растений. По воспоминаниям местных жителей, рядом с усадебным домом находилась каретная, располагавшаяся слева от главного входа в имение (если стоять лицом к фасаду).

Кроме того, рельеф вокруг усадьбы существенно отличался от современного: из-за того, что мельница находилась чуть ниже по течению реки Лужеснянка, уровень воды был значительно выше современного, за домом и перед ним (на некотором расстоянии) имелись каналы (засыпанные впоследствии мелиораторами, а также при строительстве дороги за домом). Из-за всего этого получалось, что сам дом находился на полуострове и подъезд к нему имелся только со стороны каретной, на фундаменте которой, по словам местных жителей, построено здание конторы (сейчас филиал «Беларусбанка»). Перед главным фасадом здания располагался фонтан (точное место размещения которого установить проблематично), который скорее всего наполнялся водой из родника, расположенного на близлежащей возвышенности. Этот же родник являлся основным источником пресной воды для водопровода, который изначально был встроен в здание. За счет того, что родник располагался выше второго этажа здания, проблем с наполнением всей системы водой не возникало. Кроме того, в здании имелась автономная канализация, следы существования

которой до сих пор можно проследить в стенах здания.

В плане усадебный дом имел вид прямо-угольника. Его внешний облик и планировка по большей части сохранилась на протяжении двух веков (рис. 1). Габариты здания – 26,9х16,6 м. Главный фасад ориентирован на северо-восток. Большая толщина стен, высокие двойные окна обеспечивали в здании хорошую естественную вентиляцию. Существует мнение, что здание сумело сохраниться в таком виде за счет того, что толстые стены обеспечивали тепло в зимнее время, а летом в здании было прохладно. Именно это обеспечило зданию долговечность. По вертикали здание разбито тремя горизонтальными поясами. Карниз украшен аркатурой. Окна центральной части декорированы фигурными поясами (сандриками). На остальных украшения отсутствуют. Боковые фасады декорированы в точности как и главный, за исключением сандриков над окнами.

Отапливалось здание посредством многочисленных печей, соединенных единой системой вентиляции. Получалось так, что в каждой из комнат была печь либо камин, причем все они были вмонтированы во внутренние стены, а система дымохода практически была сведена в 2 трубы, сохранившиеся по сей день. Последние, по информации самого И. А. Маньковского, чистились во всем имении специально подготовленными людьми еженедельно, каждую субботу [7, с. 214].

Крыша усадебного дома была или четырехскатная высокая, или четырехскатная ломаная. В настоящее время она существенно изменена. Изменения коснулись и иных частей здания. В частности, над вторым этажом в настоящий момент находятся железобетонные перекрытия, в то время как межэтажные перекрытия деревянные, многие из которых находятся в аварийном состоянии или вовсе обрушены (особенно в левой части здания). Появление железобетонных перекрытий стало возможным только после появления во второй половине XX века на втором этаже новой стены, на которую и опирались плиты. Имелись и иные позднейшие перестройки. В частности, не раз вносились изменения в местонахождение входных дверей (изменялось их количество и места размещения).

Некоторые сложности вызывает вопрос существования балкона на фасадной сторо-

не здания. На фотографии середины XX века можно видеть небольшой металлический балкон, такой же, как сохранившийся до сих пор с тыльной стороны (рис. 2). Посмотрев на аналоги, можно найти схожие кованые балконы в некоторых усадьбах того времени (например, в усадьбе Хрептовича в Щорсах). Однако, на наш взгляд, ранее перед главным фасадом располагалась просторная открытая терраса, опирающаяся на 4 колонны и 2 полуколонны (последние из которых сохранились) (рис. 3). В подтверждение этого тезиса стоит также провести аналогии с иными памятниками рассматриваемой эпохи и привести воспоминания местных жителей, утверждающих, что ранее перед входом существовала просторная веранда с огромными окнами, а основой для нее и могла стать терраса, которая впоследствии была разрушена. Но, к сожалению, однозначно это доказать возможно только в случае проведения раскопок перед фасадом здания и обнаружения следов опор колонн террасы, а также при тщательном изучении фасадной части здания, скрытой под позднейшей штукатуркой.

Гостиные, кабинеты, библиотека, жилые комнаты располагались на втором этаже, куда вела широкая парадная лестница, располагавшаяся в правой части здания и имевшая оригинальную форму. Часть первого этажа занимала кухня, хозяйственные помещения и комнаты для прислуги. Кроме того, в центральной части здания имелась отдельная узкая лестница для служебных целей. В целом интерьеру здания были присущи четкость пространственных делений и мягкость цветовой гаммы.

Кто был автором проекта усадебного дома – доподлинно неизвестно. Но уместно предположить, что сам Игнатий Антонович мог поучаствовать в этом. В пользу последнего говорит текст его конкурсной работы, где он делает указания на то, что, в частности, хозяйственные постройки (оборы) в имении были его авторскими и новаторскими для своего времени проектами. Причем время их возведения хронологически совпадает с периодом постройки усадебного дома [7, с. 236].

В подтверждение данной версии уместно вспомнить, что строительные знания самого И. А. Маньковского проявились в его конкурсной работе, в которой он обоснованно доказывал необходимость строительства

для крестьян так называемых «белых хат» вместо обычных курных (не имеющих дымохода). Показательно, что во владениях Игнатия Антоновича все крестьянские дома строились по его проектам и с его усовершенствованиями, касавшимися даже метода рубки сруба.

Усадебный дом в современности и перспективы его восстановления. Сохранить изначальный облик усадьбы не удалось из-за многочисленных изменений функционального назначения сооружения и смены собственников. В послереволюционные и послевоенные годы в здании размещалась средняя школа. В годы Великой Отечественной войны – полицейский участок. После строительства в деревне новой школы в усадебном доме сделали общежитие. Решением Витебского областного исполнительного комитета № 348 от 27 декабря 1990 г. усадебный дом был взят под охрану государства и внесен в список памятников Витебской области. Предполагалось в будущем разместить в здании школу искусств. Однако социальная и экономическая нестабильность начала 1990-х гг. не позволила довести запланированное до конца.

В настоящий момент здание принадлежит Витебской епархии Белорусского экзархата Русской Православной Церкви (с 2008 г.), и его часть занимает приход, пользующийся популярностью у местных верующих. Постановлением Совета Министров Республики Беларусь № 1088 от 19 августа 2009 г. усадебный дом И. А. Маньковского бывшей усадьбы «Милое» был включен в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь (регистрационный номер 213Г000896, 3-я категория) [5, с. 1].

В последние годы в конструкцию здания также были внесены некоторые изменения. В частности, по инициативе прихожан без всякого согласования с Министерством культуры было изменено местонахождение центрального входа в здание. Но исключительно негативно оценивать деятельность нынешнего собственника не стоит. Благодаря таким же незаконным с точки зрения законодателя работам на крыше здания удалось добиться того, что дождевая вода больше не попадает в здание, стены также не страдают от воздействия влаги, что, безусловно, позволяет сохранить усадебный дом для потомков.

Кроме того, при изучении рассматриваемого объекта пришлось столкнуться с еще одной проблемой, характерной для многих памятников архитектуры. Этой проблемой является отсутствие какой-либо строительной документации на объект. В частности, не удалось ее найти ни у архитектора Витебской епархии, ни у составителей паспорта и учетной карточки историко-культурной ценности, ни у прихожан. Поэтому все планы, использованные в исследовании и при подготовке трехмерного изображения объекта (рис. 4–7), составлены авторами статьи на основе собственных замеров и при содействии Н. В. Пивавара, А. Ю. Решетника и А. Н. Дулова.

Несмотря на усилия прихожан и общественности само здание на сегодняшний день представляет собой не самую радужную картину. Приход занимает центральную часть первого этажа. Большая же часть дома заброшена, в левой части разрушены части межэтажных перекрытий. Существует угроза дальнейшего обрушения. Поэтому данный исторический объект нуждается в срочном проведении реставрационно-восстановительных работ, которые позволили бы восстановить первоначальный облик здания. Силами прихожан сделать это в здании, площадь которого более 500 м², просто невозможно. Поэтому необходим крупный инвестор, заинтересованный в проведении реновационных работ. Это бы позволило восстановить здание, вернув ему утраченные элементы (парадный вход, высокую крышу, открытую террасу над входом) и приблизив его к первоначальному виду.

Заключение. Все вышеперечисленное позволяет утверждать, что в окрестностях Витебска в настоящее время находится

уникальный архитектурный памятник, который, может быть, имеет не такой изысканный внешний вид, как иные сохранившиеся усадебные дома того времени. Но для своего времени это был уникальный объект, занимавший центральное место в узорном помещичьем хозяйстве И. А. Маньковского, поразившем своей продуманностью и ухоженностью специально прибывшую в Милое конкурсную комиссию из Санкт-Петербурга. Поэтому усадебный дом в деревне Мазолово, в случае проведения качественных реставрационно-восстановительных работ, мог бы пополнить число объектов, привлекающих туристов на Витебскую землю, и стать достойным символом уважения к собственной истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абгрунтаванне статусу гісторыка-культурнай каштоўнасці выяўленаму матэрыяльнаму аб'екту сядзібнаму дому маёнтка «Мілае» ў в. Мазалава Мазалаўскага с/с Віцебскага раёна / М. Пивавар // Асабісты архіў М. В. Пивавара. – 3 с.
2. Киселев, Г. «Разыскивается классик...» / Г. Киселев. – Минск: Мастацкая літаратура, 1989.
3. Кісялёў, Г. Жылі-былі класікі: Хто напісаў паэмы «Энеіда наываварат» і «Тарас на Парнасе» / Г. Кісялёў. – Мінск: Бел. навука, 2005.
4. Газін, Д. Р. Мазалаўская «Швейцарыя» / Д. Р. Газін. – Віцебск, 1993.
5. Пивавар, М. Нададзены статус гісторыка-культурнай спадчыны: [сядзібнаму дому былой сядзібы «Мілае» ў в. Мазалава] / М. Пивавар // Жыццё Прыдзвіння. – 2009. – 10 студз.
6. Императоръ Павелъ и Игнатій Маньковский // Русская Старина. – 1882. – Кн. 8. – С. 413–417.
7. Отвѣтъ на задачу, предложенную Императорскимъ Вольнымъ Экономическимъ Обществомъ: «Какимъ образомъ легко и дешево исправить крестьянскія сельскія строенія, или сдѣлать въ оныхъ полезныя усовершенствованія» / И. А. Манковского // Труды императорскаго вольнаго эконо-мическаго общества. – 1833. – С. 183–263.

Поступила в редакцию 08.07.2013 г.

УДК 069.12:339.138

Международный день музеев и «Ночь музеев» как средства укрепления роли музеев в современном обществе

Плытник Е. Г.

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



На рубеже веков заметно сократилась роль музеев как средств формирования культуры нации, освоения мира, знакомства с общемировыми шедеврами. Музей вынужден превращаться из некоммерческого учреждения в заведение, которое с помощью различных маркетинговых ходов привлекает посетителей. Начиная с 1970-х годов ежегодно проводится праздник Международный день музеев. Число желающих посетить музеи во время проведения данного события привело к тому, что некоторые заведения стали увеличивать рабочий день, а это в свою очередь вызвало возникновение идеи проведения акции «Ночь музеев». Данные мероприятия призваны повысить роль музея в современном обществе. В статье рассматривается история появления данных музейных акций в различных странах Европы и на постсоветском пространстве, их роль в развитии культуры общества.

Ключевые слова: музей, Международный день музеев, «Ночь музеев», Международный совет музеев (ICOM).

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 74-78)

International Museum Day and The Museum Night as Ways of Strengthening the Role of Museums in Contemporary Society

Plytnik E. G.

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

At the borderline of the centuries the role of museums, as a means of formation of the nation's culture, exploring the world, getting acquainted with the world famous masterpieces, has considerably reduced. The museum has to turn from non commercial institution into the company, which attracts visitors through different market techniques. Since 1970-ies the holiday of the International Museum Day has been annually held, The number of those willing to visit museums during this event has resulted in longer working hours, which, in its turn, gave rise to the idea of holding the Museum Night. These events are to increase the role of the museum in contemporary society. History of these museum events in different countries of Europe and in post Soviet space, their role in the development of the culture of the society is considered in the article.

Key words: museum, International Museum Day, the Museum Night International Council of Museums (ICOM).

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 74-78)

«Музей является постоянным некоммерческим учреждением, служащим делу общества и его развития, доступным широкой публике, занимающимся приобретением, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием мате-

риальных свидетельств о человеке и среде его обитания в целях изучения, образования, а также для удовлетворения духовных потребностей» [1]. Таково определение понятия «музей», данное в Уставе Международного совета музеев ICOM (International

Адрес для корреспонденции: e-mail: katsiarina-plytnik@rambler.ru – Е. Г. Плытник

Council of Museums). Тем не менее, такой социальный институт, как музей – это больше, чем некоммерческое учреждение. Музей – это мост между культурами, мост между прошлым, настоящим и будущим. Одной из задач музеев в современном мире является приобщение человека к культуре и традициям других народов. Культура и искусство – та основа, на которой строится цивилизация, а музей – один из кирпичиков в этой слаженной системе ценностей. Тем не менее, на рубеже веков наблюдаются тенденции потери интереса к музейным экспозициям в целом.

Мир становится более открытым, нет белых пятен, человек освоил практически все, что видит вокруг себя, в этой связи исчезает необходимость в музее, как способе изучения окружающего нас мира. Для привлечения посетителей многие музеи идут на различные ухищрения и маркетинговые ходы. Одним из таких шагов стало ежегодное празднование Международного дня музеев и впоследствии появление акции «Ночь музеев». Президент ICOM Жак Перо высказал свое мнение по этому вопросу следующим образом: «Музеи должны занять место в сердце общества и быть открытыми общественности. Развитие наших учреждений зависит в большой степени от помощи общественности, и мы должны предложить ей возможность поддержать наши цели и принять участие в нашей работе. Таким образом, необходимо, чтобы музеи и их Друзья работали вместе, в духе творчества и инноваций» [2].

Цель данной статьи – изучение истории появления ежегодного праздника Международный день музеев и акции «Ночь музеев», специфики проведения данных мероприятий в различных странах мира.

Международный день музеев. В 1977 году в Москве и Ленинграде проходила 11-я генеральная конференция ICOM. В ходе конференции российская делегация внесла предложение о проведении ежегодного профессионального праздника, посвященного музеям [2]. Данное предложение внесла директор Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина И. А. Антонова. Данный праздник проводится каждый год на протяжении более 35 лет. Изначально каждый музей самостоятельно выбирал тематику действия, но в 1992 году впервые была предложена общая тема и, начиная с

этого момента, каждый год принимается единая концепция проведения мероприятия. Первая общая тема звучала: «Музеи и окружающая среда» [3]. Тематику предстоящего события утверждает Международный Комитет. Так, например, в 1997 году основная тема праздника была «Борьба против незаконного перемещения культурных ценностей», в 2011 году – «Музеи и Память», а 2009 год был посвящен взаимодействию музея и туризма [2].

Знаковым годом для данного мероприятия является 2012 год, когда Международный день музеев отмечал свое 35-летие, тема этого Дня – «Музеи в меняющемся мире. Новые вызовы, новое вдохновение». Последний, на момент выхода данной статьи, год – 2013 – обозначен темой: «Музеи (Память + Креативность) = Социальные изменения» [3].

Таким образом, тематика Международного дня музеев отражает основные тенденции, которые происходят не только в культурной жизни общества, но и в социальных, экономических и отчасти правовых аспектах современного мира. Тем не менее, сколь разнообразными ни были бы темы, основная цель данного мероприятия – показать обществу, что музеи готовы занять активную позицию в меняющемся мире.

Неофициальный девиз Международного дня музеев отражает основные цели и тенденции проведения праздника: «Музеи являются важным средством культурного обмена, обогащения культур и развития взаимопонимания, сотрудничества и мира между людьми» [3]. Традиционно международный день музеев проводится 18 мая. Праздник может длиться один или несколько дней, а иногда даже неделю.

Международный день музеев распространился по всему миру от Америки до Океании, от Европы до Азии и Африки. В последние годы участие в празднике принимают 30.000 музеев из 120 стран мира [3]. Также Международный день музеев – уникальная возможность для многих работников данной сферы наладить деловые контакты, для посетителей – увидеть мировые шедевры бесплатно, ознакомиться с запасниками многих музеев, приобщиться к культурной жизни страны и мира в целом.

Музеи следуют основным маркетинговым тенденциям. Так, если в 1997 году можно отметить только одну маркетинговую

составляющую праздника – официальный постер, то 2011 год «подарил» Дню музеев новые элементы бренда: слоган, официальный сайт в интернете и информационный комплект. В этот год ICOM также стал патроном Европейской ночи музеев, которая обычно предвосхищает или дополняет Международный день музеев [3].

В различных странах праздник получает различное значение и масштабы проведения. Так в Германии в 2013 году участие в Международном дне музеев приняли более 1500 учреждений. В рамках праздника были проведены многочисленные экскурсии, семинары и лекции. Одним из центральных мероприятий стало открытие нового музея в Людвигсбурге «MIK Museum- Information-Kunst», экспозиция которого посвящена истории города [4].

Однако стоит отметить, что в последние годы акции, проводимые в честь праздника Международного дня музеев, начинают терять свою былую популярность и уступать место так называемой «Ночи музеев».

Международная акция «Ночь музеев». Ночь музеев – это международная акция, которую поддержали большинство мировых музеев. Популярность данного мероприятия растет каждый год, привлекая все больше и больше желающих окунуться в притягательный мир ночного музея. Основная цель этого мероприятия схожа с целями Международного дня музеев – продемонстрировать культурные возможности, которые таят в себе музеи и выставочные залы во многих городах. Также одной из целей данной акции было привлечение в музей молодежи, которая в последнее время потеряла интерес к музейным учреждениям. Посредством данного мероприятия молодые посетители могут окунуться в атмосферу романтики, загадок и тайн, которые может помочь разгадать музей.

Предыстория «Ночи музеев» в современном смысле этого термина началась в 1997 году в Германии и вошла в историю как «Долгая ночь музеев» (Lange Nacht der Museen) [5, 6]. Администрация города Берлина приняла решение в этот день пускать посетителей в музеи бесплатно, а экскурсии проводить на протяжении всей ночи. Успех мероприятия сделал акцию традиционной по всей Германии, а в последующие годы к Берлинским музеям присоединились коллеги из других немецких городов. На данный

момент музеи более 20 населенных пунктов Германии принимают участие в данном событии [6]. Однако стоит обратить внимание, что «Долгая ночь музеев» проходит в Германии 2 раза в год в последнюю субботу января и августа, в то время как в других европейских странах одни раз в год – весной.

Некоторые источники отмечают, что идея проведения «Ночи музеев» тесно связана с Международным днем музеев, когда в большинстве европейских городов музеи работали бесплатно, следовательно, возростал поток посетителей и некоторые учреждения были вынуждены продлевать часы своей работы [5, 6].

«Весенний» вариант «Ночи музеев» появился во Франции в 1999 году. Тогда он назывался «Весна музеев» и получил большое распространение в Европе. В 2005 году французское правительство выдвигает идею о ежегодном проведении Международной музейно-выставочной, культурно-образовательной акции «Ночь музеев», которая получает официальное название и официальное признание: Совет Европы объявляет акцию международной, данное решение было поддержано также и Международным Советом музеев (ICOM) [7].

«Ночь музеев» является закономерным продолжением, дополнением профессионального музейного праздника. Тем не менее, в последнее время данная акция становится самостоятельным событием, которое по некоторым оценкам может превзойти своего предшественника. По традиции «Ночь музеев» проводится в субботу, которая ближе всего к Международному дню музеев. Таким образом, дата проведения праздника каждый год меняется.

Музеи приветствуют своих посетителей в необычное ночное время и предлагают осмотреть, изучить, ознакомиться со своими коллекциями в другой, необычной, более чувственной атмосфере. Отличительной особенностью проведения праздника является хорошо продуманная анимация: различные акции, концерты, представления и перформансы, разрабатываются специальные тематические маршруты для желающих посмотреть как можно больше выставок. Данные действия направлены на привлечения к подобным мероприятиям молодых людей и молодых семей.

С каждым годом растет популярность данного события, так, например, в 2012 году

по Франции участие в мероприятии приняли 2 миллиона человек [7].

Ежегодно организаторы подсчитывают количество посетивших тот или иной музей, данные размещаются на официальных сайтах «Ночи музеев», которые создаются в каждой стране и даже в каждом городе. Так, по официальным данным в 2003 году огромный интерес вызвала коллекция князя Лихтенштейна Ханса Адама II, который выставил полотна Рубенса, в том числе знаменитую картину «Венера перед зеркалом». Выставка проходила в Австрии и способствовала привлечению большого количества туристов. В 2004 году самым популярным и посещаемым музеем Германии стал Берлинский кафедральный собор, который за время акции посетили более 22 тысяч человек [7].

Отдельное внимание хотелось бы уделить популяризации мероприятий Международного дня музеев и «Ночи музеев». Как уже отмечалось ранее, у данных праздников есть свои веб-сайты, на которых находится различная информация о предстоящих и прошедших праздниках, размещена форма заявки участника, которую может заполнить любой музей, желающий присоединиться к акции, готовые шаблоны для плакатов, где можно разместить информацию о музее-участнике. Кроме того, для популяризации акции среди населения организаторы Международного дня музеев и «Ночи музеев» создали страницы в социальных сетях, таких как Facebook и Twitter, что позволяет распространять информацию среди широких кругов населения, в том числе среди молодежи.

Как уже отмечалось ранее, акция «Ночь музеев» получила распространение по всему миру. Первое подобное мероприятие в России прошло в 2002 году в городе Красноярске в честь 15-летнего юбилея Красноярского музейного центра. Московские музеи присоединились к данной акции только в 2007 году, тогда в ней приняли участие шесть городских и четыре федеральных музея, продливших свою работу до 21 часа. В следующем году значительно увеличилось число музеев-участников: к первым музеям, принявшим европейскую традицию, присоединились более 40 частных галерей, фондов культуры, арт-площадок и первый частный музей ART4RU. В тот год в Москве был поставлен абсолютный рекорд,

превысивший успех многих месячных выставок: за ночь в мероприятиях поучаствовало 450 тысяч человек. С тех пор каждый год московские музеи активно участвуют в подобных акциях, привлекая большое количество посетителей не только новыми выставками, но и необычными представлениями, парадами. Так в рамках «Ночи музеев» в 2013 году перед Государственным музеем А. С. Пушкина на глазах у зрителей оживали персонажи знаменитых картин в исполнении акробатов, жонглеров, клоунов. Министр культуры Российской Федерации Владимир Мединский отметил: «В эту ночь музеи устраивают интересные программы, шоу. И мы хотим сделать так, чтобы музеи, где сохраняется наше культурное наследие, донесли это культурное наследие до максимального количества людей, что музеи – это интересно» [7]. В этой связи будет уместно отметить, что во время проведения акции по городу курсировали специальные автобусы и бесплатные такси. Данная традиция также пришла в Россию из Европы, где при проведении подобных акций для автобусов разрабатывают целые маршруты, которые соединяют музеи-участники.

В Беларуси «Ночь музеев» появилась в 2005 году, когда участие в акции принял Национальный художественный музей Республики Беларусь. С тех пор постоянно меняется тематика проводимых мероприятий, к празднику приобщается все большее количество музеев не только столицы, но и областных, районных центров. Так в 2013 году участие в акции принимают музеи Бреста (Брестский областной краеведческий музей, Музей «Спасенные художественные ценности» и др.), Витебска (Художественный музей); Гомеля (Гомельский дворцово-парковый ансамбль), Гродно (Гродненский историко-археологический музей), Могилева (Могилевский областной краеведческий музей имени Е. Р. Романова) и Минска (Национальный художественный музей, Литературный музей Максима Богдановича, музей истории города Минска). В мероприятиях, посвященных «Ночи музеев» в 2013 году приняли участие более 20 музеев Республики Беларусь. Данные музеи представляют различную тематику, начиная от «Императорского бала» и «Восточной ночи» и заканчивая «Путешествием в Париж» и посещением усадьбы Шляхтича Завальни [8]. Несмотря на различные масштабы прове-

дения и тематику, основная цель, которую ставят перед собой музеи Беларуси – привлечение большего числа потенциальных посетителей, приобщение музея к жизни общества.

Кроме того, стоит отметить, что мероприятия, проводимые под эгидой праздника Международного дня музеев и акции «Ночи музеев» не только приобщают общество к миру культуры и искусства, формируют новые ценности среди молодежи, но данные события также способствуют развитию туризма. Так называемый культурный туризм тесным образом связан с музеями в общем. Неслучайно в 2010 году День музеев был проведен под единой тематикой «Музей и туризм». Одной из составляющих культурного туризма в последние годы стало посещение мировых музеев наряду со знакомством с основными достопримечательностями и отдыхом. Акции, проводимые музеями, а в частности «Ночь музеев» способствуют развитию событийного туризма, когда жители других городов или даже стран путешествуют в крупные туристические и культурные центры для приобщения к европейской традиции.

Заключение. Акции, проводимые под эгидой Международного дня музеев и «Ночи музеев» способствуют укреплению

взаимоотношений между обществом и музеем, приобщению к искусству и культуре широких слоев населения.

ЛИТЕРАТУРА

1. The World Museum Community // ICOM [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://icom.museum/>. – Дата доступа: 11.05.2013.
2. Международный день музеев // Музеи России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.museum.ru/N35. – Дата доступа: 14.05.2013.
3. Международный день музеев // ИКОМ России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.icom.org.ru>. – Дата доступа: 13.05.2013.
4. Международный день музеев пройдет в Германии // DW Новости и аналитика о Германии, России, Европе, мире [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dw.de/>. – Дата доступа: 13.05.2013.
5. The European Night of Museums // International museum day [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://network.icom.museum/international-museum-day/partners/>. – Дата доступа: 14.05.2013.
6. Lange Nacht der Museen // Das offizielle Hauptstadtportal [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.berlin.de/events>. – Дата доступа: 13.05.2013.
7. Акция «Ночь музеев» («Ночь в музее»). // РИА Новости [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ria.ru/spravka>. – Дата доступа: 14.05.2013.
8. Нестеров, А. «Ночь музеев-2013» в Беларуси: куда пойти 17–18 мая? / А. Нестеров // Информационно-справочный портал Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.interfax.by/article/101676>. – Дата доступа: 12.05.2013.

Поступила в редакцию 21.06.2013 г.

УДК 78.036(476)“189/19”

Уплыў еўрапейскага неарамантызму на развіццё музычнай культуры Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя

Шумская І. М.

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



Артыкул прысвечаны аналізу ўздзеяння еўрапейскага неарамантызму на творчасць беларускіх кампазітараў канца XIX – пачатку XX стагоддзя. Разглядаюцца найбольш значныя ў гэтым кірунку творы Міхала Грушвіцкага (1828–1904), Міхала Ельскага (1831–1904), Аляксандра Ельскага (1834–1916), Канстанціна Горскага (1859–1924) і Мечыслава Карловіча (1876–1909). Асабліва ўвага ў матэрыяле надаецца разгляду эстэтычнай скіраванасці і тэматычнай разнастайнасці ў спадчыне кампазітараў і іх сувязі з сацыякультурнымі адметнасцямі адпаведнай эпохі. Адзначаецца, што характэрнае для еўрапейскай музычнай культуры таго часу памкненне да фалькларызму плённа спалучалася з папулярызацыяй традыцыйнага беларускага мелосу на акадэмічным узроўні, а прагрэсіўныя патрыятычныя ідэі ўвасабляліся, сярод іншага, у апрабаванні новых творчых метадых.

Ключавыя словы: еўрапейская культура, неарамантызм, творчая спадчына, беларуская музыка.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 79-84)

The Influence of European Neo-Romanticism on the Development of Musical Culture in Belarus in the Late XIX – early XX centuries

Shumskaya I. M.

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

This article is dedicated to the impact of European Neo-Romanticism on creativity of Belarusian composers in the late XIX – early XX centuries. Most important works of Michal Grushvitsky (1828–1904), Michal Yelski (1831–1904), Alexander Yelski (1834–1916), Konstantin Gorsky (1859–1924) and Mieczyslaw Karlovich (1876–1909) are considered. Special attention is paid to the aesthetic and thematic diversity in the heritage of composers and their relationship with social and cultural characteristics of this epoch. It is noted that typical for the European musical culture of that time aspiring to the folklorism was fruitfully combined with the promotion of traditional Belarusian melos on the academic level, and progressive patriotic ideas were embodied, in particular, in the testing of new creative techniques.

Key words: European culture, Neo-Romanticism, creative heritage, Belarusian music.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 79-84)

Закранаючы гістарычныя аспекты развіцця культуры, варта найперш угадаць аб тым, што рамантызм як мастацкі феномен і пэўная ідэйная парадыгма праіснаваў з канца XVIII да пачатку XX стагоддзя. Ён характарызаваўся адасабленнем ад «прозы жыцця» і прадстаўленнем

у мастацкіх творах так званай «узвышанай ілюзіі». Адначасова з росквітам філасофіі ідэалізму ў Заходняй Еўропе пачала развівацца «ідэалагічная контркультура», прадстаўленая ў сачыненнях братоў Шлегеляў, а таксама Наваліса, Гельдэрліна, Шлейермахера. У дачыненні да канцэпту

тэарэтыкаў нямецкага рамантызму, Гегель адзначаў наступнае: «Сапраўдным зместам рамантычнага з'яўляецца абсалютнае ўнутранае жыццё, а адпаведнай формай – духоўная суб'ектыўнасць, якая спасцігае сваю самастойнасць і свабоду» [1, с. 233].

Мэта артыкула – выяўленне адметнасцей увасаблення неарамантычнай традыцыі ў творчасці беларускіх кампазітараў канца XIX – пачатку XX ст.

У другой палове XIX стагоддзя ў еўрапейскай культурнай прасторы фарміруецца так званы позні рамантызм, які вылучаўся больш свабодным стаўленнем да мастацкай формы, наватарствам і ўвасабленнем прынцыпова новых тэматычна-жанравых падыходаў да творчасці. На гэтым падмурку ўзнікае феномен неарамантызму, які ў сучаснай навуцы разглядаецца нават як пазачасовая з'ява, якая існавала не толькі на пераломе XIX–XX стст., але займае адмысловае месца і ў сучаснай культурнай прасторы. Паводле меркавання В. Лукава, «неарамантызм звязаны з традыцыямі рамантызму, але ўзнікае ў іншую эпоху. Гэта эстэтычны і этычны пратэст супраць дэгуманізацыі асобы і рэакцыі на натуралізм і крайнасці дэкадэнства. Неарамантыкі верылі ў моцную, яскравую асобу, яны сцвярджалі адзінства паўсядзённага і ўзвышанага» [2, с. 388].

Увогуле, на беларускіх землях фрагменты эстэтыкі рамантызму ўзніклі яшчэ ў эпоху Асветніцтва і выявіліся найперш у ідэях Э. Славацкага, Л. Бароўскага, А. Доўгірда, Ю. Галухоўскага, у мастацкіх творах А. Міцкевіча, Т. Зана, Я. Чачота, У. Сыракомлі, В. Дуніна-Марцінкевіча, Я. Баршчэўскага і іншых. Па меркаванні У. Конана, «што датычыцца творцаў беларускай паэзіі і драмы, то рамантычная эстэтыка не пакідала іх ад пачынальнага нашай літаратуры да яе класікаў XX ст., бо паэтычны рамантызм заставаўся нязменным спадарожнікам ідэалогіі і сацыяльнай практыкі беларускага нацыянальнага адраджэння, якое і сёння застаецца няскончаным, да канца не спраўджаным ідэалам» [3, с. 330].

Што ж датычыць музычнай культуры, дык менавіта ў эпоху рамантызму ў ёй ўзмацняецца прага да ўвасаблення этнічных традыцый, прасочваецца яскравае памкненне да фалькларызму, адбываецца станаўленне нацыянальных кампазітарскіх школ. У галіне музычна-

эстэтычнай думкі з'яўляецца вядомая праца Э. Курта, прысвечаная даследаванню асаблівасцей рамантычнай гармоніі. Пашыраюцца фармальныя межы ўспрымання і адпаведна распаўсюджваюцца адмыслова-аўтарскія трактоўкі такіх музычных формаў, як сімфонія (Ліст, Малер, Чайкоўскі), фартэпіянный канцэрт (Брамс, Шапэн, Рахманінаў), сімфанічная паэма (Штраус, Дворжак, Сібеліус), опера (Вэбер, Вагнер, Вэрдзі) і г. д.

У айчынным музыцы рамантычныя тэндэнцыі знайшлі ўвасабленне ў творах Г. Радзівіла, М. Агінскага, Н. Орды, С. Манюшкі, Ф. Міладоўскага і іншых дзеячаў. А творчую спадчыну больш позняга па часе неарамантызму плённа выкарыстоўвалі іншыя кампазітары, росквіт дзейнасці якіх прыйшоўся на канец XIX – пачатак XX стагоддзя. Найбольш яскрава ўплыў еўрапейскага неарамантызму адлюстраваны ў дзейнасці шэрага выбітных майстроў айчыннага музычнага мастацтва, сярод якіх: Міхал Грушвіцкі (1828–1904), Міхал Ельскі (1831–1904), Аляксандр Ельскі (1834–1916), Канстанцін Горскі (1859–1924) і Мечыслаў Карловіч (1876–1909).

Унёсак М. Грушвіцкага ў замацаванне рамантычных тэндэнцый у музычнай культуры. Пра жыццё Міхала Грушвіцкага (1828–1904) захавалася зусім няшмат звестак. Мноства намаганняў да вяртання гэтага імя ў гісторыю беларускай музыкі прыклалі даследчыкі А. Мальдзіс, С. Немагай, Я. Янушкевіч, В. Скорабагатаў і інш. Але найбольш змястоўным адносна біяграфіі кампазітара і дагэтуль застаецца некралог, напісаны яго шваграм – Аляксандрам Ельскім. Згодна з прадстаўленымі там звесткамі, Міхал Грушвіцкі нарадзіўся ў спадчынным маёнтку старшыні Мінскай цывільнай палаты Рудольфа Грушвіцкага і Феліцыі Вайдзевіч, што знаходзіўся ў Выганічах недалёка ад Ракава.

Будучы кампазітар атрымаў першапачатковае выхаванне ў годных павагі сямейных колах, а пасля скончыў з адзнакай Шляхецкі Інстытут ў Вільні, які ўтварыўся на падставе 2-й Віленскай гімназіі. Пасля навучання Міхал Грушвіцкі накіраваўся на ўніверсітэцкія курсы ў Пецяярбургу, а потым пасяліўся ў маёнтку ў Германішках Вілейскага павета. Стварыўшы шэраг вельмі значных твораў, сярод якіх былі паланэзы ды мазуркі, музыка да «Вясковага

лірніка» У. Сыракомлі, «Званоў для глухіх» Г. Пузынінай, Міхал Грушвіцкі стаў шырока вядомым на той час на беларускіх землях кампазітарам.

Адным з галоўных яго твораў лічыцца музыка да «Дзядоў» А. Міцкевіча, дзе распавядаецца гісторыя тыповага рамантычнага героя Густава-Конрада, які смела выступае супраць прыгнёту і несправядлівасці. Выдатная французская пісьменніца Жорж Санд, з якой сябраваў паэт, ставіла «Дзяды» нават вышэй за драматычныя творы Й. Гётэ і Дж. Байрана. «Прапорцыя Міцкевіча мне ўяўляецца найлепшай, – пісала яна ў «Эцюдах пра фантастычную драму». – Ён не злівае ідэю з формай, як Гётэ ў «Фаўсце», не аддзяляе форму ад ідэі, як Байран у «Манфрэдзе». Рэальнае жыццё для яго сама па сабе карціна ўражальная, ашаламляльная, страшная, а ідэя ў цэнтры. Свет фантастычны знаходзіцца не звонку, не зверху і не знізу, ён у глыбіні ўсяго, рухае ўсім, душа ўсялякай рэальнасці жыве ва ўсіх фактах рэальнасці» [4, с. 292].

Як вядома, тыповымі рысамі музыкі рамантызму былі: адносна свабодная форма пабудовы музычных твораў, праграмнасць, выяўленне цікавасці да нацыянальных культурных архетыпаў і фальклорных здабыткаў, зварот да жанраў, цесна звязаных з літаратурай. Гэтыя асаблівасці ў пэўнай ступені адлюстраваліся і ў творах М. Грушвіцкага, дзе, як адзначаў А. Ельскі, «заўсёды гучала шчырая, свойская нота» [5, с. 9].

Дарэчы, гэтая «свойскасць», набліжанасць да народнасці і яскравае выяўленне беларускага народнага меласу былі ўласцівы многім айчынным кампазітарам-рамантыкам. Такую адметнасць можна сустрэць, у прыватнасці, у музычных творах Н. Орды, С. Манюшкі, А. Абрамовіча, М. Ельскага. У гэтым сэнсе творчы шлях М. Грушвіцкага не стаў выключэннем, бо кампазітар не заставаўся ў баку ад перадавых ідэй свайго часу.

Помнік кампазітару на могільках у вёсцы Ракаў упрыгожваюць нотныя фрагменты з «Вясковага лірніка» У. Сыракомлі, музыку да якога ўласнаручна стварыў М. Грушвіцкі, і адмысловая эпітафія: «Сканаў, граючы на ліры». Сёння, у справе адражэння цікавасці да забытага імя творцы вялікую ролю граюць ягоныя землякі, патомкі сапраўднай ракаўскай шляхты, а таксама супрацоўнікі і вучні мясцовай музычнай школы.

Зварот да фальклорнай спадчыны ў музыцы братаў Ельскіх. Неаднаразова згаданы вышэй у якасці швагра і біёграфа М. Грушвіцкага, Аляксандр Ельскі (1834–1916), застаўся ў гісторыі як кампазітар-аматар, а таксама публіцыст, перакладчык, краязнаўца. Стаўленне А. Ельскага да беларускай мовы, якую ён цудоўна ведаў і ўсебакова вывучаў, можа праілюстраваць адно з яго шматлікіх узнёслых выказванняў: «Чытаючы «Пана Тадэвуша», дарагія беларусы, палюбіце ж усім сэрцам сваю родную, занябаную, святую беларускую мову, каторая спрадвеку не толькі была вашаю ў сёлах, але яе ўжывалі самыя даўнейшыя манархі краю і іх вяльможы» [6, с. 389].

Зацікаўленасць А. Ельскага музыкай мела рознабаковы характар: ён добра іграў на віяланчэлі, пісаў п'есы для фартэпіяна, а таксама збіраў узоры беларускага музычнага фальклору. У сваіх публікацыях ён не аднойчы згадваў беларускія народныя інструменты і інструментальную музыку, а таксама разнастайныя танцы (ад слаўтай «Мяцеліцы» і «Лявоніхі» да «Скакухі» і «Круцёлкі», «Мікіткі», «Каваля» і інш.).

Добра вядомым у Беларусі і ў іншых краінах Еўропы быў і брат Аляксандра – Міхал Ельскі (1831–1904) – таксама музыкант, кампазітар і публіцыст, які рана пачаў гастрэляваць і хутка здабыў славу скрыпача-віртуоза. З вялікім поспехам праходзілі яго канцэрты ў Беларусі і Украіне, Літве і Польшчы, Францыі і Германіі. Яму належыць каля 100 твораў, большасць з якіх напісаны для скрыпкі. Гэта канцэрты, фантазіі, варыяцыі, паланэзы, мазуркі і інш. Паводле меркавання музыказнаўцы В. Дадзіёмавай, музыка Ельскага вызначаецца яркай вобразнасцю і віртуознасцю, узнёсласцю і меладычным багаццем [7, с. 180].

Кампазітар з вялікай пашанай ставіўся да беларускай народнай творчасці, збіраў і запісваў узоры інструментальнага фальклору Міншчыны. Такі наўмысны зварот да традыцыйнай музычнай спадчыны роднай зямлі і яе адмысловая папулярызацыі былі характэрны для неарамантычнага мыслення.

Рамантычная фабула загадкавай оперы К. Горскага «Маргер». Канстанцін Горскі (1859–1924), ураджэнец беларускага горада Ліда, стаў вядомым як скрыпач-віртуоз, арганіст і кампазітар, у творчасці якога яскрава выявіліся рысы, распаўсюджаныя ў еўрапейскай музычнай эстэтыцы канца

XIX стагоддзя. Напрыклад, яго «Фантазія для аргана F-moll» лічыцца адным з лепшых твораў арганнай музыкі перыяда позняга рамантызму. Аднак, усё ж такі галоўным творчым дасягненнем Канстанціна Горскага лічыцца опера «Маргер», створаная падчас жыцця ў Харкаве. Феномен гэтага фундаментальнага, наскрозь патрыятычнага па духу, твора даследаваўся, у прыватнасці, прафесарам Беларускай акадэміі музыкі Радаславай Аладавай у манаграфіі «Опера К. Горскага «Маргер» у кантэксце беларускай культуры».

Створаная па матывах аднайменнай паэмы вядомага фалькларыста і літаратара Людвіка Кандратовіча, шырока вядомага пад псеўданімам Уладзіслаў Сыракомля, опера «Маргер» распавядае пра гераічны эпізод з летапіснай гісторыі Вялікага Княства Літоўскага XIV ст., часу барацьбы ліцьвінаў супраць крыжакоў за сваю незалежнасць. Сімвалічны сэнс набывае прысвячэнне твора: «Памяці лірніка вясковага» – пад гэтым імем Сыракомля замацаваўся ў літаратуры як пясняр беларускай вёскі. Праз паэта Горскі далучаецца да спецыфічнай гістарычнай формы ліцьвінскай самасвядомасці, тыповай для сярэдзіны XIX ст. – значнага этапа фарміравання нацыянальнай ментальнасці беларусаў. Важным кампанентам «ліцьвінства» выступае тут ідэя паяднання з польскім нацыянальна-вызваленчым рухам.

Варта нагадаць, што ў Сярэднявеччы ВКЛ аб'ядноўвала ў адным дзяржаўным фарміраванні значную частку цяперашніх беларускіх, літоўскіх, польскіх і ўкраінскіх зямель, уяўляючы сабой магутную міжнацыянальную грамадскую супольнасць, дзе пераважную частку насельніцтва складалі продкі сённяшніх беларусаў, якія тады самавызначалі сябе як «ліцьвіны». У пэўным сэнсе ВКЛ можна лічыць варыянтам старажытнаеўрапейскай уніі, веліч якой грунтаваўся не толькі на вайскавай моцы, але і на росквіце грамадска-культурнай і прававой сферы, на ўзаемадзеянні людзей рознага этнічнага і сацыяльнага паходжання. Нават пасля свайго знікнення ВКЛ на доўгі час было і застаецца ў шэрагу ідэалаў, з якіх сілкуецца дзейнасць шматлікіх нацыянальна-арыентаваных дзеячаў.

Важнай акалічнасцю з'яўляецца і той факт, што на землях сучаснай Літвы паганскае веравызнанне пратрымалася значна даўжэй за астатнія еўрапейскія тэрыторыі.

Хрысціянства прыйшло сюды досыць позна, таму, на нашу думку, галоўных герояў паэмы – Лютаса і Эгле – можна разглядаць не толькі ў якасці сімвалаў Радзімы ў яе алегарычных мужчынскай і жаночай іпастасях, але і як вобразы сапраўднасці, першароднасці, шчырасці. У сувязі з гэтым вельмі цікавым падаецца тое, што глыбока веруючы каталік Горскі, абапіраючыся на створаную Сыракомля гісторыю, надаў пільную ўвагу выяўленню характара паганскага светаўспрымання і прадстаўлення тэўтонцаў, якія, па сутнасці, былі не толькі захопнікамі новых земляў, але і носьбітамі хрысціянства, у якасці жорсткіх ворагаў.

Жанр «Маргера» быў вызначаны аўтарам як «драматычная опера», а сюжэт твора прасякнуты ідэяй фатальнасці. Ён нібы падкрэслівае, што лёсы людзей залежаць ад нейкіх непадуладных чалавеку стыхійных сілаў, раптоўнае спляценне якіх можа прыводзіць да выключных здарэнняў. Дзеянне адбываецца ў лясным абшары над берагам Нёмана, дзе ад тэўтонцаў хаваюцца паганскія святары разам з мірным насельніцтвам. Галоўны герой, літоўскі князь Маргер, паплечнік славутага Гедыміна, вядзе няроўную барацьбу з велізарным войскам крыжакоў, якія, імкнучыся знішчыць паганства, бязлітасна забіваюць ягоных прадстаўнікоў. Дачка Маргера, Эгле, закаханая ў крыжака Рансдорфа, які патрапіў у палон, ратуе рыцара ад смерці, а ён у сваю чаргу абяцае не выдаць паплечнікам паказанага княжычам Лютасам таямнічага ходу. Далей падзеі адбываюцца, нібы ў шэкспіраўскіх трагедыях, а фінал твора адзначаны пагібельлю ўсіх галоўных герояў, кожны з якіх змагаўся за сваю праўду.

Характэрнай асаблівасцю оперы з'яўляецца дваістаць ідэйных ліній, якія чырвонай стужкай праходзяць праз усю фабулу сярэднявечнай легенды. Спрадвечныя бінарныя апазіцыі «паганства-хрысціянства», «карнік-ахвяра», «выратаванне-пагібель», «каханне-абавязак», «вернасць-зрада» і іншыя максімальна абвастраюць драматызм падзей.

Значным паказальнікам сувязей з беларускай культурнай традыцыяй з'яўляецца наяўнасць у паэтыцы «Маргера» баладнасці, а таксама прысутнасць у ёй архетыпаў беларускага менталітэту, перадусім, міфалагемы Роднага Дому, прадстаўленай

у розных формах [8, с. 27]. Напрыклад, у аркестравай інтрадукцыі гукапіснага характару, дзе малюецца вобраз Нёмана, адвечная плынь якога разносіць «рэху старажытных легендаў і думаў» (з лібрэта). Сімфанічная карціна становіцца ўступам да пранікнёна-патрыятычнага маналогу Лютаса – своеасаблівага «голоса ад аўтара». Музыкальная сімволіка ў гэтым маналогу адзначана алюзіямі паланэза Шапэна і мазуркі Дамброўскага, а тыповая ўсходнеславянская музыкальная інтанацыйнасць разам з элементамі народнай песеннасці яскрава прысутнічаюць ў вобразе Эгле. Увогуле, «Маргер» – гэта яскравы прыклад музыкальнай шарады, разгадваць якую належыць не толькі музыказнаўцам.

Варта звярнуць увагу і на паэтызацыю традыцыйна ўласцівай нацыянальным героям дылемы «Радзіма альбо смерць», якая ў «Маргеры» набывае статус ідэйнай квінтэсэнцыі. Дарэчы, эпічна-міфалагічны характар «Маргера» ніяк не адпавядаў ні модзе на дэкаданс, якая запанавала ў Расійскай імперыі напярэдадні Кастрычніцкай рэвалюцыі, ні папулярнаму лозунгу «Культуру – у масы!», што прыйшоў на змену былой культурнай парадыгме. Таму нягледзячы на ўсе намаганні аўтара папулярываць сваё сачыненне, Горскі так і не змог пабачыць яго на сцэне. Пастаноўка «Маргера» адбылася ўжо пасля смерці кампазітара, у 1927 годзе, у Познані.

На жаль, на сваёй радзіме творчасць Горскага і дагэтуль застаецца амаль невядомай і мала даследаванай, гэтак жа, як і дзейнасць яшчэ аднаго генія, народжанага на беларускай зямлі – Мечыслава Карловіча (1876–1909).

Тэматычная разнастайнасць песеннай творчасці М. Карловіча. Па ўзроўні арыгінальнасці, творчай фантазіі і ўзнёслай вытанчанасці творы Мечыслава Карловіча можна суаднесці з найлепшымі шэдэўрамі музыкальнага мастацтва аўтарства тых, каго ён вельмі шанаваў – П. Чайкоўскага, Э. Грыга, Р. Штрауса, Р. Вагнера ды іншых славуных майстроў. Гэты кампазітар быў адным з тых, хто здолеў удала ўзнесці традыцыі ўсходнеславянскага меласу на агульнаеўрапейскі ўзровень. За сваё кароткае жыццё ён стварыў каля 30 вакальных твораў (пераважна песні і рамансы для фартэпіяна), серанаду C-dur для струннага аркестра, менуэт для струннага квар-

тэта, канцэрт для скрыпкі A-dur, сімфонію e-moll «Адраджэнне», сімфанічную прэлюдыю і інтэрмецца для пастаноўкі «Б'янка з Малены» (паводле драматычнай паэмы Й. Навіньскага «Белая галубка»), маршы, санаты, прэлюдыі і фугі, шэсць выдатных сімфанічных паэм.

Асаблівае месца сярод музыкальнай спадчыны Карловіча займаюць песні і рамансы. Карэнні любові да вакальнай музыкі, несумненна, знаходзяцца ў маленстве кампазітара, калі яму даводзілася чуць шмат народных спеваў ад няні і мясцовых сялян з роднай вёскі Вішнева на Смаргоншчыне, а таксама ўдзельнічаць у музыцыраванні, якое часта ладзілася вечарамі ў сямейным асяродку.

Шаснаццаць песень было напісана кампазітарам ў 1896 годзе падчас навучання ў Берліне. У большасці з іх адчувальныя ноткі задуменнасці, настальгіі і суму з-за разлукі з блізкімі. Толькі два твора з вышэйпазначаных – «Найпрыгажэйшыя песні» і «На снезе» – грунтаваліся на прынцыпах танцавальнай рытмікі, а дакладней, мелі выгляд кракавяка і мазуркі.

Песня «Зачараваная прынцэса» на верш Адама Асныка вылучаецца не толькі адмысловай сюжэтнай лініяй, тыповай для рамантычных балад, але майстэрскім дапаўненнем яе экспрэсіўнай ілюстрацыйнасцю ў акампанеменце. Твор распавядае пра прыгажуню, якая спіць у лесе і марыць, каб рыцар вызваліў яе ад пракляцця. Апошні, хоць і з'явіўся на гарызонце, аднак пераацаніў свае магчымасці – спрабуючы абудзіць прынцэсу, ён заблукаў у прастрані, страціў упэўненасць і ...скамянеў.

Відаць, было б памылковым разглядаць творчасць Карловіча толькі праз прызму рамантызму, бо яму былі ўласцівыя таксама і некаторыя мадэрнісцкія праявы. Як лічыць польскі музыказнаўца Томаш Бараноўскі, па-першае, узаемныя інспірацыі паміж музыкай і паэзіяй з'яўляліся важнай эстэтычнай тэндэнцыяй эпохі мадэрнізму, па-другое, Карловіч ажыццяўляў адбор вершаў для напісання музыкі не выпадкова, а цалкам асэнсавана, у згодзе з уласным светапоглядам. У дадзеным аспекце рамантычны змест і фактура песень спалучаліся з выкарыстаннем пераважна мадэрнісцкіх тэхніка-гукавых сродкаў [9, с. 55].

Асаблівай пашанай у Карловіча карысталася творчасць паэта Казімежа Пшэравы-Тэтмайера, якая натхніла на стварэнне дзесяці

песень. У адной з іх, песні «Іржавая лістота», звяртае на сябе ўвагу прыхаваная іронія: на фоне лёгкай, бесклапотнай мелодыі адбываецца сумны расповед пра фатальнасць быцця – пажоўклую лістоту вецер зносіць у халодную далечыню, і ніводны лісток ніколі ўжо не вернецца назад і не зможа зноў вырасці на дрэве.

І ў нашы дні на фартэпійных канцэртах выконваюцца песні «Кажы мне яшчэ», «На спакойным, цёмным моры», «Душа мая смуткуе», «У вечаровай цішыні» і іншыя. Апошнюю вакальную кампазіцыю «Пад яварам» са словамі польскай народнай песні, зафіксаванымі этнографам Оскарам Кольбергам, кампазітар стварыў у 1898 годзе, пазней была напісана толькі мастацкая дэкламацыя пад фартэпіяна «Для вашага анёла» (1902). Далейшы пераход ад вакальна-інструментальнай да сімфанічнай творчасці быў свядомым выбарам Карловіча, які ў адным з лістоў засведчваў: «Калі чалавецтва ўзнімецца на даволі высокі эстэтычны ўзровень, яно будзе змушана аддаць належны чын і прыярытэт чыстай музыцы, не абмежаванай ланцюгамі паэзіі, бо апошняя так ці інакш, як мастацтва больш дакладнае, гвалтоўна ўтрымлівае музыку ў пункце, якога сама можа дасягнуць. Магчыма, музыка не здолее скачыць вышэй за паэзію, але ўпэўнена будзе рушыць кудысьці яшчэ, у іншым кірунку. Вышэйпазначаныя думкі даўно скіравалі мяне да клятвы вернасці той музыцы, якая, паводле майго разумення, можа пранікаць далей і глыбей, то бок музыцы аркестравай, што не залежыць ад паэзіі або адмысловай праграмы» [10, с. 265–266].

Відавочна, што калі б не трагічная пагібель М. Карловіча ў Татрах, яго б узгадвалі сёння на адным узроўні з Ф. Шапэнам і Г. Берліозам, М. Рымскім-Корсаковым і А. Дворжакам – настолькі яскравым і самабытным быў творчы патэнцыял гэтай неардынарнай асобы.

Заклучэнне. На мастацкую свядомасць творчых дзеячаў эпохі канца XIX – пачатку XX стагоддзя аказалі магутны ўплыў разнастайныя філасофска-эстэтычныя ўстаноўкі неарамантызму. Гэта быў вельмі складаны перыяд змены эпох, адзначаны вірам разнастайных падзей у грамадска-палітычным жыцці і карэннай трансфармацыяй сістэмы

светапоглядаў. У такіх складаных варунках выдатныя дзеячы славянскай, а адначасова і агульнаеўрапейскай музычнай культуры, здолелі паяднаць высокае майстэрства кампазіцыі з прагрэсіўнымі тэндэнцыямі цеснага збліжэння з народным меласам, а таксама абудзіць цікавасць да міфалагічных падмуркаў культуры.

Відавочна, рамантызацыя мыслення на Беларусі адбывалася як арганічны і вельмі паслядоўны, у пэўнай ступені ментальна абумоўлены рух мастацкай свядомасці да хараства і гармоніі, кірунак эмоцый і пачуццяў у сферу ўзвышана-сакральнага і інтымнага ўнутранага свету. Гэты працэс яднаўся з задачамі патрыятычнага зместу – сцвярджэння, узвелічэння і сакралізацыі нацыянальнага быцця, адкрыцця свету новага тыпу свабоднай, узвышанай, незалежнай асобы. А шэраг тагачасных беларускіх кампазітараў, чыё станаўленне адлюстроўвае працэс эвалюцыі неарамантычных ідэй і іх далейшую трансфармацыю ў кірунку сімвалізму і мадэрнізму, якраз аказаліся тыповымі прадстаўнікамі “культуры памежжа” ў сэнсе іх далучанасці да пераходнага этапу паміж фармалізаваным падыходам да музыкі і апрабаваннем новых творчых метады.

ЛІТАРАТУРА

1. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель; пер. Б. Г. Столпнера. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2.
2. Луков, В. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. – М.: Академия, 2003.
3. Конан, У. М. Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі: у 3 т. / У. М. Конан; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т філасофіі. – Мінск: Беларуская навука, 2010. – Т. 1. X ст. – 1905 г.
4. Живов, М. С. Адам Мицкевич: Жизнь и творчество / М. С. Живов. – М.: Гослитиздат, 1956.
5. Янушкевич, Я. Ars longa...Patria Longa... Адкрыццё кампазітара з Выганіч пад Ракавам Міхася Грушвіцкага (1828–1904). / Я. Янушкевич. – Ракаў, 2011. – Выд. 1.
6. Ельскі, А. Выбранае / А. Ельскі. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2004.
7. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012.
8. Аладова, Р. Н. Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры / Р. Н. Аладова // Белорусский сборник. – Минск, 2005. – № 3.
9. Baranowski, T. Wątki modernistyczne w pieśniach Mieczysława Karłowicza / T. Baranowski // Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN, Rocznik LIV. – 2009. – № 3–4. – S. 214–215.
10. List z 4.VII.1907 r. // Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach / oprac. H. Anders. – Kraków: PWM, 1960.

Паступіў у рэдакцыю 22.05.2013 г.

УДК 004.9:791.63

Уподобиться фильму. О влиянии элементов кино на структуру видеоигры

Маренич Н. А.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



Статья посвящена исследованию приемов кино в составе видеоигр. Основной проблемой, рассматриваемой автором, является вопрос соотношения специфических игровых способов выразительности и кинематографических приемов повествования. Неокончательное становление видеоигр как художественной системы часто создает ситуацию заимствования, а порой и значительного доминирования камеры и монтажа в построении сюжета игры. Это явление, будучи обусловленным неокончательным становлением игрового повествования, крайне неоднозначно в своем влиянии. С одной стороны, оно создает положительный эффект, помогая подробно рассказывать сложный сюжет и создавая подвид игры – интерактивное кино, однако, с другой стороны, является фактором, сдерживающим развитие геймплея, обедняя художественный язык видеоигр. В статье приведены аргументы и примеры, свидетельствующие как в пользу реализма и кинематографического подхода в играх, так и примеры, являющиеся иллюстрацией свободного развития языка видеоигр и уникального пути этого вида искусства.

Ключевые слова: видеоигра, кино, геймплей, реализм, кадр, монтаж, сюжет.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 85-89)

To Become Cinema Like. On the Impact of Cinema Elements on the Structure of the Video Game

Marenich N. A.

Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkov

The article is devoted to the study of cinema techniques within video games. The author considers the issue of the ratio of specific game ways of expressiveness and cinema techniques of narration as basic in the research. Non final formation of video games as an art system often creates the situation of borrowing, and, at times, of considerable domination of the camera and installation in creation of the plot of the game. This phenomenon, caused by non final formation of game narration, is extremely ambiguous in its influence. On the one hand, it creates a positive effect, helping to tell in detail the intricate plot and creating game subtypes, interactive cinema, however on the other hand, it is a factor which constrains the development of the gameplay and impoverishes the art language of video games. The article presents arguments and examples testifying both in favour of realism and cinema approach in games and giving examples which are an illustration of free development of the language of video games and a unique way of this art form.

Key words: video game, cinema, gameplay, realism, shot, installation, plot.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 85-89)

В теории компьютерных игр распространено мнение, что именно геймплей является основой любой игры, к которой приращиваются все остальные элементы, такие как, к примеру, сюжет, музыка, внутриигровое видео. Так как именно геймплей является ядром, неотъемлемой частью, делающей игру игрой, тогда как без всего остального вполне можно обойтись. Возьмем в качестве примера широко извест-

ную игру «Тетрис», созданную в 1985 году советским программистом Алексеем Пажитновым. Единственная игровая механика, действующая здесь, соответствует и единственной задаче – падение блоков кубиков, которые необходимо быстро ставить на наиболее соответствующее место. Полное заполнение одного ряда приводит к его исчезновению и отодвигает проигрыш. Таким образом, можно перечислить следую-

Адрес для корреспонденции: e-mail: hawkeye@pusk.by – Н. А. Маренич

щие элементы, которые включает геймплей «Тетриса»: скорость падения блоков; их форма; randomness (от англ. random – выбранный наугад, случайный, беспорядочный) появления фигур разной формы; возможность поворота и перемещения блоков; исчезновение полного ряда; ускорение падения блоков с повышением уровня. «Тетрис» настолько прост, что все основные элементы, составляющие его геймплей, можно перечислить в нескольких строках, тогда как подробное перечисление механик современных больших игровых проектов может занимать десятки страниц. Элементы «Тетриса» находятся в идеальном балансе и прекрасно взаимно дополняют друг друга, делая процесс игры практически бесконечно интересным и бросающим достойный вызов любому игроку. При этом «Тетрис» не имеет сюжета, из него может быть удалена музыка, дизайн блоков может быть сведен к минималистическому черно-белому абрису, – и игра при этом не потеряет основ своей увлекательности.

Однако развитие игр шло путем многократного усложнения геймплея, совмещения самых разнообразных механик, превращающих игровой мир в гармоничное взаимодействие сотен составляющих и совмещая работу сценаристов, программистов, композиторов и художников. В конце 1990-х – начале 2000-х, с распространением технологии «Motion capture», в игры окончательно входит также и актерская игра, вследствие чего можно считать завершенным единение в видеоигре свойств всех предыдущих видов искусств.

Цель статьи – выявление кинематографических характеристик и приемов в современных компьютерных играх.

Начав в 1990-е годы переход от пиксельной и рисованной графики к полигональным моделям, видеоигры переживают головокружительный взлет качества изображения. За промежуток в десять лет мир видеоигр превращается из плоского квадратного в реалистичный трехмерный, и на сегодняшний день эта тенденция улучшения графики не является исчерпанной. Улучшение изображения, в свою очередь, привело к усложнению сюжетов игр, повышению их драматизма, увеличению внимания к персонажам. Детализированная мимика открыла возможность более полного подражания стилистике игрового кино. В девяностых годах входящее в состав игры видео дела-

лось с помощью иной, более дорогостоящей и трудоемкой технологии, нежели изображение управляемого игроком персонажа и окружающий его мир. Ролики имели более качественную анимацию, диалоги, детальный сценарий и несли функцию толчка для сюжета, разделяя разные этапы геймплея, отмечая переломные моменты игры.

Появление анимации высокого качества. Таким образом, внутриигровое видео было достаточно четко отделено от самого игрового процесса, даже находясь в составе последнего и воспринимаясь исключительно в его контексте. Однако, начиная с середины первого десятилетия XXI века, видео, созданное на игровом движке, начинает повсеместно вытеснять инородную анимацию высокого качества. По мере того как игровое видео неуклонно приближается по своим визуальным характеристикам к реалистичной кинематографической анимации, число последней внутри игры неуклонно снижается, к концу первого десятилетия нынешнего века оставаясь фактически только во вступительных сюжетных роликах и финале. Функцию проводника по сюжету также отныне все чаще получает сам процесс прохождения, обыгрывая необходимые для развития сюжета диалоги и ключевые события в ситуациях, непосредственно подконтрольных игроку.

Опыт многих игровых дизайнеров к этому времени показывал, что в отличие от кино игра исключительно выигрывает, если игрок не теряет контроля над персонажем, что всегда неизбежно в заранее отснятых сценах. Последние создают прерывание контроля, вырывая игроков из непрерывной линии опыта, внося чужеродные решения и действия в ситуацию, в результате чего отождествление с героем и его поступками может частично угасать или отторгаться. Игроки любят, когда им предоставляют выбор, и часто приходят в негодование лишаясь его или ощущая слишком явное и грубое руководство. Линейность, естественная для ранних игр, все больше осуждается и приобретает черты недостатка.

Тем не менее, отказаться от подачи сюжета с помощью приемов кинематографа оказывается не настолько просто. Как убедительно не звучало бы изложенное выше наблюдение, оно не привело к отказу от внутриигровых видеовставок, порой даже наоборот. Так, последняя часть популярной

серии приключенческих игр «Uncharted 3» (2011) настолько изобиловала сюжетным видео, что игроки, вырезав эти отрывки, составили из них полноценный трехчасовой фильм, а в «Metal gear solid 4» объем видео доходил едва ли не до половины хронометража всей игры. Оба проекта являются не исключениями, но скорее выражают общую тенденцию подачи сюжета, принятую в игровых проектах высокого класса.

Особенности изображения в видеоигре. Видеоигра, как самое молодое из искусств, приобретая реалистичность, вместе с тем впадает в искушение и зависимость от уже известных кинематографических приемов. Кадровость, монтаж, ракурс, приобретают здесь порой не меньшее значение, нежели в фильме. Наиболее красноречиво демонстрирующим намерения и устремления крупных студий является заявление директора 2K Games Кристофа Хартмана [1], который говорит о необходимости достижения абсолютного фотореализма изображения для появления новых игровых жанров и создания более качественных сюжетов. Того же мнения придерживается и одна из ведущих компаний разработчиков Rockstar, утверждающая линию кинематографических игр и во многом подражающая эстетике фильма. Собственно вопрос необходимости реалистичности, а также роли внутриигрового видео и становится своеобразным яблоком раздора между разработчиками.

В 2011 году выходит экшн-детектив «L. A. Noire», разработанный студиями Team Bondi и Rockstar, получая крайне восторженную оценку аудитории и критиков. Игра была создана при помощи одной из новейших технологий захвата лицевой анимации «MotionScan», позволяя в мельчайших деталях воспроизводить мимику и движения лица актеров, что делало их практически идентичными к таковым в кинематографе. Создание «L. A. Noire» стало критической точкой, во многом ставя под сомнение необходимость абсолютизации фотореалистичности, заявленной Кристофом Хартманом.

Противоположный «реалистам» лагерь в конце нулевых все отчетливее занимает активно растущий и набирающий популярность инди сектор. Доступность компьютерных программ, накопленный опыт игровых технологий и обширная игровая культура порождают пласт независимых разработчиков, часто выбирающих путь, противостоя-

щий взглядам больших тайтлов. Взрывная популярность и коммерческий успех инди-головоломки «Braid» (2008) Джонатана Блоу; подкупающая тонким печальным настроением «Limbo» (2010) от небольшой студии Playdead; выход документального фильма «Indie Game: The Movie», посвященного разработке «Super Meat Boy» и «Fez»; феноменальный успех, миллионные продажи и еще один документальный фильм о новаторской игре «Minecraft» Маркуса Перссона – эти и другие события выводят инди разработку на передовую, привлекая к ней внимание игроков и издателей. При этом из уст Эдмунда МакМиллена, создателя «Super Meat Boy» и «The Binding of Isaac», ныне получившего статус одой из известнейших фигур в индустрии, звучит наставление прямо противоположное словам Хартмана: чтобы создавать хорошие игры, нужно уйти от реализма. Да и ни одна из вышеперечисленных культовых инди игр не была реалистичной и даже не ставила это своей целью.

Следующая волна инди показала мощное преимущество и предпочтительность геймплея, с его непрерывным игровым процессом, по сравнению с видео. «Minecraft» позволяет себе не только полностью отказаться от всяческого присутствия видео, но и от сюжета как такового, демонстрируя мощный геймплей. Достаточно реалистичная «Journey» напрочь отказывается от мимики и голоса, но тем не менее рассказывает историю и передает сильнейшие эмоции, используя эмпатию между игроками, четкую выдержанность ритма событий и дизайн игрового мира.

Преимущества кинематографического и геймплейного подходов. Используя видео и монтаж в фильме, режиссер добивается максимально точной передачи собственного видения зрителю, он доминирует над его волей и взглядом. С одной стороны, такой подход в корне противоречит активной природе игрока и принципу свободы выбора, с другой, совмещая в определенных пропорциях навязанный взгляд и свободный выбор, порой даже саму иллюзию выбора, создатель достигает весьма внушительных результатов. Такими примерами могут служить игры вроде «Heavy rain» (2010) и «The walking dead» (2012), обе относятся к подвиду «интерактивного кино», где главный герой наделен крайне ограниченной свободой действия и перемещения. Подоб-

ный подход к игре подобен движению по проложенным рельсам, где альтернативное развитие сюжета почти что исключено, однако взамен игрок получает детально проработанную атмосферу и среду, красивые диалоги, захватывающий сюжет. Чем тоньше гамма ощущений, которую стремится передать разработчик, тем с большей опасностью связан свободный выбор и хаотичный взгляд игрока. Как гласит одно из правил геймдизайна, все, что не подкрепляет вашу идею, должно быть убрано [2]. Таким образом, порой вполне заслуженно некоторые игры ограничивают геймера в скорости бега, чтобы не сбивать ритм повествования, в возможности брать предметы, чтобы не пришло в голову «делать глупости», в возможности прыгать, чтобы не было соблазна забраться на приглянувшийся уступ. И во всех этих случаях, накладывая ограничения, геймдизайнер будет по-своему прав. Нередко поставленным «на рельсы» оказывается не только интерактивное кино, но и отдельные игры, принадлежащие к другим жанрам. Детально расписанные, так называемые скриптованные, сцены в них напоминают театральную постановку, где каждое происшествие в мире вступает в самый подходящий момент, создавая уникальную цепочку событий, сопровождающую передвижение игрока.

Игра есть открытое содействие игрока и автора, однако роль каждого здесь может колебаться от достаточно значительной до минимального вмешательства. Количество свободы, как правило, варьируется от жанра к жанру, однако сегодня в подавляющем большинстве игр можно видеть симбиоз обоих подходов. Монтаж является законным инструментом в руках разработчика, однако даже при весьма удачном его использовании появляется вопрос: не слишком ли простой и очевидный это путь, не отказываемся ли мы от чего-то большего? Игра есть конструирование опыта. Чем в большей мере игрок принимает участие в образовании опыта и развитии ситуаций, тем лучше, ведь пропорционально полнее и глубже будет его вовлечение и переживание действия. Конечно, полное самостоятельное конструирование ситуации требует от игрока значительных инвестиций сил, концентрации внимания, однако окупается пропорционально.

Использование монтажа и видео требует наименьших инвестиций. Эти приемы по-

добны детальному объяснению ситуации и ее тонкостей, подобны реалистичному полотну, в котором зритель не обременен расшифровкой визуального кода и с наименьшими усилиями считывает заложенное автором содержание. Фактически история подается в необходимом порядке, кусочек за кусочком, а игроку следует только следовать по указанному маршруту и активировать точки, запускающие подачу следующей порции лакомства. Проблема лишь в том, что это приводит к минимальному задействованию специфических игровых способов выразительности.

Делая акцент на мимике, реализме, кат-сценах (англ. cut-scene – вырезанная сцена, врезка, сценка) без разработки геймплея, нам фактически предлагают непомерно увеличить роль картинки, как конечного самодостаточного продукта, которым та является в кино. Сама же игра – преимущественно потоковое видео, не признающее власти кадра, хронометража, ракурсов. Будучи по сути хаотичным, непрерывным блужданием взгляда игрока, оно обусловлено исключительно игровой ситуацией и его внутренним состоянием. В отличие от кино, игра способна максимально комплексно воздействовать как среда, что отчасти роднит ее с архитектурой. В данной аналогии представление игрового сюжета с помощью киноставок подобно представлению здания с помощью фотографии или видео.

Как один из примеров удачного использования геймплея и игровой среды за последние годы можно рассматривать «Dark Souls» (2011). С точки зрения кинематографа игра практически бессюжетна и даже не требует присутствия фабулы. Тем не менее, «Dark Souls» использует дизайн локаций, существ, описание предметов, специфические механики, беспощадную, изматывающую игрока сложность, чтобы наиболее полно сконструировать опыт пребывания в мрачном увядающем мире и наполняющую его безысходность. Схожим образом работает и «Dishonored» (2012), использующая сюжет лишь как начальный предлог для действий главного героя, тогда как львиная доля впечатлений будет получена игроком совсем не от истории. Город и чума, борьба жизни и смерти, где жизнь воплощена в обеспечивающем топливо и прибыль китобойном промысле, принесенных в жертву телах морских гигантов и бессмысленно стекающей

по улицам ценной ворвани, а смерть – в образе наполнивших город чумных крыс, способных порвать на части ослабевшего горожанина и разносящих болезнь от квартала к кварталу. Путешествие по вымершим квартирам города в поиске наиболее безопасных путей нередко позволяет наткнуться на дневники, записи и вещи былых владельцев, прослеживая истории разных людей до начала эпидемии либо в последние дни жизни. Множество необязательных деталей, присутствие которых позволяет любопытным и внимательным игрокам глубже погрузиться в исследуемый мир, порой находя альтернативные, неожиданные варианты прохождения. С помощью правил и механики поощряя внимательность, любопытство, изобретательность, игра создает особое настроение, дополняющее визуальную, звуковую, сюжетную составляющие игры и заставляет их работать в едином ансамбле. При этом долгие и навязчивые видео здесь полностью отсутствуют, что делает общее ощущение от прохождения более целостным и гармоничным.

Будучи молодым искусством, игра, подобно подростку, по-прежнему лишь очень смутно ощущает свои истинные возможности и призвания. Интересную аналогию дает в этом случае новаторская игра «Unfinished Swan» (2012). С первых минут игрок находит себя в абсолютно белом, ничем не обозначенном пространстве, имея, кроме возможности ходьбы, способность вбрасывать в пространство шары черной краски. Таким образом, фактически при помощи марания окружающего мира, постепенно выявляются его очертания и наполняющие предметы. Подобным невидимым, лишенным ориентиров миром, есть сфера игровых возможностей, ощупать которые возможно лишь через уже существующие, принадлежащие иным искусствам приемы и методы. При этом игровая индустрия хоть и ощущает себя «талантливой юной красавицей», однако по-прежнему несостоявшейся «младшей сестренкой» в семье искусств. Восхищаясь лоском давно утвержденной эстетики «старшего брата» кинематографа, крупные студии воспринимают игру неполноценной, не имея в руках всех тех же приемов, изначально, по своей природе

имеющихся у способного запечатлеть реальность фильма. При этом многие склонны забывать, что по своим, чисто визуальным изобразительным возможностям, игра более подобна рисованной анимации. Такие свойства заложены уже в самой ее технологии, в отличие от технологии кинематографа. Ее природа содержит нереалистичность наравне с жизнеподобием, ровно так же, как легко допускает классическую форму повествования рядом с нелинейным сюжетом. Сама роль изображения в игре качественно иная. Видео здесь – не конечный продукт, но лишь один из каналов связи между игроком и миром, обеспечивающий непрерывный двухсторонний контакт.

Заключение. Использование видео никак не снимает задач, поставленных интерактивностью геймплея, порой даже обедняя и ломая его язык. Будущие открытия игр простираются куда дальше за ныне видимый горизонт и лежат в мастерстве конструирования опыта и ситуаций, где фото-реалистичное изображение и кат-сцены имеют лишь вспомогательную роль [3–9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью с директором 2K Games Кристофом Хартманом на Gameindustry international [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gamesindustry.biz/articles/2012-08-01-2k-games-christoph-hartmann-why-consoles-will-always-matter>.
2. Schell, J. The Art of Game Design [Электронный ресурс] / Jesse Schell. – Elsevier Inc, 2008. – 518 с. – Режим доступа: <http://www.razym.ru/60799-the-art-of-game-design.html>.
3. Делёз, Ж. Философия эпохи постмодернизма: сб. обзоров и рефератов / Ж. Делёз. – Минск: Красико, 1996. – С. 6–31.
4. Зальцман, М. Компьютерные игры: как это делается [Электронный ресурс] / сост. М. Зальцман. – М.: Логрус, 2000. – Режим доступа: <http://cybb.info/kompyutery-i-internet/igry/mark-zalcman-kompyuternye-igry-kak-eto-delaetsya.html>. – Загл. с экрана.
5. Око, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. Философия эпохи постмодернизма: сб. обзоров и рефератов / У. Эко. – Минск: Красико, 1996. – С. 48–73.
6. Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин; под ред. Ю. А. Здравового. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
7. Хейзинга, Й. Homo ludens / Й. Хейзинга: сост., вступ. статья Д. Сильвестров, коммент. Д. Харитонович. – СПб.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
8. Jane, McG. Reality is Broken [Электронный ресурс] / McG. Jane. – London: Vintage Digital, 2011. – 416 p.
9. Harold, G. All Your Base Are Belong to Us: How Fifty Years of Videogames Conquered Pop Culture [Электронный ресурс] / G. Harold. – USA: Crown Archetype, 2011. – 354 p.

Поступила в редакцию 05.06.2013 г.

УДК 398(=161.3)-055.26:008

Міфалагема савецкай жанчыны ў беларускай культуры XX стагоддзя

Урбан Г. І.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск



Міфалагема савецкай жанчыны з'яўляецца неад'емным складнікам сучаснай беларускай культуры. Аналіз навуковых прац, прысвечаных вобразу савецкай жанчыны, і беларускіх жаночых часопісаў XX ст. дазволіў прасачыць эсэнавыя трансфармацыі міфалагемы жанчыны ў час існавання савецкай дзяржавы, а таксама вылучыць яе інварыянтнае ядро. Гэтае ядро сфарміравалася ў 1930-х гадах і ўяўляе сабой вобраз «маці-працаўніцы». Адначасовая максімальная адданасць працы (грамадскаму служэнню) і сям'і з'яўляецца вызначальнай рысай міфалагемы савецкай жанчыны. Паводле іерархіі сацыяльных роляў грамадская дзейнасць займала дамінуючую пазіцыю. Аднак, нягледзячы на гэта, да мацярынскай дзейнасці жанчын выстаўляліся такія ж высокія патрабаванні. Такі двойны стандарт спарадзіў сітуацыю, у якой рэальныя жанчыны не маглі адпавядаць сацыяльным спадзяванням.

Ключавыя словы: беларуская культура, міфалагема савецкай жанчыны, савецкія жаночыя часопісы, жанчына-працаўніца, жанчына-маці.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 90-94)

The Mythologeme of the Soviet Woman in Belarusian Culture of XX Century

Urban H. I.

Belarusian State University, Minsk

The mythologeme of the Soviet woman is an integral part of modern Belarusian culture. Analysis of theoretical sources (scientific papers investigating the representations of Soviet women) and qualitative data (Belarusian journals for women of XX century) allowed us to trace the semantic changes in the mythologeme of the woman, which took place in the Soviet time and to detect its invariant core. This core, formed in the 1930-s, is presented by the image of 'mother-working woman'. The ultimate devotion to work (service to the community) alongside with maximal allegiance to the family is a specific feature of the mythologeme of the Soviet woman. In the hierarchy of social roles the dominant position was allocated to public work. However, in spite of that, the requirements to motherhood were as high as to public service. This double appointment lead to the situation in which women could not exhaustively satisfy the expectations of the society.

Key words: Belarusian culture, the mythologeme of the Soviet woman, Soviet journals for women, mother-working woman, woman-mother.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(101). — P. 90-94)

Асэнсаванне сучаснай культуры немагчымае без суаднясення пэўных яе элементаў з культурай мінулага. Усе культурныя вобразы, альбо міфалагемы, уяўляюць з сябе шматузроўневую сістэму, якая адсылае да міфалагічных уяўленняў розных эпох. У гэтым сэнсе міфалагема савецкай жанчыны, культываванне якой супала па часе са станаўленнем сучаснай беларускай культуры, з'яўляецца яе неад'емным складнікам.

Жаночы вобраз у савецкай культуры ўжо разглядаўся такімі аўтарамі, як А. Гапава,

А. Р. Усманава, Т. Вароніч, Ю. Выткоўская, Ю. У. Градскова, А. А. Шабатура, Д. У. Захараў, Т. Дашкова і інш. Яны аналізуюць рэпрэзентацыі савецкіх жанчын у сферы працы, сям'і, сацыяльнай і палітычнай актыўнасці. Дзякуючы названым даследчыкам высветлена схема трансфармацыі прапагандаванага вобразу жанчыны: ад эмансипаванай, мужчынападобнай рэвалюцыянеркі 1920-х гадоў да актыўнай працаўніцы і маці з 1930-х і ўвесь наступны перыяд. Аднак у названых публікацыях няшмат увагі надаецца

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: hanurbanna@gmail.com – Г. І. Урбан

аналізу такой важнай крыніцы даследавання міфалагемы савецкай жанчыны, як беларускі перыядычны друк.

Мэта артыкула – аналіз міфалагемы савецкай жанчыны ў сінхранічным і дыяхранічным плане.

У ходзе даследавання намі былі прааналізаваныя матэрыялы часопісаў «Беларуская работніца і сялянка» (1924–1931 гг.), «Работніца і калгасніца Беларусі» (1931–1941 гг.), «Работніца і сялянка» (1946–1991 гг.). Гэтыя часопісы (а фактычна – адзін часопіс пад рознымі назвамі) з’яўляліся выданнем ЦК КПБ і мэтай сваёй дзейнасці адкрыта ставілі выхаваўча-асветніцкую, такім чынам з’яўляючыся непасрэдным правадніком ідэалогіі ў «рабоча-сялянскія масы» жанчын.

Акрамя таго, праца з часопісам дае магчымасць комплекснага аналізу, бо ён змяшчаў разнастайныя матэрыялы (афіцыйныя дакументы, журналістскія рэпартажы, літаратурныя творы, ілюстрацыі і фотаздымкі), а выходзіў рэгулярна з 1924 г. (за выключэннем толькі ваенных часоў).

Міфалагему савецкай жанчыны мы будзем разглядаць з пункту гледжання іерархіі сацыяльных роляў, прадпісаных уладай. Неабходна адзначыць, што ўяўленне аб жаночкасці ў савецкі перыяд неаднаразова змянялася, азначаючы розныя стадыі развіцця ідэалогіі.

Жанчына-працаўніца. Агульнай якасцю, па якой можна вызначыць міфалагему савецкай жанчыны, з’яўляецца самаадданае служэнне грамадству (прадпрыемству, Радзіме, партыі, «Леніну-Сталіну», камунізму). Пры гэтым удзел у любой вытворчасці сам па сабе ўяўляўся спосабам уплываць на ўвесь палітычны працэс і нават пазіцыянаваўся як дзяржаўнае кіраўніцтва:

*Як вольная зязюля
Вясною ў лузе,
Зажыла жанчына
У Савецкім Саюзе.
Такой яна стала
Дасужай і жвавай,
Штодня памагае
Кіраваць дзяржавай.*

[1, с. 339]

*Я даярка маладая –
Пачотнае званне.*

*Дакажу, як выпаўняюць
Партыі заданне.*

[1, с. 358]

Такім чынам, прафесійная і палітычная сферы фактычна зліваліся, і фасадам вобразу савецкай жанчыны з’яўлялася яе роля працаўніцы-«общественницы», актывісткі, будаўніка камунізму, якая, нягледзячы на калектыўны характар працы, нясе асабістую адказнасць за ўсе вытворчыя і сацыяльныя дасягненні. Яскравым прыкладам гэтаму з’яўляюцца шматлікія артыкулы, прысвечаныя працоўным подзвігам пэўнай жанчыны пад красамоўнымі назвамі («Знатная свінарка», «Выдатная звеннявая» і да т. п.).

Трэба адзначыць, што магчымасць такога выйсця жанчын на гістарычную арэну была абумоўлена іх мэтанакіраваным прыпадабненнем да мужчын. З гэтай нагоды расійскі гендэролаг Ю. У Градскова адзначае: «Мужчыны ўяўляліся больш дасканалымі істотамі для стварэння новага грамадскага парадку, а жанчыны мусілі пазбавіцца некаторых псіхалагічных рыс і стаць падобнымі да мужчын» [2]. У сістэме каштоўнасцей кожнай жанчыны ўдзел у сацыялістычнай працы і іншая сацыяльная актыўнасць мусілі заняць дамінуючае становішча, які выцеснулі традыцыйныя каштоўнасці мацярынства і сям’і. Рысы характару «новай жанчыны» – мужнасць, адвага, рашучасць, прынцыповасць, адданасць ідэалам, гераізм – таксама былі традыцыйна мужчынскімі. Псіхалагічнае прыпадабненне падмацоўвалася падабенствам знешнім: на выявах 1920-х гадоў целасклад, выраз твару, пастава жанчын з’яўляюцца па-мужчынску моцнымі і суровымі.

Асаблівым пунктам ідэалагічнай прапаганды з’яўлялася авалоданне жанчынамі мужчынскімі прафесіямі. Звычайнымі былі ўслаўленні наступнага кшталту: «Жанчына – работніца на заводзе, жанчына – інжынер, жанчына на паравозе, на трактары, жанчына з адбойным малатком у шахце, жанчына ў навуковай лабараторыі, жанчына на быстракрылым знішчальніку ў паветры – усё гэта стала ў нас звычайным з’явішчам» [1, с. 57–58].

Наогул, па словах Ю. У. Градсковай, «афіцыйны статус «новай савецкай жанчыны» вызначаўся яе здольнасцю добра працаваць на дзяржаўным прадпрыемстве» [2].

Сама назва адзінага ў БССР часопіса для жанчын – «Работніца і сялянка» – сведчыць пра тое, што гэтыя сацыяльныя ролі з’яўляліся вызначальнымі: «В пролетарском обществе трудящаяся женщина ценна прежде всего, как полезный член коллектива, как товарищ по борьбе за рабочее дело, за социалистическое строительство» [3, с. 22].

Жанчына-маці. Працоўная актыўнасць жанчыны падпарадкоўвала сабе, а да 1930-х гадоў – нават выцясняла мацярынскія клопаты аб дзецях. У першыя гады савецкай улады выказваліся ідэі перадачы ўсяго працэсу догляду і выхавання дзяцей дзяржаве. На практыцы гэта ніколі ў поўнай меры не ажыццявілася, але прапаганда дзяржаўнага выхавання ў яслях і дзіцячых садах была вельмі моцная. Ад сапраўды неабходнай ініцыятывы па вызваленні часу жанчыны для працы папулярызацыя дзіцячых садоў перайшла да сцвярджэння іх перавагі перад сям’ёй («Дома яны гэтага не мелі б», «Чужыя» выходзяць лепш, чым «свае») і нават фактычнай заменай. У часопісе 1932 года з відавочным захапленнем апавядаецца пра тое, як «... яслі працуюць круглыя суткі. Маці прыносяць дзіця пасля выходнага дня, пакідае яго ў яслях на ўвесь рабочы тыдзень і забірае толькі ў наступны свой выходны дзень (за выключэннем грудных)». Такі рэжым аўтарам артыкула ацэньваецца надзвычай добра, бо «зараз работніцы ... маюць магчымасць вольны час да і пасля работы аддаваць навучанню, партыйным і грамадскім абавязкам». Яслі «канчаткова вызвалілі свабодную работніцу-грамадзянку ад кухні, пялёнак і кругласутачных клопотаў аб дзецях» [4, с. 11].

У гэтым жа артыкуле закранаецца праблема частых дзіцячых захворванняў (вызваленнем ад якіх, дарэчы, нібыта з’яўляецца кругласутачны ясельны рэжым). Сутнасць жа праблемы бачыцца не ў тым, што хваробы дрэнныя самі па сабе, як шкода дзіцячаму здароўю, а таму, што маці падчас хваробы дзіцяці не выходзіць на працу, ёй прыходзіцца аплочваць бальнічныя лісты, урэшце – не выконваецца прамфінплан [4, с. 11]. На гэтым прыкладзе добра прасочваецца, па-першае, іерархія сацыяльных роляў, а па-другое – характэрнае змяшэнне прыватна-сямейнай, працоўнай і палітычнай сфер.

Сітуацыя адасаблення маці ад дзяцей, калі кожны мае сваё асобнае шчаслівае жыццё,

прызнавалася нармальнай. Менавіта такая сітуацыя паўстае ў дзіцячым вершы «Мая мама»:

*Мая мама на заводзе
Ля чугуннага станка...
Ў пяць гадзін яна прыходзе
Пасля трэцяга гудка.
Мама, мама, дарагая,
Твая моладасць – завод
Твае дні, як кветкі мая,
Ружавеюць ў цьвеце год!
Шчасьце зьзяе перад намі,
Кожны долі сваёй рад...
Папрашу сягоння маму,
Каб прышла ў дзіцячы сад.*

[5, с. 25]

Разам з тым, нягледзячы на тое, што жанчына пазбаўлялася магчымасці (альбо, як сцвярджалася, – «вызвалялася ад неабходнасці») праводзіць дастаткова часу са сваімі дзецьмі, адказнасць за вынік іх выхавання з яе ні ў якім разе не здымаўся. Наадварот, выхаванне дзяцей – «новай змены» – пазіцыянавалася як задача дзяржаўнай важнасці, ускладзеная на кожную жанчыну-маці. Часопісы 1920-х гадоў стракацелі педагагічнымі заклікамі: «Труженицы города и деревни! Растите здоровую крепкую смену, воспитывайте надежных проводников лен[ин]ских заветов» [6, с. 22]. Ю. У. Градскова, апісваючы сацыяльны статус савецкіх жанчын, адзначае, што «жанчына апыналася ў безвыходным становішчы: з аднаго боку «новая ўлада» патрабавала яе працы для грамадства, а з іншага – заяўляла пра неабходнасць задавальнення вынікаў яе мацярынскай працы больш высокім стандартам, чым тое было раней» [2].

Сітуацыя двойнога стандарту ў патрабаваннях да жанчыны ўзмацнілася ў 1930-х гадах, калі краіна ўзяла курс на экстенсіўны шлях эканамічнага развіцця. Бурны рост народнай гаспадаркі патрабаваў новых кадраў, якія неабходна было не толькі «выкаваць», але і літаральна стварыць: «Нашы жанчыны, моцныя фізічна, бадзёрыя духам, не павінны сябе калечыць, шкодзіць свайму здароўю абортamі. Жанчына нашага Саюза павінна даць прыгожае, здоравае пакаленне нашай выдатнай сацыялістычнай радзіме» [7, с. 17].

У 1936 годзе была прынята пастанова ЦВК і СНК СССР «Аб забароне абортaў,

павелічэнні матэрыяльнай дапамогі рожаніцам, устанавленні дзяржаўнай дапамогі шматсямейным, расшырэнні сеткі радзільных дамоў, дзіцячых ясляў і дзіцячых садоў, узмацненні крымінальнага пакарання за неплацеж аліментаў і аб нека-
торых зменах у законадаўстве аб разводах». Гэтая пастанова, па сутнасці, з'яўлялася да-
кументам, які абавязваў грамадзян СССР захоўваць сям'ю і нараджаць дзяцей.

З гэтага часу бярэ свой пачатак ідэалагема «шчаслівай савецкай сям'і», у якой жанчына ізноў надзялялася традыцыйнымі ролямі маці, жонкі і гаспадыні дома. Выхаваўчая роля маці была ўзаконена ў пастанове ЦК ВКП(б) «Аб Міжнародным комуністычным жаночым дні 8 сакавіка» 1938 года, дзе ад-
значалася, што «выхаванне нашых дзяцей, нашага будучага пакалення, г. зн. нашай будучыні з'яўляецца адной з важнейшых за-
дач жанчыны» [8].

Маці-працаўніца. Аналізуючы ідэалагіч-
ныя працэсы канца 1920-х гадоў, расійскі гісторык А. А. Шабатура адзначае, што ў рэпрэзентацыі жанчыны перастае дамінаваць адзін бок сацыяльнага статусу – грамадска-палітычны альбо сямейна-быта-
вы, наадварот – адбываецца іх сумяшчэнне, што становіцца характэрнай рысай жаночага вобразу напрацягу ўсяго савецкага пе-
рыяду [9, с. 23]. Паспяховасць і, нават, «нар-
мальнасць» жанчыны вызначалася высокімі паказчыкамі ў працы і нараджэннем, і выха-
ваннем дзяцей у роўнай ступені.

Напрыклад, у часопісе 1946 г. надрукава-
ны артыкул, прысвечаны Ірыне Ждановіч, у якім адзначаецца, што яна «не толькі вы-
датная актрыса, але і актывістка, добрая гаспадыня, пяшчотная маці» [10, с. 10]. Тут рэпрэзентуюцца ўсе дазволеныя сацыяль-
ныя ролі – яе прафесія (у дадзеным выпад-
ку – актрыса – не шараговая, але тым больш гераіня прыцягальная і можа з'яўляцца са-
цыяльным эталонам); грамадская работа, падмацаваная верай у прапагандаваныя ідэалы (відаць, менавіта гэта хаваецца за
словам «актывістка»); сям'я – размежаваная на ролі гаспадыні дома і маці.

Да сярэдзіны 60-х гадоў жаночы во-
браз так ці інакш палітызаваўся: жанчына паўставала як свабодная і ўроўненая ў пра-
вах з мужчынам Кастрычніцкай рэвалюцы-
яй і сталінскай Канстытуцыяй; як дэлегат-
ка, камсамолка, рабселькорка, актывістка;

як самаадданая працаўніца на карысць Радзімы. Пастаянна падкрэслівалася выгад-
нае адрозненне савецкай жанчыны ад жан-
чыны дарэвалюцыйнага, заходнебеларуска-
га альбо капіталістычнага грамадства.

З другой паловы 1960-х гадоў такая палітызаванасць начыста знікае. Першымі тэмамі часопіса становяцца становяц-
ца зразумелыя жанчынам псіхалагічныя замалёўкі («Будзь шчаслівай!», «Славім жан-
чыну!»). Артыкулы, прысвечаныя святу 8 сакавіка, не з'яўляюцца больш пералікам дасягненняў Савецкага Саюза ў вырашэнні «жаночага пытання», а становяцца больш асабістымі і сапраўды віншавальнымі.

Таксама прыкладна з гэтага часу – з 1950-х гадоў – у часопісах знікаюць кідкія плакатныя выявы жанчын, патрабаванні да іх стылю жыцця (спосабу працы, мане-
ры апранацца і паводзіць сябе і г. д.) істотна змякчаюцца.

1970-я гады характарызуюцца спробай асэнсаваць жанчыну як такую, без абавязко-
вага суаднясення з вытворчай і палітычнай сферай. Менавіта ў гэты час на старонках часопісаў жаночы вобраз пачынае не про-
ста рэпрэзентавацца, але і аналізавацца. Частымі становяцца пералічэнні ўслаўленых жаночых якасцяў: прыгажосці, працавітасці, сардэчнасці, пяшчотнасці. Да 1980-х гадоў гэтая тэндэнцыя даходзіць да ўзнясення класічнай, альбо традыцыйнай, жаночкасці і аднясення яе да разраду каштоўнасці: «... жанчына ўсё больш і больш аддаляец-
ца ад выканання свайго галоўнай ролі, якую вызначыла сама прырода. Чуваць рашучыя заклікі перагледзець прывычны стэрэатып, які ставіць жанчыну-маці на другое месца пасля жанчыны працаўніцы <...> Але ж тут размова не пра моду, а пра каштоўнасці, якія нездарма называюцца вечнымі. Жанчына, яе ўзвышаны вобраз – менавіта з ліку такіх каштоўнасцей» [11, с. 1].

Заклучэнне. Міфалагема жанчыны ў савецкі перыяд зведала поўны цыкл транс-
фармацыі: ад катэгарычнага адмаўлення патрыярхальных стэрэатыпаў мінулага праз вяртанне мацярынства як неад'емнага складніка жаночага вобразу да тугі па жаночкасці як «вечнай каштоўнасці».

Паводле расійскага філолага і культу-
ролага Т. Дашковай, «ідэалагічныя формы (і формулы), у найбольш «чыстым» выгля-
дзе» функцыянуюць у савецкай культуры

1930-гадоў. Таму «зварот менавіта да гэтага перыяду дазваляе выявіць «інварыянты» тых ідэалагічных клішэ, з «варыянтамі» якіх мы працягваем сутыкацца дагэтуль» [12]. Такім чынам, вобраз савецкай жанчыны 1930-х гадоў – гэта тое ядро міфалагемы савецкай жанчыны, якое працягвае бытаваць і ў сучаснай культуры і, верагодна, будзе трансляванае ў наступныя эпохі. Савецкая жанчына 1930-х гадоў, а значыць, і «савецкая жанчына» наогул – гэта «маці-працаўніца» (Т. Вароніч), якая мае моцную шчаслівую сям’ю і актыўна ўдзельнічае ў жыцці працоўнага калектыву.

Асобнымі тэмамі ў пэўныя перыяды з’яўляліся «жанчына і мір», «жанчына і вайна», «жанчына і фізкультура» і інш. Але гэтыя вобразы прынцыпова не ўплывалі на міфалагему савецкай жанчыны наогул, з’яўляючыся яе актуальнымі «ілюстрацыямі» (напрыклад, «салдацкая маці»/«партызанская мадона» і «салдатка»/«падпольшчыца» як варыянт «маці-працаўніцы»).

Такі інтэгральны вобраз савецкай жанчыны, ідэальны на першы погляд, пасутнасці з’яўляўся дысгарманічным, бо кожную з гэтых дзвюх сацыяльных роляў неабходна было выконваць насуперак другой, але пры гэтым максімальна добра. Савецкая ідэалогія не толькі не прымірыла грамадскае і прыватнае ў жыцці жанчыны, але і сутыкнула гэтыя сферы ў пастаянным проціборстве, прымушаючы жанчыну жыць двайным жыццём.

Ніводная з прапанаваных у савецкі час мадэляў жыцця не была выказана «з пункту гледжання жанчыны», гаворачы сучаснай феміністычнай мовай. Ні прыпадабненне да мужчыны і пазбаўленне сябе жаночых

якасцяў, ні натужныя спробы сумяшчэння прынцыпова розных сацыяльных роляў (прынамсі, прапанаваным максімалісцкім спосабам), ні «рэакцыйнае» акружэнне сябе арэолам выключнасці і пераўтварэнне ў абстрактную «вечную каштоўнасць» не з’яўляліся сапраўды жаночымі шляхамі. Якія гэтыя шляхі – задача, якую вырашае сучасная культура, якая з аскепкаў мінулага стварае новую міфалагему жанчыны.

ЛІТАРАТУРА

1. Жанчына ў беларускай народнай творчасці / Акад. навук БССР, Ін-т гісторыі, секцыя этнаграфіі і фальклора. – Мінск: Выд-ва АН БССР, 1940. – 518 с.
2. Градскова, Ю. В. «Обычная» советская женщина – обзор описаний идентичности / Ю. В. Градскова // Гендерные исследования. Центральноазиатская сеть [Электронный ресурс]. – 2004–2011. – Режим доступа: <http://www.genderstudies.info/social/s03.php>. – Дата доступа: 27.07.2012.
3. Как одеваться? / Беларуская работніца і сялянка. – 1928. – № 6. – С. 22.
4. П. На круглыя суткі / П. // Работніца і калгасніца Беларусі. – 1932. – № 8. – С. 11.
5. Мая мама // Беларуская работніца і сялянка. – 1928. – № 4. – С. 25.
6. Беларуская работніца і сялянка. – 1928. – № 1. – С. 22.
7. Майзель, М. Б. Шкоднасць аборту / М. Б. Майзель // Работніца і калгасніца Беларусі. – 1935. – № 17. – С. 17.
8. Аб Міжнародным комуністычным жаночым дні 8 сакавіка. Пастанова ЦК ВКП(б) // Работніца і калгасніца Беларусі. – 1938. – Фонд 1.
9. Шабатура, Е. А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917 – 1929 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Е. А. Шабатура. – Омск. гос. пед. ун-т. – Омск, 2006.
10. Ірына Ждановіч // Работніца і сялянка. – 1946. – № 1. – С. 10.
11. «Хай жанчына жанчынаю будзе». Інтэрв’ю з М. М. Яроменка // Работніца і сялянка. – 1988. – № 3. – С. 1–2.
12. Дашкова, Т. Идеология в лицах: Формирование визуального канона в советских женских журналах 1920-х – 1930-х годов / Т. Дашкова // Институт европейских культур [Электронный ресурс]. – 1995 – 2002. – Режим доступа: <http://www.iek.edu.ru/projects/pptdash3.htm>. – Дата доступа: 26.11.2012.

Паступіў у рэдакцыю 09.04.2013 г.

УДК 614.255:94(476)

Культурно-просветительская работа Общества Красного Креста Белорусской ССР в конце 1943 – 1991 году

Тимофеев Р. В., Бахир Ю. Н.

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



Деятельность Общества Красного Креста занимала важное место в истории общественных организаций как дореволюционной, так и советской Беларуси. Одной из основных сторон его деятельности было развитие и совершенствование общей и санитарной культуры населения, охрана здоровья, распространение медицинских знаний. В данной работе сделана попытка отразить главные аспекты культурно-просветительской работы Общества Красного Креста Белорусской ССР, начиная с первого послевоенного десятилетия и заканчивая перестроечными процессами. Для этого были выделены основные этапы деятельности, указана численность членов общества, показана ее динамика, что помогло показать изменения в агитационно-массовой и пропагандистской работе. В целом отражено превращение Общества в одну из наиболее

массовых общественных организаций, которая оказывала влияние на социальную сферу белорусского общества.

Ключевые слова: Общество Красного Креста Белорусской ССР, издательская деятельность, санитарно-просветительская работа, пропаганда медицинских знаний.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 95-100)

Cultural and educational work of society of the Red Cross Belarusian Soviet Socialist republic at the end of 1943 – 1991

Timofeev R. V., Bakhir Y. N.

Educational establishment «Vitebsk State Masherov University», Vitebsk

Activity of Society of the Red Cross takes an important place in the history of public organizations both pre-revolutionary, and the Soviet Belarus. Development and improvement of the general and sanitary culture of the population, health protection, distribution of medical knowledge was one of the main aspects of activity. In this work the attempt to reflect the main aspects of cultural and educational work of Society of the Red Cross Belarusian the Soviet Socialist Republic is made, from first post-war decade and till reorganization processes in society. The main stages of activity are allocated for this purpose, the number of members of society is specified, its dynamics is shown. With the help of this changes in the scale of mass agitation and propaganda activities are reflected. In this work much attention is also paid to publishing, the development of the sphere of cinematography, work in the youth environment. In general, the transformation of Society into one of the most mass public organizations is shown. In main respect it had impact on the social sphere of the Belorussian society.

Key words: Society of the Red Cross Belorussian Soviet Socialist Republic, publishing, sanitary and educational work, promotion of medical knowledge.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 95-100)

Республика Беларусь сегодня усиливает гражданскую активность своего населения и стремится повысить уровень его удовлетворенности условиями своей жизни. Большое влияние здесь оказывает

развитие системы здравоохранения и социального обеспечения, но в условиях ограниченности материальных и финансовых ресурсов необходимо опираться на силы общественных организаций, таких как Бе-

Адрес для корреспонденции: e-mail: yu.bahir@yandex.ru – Ю. Н. Бахир

лорусское Общество Красного Креста (ОКК), решающее вопросы по профилактике заболеваний и помощи нуждающимся, уходу за инвалидами и ветеранами.

Цель статьи – анализ опыта культурно-просветительской и агитационно-массовой работы ОКК БССР в период с конца 1943 г. по 1991 г. и его издательской деятельности и просветительских связей.

ОКК БССР являлась одной из самой массовых общественных организаций, наряду с профсоюзами, но фактически не оказалась предметом тщательного научного изучения, особенно за период 1965–1991 гг. Из опубликованных работ мы можем отметить только кандидатскую диссертацию А. Ф. Петровой [1], поэтому предложенная нами статья попытается восполнить пробел в изучении истории ОКК БССР, даст толчок распространению ее положительного опыта. Основой нашего исследования стали материалы фонда ОКК БССР из Национального архива Республики Беларусь (НАРБ), союзная периодическая печать и специализированные бюллетени. Сотрудничество ОКК с организациями союзных республик показано на основе материалов Государственного архива новейшей истории Смоленской области (ГАНИСО).

Восстановление и развитие культурно-просветительской работы ОКК БССР в 1943–1959 гг. Восстановление организационной структуры общества началось еще в октябре 1943 г. Изначально было создано оргбюро по Белоруссии в Исполкоме Союза Обществ Красного Креста и Красного Полумесяца (СОКК и КП), затем ЦК БОКК. В декабре 1943 г. появились Гомельский и Витебский, а в январе 1944 г. – Могилевский, в апреле – Полесский обкомы ОКК. Несмотря на то, что часть районов БССР еще находились в зоне военных действий, развивалась просветительская работа ОКК. Были также созданы сандружины и посты, которые оказывали помощь органам здравоохранения. К началу 1945 г. работали 11 областных и 149 районных комитетов, а выполнение мероприятий по агитационно-массовой работе превышало 100% [2, л. 3, 4]. Первые мероприятия после освобождения были связаны с ликвидацией медико-санитарных последствий оккупации, для чего с мая 1944 г. работало 8, а с 1945 г. – 15 санитарно-эпидемиологических отрядов [2, л. 19]. Если в период войны агитмассовая работа под-

чинялась целям мобилизации населения в помощь фронту, на донорство и подготовку медсестер, то после войны – на выполнение задач по оказанию помощи инвалидам войны и детям-сиротам, содействие органам здравоохранения в проведении профилактических мероприятий. Деятельность ОКК БССР сопровождалась разъяснительной работой среди населения, в проведении массовой работы принимали участие более 6500 активистов [2, л. 7]. В первое послевоенное десятилетие необходимо отметить привлечение к противодействию эпидемиям и болезням санактива, организацию мероприятий по очистке населенных пунктов, их благоустройству, где использовался опыт соседей, в первую очередь Смоленского обкома ОКК РСФСР [3, л. 38].

Особенностью культурно-массовой работы ОКК БССР в условиях «холодной войны» стала подготовка населения к возможным боевым действиям и санитарной обороне. В соответствии с решением Совета Министров (СМ) СССР от 31 октября 1949 г. на ОКК была возложена ответственность за подготовку массовых кадров местной противовоздушной обороны (МПВО), сандружин и санпостов [4, л. 57]. Важным элементом в культурно-массовой работе стало также привлечение населения к участию в донорстве, в первую очередь, безвозмездному. Благодаря такой работе к концу 1950-х гг. донорское движение достигло больших масштабов и позиционировалось как патриотическое. В целях повышения санкультуры населения получили распространение такие формы работы, как устная пропаганда, учеба актива и издательская деятельность.

Культурно-просветительская работа в изучаемый период опиралась на помощь парторганизаций, без которых сложно было решить имевшиеся проблемы. Здесь необходимо отметить сотрудничество обкомов ОКК нашей республики с обкомами ОКК РСФСР [5, л. 2, 3]. Бюро ЦК КПБ в свою очередь отмечало, что ОКК добились успехов в работе по привлечению населения в члены общества, созданию первичных организаций, а в приказе Министра здравоохранения СССР – снижение уровня заболеваемости [4, л. 16, 44]. В проведении своей работы общество опиралось на нормативные документы, одним из важнейших был Устав, утвержденный постановлением СМ БССР

от 23 апреля 1951 г. Среди задач Общества необходимо выделить создание на предприятиях первичных организаций, сети санпостов и дружин, подготовка медико-санитарных кадров. В нашем случае наиболее важным является акцент в Уставе на оказание содействия органам здравоохранения в проведении санитарно-просветительской работы. Неотъемлемой частью деятельности стала и пропаганда передового опыта наиболее активных комитетов краснокрестных обществ СССР.

Деятельность ОКК была актуальна в условиях послевоенной разрухи, когда для достижения поставленных целей органам управления приходилось опираться на моральные стимулы и укреплять дисциплину, с чем во многом была связана культурно-просветительская работа. Все это помогало направлять дополнительные силы на восстановление хозяйства, развивать санитарную культуру населения. За 1950-е гг. существенно усилилась работа по пропаганде переливания крови и донорства. В Гродненской области обком Красного Креста совместно с Домом санитарного просвещения для этого выпустили листовку «Вступайте в ряды доноров!». Работники областных организаций выезжали на места и брали кровь у доноров в райцентрах. Просветительская работа в целом была направлена на улучшение функционирования всех звеньев Общества. Руководствуясь решениями XX съезда КПСС и выполняя постановления III съезда СОКК и КП, III Пленума ЦК ОКК БССР, комитеты сосредоточили свое внимание на повышении санкультуры населения, проведении санитарно-оборонных предприятий. Налаживались взаимосвязи комитетов с органами здравоохранения, помощь в этом оказывали советские и профсоюзные организации. Руководствуясь указаниями Исполкома СОКК и КП, было также принято решение создать Белорусский Дорожный и отделенческие узловые комитеты ОКК [6, л. 11, 25, 26]. Отметим, что работа органов по созданию первичных организаций на железной дороге сначала была организована в недостаточной мере, однако к концу 1960 гг. проблема была решена, плановые показатели стали выполняться на уровне 100%, охват членством приближался к 85–90% работавших на транспорте, активнее стала проводиться агитационно-массовая и издательская работа [6, 7, л. 25, 26; л. 19, 23].

Без агитационно-массовой работы было невозможно оказание помощи предприятиям в развитии санитарной культуры и укреплении здоровья населения. Для повышения ее уровня были созданы лекторские группы при областных, городских и районных комитетах ОКК БССР. К концу 1956 г. они действовали в 5 обкомах из 7. Для популяризации работы в Могилевской, Витебской и Гродненской областях было разработано 12 лекций на 20–25 минут, в том числе «О деятельности Советского Общества Красного Креста», которые высылались председателям райкомов и лекторам [6, л. 27, 28]. Для повышения санитарной культуры организовывались выставки изданий по противодействию болезням, союжались сануголки в домоуправлениях. О масштабности культурно-просветительской работы свидетельствовал тот факт, что только за 1956 г. в газетах республики различных уровней было опубликовано 11 тыс. статей просветительской тематики, а также снято 238 киножурналов, проведено 237 выступлений на радио, распространено 8130 единиц литературы. В первом полугодии 1956 г. было переиздано «Положение о первичной организации ОКК» тиражом 20 тыс. экземпляров. В целях развития донорского движения Молодеченский обком направил во все районы кинофильм «Они спасают жизнь» [6, л. 32, 46, 48]. Особое значение имела пропагандистская работа среди учащихся, планировавшиеся мероприятия согласовывались с дирекцией, общественными организациями, включались в план внеклассной работы. Члены школьной секции при ЦК ОКК БССР выезжали на места и оказывали помощь областным секциям. В обкомах проводились смотры качества подготовки учащихся в кружках «Готов к санитарной обороне» (ГСО) [6, л. 57, 64, 65]. В целях поднятия санкультуры проводились соревнования.

Изменения в деятельности ОКК БССР в 1960 – начале 1985 гг. Этот период характеризовался качественным и количественным ростом Общества, активизировалась его издательская деятельность, внедрялись новые формы работы, возросло значение СМИ. В 1961 г. было выпущено 53 наименования литературы тиражом в 4556 экземпляров. Полно освещал деятельность СОКК и КП журнал «Советский Красный Крест», там помещались статьи «Профилактика ди-

зентерии», «Это надо знать», «Как питаться». С 1969 г. стало выходить 12 номеров в год, до этого 1 раз в два месяца, тематика материалов – от официальных статей, посвященных съездам КПСС и пленумам ЦК Общества до очерков по здоровому образу жизни. Центральными органами осуществлялась проверка качества деятельности своих обкомов, выявлялись недостатки в культурно-просветительской работе. Так, в 1966 г. по Брестской областной организации отсутствовали стенды Гражданской Обороны (ГО) в кинотеатрах и клубах, работа с населением ограничивалась устными беседами [7, л. 19]. Исправление недостатков давало результат. Например, в сельхозпредприятиях пропаганда была направлена на создание сестринских медпунктов. Повышение санкультуры достигалось за счет проведения конкурсов на лучшие хозяйства, двор, проведение Дней здоровья. Комитеты Общества обращали особое внимание на подготовку сандружин. Успешно решался вопрос обучения населения по 21-часовой программе ГО «Всеобщий обязательный минимум знаний». ОКК БССР была проведена большая работа по гигиеническому воспитанию и санитарно-оборонной подготовке школьников, за 1963–1968 гг. по программе ГСО было обучено 684 тыс. человек. Улучшилась работа по комплектованию донорских кадров. Только в 1967 г. почти 100 тыс. человек дали безвозмездно свою кровь [9]. Но культурно-просветительская работа продолжала иметь недостатки. Так, на занятиях не всегда использовались учебно-наглядные пособия, в городах и районах не все медработники, главные врачи Домов санпросвещения принимали участие в работе по пропаганде донорства [9, с. 5].

Инициатором по издательскому делу по праву считали Витебский обком, который в 1955 г. впервые в республике издал плакат по обмену опытом работы. С тех пор ежегодно выпускались плакаты, листовки и другая литература, за 4 года было издано 21 наименование тиражом 115,2 тысяч экземпляров. Центральный комитет начал выпуск брошюр, плакатов как на русском, так и на белорусском языках. Интересно, что для пропагандистских целей использовали и такой способ, как изготовление этикеток для спичечных коробок с эмблемой Красного Креста и призывным лозунгом «Вступайте в чле-

ны Общества Красного Креста!» тиражом 100 млн [10, л. 27].

В целях развития культурно-просветительской работы за 1960–1970 гг. в БССР было издано 1340 наименований брошюр плакатов, буклетов, листовок тиражом 2,5 млн экземпляров. Вопросам пропаганды медицинских и гигиенических знаний были посвящены пленумы 1964 и 1969 гг. По решению правительства БССР ежегодно с 1964 г. 2 июля проводился «День здоровья» – традиционный день осмотра, подведения итогов работы общественности по благоустройству городов. Пропаганде достигнутых результатов содействовали соревнования. В 1970 г. на Первых Всесоюзных соревнованиях 3 санитарные дружины из БССР были удостоены звания «Лучших санитарных дружин Советского союза». Со службой переливания крови была налажена работа по пропаганде и развитию безвозмездного донорства, которая дала результаты: если в 1959 г. было 12 тыс. безвозмездных доноров, то в 1970 – 168,5 тыс. Отдельным разделом в работе Общества было оказание помощи органам здравоохранения в санитарно-гигиеническом воспитании молодежи. Во всех общеобразовательных школах, ссузах и вузах были созданы первичные организации с охватом 1250 человек. Подготовленные санпосты, дружины и юные санинспекторы школ следили за состоянием классов и общежитий. Популярными стали школы здоровья, соревнования санпостов, слеты активов, смотры, «Дни здоровья», «Праздники чистоты», викторины.

Широко пропагандировалась важность санитарно-гигиенических правил в СМИ, радио, телевидении и кино. Так, в 1970 г. в газетах было опубликовано 3825 статей о работе ОКК. В передачах устного журнала «Здоровье» пропагандировалась роль общественности в охране здоровья населения, донорства, санитарной бороне. Совместно с комитетами радиовещания были созданы комитеты по вопросам здоровья и движения за санкультуру, которые готовили материалы для радио и телепередач. В 1970 г. на радио было подготовлено 6723 передачи. Больше внимания стали уделять кино, проводились декады санитарно-просветительских кинофильмов. Перед сеансом практиковались 5–10 минутные выступления медработников, доноров и реципиентов. Короткометражные кинофильмы использовались на конференци-

ях, пленумах, совещаниях, на мероприятиях в школах. Хорошим начинанием можно было считать создание любительских кинофильмов на санитарно-оборонные темы в Барановичском и Гродненском горкомах. В республике за 1970 г. было показано 1108 санитарно-просветительских кинокартин и 53772 киносеканса, имелось 7 сангитмашин, совершивших 457 выездов и 1714 киносекансов. Культпросветработой было охвачено 1,5 млн жителей [7, л. 25]. При проведении занятий использовались грампластинки, фильмоскопы, диафильмы. В электропоездах Минского отделения были установлены витрины «Борьба с алкоголизмом», «Профилактика детских болезней».

Новым направлением в культурно-просветительской работе в 1970-е гг. стало использование такой формы, как народные университеты и школы, их действовало 500, как в вузах, так и на селе. Хорошо была налажена работа в Гродненской области, в Витебской области – в г. Браславе, при Видзовской горпоселковой больнице. Организовывались лектории, вечера вопросов и ответов, в Гродненской области при каждом участковом комитете действовали «Столы справок». Улучшалась и издательская работа, в год появлялось более 310 наименований плакатов, брошюр, памяток общим тиражом 6243 экземпляров. Органы здравоохранения и ЦК общества составляли план работы с издательством «Полымя», госкомитетом СМ БССР по печати. Тематика публикаций включала пропаганду гигиенических знаний, профилактику инфекционных заболеваний [7, л. 26, 28, 29, 30, 31]. Но, несмотря на пропаганду медзнаний, издательскую деятельность, проблемы оставались, поэтому перед ОКК БССР ставилась задача – не только пропагандировать знания, но и учить ими пользоваться. День здоровья стал рассматривался как мобилизующий фактор борьбы за оздоровление внешней среды, условий труда и быта населения [7, л. 33, 34, 35]. Постоянно расширялась агитационно-массовая работа, в среднем издавалось 230, а в 1979 г. – 245 брошюр и листовок тиражом 2738 экз. За 1981 г. было издано 218 наименований материалов тиражом 3406,7 тыс., в 1985 г. 363 единиц тиражом 5316 экз. [11, л. 11].

Процесс перестройки и культурно-просветительская деятельность ОКК БССР. Политическая перестройка в республике потребовала от каждой общественной организации, в том числе и ОКК, изменений в

работе. Большое значение придавалось участию его комитетов и организаций в выполнении Постановления ЦК КПСС «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма». По заказу Исполкома СОКК и КП были созданы новые фильмы «Милосердие, самоотверженность, гуманизм» – о пропаганде здорового образа жизни. Был снят фильм «Если курит женщина», получивший золотую медаль в Варне на 11-м Международном кинофестивале [12]. В это же время выходили картины киностудии «Беларусьфильм»: «Это не должно повториться», где рассказывается об успехах ОКК; о работе санитарных дружин – «Лучшие из лучших» [12, с. 16]. В системе кинопроката БССР имелся большой фонд санитарно-просветительских и медицинских фильмов. Пробовали проводить и кинолектории, выпускались киноафиши с планом работы кинолектория и наименованием фильмов [12, с. 17]. Однако в период ликвидации последствий аварии на ЧАЭС культурно-просветительская работа показала свою слабость, т. к. у ОКК БССР не оказалось возможности донести до населения всю угрозу, связанную с радиационным заражением. Не удалось привлечь школьников к занятиям в медико-санитарных кружках, внедрить новые формы работы с детьми. В указанный период общество не смогло предложить целостной программы по профилактике заболеваний, пропаганде санитарно-гигиенических знаний среди населения, участия невоенизированных формирований и населения в ликвидации последствий промышленных аварий и катастроф.

Но несмотря на отмеченные проблемы, получила развитие издательская деятельность ОКК БССР, за 1986–1990 гг. появилось 886 наименований продукции тиражом 25,5 млн экземпляров. Акцент был сделан на улучшение ее качества и освоение выпуска сувениров, но в 1990 г. полностью был прекращен выпуск листовок и сокращено печатание памяток и плакатов на медицинские темы. Вместо этого издавались материалы о Чернобыле и мерах безопасности при радиоактивном загрязнении. На страницах «Советского Красного Креста» работала рубрика «Круглый стол», где обсуждались актуальные вопросы из писем читателей, предлагались свои варианты решения. В целом за 1986–1991 гг. произошло падение авторитета общества, его значи-

мости, стали создаваться новые фонды с похожими направлениями деятельности. Падали учитываемые показатели, соответственно ослабло влияние в культурно-просветительской деятельности, пропаганде медицинских, гигиенических и санитарных знаний.

Закключение. Одним из направлений просветительской работы ОКК БССР оказалось укрепление и расширение его влияния на массы, привлечение населения в ряды членов общества, решение задач оздоровления. Организации Красного Креста являлись инициаторами, участниками и организаторами массового движения населения за санитарную культуру на производстве и в быту. Почти до конца 1980-х гг. расширялась пропаганда медицинских, гигиенических и санитарно-оборонных знаний среди населения, улучшалась издательская деятельность, совершенствовалась устная пропаганда. Формы просветительской работы среди учащихся отличались разнообразием: лекторские группы из учащихся старших классов, вечера вопросов и ответов, тематические конференции, КВН на санитарные и медицинские темы. В целом широкая пропагандистская и агитационно-массовая работа во многом обусловила возрастание

численности членов Общества, содействовала активизации его деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрова, А. Ф. История развития Общества Красного Креста в Белоруссии (1872–1965 гг.): автореф.... дис. канд. ист. наук : 07571 / А. Ф. Петрова, АН БССР. – Минск, 1970. – 40 с.
2. Отчетный доклад ЦК о работе Общества Красного Креста БССР за период 1944–1947 гг. // НАРБ. – Фонд 254. – Оп. 3. – Д. 4.
3. Протоколы партсобраний Смоленского обкома Красного Креста, 1951 г. // ГАНИСО. – Фонд 1314. – Оп. 1. – Д. 13.
4. Постановления Совета Министров СССР и БССР, ЦК ВКП (б) и переписка за 1951 г. // НАРБ. – Фонд 254. – Оп. 3. – Д. 376.
5. Протоколы партсобраний Смоленского обкома Красного Креста, 1959–1961 гг. // ГАНИСО. – Фонд 1314. – Оп. 1. – Д. 20.
6. Текстовый отчет о работе Общества Красного Креста БССР за 1956 г. // НАРБ. – Фонд 254. – Оп. 3. – Д. 228.
7. Сводный статистический отчет ЦК Общества о работе за 1970 г. и объяснительная записка к нему // НАРБ. – Фонд 254. – Оп. 3. – Д. 595.
8. Справки ЦК Общества о результатах проверки работы обкомов и райкомов 18 мая 1966 г. – 1 окт. 1966 г. // НАРБ. – Фонд 254. – Оп. 3. – Д. 511.
9. Материалы III Пленума ЦК Общества Красного Креста БССР. – Минск, 1968. – С. 3–4.
10. Протокол VIII съезда Общества Красного Креста БССР, 22–23 марта 1961 г. // НАРБ. – Фонд 254. – Оп. 3. – Д. 374.
11. Сведения ЦК ОКК БССР о работе за 1981–1985 гг. // НАРБ. – Фонд 254. – Оп. 3. – Д. 757.
12. На экраны в 1986 году... // Советский Красный Крест. – 1986. – № 2. – С. 16–17.

Поступила в редакцию 10.01.2013 г.



ПЕДАГОГИКА

УДК 930.8: 946.01/08

Культуролого-родино(крае)ведение как средство повышения гуманитарной компетенции студентов: образовательная программа-компендиум «История и культура Тамбовского края» Тамбовского центра краеведения

Пирожков Г. П.

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



В статье представлено обоснование образовательной программы общественного объединения исследователей региональной истории и культуры «Тамбовский центр краеведения». Автор доказывает важность изучения родного края, краеведческого образования, связывающего интеллектуальные и духовные ресурсы человека и общества со средой обитания, для повышения культурологической компетенции будущего специалиста. Программа может рассматриваться как перспективная форма интеграции образования в культурную среду. Современные образовательные практики актуализировали проблему родино(крае)ведения в контексте духовной составляющей. Во многих вузах сложилась практика чтения студентам начального этапа обучения философско-культуролого-историко-краеведческих курсов. Между философией, логикой, культурологией, отечественной историей и краеведением существует единство, которое не позволяет отказаться от какой-либо из частей комплекса. В определении краеведческого образования автор подчеркивает не только культуроформирующую роль краеведения в качестве одной из практик освоения культурного и природного наследия данной территории, но и указывает на воплощение этого

опыта через диалог культур в творческой деятельности и эмоционально-ценностном отношении к природе, обществу, государству.

Ключевые слова: краеведческое образование, Тамбовский центр краеведения, программа-компендиум.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 102-107)

Culture and Land Studies as a Means to Increase Student Humanitarian Competence: Educational Program-Compendium «History and Culture of Tambov Region» by Tambov Local Land Studies Center

Pirozhkov G. P.

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

Адрес для корреспонденции: e-mail: gpptm48rambler.ru – Г. П. Пирожков

Ground for the educational program of the public union of researchers of regional history and culture «Tambov Land Studies Center» is presented in the article. The author proves the significance of home land studies, land education, which connects intellectual and spiritual resources of the man and the society with the environment, to improve cultural competence of a would be specialist. The program can be considered as a perspective form of integration of education into cultural environment. Modern educational practices have made current the issue of land studies in the context of spiritual component. A lot of universities practice courses of Philosophy-Culture-History-Land Studies for students-beginners. Among Philosophy, Logics, Cultural Studies, Home History and Land Studies there is unity which doesn't make it possible to reject any of the complex parts. Defining land education the author stresses not only culture forming role of land studies as one of the practices of exploring culture and nature heritage of the territory but also points out the implementation of the experience through the dialogue of cultures in the creative activity and emotional and value attitude to the nature, society, state.

Key words: land education, Tambov Local Land Studies Centre, program-compendium.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 102-107)

Философия формирует мировоззрение будущего специалиста; логика как инструмент мышления выполняет функцию адекватного персонального вхождения в рациональную коммуникацию молодого человека; культурология социализирует его еще не определившееся в социокультурном отношении сознание, формирует рациональную картину человеческой культуры; история помогает адаптироваться в обществе, перенимать жизненный опыт старших поколений, вырабатывать историзм мышления, воспитывать в себе лучшие качества эффективного гражданина. История выводит молодого человека на уровень понимания не только процессов глобального масштаба, но и конкретизирует их конкретным – «областным», местным, краеведческим – фактом, событием. Поэтому в блок гуманитарных дисциплин входит краеведение, тесно связанное с историей и культурологией.

Краеведческое образование есть совокупность систематизированных знаний и навыков, полученных в результате обучения краеведению; это процесс развития и саморазвития личности, связанный с овладением социально значимым опытом, накопленным жителями отдельных территорий страны, воплощенным в знаниях, умениях, творческой деятельности и эмоционально-ценностном отношении к природе, человеческому сообществу, государству в лице местных властных структур; это необходимое условие сохранения и развития материальной и духовной культуры [1, с. 28–29].

Через краеведческое образование (в силу комплексности краеведческого знания и благодаря вековому опыту адаптации молодых поколений к жизнедеятельности россиян через краеведение) успешно решаются многие воспитательные задачи, лучше видится проблематика природы, бытия и человека в контексте культуры. Это повышает роль краеведческого образования в станов-

лении специалиста и как профессионала, и как гражданина.

Цель статьи – выявление потенциала авторских образовательных программ в расширении образовательного пространства в контексте краеведения.

Специфика Тамбовской версии краеведения. Реализация ряда авторских образовательных программ в области культуролого-родино(крае)ведения со студентами Тамбовского государственного института культуры и Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина (1991–2001 гг.), Тамбовского филиала Московского государственного университета культуры и искусств (1997–2007 гг.) и Тамбовского государственного технического университета (ТГТУ) привела к проектированию расширения образовательного пространства через включение учебных видов деятельности в контекст местной культуры. Экспериментальное осуществление проекта проблемной группой общественного объединения исследователей региональной истории и культуры «Тамбовский центр краеведения» (ТЦК) при региональном отделении Российской академии естественных наук под руководством автора подвела к разработке педагогической программы-компендиума «История и культура Тамбовского края» [2–3]. В ее основу положена авторская версия краеведения [4; 1; 5; 6], которая имеет свою специфику.

Во-первых, близость к новым научно-образовательным направлениям, в частности, в области культурологии. Более того, мы склонны расширить теоретическую базу программы за счет широкого использования родино(крае)ведческого подхода. Убеждены, что фундаментальным основанием в рассматриваемом ракурсе является феномен родиноведения. Граждане России (как и государств на постсоветском пространстве), теряя (или потеряв) прочную

связь с «почвой», начинают искать опору в обычаях предков, в культуре своего рода, семьи, в традициях малой Родины. Но краеведение может восполнить только часть этой потребности, так как понятийная сеть краеведения ограничена локально. Краеведение описывает территорию. Родиноведение же характеризует состояние человека, находящегося в интенсивных связях со всем миром, оно не может быть локально замкнутым, поэтому дидактический потенциал родиноведения колоссален. К сожалению, значение родино(крае)ведения сегодня в полной мере не осознано в самом широком научном и социокультурном контексте.

Под родино(крае)ведением нами подразумевается не особый предмет, это система образовательно-воспитательной работы, которая складывается как из учебных, так и внеаудиторных действий, направленных на ознакомление молодых людей с материальным и духовным богатством родного края.

Во-вторых, опора на результаты научных исследований, ведущихся автором и исследователями возглавляемых им ТЦК и научной школы «Проблемы истории и культуры Тамбовского края», функционирующей на его базе [7].

Третья особенность и *принципиальный стержень проекта* – сопоставление истории и современности, их диалог.

Так постепенно определились культуролого-родино(крае)ведческие основания и структура программы, в которой узловые звенья и отобранный материал подчинены как идее выявления внутренних механизмов развития культуры в рамках отдельного территориального пространства, так и использования историко-краеведческого материала в культурологической подготовке студентов. При этом культурный процесс рассматривается в качестве одного из основных механизмов развития, своего рода пружины, обеспечивающей динамику функционирования разнообразных территориальных процессов и духовного становления будущего специалиста. Программа действует в комплексе с другими научно-образовательными проектами ТЦК, в основе которых культуролого-краеведческий подход, например, по изучению культурных традиций Тамбовского края, связанный с разработкой научно-методических основ содержания регионального компонента в программах подготовки студентов по ряду вузовских специальностей (направлений) с учетом местных

(локальных) социально-культурных традиций. Объединяющим моментом программы является ориентация на развитие активных форм мышления, на использование для этого вербальных и визуальных способов восприятия информации, на конструирование в конечном итоге некоторой устойчивой «сферы смыслов», характеризующей динамику региональных социокультурных процессов. Такая направленность соответствует разрабатываемым применительно к разным дисциплинам перспективным моделям гуманитарного знания и общенаучной тенденции к появлению междисциплинарных дискурсов.

При построении компендиума приоритет отдан культурологическим и историко-краеведческим подходам, использовались методы сравнительно-исторический, описательный, реконструкции, другие приемы исследования и изложения материала. Это позволяет выявлять общее и особенное в развитии страны и ее регионов, отдельных частей Тамбовского края, причины их сходств и различий, помогает расшифровке динамики «смыслов» регионального мира культуры, его исторических и современных наслоений.

Цель программы – ознакомление будущих специалистов с основными этапами процесса складывания многослойного мира культуры (культурного пространства) региона (в границах Тамбовского края), с его конкретно-исторической динамикой и спецификой ее проявления на каждом этапе истории. Для ее реализации избрана междисциплинарная (историко-социологическая на стыке с культурологической) версия построения.

Познанию социокультурного пространства может способствовать его дифференциация на культурное и социальное. Культурное пространство – это то, что «культура, возникая и развиваясь, порождает и изменяет»; это то, что «возникнув, активно воздействует на культуру, его породившую» [8]. Под социальным пространством понимается: а) социально освоенная часть природного пространства как среда обитания людей; б) территориальный аспект жизнедеятельности общества и предметного мира человека; в) характеристики социальной структуры общества с точки зрения расположения социальных групп и слоев, условий, возможностей их развития и др. Социокультурный подход позволяет выявить ценностные характеристики социальных субъектов, определяемые культурным

долговременным контекстом, поскольку культура пронизывает все без исключения состояния социальной жизни [9, с. 26]. Учитываются также положения «учения о гармонии» (хэхэсюэ) китайской философии, понимаемого как органическое единство человека, общества и природы [10].

Основные задачи программы-компендиума:

- способствовать усвоению будущими специалистами определенного объема информации и представлений *об органичности складывания культурного пространства региона как многослойного и многомерного*, создаваемого индивидуальными и коллективными усилиями жителей Тамбовского края (коренных жителей, переселенцев, временных и вынужденных мигрантов и пр.);

- вырабатывать у будущих специалистов осмысление их тесной взаимосвязи с историческими корнями существующих в регионе субкультурных пластов, их личностного участия в формировании, сохранении и трансляции региональных культурных традиций в материальной и духовной сферах;

- знакомить будущих специалистов с историко-культурологическими методиками измерения социокультурных процессов и формировать навыки их использования для изучения закономерностей и особенностей складывания инфраструктуры регионального культурного пространства;

- содействовать формированию у будущих специалистов восприятия культуры как неотъемлемого ценностного компонента регионального и общенационального развития, от которого зависят социально-экономические перспективы страны в XXI в.

В основу программы-компендиума положены принципы, направленные на решение сверхзадачи: в сознании молодого человека необходимо сформировать представление, что культурные ценности сосредоточены не только в мировых и российских центрах, но и там, где он живет. Изучение культуролого-краеведческих дисциплин помогает обучаемому внимательно всмотреться в окружающую действительность, «подключить» свои знания и воображение и не допускает формирования у юношей и девушек провинциального самосознания. Наоборот, оно должно быть самооценным, самодостаточным. И в этом плане культуролого-краеведческие знания обладают немалым потенциалом.

Базовые принципы программы-компендиума таковы.

Краеведение традиционно рассматривается как изучение природы, населения, хозяйства, истории и культуры какой-либо части страны, административного или природного района, населенных пунктов, главным образом, силами местного населения. В настоящее время оно утверждается как самостоятельная комплексная научная дисциплина, необходимое средство образования и воспитания, подготовки специалиста, которому предстоит жить и работать на территории, изучаемой краеведением. В этом смысле краеведение – суть и наука, и практика, и способ преобразования края. Единство достигается при правильной организации краеведческого образования.

Культурологизация образования в свою очередь требует совершенствования краеведения, которое разрабатывает широкий круг проблем, связанных с поиском эффективных средств воздействия на материальное производство и культуру региона. Эта наука причастна к решению и таких вопросов, как укрепление государственности. Значима она и как форма гражданского воспитания.

Развитие культурологии, нарастающее внимание к краеведческой деятельности, всплеск интереса к проблемам локальной истории и культуры расширяют феноменологическую характеристику краеведения и концептуальные основы краеведческого образования. Краеведческая наука, практика и образование, занимая соответствующее место в образовательной политике каждого региона, в конечном итоге способны оптимизировать культурологическую подготовку специалистов.

Краеведческое образование решает некоторые задачи единства общества и природы в силу комплексности краеведческого знания, помогает увидеть природу, бытие и человека в контексте культуры («природа – культура мировая, национальная и культура родного края – я как творец культуры»), обуславливает решение задач через культуру, с опорой на традиции и исторический опыт лишь при сбалансированном соединении составляющих обучения – адаптационной и технологической.

Генетическая связь человека с ландшафтом, климатом, этнопсихологическими корнями позволяет ему обобщить индивидуальный жизненный опыт и вписать его в опыт общечеловеческий, а главное – ощутить себя уникальным субъектом мировой

культуры и осмыслить себя как действующее лицо мировой культурной истории. Гуманитарно-философскую парадигму, внутреннюю динамику культурно ориентированного образования можно выразить логической цепочкой «я и родные места – я и моя Родина – я и мир».

Культура – мир подлинников: уникальные памятники, хранящие энергию поколений, текст, который надо научиться читать, понимать и создавать самому... Именно культуролого-краеведческий подход позволяет противопоставить тотальной виртуальности истинные гуманистические артефакты в их оригинальном виде. С одной стороны, происходит закрепление и расширение универсальных, архетипических представлений о культуре, с другой, – в общую концепцию привносится региональный и местный компонент, идея культуры конкретизируется, приближаясь к человеку.

Тематический код программы-компендиума обусловлен наличием в крае памятников природы, истории и культуры, мест, связанных с деятельностью известных людей. Костяк компендиума составляют культурные универсалии в их глобальном, региональном и местном значении: город, улица, площадь, дом, река, лес, парк, памятник природы, истории, культуры и др. Это символы и места памяти родного края, то, что должно хранить историческое сознание. Это краеведческие объекты, изучение которых позволяет конкретизировать теоретические положения, изучаемые в курсе «Культурологии». Мы исходим из того, что в культурном облике любого поселения отражен макрокосм цивилизации, присутствуют элементы культурных традиций и духовного опыта человечества в управлении, ремеслах и зодчестве, архитектурных стилях и деятельности ресурсно-информационных учреждений, в судьбах исторических деятелей и др.

Через историко-культурные аспекты концептов «памятник природы» и «город» обучающиеся находят ответ на вопрос «Когда, как и зачем построен Тамбов?» (он был основан как город-крепость на южной границе Русского государства в 1636 г.). Так современный молодой человек представляет город не только как символ урбанистической цивилизации, но и область зарождения культурных традиций, впитавших условия бытования и ответы первопоселенцев края на вызовы природы; территорию, на которой люди, пришедшие из центра

России, мирно ассимилировали аборигенов – мордву и мещеру, породнились с ними в войнах со степняками, научились жить в условиях разноплеменья соседей, в переплетениях обычаев и обрядов; место, персонифицированное именами «культурных героев» – известных градостроителей и воинов, писателей, художников, музыкантов, общественных деятелей и др.

Культурологический подход позволяет осмыслить основные семантические компоненты концептов «город», «село», «деревня»: место на земле, находящееся в оппозиции остальному пространству; вид человеческого сообщества, где живут соотечественники, может быть, родные люди, родственники и т. д. Историко-культурный, краеведческий и культурологический подходы к осмыслению таких концептов, как «архитектура малых городов», «культура архитектуры», «реки Цна и Ворона» и др., позволяют создать образы России, Черноземного края, выявить предметы социокультурного дискурса в историческом прошлом и настоящем Тамбовской губернии (Тамбовской области).

Единицами измерения городских и сельских культурных пространств являются площади и скверы, улицы и дворы, здания, парки и другие элементы архитектурного творчества. Интересный материал для исследования культуры в ее всечеловеческом и локальном аспектах дает постижение таких объектов культуры, как театр, музей, кинотеатр, клуб, изучение традиций садово-паркового искусства, ремесел.

Особое место в программе отводится людям, Человеку. Образам исторических деятелей и наших современников принадлежит существенная роль в конструировании национальной и региональной идентичности, что требует от преподавателя использования современных педагогических технологий, основанных на новой методике создания образов прошлого при изучении истории и культуры России и ее отдельных территорий.

В ракурсе программы-компендиума использование краеведческого подхода при изучении гуманитарных дисциплин способно помочь решению следующих задач: 1) научить постигать глобально-национальные явления в контексте окружающего человека мира; 2) стимулировать познавательный интерес к родному краю, его истории и культуре; 3) вооружать обучаемых цельной системой знаний о местном крае; 4) целенаправленно воспитывать чувство патриотизма и нацио-

нальную гордость за свой край, народ, российское общество; 5) готовить молодого человека к труду и жизни как деятеля и творца.

Краеведческий подход активизирует учебный процесс через межпредметные и внутрипредметные связи и проблемные ситуации, способствует развитию мышления и творческой активности обучаемых. Если исходить из того, что краеведение сегодня есть целевое обогащение (самообогащение) знаниями о своем крае и придерживаться положения «менталитет – общенациональный духовный феномен, а ментальность – уровень сформированности менталитета и его проявления в сознании и бытии как в целом той или иной небольшой общности» [11], то оно, по сути, направлено на изучение ментальности региона: разбор информации по истории, географии, демографии, культуре, быту населения края. Это в полной мере подтверждает анализ учебной программы «История Тамбовского края», разработанной и реализуемой официальным партнером ТЦК – кафедрой «История и филология» ТГТУ [12].

Заключение. Учебные курсы культурологии и краеведения обладают мощным образовательно-воспитательным ресурсом, дают возможность преподавателю и студенту проявить свои креативные способности, решать задачу формирования «человека культуры». Сегодня культуролого-родино(крае)ведческое образование выступает мощным интегративным фактором, связывающим интеллектуальные, духовные, эмоциональные ресурсы человека и общества с конкретной средой обитания.

Комплексное изучение истории и культуры края обогащает личность, подводит к пониманию особенностей менталитета нации. И родино(крае)ведение при этом выполняет компенсаторную функцию, поскольку те или иные понятийные компоненты в гуманитарных дисциплинах расположены неравномерно, введение же краеведческого материала в зону изучения студентов позволяет избежать бессистемности, более эффективно решать задачу формирования устойчивого менталитета будущего специалиста. Эти и многие другие образовательно-воспитательные процессы могут состояться как благоприятные для общества лишь при современно развитой информационной культуре специалистов, эффективному формированию которой также в полной мере способствует культуролого-родино(крае)ведение.

Программа-компендиум «История и культура Тамбовского края» ТЦК как пример демонстрация диалектики глобального и регионального может рассматриваться в качестве перспективной формы интеграции образования в культурную среду и занять заметное место в структуре культурно ориентированного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пирожков, Г. П. Краеведение: терминолог. словарь / Г. П. Пирожков; Моск. гос. ун-т культуры и искусств, Тамб. фил. – Тамбов–М.–СПб.–Баку–Вена: Изд-во МИНЦ Нобелистика, 2006. – 80 с.
2. Пирожков, Г. П. Интеграция глобального и регионального компонентов в содержании культуролого-краеведческой подготовки специалиста на основе педагогической программы-компендиума «История и культура Тамбовского края» / Г. П. Пирожков, А. В. Ишин, В. П. Зорина, Е. С. Ильинская, В. В. Красников // Современные социальные и гуманитарные знания: традиции, новации, перспективы: материалы всерос. науч.-практ. конф., Казань, 29–30 янв. 2010 г. / Казан. гос. техн. ун-т. – Казань, 2010. – Ч. 2. – С. 143–148.
3. Пирожков, Г. П. Педагогическая программа-компендиум «История и культура Тамбовского края» как технология интеграции глобального и регионального компонентов в содержании культуролого-краеведческой подготовки специалиста / Г. П. Пирожков, А. В. Ишин, В. В. Красников // Владиславские чтения: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф., посвященной И. В. Владиславу, Белгород, 15–16 апр. 2010 г. / Белгор. гос. ин-т культуры и искусств. – Белгород, 2010. – С. 92–94.
4. Пирожков, Г. П. Историческое краеведение: программа авт. курса / Г. П. Пирожков; Моск. гос. ун-т культуры и искусств, Тамб. фил. – Тамбов, 2005. – 20 с.
5. Пирожков, Г. П. Краеведение: учебник / Г. П. Пирожков; Моск. гос. ун-т культуры и искусств, Тамб. фил. – Тамбов–М.–СПб.–Баку–Вена: Изд-во МИНЦ Нобелистика, 2006. – 272 с.
6. Пирожков, Г. П. Культурологические основы краеведческого образования: монография / Г. П. Пирожков; Моск. гос. ун-т культуры и искусств, Тамб. фил. – Тамбов–М.–СПб.–Баку–Вена: Изд-во МИНЦ Нобелистика, 2006. – 224 с.
7. Пирожков, Г. П. Тамбовский центр краеведения в социокультурном пространстве региона-68 / Г. П. Пирожков, А. В. Ишин; под ред. и с предисл. проф. В. М. Тютюника; Рос. акад. естеств. наук, Тамб. регион. отд.; Тамб. центр краеведения. – Тамбов: Тамбовполиграфиздат, 2009. – 152 с.
8. Большаков, В. П. Провинциальность культурных пространств нынешней России / В. П. Большаков // Культура российской провинции: прошлое, настоящее, будущее: материалы «круглого стола». – СПб., 2005. – С. 6–8.
9. Кирдина, С. Г. Социокультурный и институциональный подходы как основа позитивной социологии в России / С. Г. Кирдина // Социологические исследования. – 2002. – № 12. – С. 23–32.
10. Озорнина, А. С. Региональные практики КНР и китайское социокультурное пространство / А. С. Озорнина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 3(9). – Ч. 1. – С. 131–134.
11. Соколов, А. Г. Краеведческий подход в формировании менталитета подростков средствами гуманитарного образования / А. Г. Соколов // Цивилизация – культура – образование: из прошлого в будущее: материалы междунар. науч.-практ. конф., 30 марта 2009 г.: в 2 ч. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2009. – Ч. 2. – С. 171–174.
12. Двухжилова, И. В. История Тамбовского края (учебная программа курса в Тамбовском государственном техническом университете) / И. В. Двухжилова, В. В. Красников // Вестн. Тамбовск. центра краевед. – 2010. – № 20. – С. 67–71.

Поступила в редакцию 16.12.2012 г.

Инновационная культура как составляющая модернизации системы образования: зарубежный опыт

Качан Т. А.

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



В статье рассматриваются теоретико-методологические и прикладные основания для формирования и развития эстетического восприятия духовной хоровой музыки у молодежи в процессе организованной деятельности литургического хорового коллектива. Формирование грамотного музыкального восприятия хоровых произведений основывается на постижении особых мер и эталонов, в результате которых музыка становится для личности понятным содержательным объектом. Устанавливаемая связь между музыкально-слуховыми представлениями, эмоциональным отношением и музыкально-теоретическими понятиями о закономерностях музыкального языка дает молодым людям возможность осознавать, рассуждать, анализировать, сопоставлять хоровые сочинения на основе музыкальных, художественных и литературных образов, развивать культуру восприятия, такие способности, которые позволяют личности не только достигнуть успеха в какой-либо деятельности, но и быть творцом эстетических ценностей, наслаждаться ими и красотой окружающей действительности, способствуют формированию нравственности человека, мышления и воображения, воли, настойчивости, организованности и дисциплинированности.

Ключевые слова: эстетическое восприятие, молодежь, литургический хоровой коллектив, музыкально-слуховые представления, эмоциональное отношение, анализ хорового произведения.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 108-113)

Innovative Culture as a Part of the Modernization of Education: Foreign Experience

Kachan T. A.

Educational establishment «Grodno Yanka Kupala State University», Grodno

In this article the author analyzes the problem of innovative development of the education system in the modern information age; emphasizes that innovation in education is developing in two directions: the qualitative improvement of the educational process and the quantitative increase in the number of innovations associated with the use of modern educational technology innovations that contribute greatly to the preservation and transmission of educational values, enhance the quality of education, promote human adaptation to rapidly changing conditions; studies the experience of innovation in Western education that is under constant change, modernization and reform and is aimed at restructuring and intensification; characterizes the main directions of innovative development of education systems in Australia, Canada, the United Kingdom, the United States from the point of view of the possibility to use their advanced innovative achievements in the context of national education.

Key words: innovation, innovative educational systems of Western countries, innovative educational technology, information, information and communication factors.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 108-113)

Образование является стратегической основой развития личности, общества, нации, государства и залогом успешного будущего. Преобразование постиндустриального общества в глобальное информационное, основанное не только на

Адрес для корреспонденции: e-mail: kachan80@inbox.ru – Т. А. Качан

знаниях, но и на компетентности специалистов, значительно актуализировало проблему инновационных подходов к организации образовательных процессов. Новая гуманистическая образовательная парадигма ставит перед образовательной системой важную задачу: подготовить образованного, творческого человека, умеющего адаптироваться к быстро меняющейся социально-экономической среде, рационально организуя самостоятельную деятельность.

Внедрение в учебный процесс инновационных технологий является определяющей чертой современного образования. Понятие «инновация» возникло в XIX веке и означало введение некоторых элементов одной культуры в другую, сегодня инновация – это внедрение нового. Инновации в сфере образования направлены на формирование личности, ее способности к научно-технической и инновационной деятельности, на обновление содержания образовательного процесса, использование новых знаний, приемов, подходов, технологий для получения образовательных услуг, востребованных в обществе и на рынке. Главная направленность инноваций – качественное обновление педагогической деятельности. Стратегия данного подхода – мобилизация самоорганизации обучения, перенос его в систему обучающей деятельности преподавателя и познавательной деятельности студента.

В научной литературе, посвященной управлению инновационными процессами в сфере образования, отмечается многоаспектность этого процесса. Внимание сосредоточено на том, что инновационный подход к обучению студентов должен охватывать все аспекты учебно-воспитательной работы, при этом должны быть пересмотрены теоретические и практические подходы к содержанию образования, профессионально-педагогической подготовки преподавателей, разработке новых технологий и методов обучения. Эту проблему изучают Дж. Мартин, Л. Свенсон, И. Лернер, М. Скаткин, В. Беспалько, В. Сластенин, О. Пехота, С. Сысоева и др.

Цель статьи – анализ направлений инновационного развития систем образования западных стран в современных информационных условиях с точки зрения возможности использования передовых инновационных достижений в контексте отечественного образования.

Потребность в инновационной образовательной деятельности в современных условиях развития общества определяется рядом обстоятельств. Во-первых, происходящие социально-экономические преобразования обусловили необходимость коренного обновления системы образования методологии и технологии организации учебно-воспитательного процесса в учебных заведениях различного типа. Во-вторых, усиление гуманитаризации содержания образования, непрерывное изменение объема, состава учебных дисциплин, введение новых учебных предметов требуют постоянного поиска новых организационных форм, технологий обучения. В-третьих, происходит изменение отношения учителей к самому факту освоения и применения педагогических новшеств. В-четвертых, вхождение общеобразовательных учебных заведений в рыночные отношения, создание новых типов учебных заведений, в том числе и негосударственных, создают реальную ситуацию их развития и совершенствования в целях достижения конкурентоспособности.

Направления инновационного развития образования. Происходящие в настоящее время инновационные процессы, затрагивающие систему образования, развиваются в двух основных направлениях: повышения качества образовательного процесса и количественного увеличения числа инноваций, связанного с использованием современных инновационных образовательных технологий (информационных, коммуникационных и т. п.). Вопрос качества образования является весьма актуальным не только для системы образования, но и в целом для современного общества, если учитывать особую роль образования в нем. В связи с вопросом качества образования в Великобритании, Австралии, Канаде, США обсуждаются проблемы критериев и способов его оценки. Очевидно, что необходимо учитывать не объем знаний и умений, а владение методами получения знаний, применение знаний в стандартных и нестандартных ситуациях, творческий подход к решению профессиональных задач.

Другая проблема эффективности инновационных технологий в образовании – системное управление качеством, формирование инновационных технологий управления. Планирование, по мнению А. Д. Герасева

и Л. А. Барахтеновой, – важнейшая функция образования. Технологии планирования связаны с основными принципами управления качеством подготовки, основаны на инновационных моделях, характеризуют управление на основе текущего контроля над исполнением конкретного вида деятельности, экстраполяции и предвидения изменений для определения будущих показателей с учетом имеющихся данных об их изменении в прошлые периоды, экспертизы качества образовательного сервиса, принятия адекватных решений.

Что касается второго направления инновационного развития системы образования – количественного фактора формирования инноваций в образовании, то необходимо остановиться на причинах его развития. Специфика современного общественного развития, характеризующаяся возрастанием роли теоретического знания, средств коммуникации, информационных технологий и раскрываемая в концепциях «постиндустриального общества» Д. Белла, «технологического общества» Дж. П. Гранта, «программируемого общества» А. Турена, «общества третьей волны», «супериндустриального общества» О. Тоффлера, «посткапиталистического общества» Р. Дарендорфа и др., актуализировала развитие количества инновационных технологий в целом и в образовательной системе в частности.

Информационно-коммуникационные факторы не только активно влияют на процессы инновационного развития системы образования, но и создают угрозы и опасности (информационных, психологических и прочих войн нового поколения). Техническим базисом постиндустриального общества выступает развитие компьютерных технологий и средств коммуникации, кардинально преобразующих различные сферы современного общества. Впервые в истории человечества информация начинает выступать не просто в качестве социальной памяти, но именно как действующий инструмент. Технологические изменения, произошедшие за последние десятилетия, привели к глобальным изменениям в экономической, политической и социальной сферах. Особенно ярко это проявляется в системе образования. Важнейшей движущей силой данных изменений стала информатизация – проникновение информационных и коммуни-

кационных технологий во все сферы жизни и деятельности человека. Все большее распространение получают новые, прежде всего информационные, технологии. Формируются охватывающие планету коммуникационные и транспортные сети, потоки капиталов, усиливаются процессы миграции.

Новые информационные и телекоммуникационные технологии позволяют решить проблемы, связанные с увеличением объема знаний и возможностями их усвоения человеком. Глобальные информационные сети и системы открывают возможности объединить информационные ресурсы всего человечества. Эти технологии вносят неоценимый вклад в сохранение и передачу образовательных ценностей, повышают качество обучения, представляют культурно-познавательную информацию самым удобным и наглядным образом на основе гипертекста и гипермедиа. Коммуникационные факторы, зависящие от средств и технологий обмена информацией, становятся сегодня все более определяющими в формировании мировоззрения современного человека, общества в целом. Одна из основных групп инноваций в системе образования связана с разработкой технологий адаптации конкретного человека к быстро меняющимся современным условиям. Речь идет об образовательных технологиях, формирующих профессиональные компетенции личности, которые способствуют технологизации адаптивного процесса в системе профессионального образования.

Этапы инновационной деятельности в образовании западных стран. С конца XX в. инновационные процессы в образовании западных стран характеризуются интенсификацией и реструктуризацией, которые сопровождаются перестройкой знания. В 1970-е гг. акцент был сделан на поиск и распространение лучшей образовательной практики. Теория уделяла особое внимание разработке инноваций, а не их реализации. Отсутствие должного научного сопровождения этапа реализации инноваций, особенно на уровне школ, часто приводило к провалу. Позитивные результаты этого этапа проявились в распространении компьютерного обучения, формировании творческого и критического мышления обучаемых и др.

В связи с проблемами при внедрении нововведений наметилась вторая волна интен-

сификации. В ее основе – попытки понять, что представляет собой успешная реализация инноваций, и построить модель процесса изменения. В 1980-х гг. в образовании западных стран наступает период «универсальной реализации» инноваций, который, однако, не представлял собой целостного инновационного движения. Отголоски этой волны включают в себя сформированные подходы к реализации образовательной инновации на основе планируемых моделей изменения, понимания важной роли организации на всех этапах инновационного процесса и попыток создания системных теорий.

Относительно небольшое количество примеров успеха инновационных усилий стимулировало третью волну интенсификации, в которой сделан упор на значимость адаптации нововведений на уровне школы. Разрозненность многочисленных усилий и трудноуправляемость инновационных процессов породили очередную волну интенсификации с акцентом на менеджмент изменения. Изменение «требовало организации, руководства и долгосрочного планирования всей совокупности элементов, которые должны были приниматься во внимание, быть скоординированными и контролироваться. Планы нуждались в совершенствовании, модели – в пересмотре, и все это должно было работать с максимальным эффектом» [1, с. 13]. Сегодня образцы этой волны – программы повышения квалификации для администраторов школ, лидеров проведения инноваций, спецификация ролей и ответственности всех вовлеченных в процесс изменения.

Однако быстрых и значительных успехов усилия по интенсификации не принесли. Анализ сложившейся ситуации постепенно приводит к пониманию необходимости реструктуризации, причем во главу угла ставятся децентрализация, адаптация к местным условиям и приоритетная ответственность школы за самореформирование. Она включает в себя: совместные стратегии управления; новые или модифицированные отношения среди учителей (например, в качестве менторов, коллег-наставников); увеличение ответственности за принятие решений; вовлечение студентов, родителей и местного сообщества в определение задач школы и др. [2].

Инновационные подходы в образовании западных стран. Многие страны, столкнувшись с мировым финансовым и

экономическим кризисом, признают необходимость инновационной политики. Экономисты подчеркивают важность масштабных инвестиций в инновационные программы в области образования, что поможет возродить экономику и будет иметь долгосрочные последствия. Инновациям в образовании стали уделять больше времени, так как успешность инноваций зависит от человеческого творчества, знаний, навыков и талантов, которые воспитываются и развиваются, в значительной степени, через образование.

Несмотря на экономический кризис, интенсификация инноваций в образовании вызвана использованием быстро развивающихся технологий, необходимостью мотивации и стимуляции учащихся, повышения уровня их успеваемости, а также изменениями, происходящими в профессиональной, социальной и семейной сферах [3]. В связи с этим в системах образования в странах Организации экономического сотрудничества и развития (ОЭСР) произошли два значительных изменения. Во-первых, акцент сделан на идею образования в течение всей жизни («lifelong learning»). Школы отвечают за воспитание у учащихся желание учиться и развитие у них навыков и умений, необходимых для «обучения учению» («learning-to-learn»), таких как, например, навыки решения проблем и критического анализа, а также за развитие большей самостоятельности, инициативности, гибкости и т. д. «Непрерывное образование» подразумевает понимание университетского обучения как одной из многих ступеней, самого образования дробным, снижения сроков обучения в вузе. Такое построение системы высшего образования позволяет реализовать идею индивидуального образовательного маршрута, поскольку после каждой ступени студент делает выбор – продолжать образование сразу после окончания предыдущего этапа или получить определенный профессиональный опыт и, если продолжить образование, то какое направление подготовки выбрать. Вторым значимым изменением в системе образования стран ОЭСР является ориентация на повышение успеваемости учащихся, что связано с востребованностью работников с высоким уровнем знаний и умений в современной экономике [4].

Курсы развития системы образования, навязываемые сверху, которые диктовали

содержание и методы преподавания и обучения на протяжении большей части XX века, сегодня рассматриваются как устаревшие. Страны ОЭСР поощряют большую автономию школ и гибкость к местным условиям и индивидуальным потребностям учащихся. Считается, что автономные школы имеют больше свободы для инноваций и лучше знают, какие инновационные подходы нужны.

В Австралии используются работа в группах, минипреподавание и оценивание сверстниками, экспериментальное обучение, учащиеся могут влиять на содержание и процесс обучения. Учреждения образования получают средства для разработки пилотных проектов. Инновации, разработанные в таких проектах, могут быть реализованы на национальном уровне. Школы могут выбрать углубленное изучение определенных дисциплин и специализироваться в экологическом образовании, изучении информационно-коммуникационных технологий, иностранных языков, искусстве, спорте [4].

В системе образования Канады преобладает прогрессивное или ориентированное на учащегося обучение. В центре внимания находятся качество образования, его доступность, мобильность и соответствие нуждам учащихся. Однако канадской системе образования присущи и традиционные модели преподавания, при которых особое внимание уделяется развитию основных навыков и крупномасштабные тестирования по целевым темам среди определенных классов. Совет министров образования Канады уделяет большое внимание повышению уровня образованности и грамотности среди аборигенов. В стране реализуются проекты, направленные на реорганизацию и реструктуризацию системы образования, реформирование финансирования, обновление учебных программ, развитие детей с раннего возраста, оценивание эффективности интеграции информационно-коммуникационных технологий в учебные планы и др. В старших классах у учащихся меньше обязательных предметов, они выбирают факультативные курсы по специализированным программам [2].

Говоря о направлениях развития системы образования в Великобритании необходимо отметить реформирование финансирования школ, вопросов управления учреждениями образования, введение понятия

«партнеры для улучшения работы школы» («school improvement partners»), которыми, как правило, являются старшие преподаватели, завучи из успешных школ, создание школ универсальных специалистов, фондов партнерства, позволяющих группам школ работать совместно и привлекать при необходимости помощь высокоспециализированных специалистов [4].

В США реформирование системы образования признается первоочередной задачей. Национальный план развития образования 2010 (NETP) призывает к революционным преобразованиям системы образования США, основанным на инновациях, их обязательном применении, регулярной оценке результатов деятельности и непрерывном совершенствовании. Ученые признают, что информационно-коммуникативные технологии лежат в основе практически каждого аспекта повседневной жизни и работы современного человека и их необходимо использовать для обеспечения привлекательности обучения, а также для более полной, достоверной оценки успеваемости учащихся. Использование ИКТ имеет ключевое значение для улучшения обучения учащихся и формирования данных, которые могут быть использованы для постоянного улучшения системы образования на всех уровнях. Согласно плану в США реализуется новый подход к исследованиям и разработкам в области образования, который фокусирует внимание на тиражировании наиболее удачных инновационных практик в области использования информационных технологий в обучении и на передачу существующих и новых инновационных технологий в образовании [5].

Заключение. Инновационные процессы развития систем образования в мире являются закономерными, во многом характеризуются глобальной общностью действия и в этом плане представляют значительный интерес для специалистов разных стран. Системы западного образования находятся в стадии постоянных изменений, модернизации и реформирования. Их основу составляют инновационные проекты разного уровня, наиболее важные из которых направлены на реструктуризацию и интенсификацию. Проблема повышения и измерения качества рассматривается в русле разрешения противоречий между тради-

ционным и инновационным. Наблюдаются тенденции: от акцента на внутреннюю оценку деятельности самим учреждением образования к внешней оценке на национальном уровне и открытости ее результатов для общества; от приоритета индивидуального успеха каждого к достижению всеми образовательных целей в рамках принятых обществом стандартов. Отечественная система образования должна учитывать опыт западных стран при выборе направлений инновационного развития, но следует помнить, что зачастую непродуманное внедрение зарубежного опыта без учета геополитических и исторических факторов, конфессиональных и культурных особенностей, влияющих на формирование целевых установок системы образования в других странах, негативно влияет на результаты реформ, направленных на повышение кон-

курентоспособности отечественных учреждений образований в мировом образовательном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Fullan, M. The New Meaning of Educational Change / M. Fullan. – Teachers College Press, 2001. – 297 p.
2. Analysing Innovative Teaching Approaches and Education Policy: A Case Study in Selected Countries: England, France and Denmark [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kice.re.kr/en/board.do>. – Дата доступа: 11.03.2013.
3. Using Innovative Methods Theory Instruction to Deepen Teaching Reform [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ier-institute.org/2163-4246/v2/no1/068.pdf>. – Дата доступа: 02.03.2013.
4. Looney, J. W. Assessment and Innovation in Education. OECD Education Working Papers / J. W. Looney – OECD Publishing, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dx.doi.org/10.1787/222814543073>. – Дата доступа: 21.02.2013.
5. National Education Technology Plan 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ed.gov/technology/netp-2010>. – Дата доступа: 25.02.2013.

Поступила в редакцию 22.04.2013 г.

Педагогическая практика в системе подготовки будущих учителей изобразительного искусства

Федьков Г. С.

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



В статье рассматривается готовность студентов художественно-графического факультета к учебно-воспитательной работе в школе. Установлено, что связь педагогической практики с предметами специального цикла и методики преподавания изобразительного искусства носит содержательно-адаптационный характер. Выражается это в том, что из количества знаний, умений, навыков практикант отбирает те, которые нужны для реализации школьной учебной программы и адаптирует их к учебно-воспитательным целям и задачам урока. Чем больше у него этих знаний, умений и навыков, тем успешнее студент осваивает учебную программу практики.

Анализируются просчеты в системе обучения будущих учителей изобразительного искусства. На основании эмпирических данных, полученных в ходе опроса студентов Витебского художественно-графического факультета, подчеркивается значение интеграции предметов общепрофессиональной и специальной подготовки, обосновывается необходимость адаптации содержания обучения на художественно-графическом факультете к содержанию школьной программы, усиление

подготовки будущих специалистов в области преподавания изобразительного искусства к воспитательной работе в школе.

Ключевые слова: педагогическая практика, студент-практикант, школьный урок, методика преподавания изобразительного искусства.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 114-120)

Teaching Practice within the System of Training of Would Be Fine Art Teachers

Fedkov G. S.

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

Readiness of art students for educational work at school is considered in the article. It is found out, that the connection between teaching practice and subjects of special cycle and methods of teaching fine art is of content and adaptation character. It is expressed in the following: from the amount of knowledge, abilities and skills the student teacher selects those which are necessary for the implementation of school curriculum and adapts them for educational goals and tasks of the lesson. The more knowledge, abilities and skills he has the more successfully the student masters the curriculum of the practice.

Shortcomings in the system of training would be fine art teachers are analyzed. On the basis of the empirical data, which were obtained during the inquiry of Vitebsk art faculty students, the significance of integration of subjects of general professional and special training is stressed, necessity in adaptation of the content of education at the art faculty to the content of school curriculum is grounded as well as increase in training would be fine art teachers for the educational work at school.

Key words: teaching practice, student teacher, school lesson, methods of teaching fine art.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 114-120)

В педагогической науке подчеркивается: профессиональное становление будущего учителя в вузе невозможно без практического обучения. Педагогическая

практика на IV–V курсах художественно-графического факультета является сложным и ответственным этапом на пути к профессии учителя. Она направлена на то, чтобы по-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by – Г. С. Федьков

мочь студенту: а) интегрировать теоретические знания и перевести их в плоскость решения практических задач; б) развивать педагогическое мышление; в) овладевать творческим подходом к профессиональной деятельности; г) формировать рефлексивное отношение к собственной деятельности и потребность в самообразовании.

Цель исследования – изучение готовности студентов художественно-графического факультета к педагогической работе в школе. Нам предстоит изучить: место и роль педагогической практики в системе подготовки будущих учителей изобразительного искусства; возможности адаптации профессионально-методической подготовки студентов к реальным условиям учебно-воспитательного процесса школы; организацию педагогической практики в системе учреждений образования, ее методическое обеспечение, базу и руководство педагогической практикой.

Методологической основой исследования выступает взаимосвязь общепрофессиональной, специальной и методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства.

Задачи педагогической практики. Как известно, профессиональное становление специалиста в ходе педагогической практики характеризуется тем, что студент выступает в ней и как объект учебный, и как субъект педагогической деятельности. Более того, учебная деятельность совпадает с педагогической деятельностью, которая имеет принципиально другие средства ее осуществления. Практикант в одно и то же время является и учеником и учителем. Очень часто те учебно-воспитательные проблемы, которые присущи студенту на занятиях в вузе, практикант видит у своих учеников. Это и отношение к учебе, и дисциплина, и подготовка к занятиям и пр.

Традиционно педагогическая практика на художественно-графическом факультете направлена на решения следующих задач:

- ознакомление студентов с современным состоянием учебно-воспитательной работы в школе, с передовым педагогическим опытом;
- формирование у будущих учителей изобразительного искусства потребности в совершенствовании в области общепрофессиональной, специальной и методической подготовке, умений проводить исследовательскую работу;

- применение приобретенных во время учебы знаний, умений и навыков в реальных условиях педагогического процесса;

- выработку у студентов творческого подхода к педагогической деятельности, приобретение критического анализа результатов своего труда, самостоятельного принятия решений;

- овладение студентами методиками обучения и воспитания, новейшими современными технологиями, применение на уроках современных технических средств обучения.

В процессе педагогической практики студенты учатся:

- вести наблюдение за учебно-воспитательным процессом в разных его формах, анализировать его результаты;

- определять учебно-воспитательные цели и задачи урока, исходя из конкретной темы и возрастных особенностей школьников;

- изучать методы работы учителя изобразительного искусства, классного руководителя, анализировать работу студентов-практикантов во время зачетных уроков;

- изучать с помощью психолого-педагогических методов личность школьника, коллектива учащихся с целью диагностики и проектирования их развития и воспитания;

- проводить воспитательную работу;

- изучать эффективность проводимых форм воспитательной работы;

- овладеть практикой проведения урока изобразительного искусства;

- осуществлять индивидуальный подход к учащимся с учетом особенностей личности.

Определяя научно-методическую сущность педагогической практики, исследователь В. П. Горленко справедливо утверждает, что педагогическая практика направлена не только на приобщение студентов к учебно-воспитательной работе в школе или иных образовательно-воспитательных учреждений. В ходе педагогической практики студенты накапливают эмпирический опыт, учатся осмысленно применять психолого-педагогическую теорию в реальных условиях учебно-воспитательного процесса учреждений образования и вырабатывают на этой основе готовность к профессионально-педагогической работе [1].

Особенности подготовки студентов художественно-графического факультета к педагогической работе в школе. Опыт показывает, негативным образом на подготовке будущих учителей изобразитель-

ного искусства сказывается отсутствие связи учебных предметов специального цикла со школьной программой. Работа преподавателей спецпредметов сориентирована только на выполнение узко педагогических (художественных) задач, вследствие чего студенты не видят перспективу применения получаемых знаний и умений по спецпредметам в своей будущей педагогической деятельности. Обучение на факультете они воспринимают в основном в ракурсе художественного образования. Обыденное сознание схватывает лишь внешние стороны педагогической работы учителя. На этом основании делает вывод, что она не представляет особой трудности.

Сложившееся отношение к обучению будущих учителей изобразительного искусства имеет давние традиции. Оно связано с тем, что среди первых преподавателей художественно-графического факультета были преимущественно специалисты, закончившие специальные художественные заведения, слабо или вовсе не знакомые с педагогикой, с методикой преподавания изобразительного искусства, с работой учителя в школе. До сих пор живуче на факультете мнение, что главным в подготовке будущих учителей по изобразительному искусству должно быть их художественное образование, а педагогическая сторона этой подготовки – дело несложное. Необходимые для работы с детьми умения и навыки, будущие специалисты, якобы, легко приобретут, когда приступят к практической работе в школе. Сомнения методистов в незыблемости такого отношения не принимаются преподавателями спецдисциплин и воспринимаются как безосновательные. В этой связи следует подчеркнуть, что учебно-воспитательный процесс на художественно-графическом факультете должен отличаться целостностью. Между его компонентами необходима согласованная взаимосвязь. Это значит, что нельзя свести все просто к сумме компонентов его составляющих. Все компоненты, их взаимосвязи внутри учебно-воспитательного процесса зависят от структурного принципа организации целого и при изменении либо удалении одного из компонентов нарушается вся система в целом, а это отражается на реализации общеобразовательных целей.

Организация педагогической практики. На начальном этапе практики студенту художественно-графического факультета, при подготовке к уроку, весьма трудно объ-

единить в стройную систему калейдоскоп разрозненных знаний, умений и навыков, которые он приобрел во время учебы. В этой связи, на педагогической практике предвыпускного курса невозможно от студента требовать сразу высокого уровня осмысленной связи психолого-педагогической теории и практических действий. На первых порах педагогической деятельности будущий учитель еще не видит урок, как часть цельной системы учебно-воспитательного процесса, в которой все гармонично, все взаимосвязано. Он сталкивается с проблемой организации класса, проведения беседы по теме урока, объяснения нового материала, руководства самостоятельной работой учащихся, подведения итогов урока, «дефицита» рабочего времени. К сожалению, ограниченные сроки педагогической практики не позволяют студентам приобрести достаточный для работы в школе педагогический опыт. Однако при должной организации работы можно достигнуть высоких результатов. Опыт показывает, эффективным здесь является, в первую очередь, посещение практикантами зачетных мероприятий сокурсников, обсуждение их под руководством методиста и школьного учителя.

Студент заочной формы обучения, если работает по специальности, педагогическую практику не проходит. Сам факт такого отношения к подготовке специалиста со стороны органов образования вряд ли можно считать удачным, поскольку в таком случае студенту-заочнику приходится самостоятельно овладевать методикой обучения и воспитания школьников. Этот процесс затягивается на годы. В работе молодого учителя много случайного, второстепенного, а порой и малоэффективного. Такие специалисты, как правило, не всегда уверены в вопросах художественного образования и воспитания школьников, часто попадают под влияние педагогического коллектива школы, который, стремясь помочь молодому учителю, нередко формирует его «под себя». В работе такого специалиста отчетливо просматривается влияние педагогов разных школьных предметов, которое, зачастую, выхолащивает содержание самого предмета изобразительного искусства, превращая урок в театрализованное действие, ничего не имеющее общего с реальностью.

Уезжая на практику по месту жительства, студент очного обучения полностью теряет

контроль со стороны факультета, что, безусловно, отрицательно сказывается на ее результатах. Не все прозрачно и с опытом учителей, к которым прикрепляется студент во время прохождения педагогической практики по месту жительства.

Культивируемое на факультете прохождение педагогической практики студентов четвертого курса в художественных школах, либо в бывших школах с художественным уклоном, который в настоящее время (уклон) превратился в факультативные занятия, приносит мало пользы в вопросах постижения учительской профессии. Во-первых, учебная программа по изобразительному искусству в общеобразовательных и художественных школах существенно отличается, а для факультативных занятий вообще характерно свободное их посещение школьниками. Они, по отзывам студентов после прохождения педагогической практики, нередко опаздывают на занятия, что приносит максимум неудобства практиканту, не имеющему педагогического опыта работы. И в художественных школах, и на факультативных занятиях школьники выполняют, как правило, длительные задания, рассчитанные на несколько уроков. В результате практикантам приходится продолжать тему, начатую учителем на предыдущих уроках, что не позволяет им на должном уровне отработать все структурные компоненты урока.

Условия прохождения педагогической практики в других учебных заведениях возможны и полезны, на наш взгляд, на пятом курсе, когда студенты уже имеют определенный опыт работы в общеобразовательной школе, представление о традиционном уроке с его четкой структурой. Помимо того, работа в художественной школе, по сложности учебных заданий, на порядок выше, чем в общеобразовательной школе. Не всякий студент пятого курса способен, по уровню своей художественной подготовки, достойно провести в ней зачетный урок.

Вряд ли можно согласиться с существующим ныне подходом прохождения педагогической практики преимущественно в среднем звене общеобразовательной школы и в художественных учебных заведениях. Это ограничивает возможности студента достойно осваивать особенности своей будущей профессии, поскольку в дальнейшей педагогической деятельности ему придется работать с младшими школьниками и в на-

чальной школе, и в системе дополнительного образования.

Исследование готовности будущих учителей изобразительного искусства к работе в школе. Приобщаясь к выполнению функций учителя изобразительного искусства и классного руководителя, студент-практикант впервые начинает ощущать свою будущую профессию. Организационные условия практики позволяют будущему специалисту осмыслить научно-теоретические и методические основы педагогической деятельности, осознанно включиться в практическое обучение и воспитание школьников, проявить свои педагогические способности, получить первые личные результаты педагогической деятельности, осознать и реально оценить свою общепрофессиональную, специальную и методическую подготовку. Руководствуясь этими соображениями, мы провели опрос студентов Витебского художественно-графического факультета. Предстояло установить, как они оценивают свою готовность к работе учителя изобразительного искусства до и после прохождения педагогической практики.

На первом этапе исследования нам необходимо было выяснить отношение студентов четвертого курса к обучению на факультете. Анализ результатов опроса показал: 56% студентов разочарованы обучением на факультете в связи с недостаточным, по их мнению, количеством учебных часов, отводимых учебным планом на обучение по спецпредметам, 90% – конкретно предлагают увеличить часы по рисунку, живописи, композиции, декоративно-прикладному искусству, графике. Забегая вперед заметим, что мнение студентов после прохождения педагогической практики претерпевает некоторые изменения, и уже 74% высказываний было отдано в пользу спецпредметов, 59% – в пользу методики преподавания изобразительного искусства. Поработав в качестве школьных учителей, студенты начинают понимать, насколько важна в педагогической деятельности не только художественная, но и методическая, и общепрофессиональная подготовка.

На втором этапе исследования мы предложили студентам четвертого курса оценить свою готовность к работе в школе. Опрос проводился после прохождения педагогической практики. В нем приняло участие 17 человек. Студентам необходимо

было оценить свою теоретическую подготовку по спецпредметам и методике преподавания изобразительного искусства. Данные опроса показали: 70,6% студентов считают, что у них достаточно для работы в школе теоретических знаний по рисунку, 17,6% – только частично и 11,8% – недостаточно; по живописи (далее первые цифры указывают достаточно знаний – «да», вторые – «частично» и третьи недостаточно – «нет») 82,4% – «да», 17,6% – «частично»; по композиции 53% – «да», 35% – «частично», 12% – «нет»; по графике 82% – «да», 6% – «частично», 12% – «нет»; по скульптуре 37,5% – «да», 37,5% – «частично», 24,5% – «нет»; по декоративно-прикладному искусству 53% – «да», 23,5% – «частично», 23,5% – «нет»; по цветоведению 53% – «да», 29,5% «частично», 17,5% – «нет»; по истории искусства 29,5 – «да», 29,5% – «частично», 41% – «нет»; по методике преподавания изобразительного искусства 47% – «да», 17,6% – «частично», 35,4% «нет».

Наименее подготовленными к работе в школе студенты считают себя по истории искусства 29,5% – «да» и 41% – «нет», по скульптуре 35,5% – «да» и 29% – «нет», по методике преподавания изобразительного искусства 47% – «да» и 35,4% – «нет».

Изучение учебных программ по вышеназванным учебным дисциплинам, интервьюирование студентов показало, их критическое отношение к подготовке по скульптуре и истории искусства связано не с качеством преподавания их на факультете, а со слабой адаптацией содержания вузовских предметов к школьной программе.

Неудовлетворенность подготовкой к работе в школе по методике преподавания изобразительного искусства студенты в своих ответах связывали с малым, по их мнению, количеством учебных часов по предмету (на четвертом курсе это составляет четыре часа лабораторных, восемь часов практических занятий и четырнадцать часов лекционных занятий). Они указывали и на отсутствие методической направленности в преподавании предметов специального цикла.

Наиболее удручающие показатели у опрошенных студентов по педагогическому рисунку: 47,4% – чувствуют себя не совсем уверенно, применяя педагогический рисунок при объяснении нового материала; 23,5% – оценили себя как неподготовленными к проведению такой работы;

11,5% – не применяли педагогический рисунок на уроке; 17% – ответили, что чувствовали себя в этой педагогической деятельности уверенно. Это связано с тем, что на занятиях по методике вопросам педагогического рисования уделяется недостаточно учебного времени. Нам представляется, что наиболее оптимальное решение этого вопроса – отработка практических заданий школьной программы разнообразными художественными материалами на протяжении всего периода обучения студентов в вузе (наиболее эффективным средством в такой подготовке было бы введение в учебный план факультета с первого по пятый курс учебного предмета «Педагогический рисунок»).

На третьем этапе исследования предстояло изучить оценку своей готовности к работе в школе студентами пятого курса. В опросе участвовало 27 человек. На вопрос «Достаточно ли у вас теоретических знаний по методике преподавания изобразительного искусства?» студенты ответили следующим образом: достаточно – 29,6%; нет – 7,4%; частично – 63%. В качестве основных причин недостаточной методической подготовки студенты называли: отсутствие современной литературы по методике преподавания изобразительного искусства (учебно-методическая литература, которой пользуются студенты при подготовке и к практическим занятиям, и зачетным урокам по изобразительному искусству издана преимущественно в Российской Федерации в восьмидесятые и в начале девяностых годов прошлого столетия); отсутствие базовых школ, в которых можно было бы не только изучать на практике методы учебной и воспитательной работы учителя изобразительного искусства, но и проводить исследовательскую работу; отсутствие занятий по методике изобразительного искусства в девятом семестре перед прохождением педагогической практики (изучение курса методики студенты художественно-графического факультета заканчивают в седьмом семестре).

Сравнение результатов опроса на четвертом и пятом курсах, показывает, что работа в школе позволила студентам критически оценить свою готовность к педагогической деятельности в качестве учителя изобразительного искусства. Если до прохождения педагогической практики они никак не могли еще расстаться с мыслью стать художниками, поэтому и отдают предпо-

чение изучению спецпредметов, то после прохождения педпрактики на четвертом, а затем на пятом курсе их рефлексию определяют реальные условия практической работы в школе. Оценка практической подготовки по спецпредметам (рисунок, живопись, композиция, цветоведение, скульптура, декоративно-прикладное искусство) показала, что по рисунку будущие учителя оценили себя как подготовленными к школе – 54%; 20% – считают подготовленными частично; 26% – признали себя слабо подготовленными. По живописи 50% – «да», 24% – «частично», 26% – «недостаточно». По композиции 53% – «да», 21% – «частично», 26% – «недостаточно». По цветоведению 52% – «да», 26% – «частично», 22% – «недостаточно». По скульптуре 44% – «да», 23% – «частично», 33% – «недостаточно». По декоративно-прикладному искусству 44% – «да», 30% – «частично», 26% – «недостаточно».

Полученные результаты показывают, что довольно большой процент студентов считают себя только частично или слабо подготовленными по спецпредметам. Напрашивается вывод, что эти студенты имеют невысокие показатели по рисунку, живописи, композиции и т. п. В этой связи во время очередного просмотра учебных заданий мы попросили некоторых студентов признать свои ответы в анкетах гласно, затем проанализировали их рисунки и живописные работы. Оказалось, что они хорошо справляются с программой по вышеупомянутым предметам и имеют по учебным заданиям хорошие оценки.

В ходе беседы выяснилось, что, несмотря на хорошую подготовку по спецдисциплинам, они испытывали немалые трудности при объяснении процесса выполнения рисунка на классной доске. Среди основных причин выделяли слабую подготовку в умении быстро рисовать, в умении обобщенно рисовать, высказывали пожелания, чтобы учебные задания по спецдисциплинам на факультете были более адаптированы к школьной программе, предлагали уделять больше внимания практическому изучению школьной программы по изобразительному искусству.

Очередной вопрос в анкете был направлен на изучение самооценки студентов выпускного курса теоретической подготовки по спецпредметам. В процентном соотношении это выглядит следующим образом: слово «да» обозначает, что теоретических знаний на педагогической практике было

достаточно, слова «частично» – частично хватало теоретических знаний, слово «нет» – было недостаточно теоретических знаний. Итак, по рисунку «да» – 66,6%, «частично» – 26%, «нет» – 7,4%; по живописи «да» – 63%, «частично» – 30%, «нет» – 7%; по композиции «да» – 44,4%, «частично» – 40,7%, «нет» – 11,1%; по цветоведению «да» – 63%, «частично» – 29,6%, «нет» – 7,4%; по скульптуре «да» – 40,7%, «частично» – 48,1%, «нет» – 11,1%; по графике «да» – 52%, «частично» – 44,3%, «нет» – 3,7%; по декоративно-прикладному искусству «да» – 52%, «частично» – 37%, «нет» – 1,1%; по истории искусства «да» – 37%, «частично» – 48%, «нет» – 15%; по методике «да» – 30%, «частично» – 59%, «нет» – 11%.

Проведенное нами исследование показало, что студенты художественно-графического факультета ответственно относятся к избранной профессии. Они критически оценивают свою подготовку к будущей работе учителя изобразительного искусства, предлагают конкретные пути ее совершенствования, что является хорошим стимулом к самообразованию и самосовершенствованию в избранной профессии. Будущие учителя отчетливо понимают, что педагогическая практика представляет важнейший путь соединения теории с практикой, является необходимым условием реализации знаний в конкретной педагогической деятельности.

Исследовательская работа студентов на педагогической практике и ее связь с выпускной квалификационной работой. Как известно, работа учителя в школе стоит близко к работе исследователя. Она требует умения наблюдать за учащимися во время выполнения учебных заданий, собирать и анализировать факты, делать выводы, прогнозировать результаты своей деятельности, обобщать педагогический опыт, применять инновационные решения. Настоящий профессионал должен проявлять исследовательскую позицию по отношению к личности школьника, вести научный поиск путей совершенствования художественного воспитания подрастающего поколения, совмещать в себе качество педагога, воспитателя и исследователя.

Особенностью исследовательской работы практикантов является то, что она проходит в реальных условиях профессиональной деятельности студента как учителя. Ее объем определяется учебным планом, содержание – программой по педагогиче-

ской практике. Характер и форма заданий соотносятся с формируемыми в период практики умениями студентов работать с учебно-методическим комплексом по изобразительному искусству. Программа по исследовательской работе позволяет каждому студенту овладеть методикой работы с литературными источниками; проводить педагогические наблюдения за учащимися на уроке и вне учебных занятий; учиться проводить анкетирование, тестирование, ознакомиться со статистическими методами; изучать и анализировать документацию учебной и воспитательной работы; обращаться к методике проведения эксперимента; обобщать педагогический опыт школьной практики. Накопленный материал предлагается использовать при написании курсовых и дипломных работ. Направления исследовательской работы могут быть соотношены с основными направлениями научно-исследовательской работы кафедры со структурой преподавания изобразительного искусства в школе и содержанием учебного курса методики преподавания изобразительного искусства, в рамках которого осуществляется исследовательская работа.

В реальности исследовательская работа на художественно-графическом факультете сводится преимущественно к сбору материала для написания дипломных работ. А поскольку студенты пишут дипломные работы преимущественно по спецпредметам (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство), за исключением 3–4 человек, выполняющих дипломный проект по методике преподавания изобразительного искусства, сбор материала у них сводится, как правило, к изучению литературы в направлении техники и технологии материала, в котором будет выполняться дипломная работа. В результате в учебном процессе художественно-графического факультета упускается важный момент – приобщение студентов к научно-методической деятельности. Собранный эмпирический материал на педагогической практике – результаты наблюдения, анкетирования, опроса учащихся, мог бы стать хорошим подспорьем и для докладов на студенческих научных конференциях, и для курсовых, научных, выпускных квалификационных работ.

Следует подчеркнуть, что традиционно пояснительная записка к дипломной работе содержит преимущественно описание технологических особенностей и этапов рабо-

ты. Зачастую эта информация кочует из одной работы в другую. В результате студент накапливает только художественный опыт, в то время как педагогический – остается вне сферы его интересов.

Название специальности, получаемой студентом на факультете, «педагог-художник» требует равноценного включения в нее и педагогического, и художественного содержания материала. Дипломник должен видеть и понимать педагогическую направленность знаний, умений и навыков, которые он использует при подготовке выпускной квалификационной работы, ее применение в реальном педагогическом процессе. Иными словами, дипломная работа студента должна быть своего рода пропуском в школу, а не только на художественную выставку, как это традиционно принято в настоящее время на художественно-графическом факультете.

Заключение. Таким образом, изучив организацию и проведение педагогической практики на художественно-графическом факультете, ее базу, кадровое и методическое обеспечение, мы установили:

- педагогическую практику можно рассматривать как элемент системы подготовки будущих учителей изобразительного искусства, которая находится во взаимодействии с другими элементами учебно-воспитательного процесса (спецпредметы, предметы общепрофессиональной подготовки, методика преподавания и др.);
- педагогическая практика является важным фактором адаптации профессионально-методической подготовки студентов художественно-графического факультета к реальным условиям учебно-воспитательного процесса школы и проверки готовности к педагогической деятельности будущих специалистов;

- успех прохождения педагогической практики студентами предвыпускных и выпускных курсов зависит не только от их профессиональной, специальной, методической подготовки, но и от организации практики, компетентности методистов, учебно-методического обеспечения и базы, на которой осуществляется практика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горленко, В. П. Педагогическая практика студентов: развитие научных основ / В. П. Горленко; под ред. И. Ф. Харламова. – Минск: Университетское, 2002. – 204 с.

Поступила в редакцию 26.03.2013 г.

УДК 75.032(470):75.021.32-035.57

Древние технологии при обучении темперной живописи

Шкут Н. Н.

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



Знание технологии и техники темперной живописи дает возможность студенту художественно-графического факультета – будущему педагогу-художнику грамотно работать не только над учебными заданиями, но и создавать долговечные творческие произведения вне университетских занятий. Во время выполнения постановок с натуры студенты учатся использовать средства темперной живописи для правдивой передачи цветового и тонального богатства окружающей действительности. Этими средствами наглядно объясняются законы композиции, рисунка и живописи.

Исследования показали, что темперные краски имеют перед масляными ряд преимуществ. Темперные краски позволяют художнику писать в свободной манере, по окончании работы темпера можно покрыть любым картинным лаком. Кроме того, темпера позволяет художнику писать на различных основах и в различных манерах, ею можно работать на бумаге в технике, близкой к акварели, и на холсте в технике, близкой к масляной живописи, и т.п.

Статья имеет своей целью ознакомить читателя с историей древнерусской темперной живописи и современным ее состоянием, а также основными материалами станковой живописи на основе использования всевозможных разновидностей темперы.

Ключевые слова: темперная живопись, иконописец, золочение, эмульсия, пастозность, виды красок, грунты.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 121-129)

Ancient Technologies in Teaching Tempera Painting

Shkut N. N.

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

Knowledge of the technology and technique of tempera painting makes it possible for an art student, would be teacher-artist, to work professionally not only over study tasks but also create long term artistic works outside university classes. While making live installations students learn to use means of tempera painting for truthful expression of color and tone abundance of the surrounding environment. These means visually explain the laws of composition, drawing and painting.

Researches show that tempera paints have a number of advantages over the oil ones. Tempera paints allow the artist to paint in a free manner, when finished the work can be covered with any painting polish. Besides, tempera make it possible for the artist to paint on different bases and in different manners, one can apply it working on paper in the manner close to watercolor, on the canvas in the manner close to oil painting, etc.

The article aims at acquainting the reader with the history of Old Russian tempera painting and its present status as well as main materials of easel painting on the basis of application of different tempera types.

Key words: tempera painting, icon painter, gilding, emulsion, paste quality, types of paints, bases.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 121-129)

Слово «темпера» (итал. tempera, от temperate – смешивать краски), живопись красками, связующим веществом в которых являются эмульсии из воды и яичного желтка, а также из разведенного на воде растительного или животного клея, смешанного с маслом (или с маслом и ла-

ком). В XV-XVI веках в Италии под словом «tempera» (происходит от латинского «temperate» – соединять) подразумевалось связующее вещество красок вообще и в частности клей животного и растительного происхождения. В современной Италии ему чаще придается более узкое значение:

Адрес для корреспонденции: e-mail: kdpitg@vsu.by – Н. Н. Шкут

под темперой подразумевают связующее вещество красок, в состав которого главным образом входит яйцо. В научной литературе по технике живописи на современном этапе принято называть темперой связующее вещество красок, составляющее из натуральной или искусственной эмульсии. Вот почему она носит также название «эмульсионной темперы». Удивительно то, что новые виды живописной техники, возникшие на Западе, не получали у нас должного применения и развития. Для современных художников новейшая темпера является, таким образом, мало использованной техникой. Между тем она обладает весьма серьезными достоинствами и во многих отношениях большими преимуществами перед обыкновенной масляной живописью [1].

Знаменательно то, что темперная живопись известная уже в Древнем Египте, в средние века стала основной техникой иконописи и станковой живописи, а иногда использовалась и для росписи зданий. Средневековые живописцы писали темперными красками на загрунтованных досках и покрывали красочный слой олифой или масляным лаком. Следует отметить, что в России с начала XVIII века темперные краски вытесняются масляной живописью. И только с конца XIX века темпера вновь широко применяется для произведений станкового и декоративно-прикладного искусства.

Слово «темпера» вошло в обиход профессиональных художников сравнительно недавно. Современные произведения, написанные темперными красками, не покрывают лаком, поэтому они имеют бархатистую матовую фактуру. Цвет и тон в произведениях, написанных темперой, проявляют несравненно большую стойкость к внешним воздействиям и дальше сохраняют первоначальную свежесть по сравнению с масляной живописью [2].

Выполняя с натуры натюрморт, портрет, пейзаж, будущий художник обязан профессионально использовать все материалы для живописи темперой, иметь верную ориентировку в выборе и смешении красок, знать их основные качества. Эти знания помогут студентам в нужной последовательности выполнять учебные задания.

Цель статьи – общее представление об истории древнерусской темперной живописи. Особое внимание уделено методическому обоснованию и новизне в развитии традиционных технологий в современной художественной практике. Указана последовательность этапов темперной живописи в станковом и декоративно-прикладном искусстве.

Древнерусская темперная живопись.

Истоки древнерусской станковой темперной живописи теряются в XI веке. Развивалась она и процветала как самостоятельная область искусства до XVIII века. Единственной формой ее в те отдаленные времена была иконопись.

Первым крупным русским иконописцем был Алимпий (умер около 1114 г.), подвизавшийся в Киево-Печерском монастыре, где он занимался живописью со своими учениками. Кроме этой маленькой группы, безусловно, были еще художники-иконописцы, о которых сведений не сохранилось. До нас не дошло от той эпохи никаких письменных источников, сообщающих что-либо о технике живописи.

Самое древнее из сохранившихся произведений станковой темперной живописи – «Новгородское хождение», которое, бесспорно, написано в технике яичной темперы. Это икона с изображением апостолов Петра и Павла из Новгородского Софийского собора. Темпера, являвшаяся любимым материалом древнерусских мастеров живописи, технологически настолько была усовершенствована ими, что позволила Андрею Рублеву достичь еще в XV столетии необычайных вершин технического мастерства, поразившего не только его современников, но и изумляющего современного художника.

В древней Руси вплоть до XVIII столетия темпера была излюбленным материалом станковой, а также и монументальной живописи, и ею выполнялись почти все произведения древнерусских мастеров станковой живописи, начиная с наиболее древних (X век), дошедших до нас, и кончая произведениями величайших художников древней Руси: Андрея Рублева, Симона Ушакова и др. Русские мастера живописи прошлых столетий необычайно развили технику темперной живописи, обогатили ее живописные возможности и ввели впервые в мире ряд новых материалов и усовершенствований [3].

Историческая память сохранила мало имен древнерусских художников. Это объясняется тем, что средневековое творчество тяготело к анонимности на Руси до XVII века. Мастера почти никогда не подписывали своих произведений. Оставаясь в безвестности, художник придерживался своеобразного нравственного начала – авторской скромности. Литература сохранила для нас имена первых русских художников, научившихся своему искусству у приезжих византийских мастеров. Родоначальниками русского изобразительного искусства были киевские монахи – иконописцы Алипий и

Григорий, жившие в XI веке. Из летописей и житий мы знаем имена Феофана Грека, Прохора из Городца, московских художников Андрея Рублева, Даниила, Черного, Митрофана, Паисия, Дионисия с сыновьями Федосием и Владимиром. Эти мастера жили в период от XIV до начала XVI века.

Следует отметить, что иногда иконописцы все же оставляли свои подписи на произведениях, но до XVII века это делалось крайне редко. Самая древняя из известных сейчас подписей принадлежит новгородскому художнику XIII века Алексе (то есть Алексею) Петрову. В 1294 году, написав икону святого Николы, он сообщил в надписи на ней свое имя: «А писал грешный Алекса, Петров сын...» [4].

Литературные источники свидетельствуют о том, что пила в России была известна уже в X веке. Основу для икон малого размера делали из одного куска древесины, а для больших произведений – из двух и более досок, соединенных между собой и склеенных столярным клеем. Чтобы доски не расходились, их соединяли брусками, которые называются **«шпонками»**. Для изготовления досок применялись различные породы древесины. Доски изготавливали не сами художники, а ремесленники-древodelы – плотники.

В целях предохранения досок от возможных растрескиваний (вместе с левкасом и живописью) на них под левкас наклеивали льняную или пеньковую ткань. Наклеенная на доску ткань называлась **«поволокой»**. Оклеивка тканью дерева под грунт и живопись была известна уже в Древнем Египте при изготовлении росписей по деревянным саркофагам. Применялся обычно клей только животного происхождения: мездровый или пергаментный, а также рыбный. Доску пропитывают с лицевой стороны теплым клеем, который наносится на ее поверхность кистью. После того как доска проклеена, клеем пропитывают куски ткани, предназначенные для поволоки. После того как поволока была наклеена на доску и клей просох, приступали к нанесению мелового или алебастрового грунта-левкаса. Левкасили холст с двух сторон, с лицевой и оборотной.

На ровной белой поверхности левкаса художник делал рисунок и затем приступал к живописи. Менее талантливые художники пользовались рисунками, заготовленными на бумаге. С прорисей рисунок на левкас переводили различными способами. Самым распространенным был **«припорох»**. По контуру рисунка делали маленькие частые проколы. Проколотый лист бумаги клали на левкас и притирали (припорошивали) тон-

ким порошком краски. После этого темной краской с помощью кисти прорисовывали все линии, намеченные точками порошка.

Талантливые художники-иконописцы на всем протяжении XVII века продолжают создавать собственные композиции, в основе которых лежит изучение окружающей их природы и людей. После подготовки рисунка художники приступали к золочению фонов и других частей композиции, где нужно было положить ровный слой из тончайших листков золота или серебра, чаще серебро применяли иконописцы Украины и Беларуси. Самым ранним памятником станковой живописи с серебряным покрытием фона является икона Николы Чудотворца начала XVIII века из Новодевичьего монастыря в Москве. Редко в древнерусской живописи применяли вместо серебра олово. Применение меди для древних икон крайне редко [5].

Чтобы лепестки металлов прочно держались на поверхности левкаса, применяли различные клеевые составы (мезуровый, рыбьем или на белке куриного яйца). После того как окончены все подготовительные работы, как рисунок, золочение и связанные с ними процессы, художник приступал к краскам, к живописному воплощению своего замысла.

Произведения древнерусских художников поражают нас богатством оттенков золотисто-желтых, красноватых и коричневатых охр. Это обычные, широко распространенные в природе **краски-земли**, содержащие различные окислы железа. Земляными красками различных оттенков богата вся необъятная территория земного шара. Помимо охр и коричневых тонов, добываемых из глины и гальки, художники получали синий цвет из минералов (вивианит), содержащийся в осадочных породах России. А дорогую синюю краску **лазурит** (ляпис-лазурь) привозили из Средней Азии, единственным месторождением был Бадахшан (территория Афганистана).

Художники чистыми пигментами писали очень редко. Обычно для получения нужного тона они смешивали разные краски, о чем свидетельствуют также химические анализы проб красок, снятых с икон.

Темперная живопись Беларуси XV–XVIII вв. обладает ярко выраженной своеобразной манерой письма, что позволяет ее определить как **белорусскую иконописную школу**. Становление этой школы, вероятно, заканчивается в XV–XVI столетиях. В этот период художники, осмысливая традиции византийского, древнерусского, южнославянского и западноевропейского ренессансного искусства, соз-

дают произведения, самобытные по художественному почерку, отражающие свое время.

Иконопись Беларуси XV–XVIII вв. активно впитывала элементы народного творчества. В XVIII столетии она постепенно трансформируется в народное искусство. Следует отметить, что художественная роспись на бытовых предметах, тканях, стенах построек известна в Беларуси с глубокой древности. Народные мастера в основном использовали краски клеевые, масляные, анилиновые красители [6].

В архивных документах отечественные мастера росписи и живописцы упоминаются часто. Они расписывали комнатную мебель, утварь, кареты, иконостасы. Расписывать бытовые вещи поручали не только местным мастерам, но и приезжим иконописцам, которые продолжали развивать древние традиции белорусской школы росписи. В церквях и костелах настенные росписи, выполненные клеевыми и масляными красками, отличаются ярким колоритом, локальным цветом [7].

На протяжении XX в. белорусская роспись широко культивируется как в крестьянской, так и в городской среде, становится более разнообразной. На ярмарках, так называемых базарах, продавались деревянные игрушки, настенные рамки, стеклянные картинки для фотографий. Особенно прославились расписные сундуки (куфры) белорусского Полесья. Для росписи сундуков применяли масляные краски, так как фабричные темперные краски отсутствовали, а изготовление краски на яичной эмульсии для случайного мастера было обременительным.

В настоящее время роспись по дереву темперными красками, акварелью, гуашью, связующим которых является яичная эмульсия, осваивается на художественных фабриках Республики Беларусь. Этот вид прикладного искусства начал осваиваться с 1969 года в Бобруйском художественном городском профессионально-техническом училище № 15. Учащиеся постигают искусство росписи на различных основах, узнают об особенностях технических приемов, характере и цветовых решениях композиционных узоров. Они изучают различные типы орнамента и способы передачи рисунка для росписи.

Использование древних технологий при обучении темперной живописи. Писать современными темперными красками можно на различных основах и грунтах (картон, холст, бумага, дерево, металл, пластмасса). Темперные краски в силу их относительной жесткости хорошо сохраняются на твердых основах и значительно хуже на эла-

стичных. Поэтому вполне оправдал себя, как основа под темперную живопись, картон. Он обладает изотропным (равномерным) строением, во всех направлениях дает равномерную усадку или набухание при изменении режима (не в пример древесине). Рыхлые сорта картона хорошо впитывают в себя часть связующего из грунта или красочного слоя (в тех случаях, когда произведение не имеет грунта). Обычно художники пишут на картоне без дополнительной проклейки, удовлетворяясь уже имеющейся в нем проклейкой. Непосредственно на картоне написан ряд произведений М. С. Сарьяна.

Сама по себе бумага, как основа для эмульсионной темперы, пригодна только для произведений маленького размера. В этом случае она является как бы облегченным картоном. Пригодна только тряпичная бумага типа ватман или полуватман. Сорта бумаги, выработанные из древесной массы, не следует применять, так как эти бумаги недолговечны. Непосредственно на бумаге много писал яичной темперой художник Л. В. Шевченко.

Прочной и удобной основой без грунта и поверхностных проклеек является бумага (ватман или полуватман), наклеенная на прочный картон. Рекомендовать же наклеивать бумагу на фанеру, как это сделано Л. Я. Головиным в эскизе «Место дуэли» к опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, не следует. Смола и красящие бумагу вещества из некоторых пород древесины (особенно хвойных) со временем могут пройти сквозь нее и проступить через краски. Большинство же основ для темперы (кроме бумаги и картона) следует проклеивать или грунтовать. Холст для темперной живописи при условии покрытия его грунтом может быть соткан из льняной пряжи любой плотности. Например, большая картина В. Г. Борисова-Мусатова «У водоема» (1902) написана на грубом холсте, в котором нитки расположены неплотно. Отверстия между ними заполнены грунтом. Но в тех случаях, когда художники пишут на холсте без грунта, они употребляют обычно плотные холсты. Портрет «Г. Л. Гиршман» работы В. А. Серова написан на плотном льняном холсте без грунта.

Темпера на холсте сохраняется вполне удовлетворительно, но на некоторых произведениях заметны кракелюры в казеиновом грунте и красочном слое, разорванных по месту переплетения нитей основы с нитями утка.

В сравнительно лучшей сохранности находятся произведения, написанные на холсте, наклеенном на твердые основы – кар-

тон или фанеру. Фанера оклеена тонким холстом. На холст нанесен белый тонкий грунт. Это соответствует способу работы в технике древней яичной темперы, когда писали на доске, оклеенной холстом (паволокой) и покрытой грунтом (левкасом). Только в данном случае, кроме холста, все слои основы значительно тоньше и легче; фанера, наклеенная на подрамник, не коробится при изменении режима влажности, никаких разрушений, идущих от основы, в этих произведениях не наблюдается. Фанера в качестве основы может считаться подходящим для живописи материалом только в том случае, если она доброкачественная (например, березовая авиационная фанера). Но часто художники пользовались низкосортными строительными фанерами, которые подвержены растрескиванию.

Грунты для темперы, так же, как и для масляной живописи, можно делать любого листа, но лучшим, безусловно, является белый цвет, который получают, употребляя мел, гипс, свинцовые или цинковые белила. Толщина грунта также может быть различной, начиная от тонкой прокраски до плотного толстого левкаса. Однако толщина грунта должна соответствовать толщине основы. На гонкие эластичные основы нельзя наращивать толстые и неэластичные грунты, которые могут вызвать деформацию основы.

Каждый художник привыкает обычно к одному-двум составам клеев для грунтов. Это рационально, так как облюбованный клей и грунт художник хорошо изучает, осваивает все его положительные качества и недостатки. Никакие самые лучшие и точные рецепты никогда не заменят художнику его практического опыта.

Кроме состава связующих грунта и твердых порошков мела или других веществ, большое значение имеет способ нанесения грунта. Для темперы на легких основах грунты обычно делают тонкими. Для этого грунтовочную массу готовят достаточно жидкой и наносят ее на основу с помощью широкой кисти или флейца в несколько приемов.

Грунтование проклеенной основы жидкой массой не представляет больших трудностей, главное, не следует очень быстро водить кистью по грунтуемой поверхности. При большой быстроте под кисть в грунтовочную массу попадает много воздуха и поверхность грунта, как говорят, начинает «мылиться», то есть покрываться пузырьками. Пузырьки воздуха могут остаться в грунте, со временем они ло-

паются, верхняя корочка грунта с красочным слоем отваливается и обнажаются раковины воздушных пузырей.

Издревле икону называли «проповедью в красках». Поэтому иконописец, рисуя, отрывается от себя, отдаваясь воле Божьей. Если художник пишет картину, старается, как можно ярче проявить индивидуальность, самобытность, опираясь на свои чувства, мысли, настроение, то иконописец – напротив, следует церковной традиции и ограждает будущую икону от своего восприятия мира, опирается на иконописный канон – живую традицию, проверенную временем. Канон – это технические приемы, позволяющие наиболее точно и емко донести Божественную правду, а также сами иконографические сюжеты. Например, существует более 600 изводов Пресвятой Богородицы, которые копируются из поколения в поколение. Каждый мастер невольно вносит в образ свое духовное осмысление, свою веру, поэтому не встречаем одинаковых икон.

На протяжении веков темпера была основным материалом станковой живописи. Она необычайно прочна, проста в приготовлении и обладает большими живописными возможностями.

Натуральные эмульсии готовят из куриного желтка, белка, цельного яйца и яйца с добавлением растительного масла (льняного, орехового или макового).

Искусственные эмульсии готовят, смешивая клеевой раствор с маслом. Полученную эмульсию соединяют с тонко растертым красящим веществом. По эмульсии темперу принято называть желтковой, белковой, темперой из цельного яйца, яично-масляной и казеиновой.

Темперой можно писать на любом грунтованном основании и без грунта разнообразными приемами: гладко, пастозно и в размывку, как акварелью. Разводят темперную краску водой или обезжиренным молоком.

В средние века темпера была преимущественно желтковой. Русские иконописцы в древнее время писали на досках. Для этого на нее наклеивался тонкий холст (поволока), на который накладывался послойно грунт (левкас) из животного или рыбьего клея и мела. Первые два слоя – проклейка; по просушенной проклейке накладывался в два-три слоя грунт, состоящий из клея и мела. Хорошо просушенный грунт шлифовался пемзой, шерстью и, наконец, шелком, пока на поверхности его появится глянецвитость.

На отшлифованную доску наносился рисунок и красочный слой.

Живопись темперными красками имеет матовую поверхность, а покрытая очищенной олифой или лаком, она приобретает глянцевитую поверхность, как масляная живопись.

Древнерусская темперная живопись, которая создавалась на протяжении многих веков, представляет собой огромную ценность.

Находясь в церквях и монастырях, она покрывалась копотью от свечей и лампад, темнела. Потемневшие иконы церковные художники переписывали – «подновляли», а иногда создавали новые сюжеты, так как изменялись церковные требования, и новые кипарисовые доски стоили дорого. Стенные росписи часто забеливались и ценные художественные произведения уничтожались.

Темперная живопись не выцветает. Она хранит первоначальное звучание цвета сотни и даже тысячи лет. Но ее поверхность достаточно хрупка, она способна растрескиваться и даже распыляться. Для ее защиты, как только высыхали краски, древние мастера обязательно покрывали живопись олифой.

В настоящее время сведения о технике древнерусской темперы пополнились результатами различных химических и физических анализов.

Таким образом, каждое произведение древнерусской станковой темперной живописи состоит из четырех основных частей. **Первый слой** – щит из деревянной доски (иконы) или кусочек холста (таблетки) является основой произведения; **второй слой** – грунт или левкас – приготовлен из порошка мела или алебаstra, соединенного в монолитную массу животным клеем; **третий слой** – живопись состоит из красочных пигментов с эмульсионным связующим из яичного желтка или камеди – клея из смол фруктовых деревьев; **четвертый слой**, защищающий живопись и грунт от воздействия воздуха и влаги – защитный, или покровный, – представляет собой тонкую пленку отвердевшего растительного масла (олифы или лака).

Профессиональное использование материалов темперной живописи наблюдаем в работах минского художника В. И. Зинкевича. Его картина «Оттепель» (1995) написана на грубом льняном холсте. Холст неплотный, между нитями основы и утка имеются небольшие просветы. Холст покрыт тонким грунтом, в основном положенным для заполнения отверстий между нитями холста. В процессе работы художник значительно разбавлял краски водой или эмульсией. Пастозных, фактурных мазков нет. Живописная поверхность строится путем многослойного наложения одного тона на другой.

Работу художник ведет легким скольжением кисти по поверхности холста, а в отдельных местах смывает красочный слой с фактурных выступов холста и обнажает бело-голубой цвет грунта.

Иная фактура живописи может обогащать гладкие поверхности таких основ, как картон или покрытые грунтом деревянные и фанерные доски. На гладкой поверхности картона витебский художник В. Е. Тихоненко, работавший темперой, пишет в системе и манере масляной живописи. Художник пишет свободно, без каких-либо специальных подготовительных и завершающих письмо приемов. Процесс живописи условно разбивается на два момента: нанесение подмалевка – обычно жидко разведенными красками – и последующая прокладка мазками. Они накладываются обычно фактурной густой красочной пастой. Фактура поверхности, красочного слоя строится в данном случае произвольно, без учета технических особенностей красок.

Поэтому произведения, выполненные в этой бессистемной с точки зрения техники живописи манере, часто имеют различные разрушения красочного слоя и обычно – кракелюры. По белому ровному грунту левкаса, лежащего на доске, или по слою белой бумаги можно работать темперой в технике, близкой к древней темпере, то есть накладывать краски многослойно, широко используя лессировки. В этой манере удобно писать акварелью, смешанной с гуашевыми белилами, разбавленными эмульсией из яичного желтка, или красочными пигментами, растертыми на эмульсии из яичного желтка.

Некоторые художники пишут одну и ту же картину акварелью, гуашью, темперой, то есть красками, разбавляемыми водой, и завершают часто пастельными карандашами или углем. Поэтому трудно определить, в какой технике выполнена картина.

Творчески переосмысляет наследие древнерусской иконописи и живописи раннего Возрождения Д. Д. Жилинский. Художник в первой половине 60-х годов XX века создал монументализированные по композиции, локальные по цвету произведения, органично сочетающие жанровые признаки сюжетной картины и группового портрета «Семья» (1962), «Гимнасты СССР» (1964). Эти произведения выполнены темперой.

Белорусский художник Ю. И. Никифоров, виртуозно использует не только цвет, но и фактуру холста. Темперную краску кладет тонким слоем для просвечивания холста и только в тенях от деревьев и построек та

же краска положена плотно, но не корпусно. Иногда матовость темперы не удовлетворяла художника Ю. И. Никифорова, и для получения более насыщенных тонов некоторых деталей он прописал последние масляными красками. Но и этим не ограничивается художник, он заканчивает произведение прорисовкой построек в пейзаже и бликов на реке пастельным карандашом. Сочетание нежных мягких тонов темперы с глубоким звучанием тонов масляных красок и с бархатистыми бликами, сделанными пастелью, создает прекрасную, радующую глаз гармонию фактур.

Витебский художник И. И. Лисица родом из Черниговщины и тема этого города проходит через все его творчество. Его любимой техникой является темпера, а так же масляная. Художник влюблен в искусство итальянского Возрождения, живопись древней Руси.

Обладая способностью обобщения, И. И. Лисица в сюжетных композициях, портретах, конкретной личности ищет типические черты, черты современного человека. Отсюда и безымянность ряда портретов. Художник называет просто «Девушка из Черниговщины» (1996), «Полешучка» (1998). В его женских портретах передано то состояние покоя и величия, которое сближает их с идеалом классического искусства. Художник пишет портреты то на нейтральном, красном, иконописном фоне, то на фоне окна с пейзажем, то располагает женскую фигуру в природе.

Эмульсия для красок состоит из казеина, приготовленного с бурой и водой, и льняного масла. Масло применяется не вареное, но очищенное и выдержанное. В процессе живописи разжижать краски следует не водой, а обезжиренным молоком, которое является природной казеиново-масляной эмульсией. Так же рационально применять эмульсию, приготовленную из яичного желтка. Эмульсия эта должна быть в 2–3 раза слабей той, которая употребляется для растирания красок: к желтку следует добавить 3–5 объемов кваса или холодной дистиллированной воды, подкисленной уксусной кислотой.

Как было уже сказано выше, темперу, приготовленную на любой эмульсии, можно и даже следует комбинировать с некоторыми акварельными красками, когда нужно получить прозрачные лессировочные красочные слои. Акварелью можно пользоваться, разводя ее краски на воде или же на слабой эмульсии из яичного желтка.

Хорошие результаты можно получить, соединяя акварельные краски с гуашевыми или темперными белилами и желтковой

эмульсией. Такая живопись будет обладать прозрачностью и насыщенностью тонов акварельных красок и всеми положительными качествами темперы. Живопись эта будет менее жирная, чем темперная на одной только эмульсии из яичного желтка, она со временем приобретет большую прочность и не размоется водой. А. Д. Корин указанным способом написал упомянутый выше портрет жены и сделал копию с «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи (1929). Красочный слой обоих произведений находится в хорошем состоянии. Комбинирование акварели с эмульсией яичного желтка сейчас широко практикуется в реставрационных работах при тонировках и дописях утраченных мест на произведениях древней темперной живописи.

Работа темперными красками, как и гуашевыми или акварельными, представляет ту трудность, что краски после высыхания изменяют свой тон – светлеют. Сильно светлеют краски на эмульсиях, содержащих малое количество масла. Поэтому краски, приготовленные на эмульсии яичного желтка, светлеют при высыхании значительно меньше. Краски, затертые на жирных эмульсиях, изменяют свой цвет незначительно. Обычно художники, имеющие достаточный навык в работе темперой, как и гуашевыми, или акварельными красками, учитывают точно посветление высохших красок. Когда возникает в процессе работы сомнение в соотношении тональности высохшего слоя и вновь наносимого, можно слегка смочить водой просохший слой живописи. Темперными красками можно писать очень быстро, как писали древние мастера фрески, по непросохшему и полупросохшему нижнему слою живописи. Так работал М. С. Сарьян. Для этого нужно обладать большими навыками.

Но существует возможность поддержания живописи в сыром и полупросохшем состоянии, в том случае, когда работают на холсте, натянутом на подрамник. Д. И. Киплик советует: плотный холст, лишенный всякого грунта и проклейки, по выполнении и закреплении на нем рисунка обильно смачивать водой и оставлять на некоторое время провянуть, а затем приступать к живописи, которую следует вести по сырому холсту, увлажняя время от времени его обратную сторону. Описанным способом можно в один прием покрыть всю небольшую плоскость картины и установить основные отрешения тонов и светотени. Краски темперы в этом случае не будут уступать в подвижности масляным краскам. Живопись, выполненная этим приемом, несколько не уступает по

тонкости переходов масляной живописи.

Современными масляно-казеиновыми темперными красками работать можно почти всеми инструментами, предназначенными для масляной живописи. Холст, натянутый на подрамник, можно закреплять на мольберте. Кисти также должны обладать достаточной упругостью, поэтому целесообразно пользоваться щетинными и колонковыми кистями. Беличьи кисти слишком мягки и недостаточно упруги для этих красок. Смешивать и разбавлять краски, конечно, лучше на специальной эмалированной или пластмассовой палитре с лунками для красок и небольшим бортиком по краю, задерживающим сильно разжиженные краски на палитре. Еще нужно иметь два сосуда – один с эмульсией для разжижения красок, другой с водой для мытья кистей во время работы. За неимением специальных палитр можно пользоваться мелкими фаянсовыми тарелками, а для произведения малого формата – белыми керамическими облицовочными плитками. В керамической плитке можно даже сделать прорез для пальца, такой, как на деревянной палитре. Самодельная керамическая палитра очень удобна в работе акварельными красками, разбавляемыми яичным желтком, а также в работе яичной темперой, приготовляемой в деревянных ложках. Для этой темперы маложирной с подвижными связующими обычно пользуются беличьими и колонковыми кистями.

Приступая к работе, белорусский художник И. И. Юденюк сначала делает по грунту легкий карандашный набросок сельского пейзажа, затем уточняет рисунок и слегка закрывает тени черной краской. Прорисовку эту он делает плоской колонковой или щетинистой кистью. Затем жидкими заливками красок прокладывает основные цвета и светотени. Завершает работу над всем пейзажем цветными темперными мазками, положенными по форме.

Отдельные свои работы, исполненные в технике темперы, И. И. Юденюк иногда покрывал лаками.

Многие современные художники покрывают лаком только произведения, написанные темперными красками на эмульсии яичного желтка, по левкасу, положенному на твердую основу. Следует отметить, что обычно художники пишут темперой для того, чтобы избежать неприятного блеска масляных красок. Темпера имеет свою, только ей присущую мягкую матовость. Покрытая лаком темпера приобретает звучность масляных красок.

Для того чтобы темпера, не покрытая лаком, хорошо сохранялась, произведение следует застеклить с лицевой стороны. Стекло не только предохраняет поверхность живописи, но и способствует изоляции красочных пигментов от разрушающих их ультрафиолетовых лучей.

Древнерусские художники такие красочные пигменты, как киноварь, ультрамарин и все органические краски, не смешивали с эмульсиями из яичного желтка, а готовили на водных растворах различного клея. Это и было основой прочности этих пигментов в древней темперной живописи. Существенным же недостатком современного производства темперных красок, изготавливаемых различными заводами, является принцип перемешивания всех пигментов с одним и тем же эмульсионным связующим. Краски, пигменты которых вступают в химическое взаимодействие с содержащимися в эмульсиях веществами, растирать при их изготовлении на заводе следует на камедях или животных клеях. До тех пор пока промышленность не выпускает краски, затертые на различных связующих, в работе целесообразно пользоваться некоторыми акварельными красками, стертыми на камедях, особенно для лессировок. Подобное комбинирование темперы с акварелью несколько не противоречит принципам темперной живописи. Комбинирование красок, стертых на эмульсии из яичного желтка, с красками, стертыми на камедях, было обязательным в средневековой темперной живописи, что способствовало ее хорошей сохранности.

Кроме темпер, приготовляемых на эмульсиях куриного яйца, были изобретены и применяются в настоящее время темперы на искусственных эмульсиях, получаемых способом перемешивания водного раствора животного или растительного клея с жидкими маслами или растворами лаков.

К этому виду относятся казеиновые и гуммиарабиковые темперы. Гуммиарабиковая темпера очень уступает по своей прочности яичной и казеиновой. Ею можно писать очень тонким слоем в технике, близкой к акварели. При пастозной манере живописи красочный слой растрескивается и осыпается. Наиболее подходящей для пастозной манеры живописи является казеиновая темпера. Она удобна для декоративных работ, но следует иметь в виду, что краски на этом связующем утрачивают свои лессирующие свойства. Однако бархатисто-матовая живописная поверхность казеиновой темперы не лишена своеобразной прелести.

Таким образом, следует отметить, что в настоящее время к темперным краскам художники предъявляют основные требования:

- высокая пастозность, т. е. должны иметь пластично-текущую консистенцию;
- свободная избираемость на кисть и легкая разносимость по основе;
- эластичность, не растрескиваться после высыхания;
- высокая степень перетира, чтобы избежать посторонних включений и видимых частиц пигмента в отраженном свете;
- хорошая адгезия.

Знаменательно то, что для предупреждения трещин к яйцу прибавляли в Италии сок фигового дерева, в Германии – пиво, в России для темперной живописи при написании икон – кислый хлебный квас.

Заключение. Таким образом, традиционные технологии играют важную роль в развитии современной художественной практики, в частности темперной живописи в станковом и декоративно-прикладном искусстве.

Темперная живопись существует и развивается уже около тысячи лет. За это время древнейшие произведения, выполненные в этой технике, прошли испытания на прочность и устойчивость их материалов. Большие изменения в технике станковой живописи произошли в конце прошлого столетия. Были внедрены и применяются в настоящее время новые составы эмульсий, полученные искусственным путем.

Новые эмульсионные связующие, как и оставшиеся в наследство от прошлых веков, дают возможность современным художникам выбирать тот или другой состав красок, а также материалы для основы и грунта создаваемых произведений.

Краски на эмульсионных связующих имеют ряд значительных преимуществ перед клеевыми и масляными красками. После полного просыхания они не размокают и не смываются водой, как клеевые. Темперные краски уменьшают свой объем только в первом периоде просыхания, сохраняя его в дальнейшем без существенных изменений. Масляные же краски высыхают медленно; высохнув, они изменяются в объеме, что приводит к появлению кракелюра красочного слоя.

Различные составы эмульсий и различные материалы основ темперной живописи

позволяют художникам работать в очень разнообразных манерах, начиная от сложной многослойной живописи, построенной на лессировках, и кончая манерой «а ля прима». В процессе работы краски на эмульсионных связующих можно удачно сочетать с красками на различных водорастворимых связующих (гуашь, акварель), что открывает художнику возможность обогатить свою живопись.

Краски на эмульсионных связующих допускают работу на различных основах. Художник имеет возможность писать на бумаге, картоне, холсте, на доске и на многослойных твердых основах, состоящих из бумаги или холста, наклеенных на картон, фанеру или доску. Исследования показали, что темперные краски имеют перед масляными ряд преимуществ: они быстро высыхают и по просохшему слою можно повторно писать через один-два дня. Темперные краски позволяют художнику писать в свободной манере. По окончании работы темперу можно покрыть любым картинным лаком, и тогда произведение будет внешне неотличимо от картины, написанной масляными красками.

Основным недостатком темпер является изменение тонов при высыхании красок и сравнительно большая хрупкость последних. Кроме того, при покрытии произведения лаком, краски также могут изменяться в тоне и темнеть. Поэтому художник, работающий темперными красками, должен иметь соответствующие технические навыки [8–9].

ЛИТЕРАТУРА

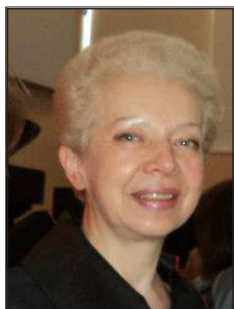
1. Популярная художественная энциклопедия. – М., 1986. – С. 288.
2. Винер, А. В. Как пользоваться темперой / А. В. Винер. – М., 1951.
3. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М., 2002.
4. Одноралов, Г. В. Материалы в изобразительном искусстве / Г. В. Одноралов. – М., 1983.
5. Казлова, Г. Р. Аб магчымасці прымянення люмінесцэнтнага метаду ў даследаванні звязчыкаў тэмпернага жывапісу. Помнікі культуры: Новыя адкрыцці / Г. Р. Казлова, М. П. Мельнікаў, М. М. Цэйтліна. – Мінск, 1985. – С. 50–52.
6. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV – XVIII ст. зборы ДММ БССР. Каталог. – Мінск, 1986.
7. Высоцкая, Н. Ф. Живопись Белоруссии XII–XIII вв. / Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карпович. – Минск, 1980.
8. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М., 1959.
9. Унковский, А. А. Гуашь и темпера / А. А. Унковский. – М., 1968.

Поступила в редакцию 27.12.2012 г.

От сцены к жизни: креативно-социальная адаптация через школьный театр

Котович Т. В.

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



Статья посвящена проблеме адаптации старшеклассников к условиям социума с помощью искусства, в данном случае – театрального. На опыте деятельности 10–11 классов гимназии № 2 г. Витебска рассматривается, как через проникновение в сложный литературный материал происходит процесс становления личности школьника. Автор анализирует структуру постановок любительского коллектива – школьного театра: «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» по мотивам романа Владимира Короткевича и пьесы «Раскіданае гняздо» Янки Купалы. Оба спектакля представляют собой разные подходы к самому постановочному процессу и разные по системе взаимодействия исполнителей. Обе постановки были награждены Гран-при (2012 и 2013) в рамках фестивалей «Школьный театр». Главным вопросом для автора статьи была коммуникативность современных школьников и умение работать в команде.

Ключевые слова: фестиваль «Школьный театр», любительские постановки, исполнительская манера, адаптация и коммуникативность, командные игры.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 130-134)

From Stage to Life: Creative and Social Adaptation through School Theater

Kotovich T. V.

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

The article centers round the issue of adaptation of senior schoolchildren to social environment with the help of art, theatrical one in particular. On the basis of the experience of 10th – 11th year schoolchildren of gymnasium No2 of the city of Vitebsk it is considered how through penetration into complicated literature material formation of the personality of the pupil takes place. The author analyzes the structure of the performances by the amateur school theater: «Christ landed in Garodnya» according to the novel by Vladimir Kороткеvich and «Destroyed Nest» according to the play by Yanky Kupala. Both the performances are different approaches to the process of staging itself and are different according to the system of interaction of the performers. Both the performances were awarded Grand Prize (2012 and 2013) at the festivals of School Theater. Main issue for the author of the article was communicativity of contemporary schoolchildren and the ability to work within the team.

Key words: the festival of School Theater, amateur performances, performance manner, adaptation and communicativity, team games.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 130-134)

Актриса НАДТ имени Якуба Коласа Елена Ганум пробовала себя в театральной педагогике в течение нескольких последних лет и во время своего проживания в Ливане [1], и в Витебске. Опыт ее работы во 2-й гимназии г. Витебска строился исходя из задач ее нынешнего обучения в Белорусской академии искусства по классу

режиссуры. Поэтому она выбирала для своей постановки наиболее активных и наиболее креативных ребят из старших классов, школьников, имеющих собственный опыт участия в различных творческих мероприятиях. Но для самих ребят идея, предложенная Еленой Ганум, стала настоящим испытанием, и творческим и человеческим.

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

Цель статьи – обобщение опыта участия старшеклассников витебской гимназии № 2 в постановках по материалам творчества Владимира Короткевича и Янки Купалы.

Сознательный выбор наиболее сложных литературных текстов для сценической постановки и для участия в ней непрофессиональных актеров позволяет говорить о степени подготовки 17–18-летних гимназистов к обработке исторического материала, к психологии взрослой жизни, пониманию подходов и направлений в искусстве.

Структурный анализ спектакля «Хрыстос прыямліўся ў Гародні». Авторы спектакля (Е. Ганум и ее ученики) предполагают в программке следующий эпиграф: «Мы разважалі аб тым, што ёсць Радзіма, што ёсць чалавек, што такое дабро і зло, што ёсць Бог. А цяпер мы прапануем і вам паразважаць разам з намі». Размышления и диалоги об этих непростых темах, на самом деле, находятся за сценой и за сценическим действием. А в пределах сценической площадки происходит сложное модернистское произведение, смысл которого сосредотачивается в самом движении, костюмах, предметах, пластике и музыке, т. е. в особенностях сценического языка. Семь персонажей, некоторые из которых имеют имена, некоторые определены названиями-символами (Існась, Вястун), выходят в четком порядке фронтально навстречу зрителям. На плечах тяжелые серые бесформенные одежды и серые же платки, в руках ведра с картошкой. Один из семерых выделен из массы с помощью красного длинного шарфа. Их заливают синеватый свет, отчего они делаются полуреальными, полумистическими существами из далекого прошлого. Поставили ведра, сели на корточки, достали ножи и стали чистить картошку. Остановились. Встали, затем легли плашмя. Это не есть отображением реальной ситуации, и действия персонажей даже отдаленно не напоминают жизнеподобные передвижения. Это – тени. Или знаки. И их пластика, почти автоматическая, с остановками и фиксацией стоп-кадрами выявляет состояние героев.

Вот они изображают мчащихся всадников. Вот они стали и протянули вперед руки, а потом присели и обняли свои ведра, а вот замелькали, застучали, побежали. А вот началась настоящая пляска, в которой участву-

ют и ведра. Вот начался диалог, страстный, напряженный. А вот герой просит у толпы хлеба, а она толкает его. Вот он упал и все они окружают его. Вот нашелся один из них, кто дал просящему краюху. Вот начался разговор о вере, о войне. Вот слышится бесконечная молитва. И собираются брошенные одежды. Вот все идут в белом как тени.

Их передвижения являются пластдрамой. В этом смысле Елена Ганум следует в русле сценического мышления известного режиссера Виталия Барковского, одно время руководившего Коласовским театром. В драматическом театре такими экспериментами занимаются немногие. В большей мере они соотносятся с постановками на фестивале современной хореографии IFMC, который много лет проводится в Витебске. В современном пластическом сценическом искусстве сейчас существуют целые направления, сближающие его с драматическим театром. А вот драмтеатр очень редко взаимодействует с продвинутым актуальным искусством. Елена Ганум как человек глубокий предлагает молодым людям эксперимент в области современного художественного мышления. И они охотно откликаются на это предложение.

Не думаю, что им легко и просто существовать в предложенных обстоятельствах, ведь модернистский театр требует четкой ориентации в пространстве (не только сцены, но и в ментальном пространстве духовной основы произведения), требует понимания основ биомеханики (распоряжения своим телом в пространстве), требует взаимодействия с партнерами (так, чтобы создавалось общее впечатление хореографической картины в целом).

Модернистский театр появляется на рубеже XIX–XX веков с появлением режиссерских сценических систем. В нем происходит свободное обращение с фрагментами пространства, которое предстает не как сама сценическая площадка, а создает все, что на ней находится. И акцент переносится на закономерности взаимодействия всего, что есть на площадке, т. е. не сюжет, не образы делаются главным содержанием спектакля, а гармония всех составляющих спектакль. Актер в таком произведении – не главный элемент, а только один из элементов, составляющих общую партитуру постановки.

Методики исполнительского существования в модернистском сценическом произведении. Как подобное объяснить молодым людям, если даже не все профессиональные актеры понимают закономерности существования в таком театре, и является современной методикой занятий со школьниками, которые осваивают сценическое искусство. Во-первых, к оценкам текста, с которым предстоит работать, нужен философский подход. Во-вторых, необходимо включать ассоциации из собственной частной жизни, когда вспоминаются определенные состояния и переживания, подобные тому, что понадобится в работе с текстом. В-третьих, расшифровывается символика каждого образа. На сцене придется иметь дело именно с символикой. Фактически весь спектакль создается как аллегория, вызывающая у зрителей собственные ощущения.

Резниченко Катя, 10 «Б», исполнительница роли Первой девушки: «Так получилось, что к нам пришла Елена Сергеевна Ганум, она набирала ребят, которые будут играть в «Хрыстос прыжмліўся ў Гародні». И я была одна из тех, кого выбрали. Мы начали репетировать, сначала мы рассуждали о разных вопросах, к примеру, о Боге и о смысле жизни и мира. Перед каждой репетицией мы настраивались: слушали тишину. Мы часто собирались. Репетировали и просто ходили гулять с Еленой Сергеевной. Просто она стала для нас дорогим человеком уже. Нас пригласили показать спектакль в Ратуше. В этом году мы уже работали над «Раскиданным гняздом». Разбирали предысторию каждого нашего героя. Обсуждали саму идею, а потом уже начинали что-то делать».

Гарновская Света, 11 «А», исполнительница роли Иснаці: «У меня все началось с танца, я занимаюсь бальными танцами и спортом. Я увидела наших ребят в постановке и решила попробовать тоже. Передо мной поставили цель – я должна была стать стержнем телесной работы в спектакле, я имею в виду пластику. Тело – это тот же самый разговор, при помощи действия можно выразить любое чувство, любую эмоцию. Без тела мы не можем показать главное. Любые спецэффекты не заменят того, что мы показываем телом. Если человек выходит и просто рассказывает, это не имеет такого воздействия, как когда ты действуешь, начиная

от пятки и заканчивая кончиками волос. Видно, когда человек действительно вовлечен в это и когда его тело играет за него и рассказывает какую-то свою историю. Когда репетировали Короткевича, все рождалось в процессе, мы все были едины. И когда мы в очередной раз играем этот спектакль, я понимаю, что это маленькая жизнь, совершенно отличная от нашей, и каждый из нас в ней кто-то абсолютно новый и другой. И мы ее каждый раз проживаем заново».

Репинская Аня, 11 «А», исполнительница роли Третьей девушки: «Предметы в спектакле по Короткевичу – ножи, картошка, ведра – очень нужны. Мы могли бы сыграть, наверное, и без этого всего. Потому что мы настолько прониклись этим произведением, что каждым своим движением, глазами показать и представить зрителям так, чтобы они это поняли, как когда мы это делали с предметами. Если бы ставила такой спектакль, я бы не смогла придумать такое. Предметы приходили не с самого начала, они не были запланированы, мы пробовали с ними работать в течение репетиций. Елена Сергеевна знала, как это все делать, она нам много показывала. Она много говорила с нами, и мы начинали осознавать, что мы делаем. Первую свою репетицию я просто смотрела, мне нужно было понять, и сразу это было трудно. Я до этого не интересовалась особенно Короткевичем, но потом я начала понимать».

Никитина Ольга, 10 «Б», исполнительница роли Второй девушки: «Читать и разбирать произведение – это разные вещи. Тебе нужно сесть и обдумать. Нужно вспомнить свои чувства. Переступить барьер внутри себя. Короткевич тяжел для восприятия. Нужно было пережить за каждого героя его ситуацию. И нужно было прочувствовать все эмоции. Театр помогает нам разобраться в эмоциях, разделить их, конечно, после спектакля ты вымотан морально. И нужно приходиться в себя».

Андрианов Дмитрий, 11 «В» исполнитель роли Марки: «Когда приходишь на спектакль, просто смотришь на актеров. Они предлагают прожить их историю, и тебе интересно. И сам становишься частью спектакля. Ты живешь с актерами как одно целое. Играть на сцене – рассказать историю самим. Мы делимся со зрителями, хотим ему

что-то доказать. Мы ведем с ним непрерывный диалог».

Беляков Виктор, 11 «В», исполнитель роли Вясуна: «Я задумался на тему Бога, когда мы начали репетировать. Я постарался проникнуться эмоциями героя».

Васильев Михаил, 10 «Б», исполнитель роли Зянона: «Два года мы играем драмы и проживаем судьбы героев. Это сложно. Хотелось сыграть комедию, узнать, как там это делается, как проживается. Это было бы интересно и важно. Театр помогает, ведь появилось желание многое узнать об истории».

Структурный анализ постановки «Раскіданае гняздо». В этом коротком фрагменте из пьесы Янки Купалы постановщик Элла Петраченко предложила совсем иной способ существования на сцене. Здесь происходит вполне адекватные жизненным события. Семья только что похоронила отца, покончившего собой. Мать, Марыля (Ольга Никитина) собирает нищий поминальный ужин. Сын, Сымон (Михаил Васильев) страстно и резко говорит об обстоятельствах отцовской смерти, обвиняя панов. Дочка, Зоська (Катерина Резниченко) в почти сомнамбулическом состоянии бродит среди них. В крошечном фрагменте открывается вся глубина драмы героев, измученных судьбой, придавленных потерями и беззащитных перед безнадежным будущим.

Здесь нет символов, нет поэтических мизансцен или хореографических этюдов. Текст не прячется за действием, а смыслы текста – за состоянием. От ребят потребовалось проникновение в глубину сюжета и того, что имел в виду Янка Купала, создавая пьесу. И в глубину характеров. И в глубину психологии персонажей.

Небольшая постановка состоит из двух частей: мать и сын, мать-сын-дочь. В каждой из них – своя история. В первой мать и сын, она со смирением, он с обвинениями и протестом, обсуждают смерть Лявона и реакцию всех соседей на его самоубийство, и то, как теперь жить. Во второй появляется Зоська, влюбленная в панича и потому ставшая врагом для всей семьи. Зоську осуждают и мать и брат. Но Зоська как бы зависает между реальным миром и миром сна, потому что ее бедный разум, как у шекспировской Офелии, не в состоянии вынести про-

тиворечий ситуации.

У каждого исполнителя своя манера исполнения. Очень мягкая у Оли Никитиной. Резкая и порывистая до нестерпимости у Миши Васильева. И лиричная, прозрачная, певучая у Кати Резниченко. И все трое поддерживают друг друга в диалоге, в тактильных ощущениях, в собственной пластике. Руководитель научила их пониманию того, что в традиционном спектакле актер является не человеком, произносящим текст и следующий за сюжетом, а становится узлом смысла. И смысл этот обнаруживается в диалоге, в столкновении персонажей, в противоречии их желаний, их взглядов и их характеров.

Умение работать с предметом на сцене не прошло даром: картошка в этом спектакле приобретает иной смысл, чем она имела в постановке по В. Короткевичу. Она здесь вполне реальна, является сама собой. Как и буханка хлеба в подоле у Зоськи.

Методики и результаты работы школьников в традиционном спектакле. Самым главным является постепенное погружение в текст. В обстоятельства сюжета. В историю и персонажей, и времени написания пьесы, и в историю Янки Купалы.

Коршунова Елена Николаевна, классный руководитель 10 «Б»: «Эти ребята с пятого класса проявили себя как творческие дети. Они были всегда легки на подъем и умело сочетали учебу и творческую деятельность. Это оказывает огромное влияние на их контактность, на их адаптацию, они многое могут сделать экспромтом, и более профессионально. И другие ребята тянутся к ним. Сложно им, ведь старшие классы – это большие нагрузки. Они хорошо работают командой, они сплочены. Они сразу включаются все вместе. Они стали взрослее. Детство прошло у них. К 10-му классу они стали взрослые. Мишина мама говорила, что они с отцом плакали на спектакле. Так они переживали. Ребята справились с этой задачей, они смогли все это прочувствовать. Но они все-таки дети, веселые и юморные. Они умеют переключаться. Витя Беляков смог прочувствовать горе и беду, хотя он обеспеченный парень. Он посмотрел на жизнь по-другому, он смог сопоставить, это очень важно для жизни. Раннее испы-

тание, насколько оно важно для становления человека? Поможет анализировать и думать. В ситуации выбора они смогут поступить правильно. Мы много рассуждали о смысле жизни. Я уверена в том, что из них вырастут достойные люди. Они умеют правильно поставить цели. И этот опыт прошел не зря. Они сильные дети. Как между собой? Свободно. Коммуникативность сильная. Непринужденно и тесно. Хотя проблемы у них всех разные, но не чувствуется этой грани, они – одна команда. Маленькие уже подключаются. Мальчишечка из 4 класса уже чувствует себя на равных, тянется к ним. Одна семья – это чувствуется в нашей гимназии. Время пришло такое, что ребята проявляют себя в творческом процессе. Они живут этими мероприятиями. Им тяжело, ведь надо успеть все. Но тем не менее они этим живут, им это нравится. Очень интенсивная жизнь, а значит, креативная, интересная, наполненная добрым делом и своим становлением».

Заключение. Спектакли, показанные учащимися гимназии № 2, небольшие, плотно структурированные, сложные по манере исполнения, требующие от актеров дисциплинированности, дотошности, проникновения в смыслы драматических текстов и особенностей разных направлений театра. И здесь очевидно, что включено не только эстетическое воспитание с умением анализировать произведение для участия в нем, но и воспитание историческое, воспитание патриотической памяти в сочетании с этическим. Через театр, через сценические опыты происходит глубокое проникновение художественных и социальных принципов в самую суть личности молодого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганум, Е. Сценические тренинги (на примере репетиций белорусской актрисы в Ливане) / Е. Ганум // Искусство и культура. – 2012. – № 1(5). – С. 119–125.

Поступила в редакцию 26.04.2013 г.

УДК 371.035.6:316.45

Становление этнической идентичности украинцев на современном этапе

Потапчук Т. В.

Учреждение образования «Ровенский государственный гуманитарный университет», Украина



Проблема становления этнической идентичности в рамках молодого демократического и независимого государства – Украины – является сегодня чрезвычайно актуальной. Как важный компонент социальной идентичности личности, она относится к сфере осознания, оценки и переживания своей принадлежности к определенной этнической общности. Этническую идентичность автор рассматривает как силу, которая способна объединить всех представителей этого сообщества в единое целое, мотивировать их на достижение социально значимых целей и способствовать культурному, интеллектуальному и экономическому расцвету нации. Именно поэтому исследование феномена этнической идентичности и ее особенностей в Украине, активное содействие росту положительной этнической идентичности, а также поднятие престижности принадлежности к национально-этнической категории «украинец», по мнению автора, должны получить статус приоритетных в социальной политике украинского государства.

Ключевые слова: этническая идентичность, украинцы, независимое государство, этнические группы.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 135-141)

Formation of Ethnic Identity of the Ukrainians at Present

Potapchuk T. V.

Educational establishment «Rivne State Humanitarian University», Ukraine

The issue of the formation of ethnic identity within the young democratic and independent state of Ukraine is extremely topical today. As an important component of social identity of the personality it refers to the sphere of understanding, evaluation and feeling one's belonging to a certain ethnic community. The author considers ethnic identity as a force which is able to unite all representatives of the community into one whole entity, motivate them for reaching socially significant goals and promote cultural, intellectual and economic flourishing of the nation. That is why the study of the phenomenon of ethnic identity and its peculiarities in Ukraine, active promotion of the increase of positive ethnic identity as well as increase of the prestige of belonging to the national and ethnic category of the «Ukrainian», according to the author, should acquire the priority status in the social policy of our state.

Key words: ethnic identity, Ukrainians, independent state, ethnic groups.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 135-141)

Существуют барьеры для статусной приоритетности в социальной политике государства положительной национально-этнической категории – это барьеры психологического характера, которые становятся в ущерб росту этнического самосознания и этнической идентичности среди украинского населения.

Прежде всего, это образ «младшего брата», который веками укоренялся в сознание украинцев. Исторические обстоятельства не были благоприятными для развития украинского этноса. Так, восточные территории современной Украины находились в составе Российской Империи, а сами украинцы считались низкой по статусу этнической группой.

Адрес для корреспонденции: e-mail: t.potapchuk@mail.ru – Т. В. Потапчук

пой меньшинства с характерными этническими «ярлыками» «малороссов», «хохлов» и других. Подобной была ситуация с западными украинскими территориями, входившими в состав Речи Посполитой (Польши), а затем – Австро-Венгрии, где местные жители, т. н. «мужики», подвергались со стороны поляков дискриминации как по этническому, так и религиозному признаку. Таким образом, можно рассматривать этнический прототип украинцев XVIII – начала XX в. (именно такой исторический период охватывают авторы философско-психологических работ, посвященных анализу т. н. «украинского характера») как представителя национально-этнического меньшинства вместе с теми последствиями, что из этого утверждения вытекают. Это, прежде всего, стратегии поддержания положительной этнической идентичности, позволяющие сохранить положительное отношение к самому себе как представителю определенной этнической общности. Е. П. Белинская и Т. Г. Стефаненко выделяют две основные стратегии: индивидуальную мобильность и социальное творчество.

Стратегия индивидуальной мобильности заключается в попытке сменить этническую группу, с которой индивид себя идентифицирует, в результате чего образуется измененная этническая идентичность. Наличие этой стратегии, характерной для низкой по статусу этнического меньшинства, в истории украинского народа подтверждается многочисленными фактами национально-этнического перехода со стороны украинцев: принятие российской идентичности в восточных районах сопровождалось рационализацией типа «хотя я и малоросс, но душой больше русский, чем кто-либо другой», ополчение западных украинцев, которые проявляли презрение к своим «бывшим» соотечественникам. К сожалению, истории украинского народа известно большое количество таких случаев, составляющих ее т. н. «черные страницы».

Историки же видят в этом проявлении украинский комплекс меньшей значимости, индивидуальная победа над которым означала смену субъективной этнической принадлежности.

Цель исследования – раскрытие становления этнической идентичности украинцев на современном этапе.

Материалами для исследования послужили труды ученых А. Тэджфела, Дж. Тернера, П. И. Гнатенка, М. Гримич, В. Ищука, А. Кульчицкого, В. Павленка и В. Янова. Основными методами исследования по проблеме становления этнической идентичности украинцев на современном этапе являются анализ документации, наблюдение, беседа и анкетирование.

Исследование было проведено с группой, состоящей из 90 украинцев, жителей восточных областей Украины. В результате проведенного П. Игнатенко и В. Павленко в 1986 году психологического исследования выявлено, что советская идентичность в то время была доминирующей по сравнению с такими видами идентичности как этническая, гражданская, европейская

Исследования, проведенные со 170 студентами Ровенского государственного гуманитарного университета, показали, что значимость этнической идентичности (определяется позицией, которой респондент причисляет свою этничность при ответе на вопрос «Кто я?») достаточно высока и занимает позицию после социального или семейного статуса.

Феномен социального творчества, открытый А. Тэджфелом и Дж. Тернером, заключается в переоценке самих критериев, по которым осуществляется сравнение данной этнической группы с другими. Это попытка сохранить положительную этническую идентичность посредством создания положительных автостереотипов на основе признаков, что не берутся во внимание при сравнении групп при конкурентной ситуации.

Так, например, если определенная этническая группа является не конкурентноспособной по экономическим, социальным статусам и т. д., то в пределах этой группы межгрупповая дифференциация основывается на некоторых психологических или моральных характеристиках, таких, как доброта, искренность, теплота, добросердечность, гостеприимство, гуманность, которые считаются более распространенными в пределах вышеупомянутой этнической общности. В связи с этим следует рассмотреть феномен кордоцентричности как важного элемента украинской национальной психологии [1]. Такая черта украинской духовности приобрела философское оформления в «философии сердца», наибо-

лее выдающимися представителями которой были Г. Сковорода, П. Кулиш, Н. Гоголь, П. Юркевич. Эта философская концепция обращается к сфере экзистенциальных переживаний человека, отрицая всевластие разума. По словам П.И. Гнатенка [2], «заслуга украинской культуры заключается в том, что «философия сердца» стала доминирующей чертой философской мысли, неотъемлемым элементом философского мировоззрения и определила характер и ее направленность. В то же время на уровне бытового сознания «философия сердца» во многом определила специфику народного мировоззрения, на основе которого формировалось национальное самосознание».

Характеристики украинского этноса. Автор настаивает на том, что кордоцентричность украинской психологии является закономерным продолжением христианской традиции рассмотрения человека сквозь призму борьбы добра и зла, заложенного еще в XI веке в «Слове о Законе и Благодати» Иллариона. Вместе с тем, это качество украинской духовности можно трактовать и иным образом.

Будучи национальным меньшинством, ниже за социальным, экономическим, интеллектуальным статусом (большинство украинского населения не имела возможности получить надлежащее образование) украинский этнос обратился к единому критерию, по которому они могли быть лучше национального большинства в тех условиях, что исторически сложились, тем самым сохранить положительную этническую идентичность, – духовность, что включала внутреннее богатство, терпимость, религиозность и высокую нравственность личности [3]. Тем самым произошел возврат к византийско-христианским традициям времен Киевской Руси.

Кроме того, вышеупомянутая стратегия, воплощенная в феномене гиперкомпенсации украинского комплекса неполноценности. Так, А. Кульчицкий [4] пишет: «Особую окраску приобретает комплекс неполноценности (украинский – авт.) вследствие различия между большей частью оправданной благоприятной самооценкой собственного внутреннего мира и внутренней жизни, что ее украинец обязан своим интровертивным способностям и размеренному богатству внутреннего переживания и традици-

ям бесполезности сборных национальных усилий в менее ценном и для украинцев «внешнем мире»». Вместе с тем, по мнению исследователя, комплекс неполноценности создает тенденцию в поведении как отдельной личности, так и этноса в целом к сверхкомпенсации (гиперкомпенсации), которая может проявляться в чрезмерном подчеркивании формулировки собственной силы и значения. Однако наиболее характерным для украинской психологии является ореол страдания, своеобразный культ Голгофы.

Кроме вышеупомянутых факторов филогенетического формирования особенностей этнической идентичности украинцев, следует рассмотреть и другие, такие, как фактор территориального размежевания и национальной элиты.

Территориальное размежевание как знание территориальных границ распространности представителей своего этноса (т. н. ареола этноса) считается одним из условий формирования этнического сознания, этнического самосознания и производной от них этнической идентичности.

Вместе с тем, вследствие пребывания украинских территорий в составе двух империй – Российской и Австро-Венгерской – украинское население отмечалось территориальной диффузностью, что, наконец, привело к появлению локального территориального розграничения и, наконец, локального этнического самосознания и идентичности.

В. Янов в своей работе «Украинский характер и наш воспитательный идеал» [8] обращает внимание на то, что украинское население представлено главным образом крестьянами-земледельцами. Более того, в течение периода от XVIII в. и до 1926 г. около 96% украинского населения становилось крестьянами. М. Гримич [4] продолжая эту мысль, провозглашая на отсутствии в связи с этим национальной элиты, которая формировала национальную идеологию, национальную идею, которая бы стала «цементирующей» силой, которая заставила каждого украинца осознать себя представителем единого украинского народа. Зато, по свидетельству авторов, среди украинского населения превалировала локальная идентичность (интерес к делам своего села), или психологическая замкнутость в пределах собственного дома и членов собственной семьи.

С пребыванием Украины в составе Советского Союза ситуация несколько изменилась. Пропаганда единой нации – советского народа и, таким образом, уравнивание в правах и социальном статусе представителей различных национально-этнических групп привели к активной самоидентификации украинцев с данной категорией.

Так, в результате проведенного П. Гнатенко и В. Павленко [2] в 1986 г. психологического исследования выявлено, что советская идентичность в то время была доминирующей по сравнению с такими видами идентичности, как этническая, гражданская, европейская [3]. Можно предположить, что советская идентичность устраняла комплекс украинской неполноценности, поскольку, даже если российский и остался основным эталоном социальной дифференциации и сравнения, она позволяла осуществлять социальное сравнение с теми этническими группами, что значительно отличались от прототипа российского, а следовательно и «советского» человека и субъективно были зачислены в более низкий социальный статус. Однако, именно в среде украинцев впоследствии возрос тот огонь бунта и протеста, который впоследствии получил распространение среди всех «советских» народностей и привел к развалу Советского Союза. Какие же факторы привели к тому, что украинцы отказались от идентификации с «единым советским народом» и подтолкнули к поискам собственной этнической идентичности?

Возможно, этот рост социального статуса украинцев при отсутствии дискриминации по признаку этнического происхождения, а, возможно, нежелание полного растворения аутентичной украинской культуры, ее диффузии с «советской» культурой.

Так или иначе, 1991 год (год обретения Украиной суверенитета и независимости) отмечен ростом значения этнической принадлежности. По данным П. И. Гнатенко и В. Павленко [2], средние показатели этнической идентичности украинцев выросли от 5,36% (1986 год) до 6,34% (1996 год).

Можно предположить, что значительная часть украинского населения достаточно больно пережила трансформацию советской идентичности в этническую, тем более что она была связана с кардинальными социальными, экономическими, правовыми

и другими изменениями, которые имели место после распада СССР. И опять же определенные обстоятельства повлияли на этническую идентичность украинцев в сторону снижения ее значимости. Возможной причиной такого спада – разочарование в результате несовпадения ожидаемых в пределах молодого независимого государства – Украины – социальных изменений с реальным положением дел, который привел к тотальной социально-экономической необеспеченности населения и проблемам выживания в этих условиях определенных слоев общества (пенсионеров, работников бюджетных организаций и других). В целом динамика этнической идентичности в период с 1986 по 1996 год выглядит следующим образом. Наиболее типичным для украинцев типом динамики является «Подъем», то есть постепенный рост этнической идентичности (около 35%); на втором месте по частоте стоит тип динамики «Плато» (29%), который отмечается сохранением этнической идентичности примерно на том же уровне (высоком, среднем или низком). Третье место по частоте занимает тип динамики «Подъем – Спад» (19% от общего числа респондентов).

Интересная трактовка самих респондентов по поводу таких результатов, которые выглядят следующим образом: они слабо ощущали свою принадлежность к украинской национальности, но позже, в период пропаганды идеи украинского суверенитета, мощного информационного потока об истории и культуре Украины, начали полнее ощущать свои этнические корни. Следующий спад они связывают с двумя моментами: одни – с разочарованием по поводу того, что обещанное процветание не наступило, другие – с окончанием эйфории и более трезвой оценкой информации, сопровождающейся стабилизацией представлений о месте Украины в мире.

И, наконец, у 18% респондентов наблюдалась динамика этнической идентификации по типу «Спад», что зачастую объясняется непродуманной и навязчивой политикой украинизации, вызывает у них внутренний протест.

Несмотря на интересные и значимые результаты исследования, проведенные П. Гнатенко и В. Павленко, следует отметить следующие моменты. Исследование было

проведено с группой, состоящей из 90 украинцев, жителей восточных областей Украины. Кроме того, не проведено возрастной дифференциации в динамике этнической идентичности. Можно предположить, что результаты проведенного исследования, с респондентами, проживающих в центральных и западных областях Украины (в частности, достигшие ощутимых результатов в контексте экономического, информационно-технологического или интеллектуального роста), привели бы к определению значительно высокого статуса этнической идентичности и большей процентной доли динамики по типу «Подъем» или «Плавный подъем». К тому же было бы целесообразно провести новые исследования по этой схеме с целью сравнения изменений в динамике этнической идентичности.

Еще один важный аспект формирования (трансформации) этнической идентичности у населения Украины – возрастной фактор. Условно можно разделить украинское население на три группы: лица пенсионного возраста (60 и более лет), лица в возрасте от 30 до 60 лет и лица возрастом 15–30 лет. Каждую из этих групп можно наделить своими специфическими признаками в формировании (трансформации) этнической идентичности.

Так, например, самая тяжелая такая трансформация является для лиц пенсионного возраста. В некоторых случаях можно говорить даже о двойной трансформации этнической идентичности. Это прежде касается украинцев из западных регионов, куда советская власть пришла в 40-е года XX в. Те, кто к тому времени достигли совершеннолетия (а значит, в большинстве случаев можно говорить о формировании этнической идентичности), потерпели трансформацию украинской этнической идентичности в советскую. Впоследствии, по состоянию на 1991 год, советская идентичность потеряла свою актуальность, и они были вынуждены обратиться к этнической идентичности. Это обусловило численные внутренние конфликты и проблемы с адаптацией к новой ситуации. Во-первых, пенсионеры (и по состоянию на 1991 год лица предпенсионного возраста) оказались изолированными от активного участия в строительстве нового государства, во-вторых, они почувствовали свою социальную незащищенность, по-

скольку это новое государство было не в состоянии обеспечить полноценное удовлетворение их основных потребностей (в питании, лекарствах). Это не могло не вызвать поразительного разочарования в независимой Украине, что, в свою очередь, отразилось на динамике этнической идентичности, отказе воспринимать этническую идентичность как компонента собственной «Я»-концепции, а также желания возвращения «советских» времен.

Вторая группа – лица в возрасте от 30 до 60 лет (по состоянию на 1991 год), – наоборот, активно участвовали в становлении молодой Украины. Именно этот возрастной слой почувствовал на себе всю ответственность как за судьбу своего государства, так и за будущее своих потомков в ней. Вместе с тем каждое достижение, каждый новый шаг в росте социально-экономического статуса Украины воспринимался как свой собственный, и наоборот. Поэтому можно предположить, учитывая вышеупомянутые обстоятельства, что процесс трансформации советской идентичности в этническую оказался относительно безболезненным.

Третья группа, которая включает молодежь в возрасте 15–30 лет, несколько отличается от двух предыдущих. Во-первых, здесь следует говорить только о формировании этнической идентичности, а не о ее трансформации, поскольку в 1991 году они еще были детьми. Их этническая идентичность проходила в условиях роста, протеста против советской власти, открытых выступлений и демонстраций, а также триумфа по поводу получения независимости Украины и волны украинизации в первые ее годы существования. Вместе с тем, они «пожинали» и горькие плоды независимого существования украинской нации, чувствуя некоторое разочарование в ней. Следует также заметить влияние, совершенное на трансформацию этнической идентичности этого поколения, в связи с «прорывом» большого потока информации на территории постсоветского пространства, и на украинской территории в частности, обусловило несколько не критическое принятие в свое мировоззрение элементов других культур (особенно американской).

Современная ориентация украинского государства. Для нее характерна направленность на сотрудничество со странами

Евросоюза, в контактах с представителями государств Западной Европы детерминирует открытость.

Невозможно не обратить внимание и на многочисленные факты временной или длительной эмиграции граждан Украины с целью заработка. В поисках более комфортной и материально обеспеченной жизни некоторые из них готовы отречься от собственной этнической идентичности ради улучшения своего социального и экономического статуса. Поэтому следует говорить об экономических показателях Украины, как одним из главных факторов, влияющих на значимость и престижность восприятия каждым индивидом своей этнической принадлежности.

Особую подгруппу в указанной выше группе составляет студенческая молодежь, на основе результатов исследования которой можно прогнозировать вектор развития украинского социума в последующие 20–30 лет ввиду того, что именно студенческая молодежь является основой будущей национально этнической элиты, ответственной за разработку и распространение национально этнической идеологии. Исследования, проведенные со 170 студентами Ровенского государственного гуманитарного университета, показали, что значимость этнической идентичности (определяется позицией, которой респондент причисляет свою этничность при ответе на вопрос «Кто я?») достаточно высока и занимает позицию после социального или семейного статуса. Большинство студентов (около 72%) переживают то или иное событие, значимое для украинского общества, как свое собственное.

Следует также отметить высокую степень субъективного зачисления себя в европейское сообщество, благосклонное отношение к этническим меньшинствам Украины, однако отмечается осознанность четкого разграничения «украинцев» и «не украинцев».

В последние годы в Украине появляются многочисленные труды, посвященные анализу процесса формирования украинской идентичности, этнического самосознания и менталитета [6]. В частности, в работе В. Ищука «Украина: проблема престижности и идентичности» рассматриваются факторы, снижающие субъективно значимую пре-

стижность принадлежности к украинскому народу и тем самым тормозят формирование украинской идентичности. По мнению автора, это прежде всего несовершенство средств массовой информации, отсутствие информационно-аналитического центра, задачей которого должно быть изучение и формирование общественного мнения в Украине; отсутствие украинской национальной элиты, которая идентифицировала себя с титульным этносом и, чувствуя себя его частью, осознавала необходимость укрепления государственности как гаранта собственной безопасности; преобладание в сознании украинского населения т. н. «имперских» автостереотипов о собственной отсталости и о провинциальности; неудачной государственной пропаганды украинской идеи, выраженной в ретроспективной этнофольклорной форме и обращенной к стереотипам архаизма.

Подходящими есть замечания автора о необходимости построения как современной украинской культуры, так и украинского самосознания и идентичности на культе героев победителей, в то время как современная украинская национал-демократическая элита ориентируется скорее на культе поражений. Он пишет: «Такие фильмы (как «Свадьба в Малиновке» – *авт.*) наряду с антиукраинской пропагандой в СССР исказили как визуальный, так и моральный образ украинца. Ему не хватает красоты, благородства, силы и победы.

В сознании молодежи его место займут космополитические герои западных «попсовых» сериалов – Геркулес, Тарзан, Ксена и Синдбад» [6]. На сегодня ситуация с национальными героями изменилась к лучшему. Эта роль возлагается на представителей нашего государства, которые выступают на межнациональном уровне в любом виде деятельности. На этих «современных этнических героев» (таких, как певица Руслана, спортсмены Я. Кличкова, братья Кличко и др.) возложена большая миссия ответственности, однако каждая их победа возбуждает в украинцев гордость за свое этническое происхождение и способствует укреплению этнической идентичности.

Положительным явлением следует считать и рост внутренне этнической самокритики украинцев. В работе М. Гримич находим следующую мысль: «Украина – это

клад неповторимых мудрецов. Наш главный ритуал – упорное ожидание бесплатно-го чуда. Говорят, под лежащий камень вода не течет. Украинцы с этим не согласны. Мы триста лет сиднем сидели в центре Европы и ждали самостоятельности. Бог не выдержал этой наглости и сделал чудо. Довольны результативностью своей религии, мы ожидаем других чудес. Например, процветания и благополучия. При этом нас не пугает время и мимолетность жизни. Мы ведем себя, как бессмертные люди, которым не падает на голову кирпич, но зато падают мешки с твердой валютой. Украинцы – это нация напроць лишена комплекс неполноценности. Из всех видов ожидания мы выбрали наиболее философскую форму ... » [7]. Самокритика указывает на определенные недостатки и вместе с тем предусматривает возможность совершенствования, а, следовательно, способствует росту уровня этнической идентичности.

Заключение. Обобщая вышесказанное, хотелось бы отметить следующие моменты. Этническая идентичность украинцев XVIII–XX вв. представляет собой идентичность этнического меньшинства, проявляющая тенденцию к сохранению положительной ее оценки путем применения таких стратегий, как социальное творчество и социальная мобильность, а также трансформации комплекса неполноценности в гиперкомпенсацию (акцентирование на духовном богатстве, характерном для украинского менталитета ореола страдания и Голгофы).

В период пребывания украинских земель в составе Советского Союза этническая идентичность украинцев уступила советской идентичности, которая предусматривала равенство всех этнических групп и их представительств между собой. На сегодня этническая идентичность занимает видное место в «Я»-концепции украинцев. Однако можно выделить три возрастные группы, в рамках которых процесс этнической идентификации приобретает своеобразные, уникальные черты. Важное место в формировании этнической идентичности как компонента социального сознания украинского населения должна занимать и государственная социальная политика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнатенко, П. И. Национальная психология / П. И. Гнатенко. – Днепропетровск: Полиграфист, 2000. – 213 с.
2. Гнатенко, П. И. Идентичности: философский и психологический анализ / П. И. Гнатенко, В. Павленко. – К., 1999. – 465 с.
3. Гнатенко, П. И. Український національний характер / П. І. Гнатенко. – К.: ДОКК, 1997. – 115 с.
4. Кульчицкий, О. Риси характерології українського народу / О. Кульчицкий // *Енциклопедія українознавства*: в 2 т. – Т. 1, ч. 2. – С. 718.
5. Янів, В. Українська вдача і наш виховний ідеал / В. Янів. – Мюнхен – Тернопіль, 1992. – 29 с.
6. Ішук, В. Україна: проблема престижності та ідентичності / В. Ішук // *Масова комунікація і культура як суб'єкти формування громадської і національної свідомості*. – М.: Факел, 2000. – 89 с.
7. Гримич, М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців / М. Гримич. – К., 2000. – 381 с.
8. Белинская, Е. П. Этническая социализация подростка / Е. П. Белинская, Т. Г. Стефаненко. – М.–Воронеж: МОДЭК, 2000.

Поступила в редакцию 15.05.2013 г.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Основным критерием целесообразности публикации является новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - раздел «Основная часть»;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель, даются ссылки на работы других авторов за последние годы, а также на заграничные публикации. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В разделе «Основная часть» автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Количество рисунков не должно превышать трех. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Фотографии в печать не принимаются. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка – 0,5 см; поля: сверху – 2,5 см, снизу – 2,5 см, слева – 2 см, справа – 2 см.
9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.
10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должна соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).
11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
 - рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
 - заполненный авторский договор в двух экземплярах. Бланк договора размещен на сайте ВГУ имени П.М. Машерова (www.vsu.by);
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
13. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
14. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.

Guidelines for authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Photos are not allowed. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph – 0,5 cm; margins: top – 2,5 cm, bottom – 2,5 cm, left – 2 cm, right – 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is nauka@vsu.by).
12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - author's home address, telephone number, e-mail address;
 - recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
 - filled in author's contract should be in duplicate. Contract form you can find on the website of VSU named after P. M. Masherov (www.vsu.by);
 - 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 А. А. Чмиля «Витебск. Весенняя вода» .

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.