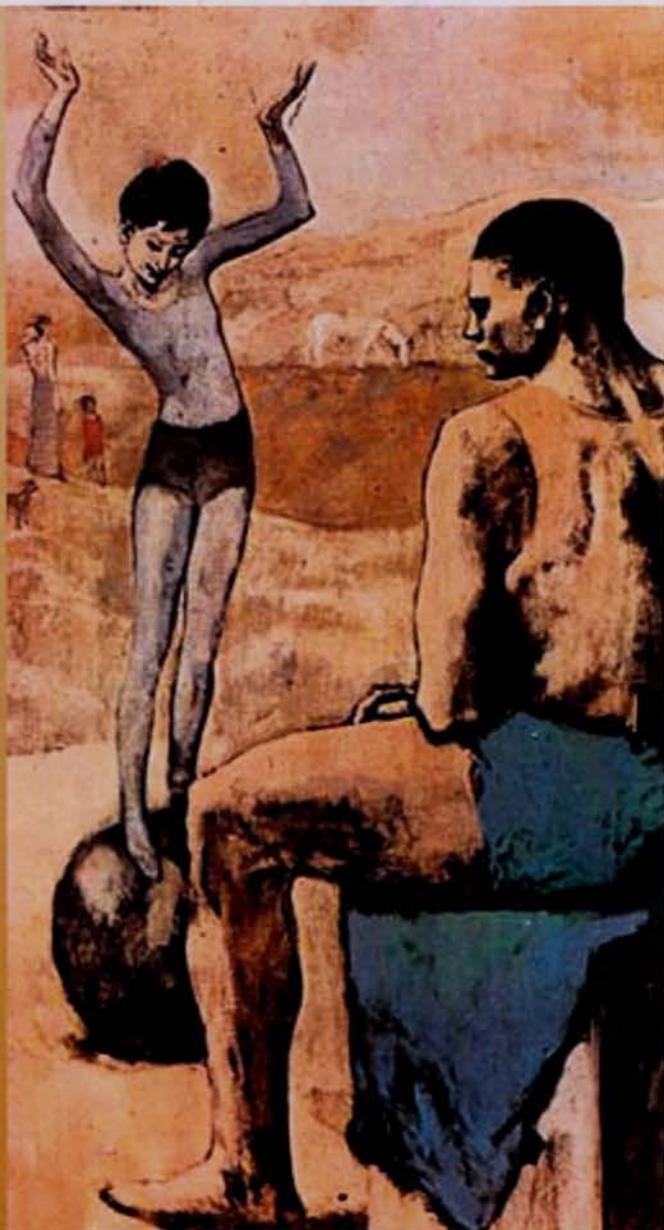


ISSN 2222-8853

И К

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

№ 1(13) 2014

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2014 № 1(13)

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

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
А. П. Солодков (Беларусь)

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

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

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

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

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

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

Editorial board:
A. A. Alkhymenok (*responsible for unit «Pedagogics»*), R. M. Bass, E. A. Vasylenko, V. N. Vinogradov, N. A. Gugnin, 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 20.03.2014 г. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,04. Уч.-изд. л. 14,56. Тираж 100 экз. Заказ 16.

Оглавление**Contents****Искусствоведение**

<i>Томашева И. Г.</i> Икона и алтарная картина: художественный образ и проблема взаимодействия	6
<i>Шамшур В. В.</i> Агитационно-массовое искусство послереволюционного Гомеля	12
<i>Медвецкий С. В., Медвецкий А. В.</i> Особенности развития белорусской портретной живописи 1990-х – 2000-х гг.	18
<i>Чайко М. П.</i> Манументальная скульптура Беларуси і архітэктурнае асяроддзе, спецыфіка сінтэзу на сучасным этапе	23
<i>Катерева И. Е.</i> Духовный театр Питера Брука	29
<i>Слухаенко В. А.</i> Театральный фестиваль ТЮЗов: опыт и перспективы	35
<i>Трафімчук Т. Ю.</i> Сакральныя вобразы Mater Dolorosa К. Пендэрэцкага і Ефрасінні Полацкай А. Мдзівані як сімвалы музычнай культуры другой паловы ХХ ст.	40
<i>Толкач И. Ф.</i> Репертуар мандолинистов Беларуси конца XIX – первой трети XX в.	45
<i>Бойко А. Н.</i> Некоторые инструменты анализа массовой музыки	50
<i>Миргородская Н. В.</i> Основные техники фэшн-иллюстрации начала XXI века	56

Культурология

<i>Садовенко С. Н.</i> Хронотоп как смысловая категория украинской народной художественной культуры: концептуальное измерение	62
<i>Авдонина Т. В.</i> Франциск Скорина: личность белорусского просветителя в драматургии	69
<i>Котович Т. В.</i> Театр как способ антропологического мышления: человек, структура, мир	81

Art History

<i>Tomashava I. G.</i> Icon and altarpiece: artistic image and the problem of interaction	6
<i>Shamshur V. V.</i> Propaganda and Mass Art of Post-Revolutionary Gomel	12
<i>Medvetski S. V., Medvetski A. V.</i> Features of the Development of Belarusian Portrait Painting of the 1990 – 2000-s ..	18
<i>Chaiko M. P.</i> Monumental Sculpture of Belarus and Architectural Environment, Specificity of Synthesis at Present Stage	23
<i>Katereva I. E.</i> Spiritual Theatre of Piter Brook	29
<i>Slukhayenko V. A.</i> Theatrical Festival of Young Spectator Theater (YST): Experience and Perspectives	35
<i>Trafimchuk T. Yu.</i> Sacred Images of Mater Dolorosa by K. Penderetski and Efrasiniya Polotskaya by A. Mdivani as Symbols of Musical Culture of the Late XXth Century	40
<i>Tolkach I. F.</i> Repertoire of Belarusian Mandolinists of the Late XIX – Early XX Centuries	45
<i>Boiko A. N.</i> Some Instruments of Mass Music Analysis	50
<i>Mirgorodskaya N. V.</i> Basic Techniques of Fashion Illustration of the Early XXI Century	56

Cultural Studies

<i>Sadovenko S. N.</i> Chronotope as a Semantic category of Ukrainian Folk Art Culture: Conceptual Dimension	62
<i>Avdonina T. V.</i> Francisk Skorina: Personality of the Belarusian Enlightener in Drama	69
<i>Kotovitch T. V.</i> Theater as a Way of Anthropological Thinking: Man, Structure, World	81

Ковалев Е. А. Культурный ландшафт как перспективный ресурс для музеефикации пространства 30-километровой зоны отчуждения 93

Кепин Д. В., Анфимова Г. В. Музеефикация спелеоархеологических памятников 100

Педагогика

Алексеевко Я. И. Ценностные ориентации студенческой молодежи как отличительная черта ее психолого-педагогического портрета 108

Горолевич Д. А. Средства и методы создания психологической и эмоциональной атмосферы в живописном натюрморте 115

Галковская Ю. Н. Теоретико-педагогические аспекты формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа 121

Доморацкий В. А. Традиции любительского музицирования во внеаудиторной деятельности студентов университета (на примере студии эстрадной песни «Шанс» ВГУ имени П. М. Машерова) 128

Kavaliou Y. A. Cultural Landscape as a Perspective Resource for Museum Acquisition of 30-Kilometer Exclusion Zone 93

Kepin D. V., Anfimova G. V. Museum Preservation of Speleological and Archeological Monuments 100

Pedagogics

Alekseyenko Y. I. Value Orientations of Student Youth as a Distinctive Feature of its Psychological and Pedagogical Portrait 108

Gorolevich D. A. Means and Methods of the Creation of Psychological and Emotional Atmosphere in Still-Life 115

Halkowskaya Y. N. Theoretical and Pedagogical Aspects of the Formation of Professionally Oriented Legal Competence of the Librarian-Bibliographer 121

Domoratski V. A. Traditions of Amateur Music Performance in Extracurricular Activities of University Students («Chance» Popular Song Studio at Vitebsk State P. M. Masherov University) 128



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.046.3

Икона и алтарная картина: художественный образ и проблема взаимодействия

Томашева И. Г.

Белорусский государственный университет, Минск



Статья посвящена терминологическим аспектам изучения сакральной живописи Беларуси XVI–XVIII веков. На примере ряда памятников отечественного искусства определяется художественное своеобразие таких феноменов сакрального искусства, как «икона» и «алтарная картина». Сопоставление символических приемов иконописного письма с реалистическими установками алтарной живописи проводится по всем основным критериям формально-стилистического анализа: концепция произведения, технология создания, трактовка времени и пространства, приемы изображения и т. д. Отдельный раздел статьи посвящен вопросам взаимовлияния традиций иконописи и алтарной живописи в белорусском сакральном искусстве XVII–XVIII вв., как одной из определяющих тенденций в его развитии. Параллельно с изложением основного материала в статье затрагиваются отдельные аспекты истории белорусской иконописи: характеризуется художественный образ самых древних «провизантийских» икон, а также специфика белорусских

иконописных традиций XVII–XVIII вв.

Ключевые слова: икона, алтарная картина, сакральное искусство, православие, католичество.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 6-11)

Icon and altarpiece: artistic image and the problem of interaction

Tomashava I. G.

Belorussian State University, Minsk

The article is dedicated to terminological aspects of the study of the sacred art of the XVI-XVIII centuries in Belarus. A series of valuable works in Belarusian history is taken to define unique artistic qualities of such phenomena of sacred art as «icon» and «altarpiece». Comparison of the symbolic methods of icon painting with the realistic ones of altarpieces is conducted according to all the main criteria of formal-stylistic analysis such as work concept, technique used, artist's treatment of time and space, description of line etc. A separate section of the article is dedicated to the problem of interaction between icon painting and altarpiece tradition in Belarusian sacred art in XVII-XVIII centuries as one of the main tendencies in its development. Along with the presentation of the main material, some aspects of the history of Belarusian icon painting are touched upon in the article: artistic image of the most ancient pro-Byzantine icons is characterized as well as specificity of Belarusian icon traditions of the XVII-XVIII centuries.

Key words: icon, altarpiece, sacred art, Orthodoxy, Catholicism.

(Art and Culture. — 2014 — № 1(13). — P. 6-11)

Сакральное искусство Беларуси богато и разнообразно. Православие, католичество, протестантизм, униатство – вот неполный перечень одних только христианских религиозных конфессий, которые на протяжении длительного времени сосуществовали на наших землях, отстаивая в

искусстве проявления своей самобытности и исподволь влияя на художественные традиции друг друга.

В последнее время, в условиях продолжающегося процесса воцерковления белорусского общества, интерес к изучению сакрального искусства – сложнейшего сег-

Адрес для корреспонденции: e-mail: grigorinna@gmail.com – И. Г. Томашева

мента национальной истории искусства – все более активизируется. В 2007 году вышел новый альбом Н. Ф. Высоцкой «Сакральная живопись Беларуси» [1], в 2012 году совместными усилиями сотрудников Национального художественного музея Республики Беларусь и Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника по результатам работы совместной выставки выпущен каталог белорусских икон «Публикуется впервые. Иконы XVII–XIX вв.» [2].

Изучение сакрального искусства Беларуси затруднено целым рядом факторов: объективной сложностью изучаемого материала (его полистилевой и поликонфессиональной синтетичностью), чрезвычайно малым количеством сохранившихся памятников (особенно древнебелорусского периода), утраченной в отношении многих из них истории бытования и т. д. Имеются в этой области и проблемы теоретического характера. Так, нередко в музейной практике, а порой и в научной литературе, посвященной сакральной живописи Беларуси XVII–XVIII вв. встречаются разночтения в толковании ряда фундаментальных терминов, например, таких, как «икона» и «алтарная картина». Несогласованность в их использовании отражается на объективности результатов научного исследования ряда памятников сакральной живописи и, возможно, в целом тормозит совершенствование методики изучения отечественного искусства.

Цель данной статьи – раскрытие специфики иконного и алтарного художественного образа в национальном искусстве, отражение вариантов их синтетического единства.

Икона и алтарная картина: специфика художественного образа. Икона – один из основных атрибутов православной веры. Почитание икон признается и католической конфессией, однако, именно в православной культуре, традиционно почти неприемлющей монументальные скульптурные изображения ввиду их слишком выраженной телесности, икона изначально выступала как главный объект поклонения.

Традиционно иконы писались на дереве темперной краской, красящие пигменты которой замешивались на яичном желтке. Основным приемом работы темперны-

ми красками является метод наслаивания, т. е. последовательное наложение друг на друга разноцветных слоев краски от более темных к более светлым при обязательном соблюдении одного условия – наносить каждый последующий слой после полного высыхания предыдущего, не позволяя свежим, не застывшим краскам смешиваться на поверхности иконы [3]. Такая технология письма препятствовала созданию объемного натуралистического изображения, что соответствовало догматам православного вероучения.

Окончательно сложившиеся в IX веке в искусстве Византии каноны иконописного изображения касались не только техники написания священных образов. Они представляли собой целостную художественно-богословскую систему, которая была заимствована нашими предками вместе с православной (греческой) верой. На Западе, в лоне католической (латинской) церкви эти каноны никогда строго не соблюдались, а в период Возрождения были решительно отброшены. Западноевропейская живопись Ренессанса стремилась к реализму и правдоподобию, что привело к появлению алтарной картины – особой формы сакральной живописи, созданной по законам реалистического светского искусства.

Разница между иконой и алтарной картиной заключается не столько в том, «что» изображено (в обоих случаях главными объектами изображения являются святые образы и сюжеты из Священного Писания), а в том «как» изображено. Непревзойденными шедеврами западноевропейской живописи эпохи Ренессанса считаются произведения Леонардо да Винчи и Рафаэля, изображающие Мадонну с младенцем. Но их никак нельзя назвать иконами, поскольку святые персонажи на них представлены как реальные, живые люди, а события Св. Писания – как реально, на наших глазах происходящие.

Икона (и в этом ее главное отличие от алтарной картины) – это не реалистическое, а символическое изображение. Это изображение – символ, которое аккумулирует в себе основные догматы христианского вероучения. Основопологающим среди них является догмат о превалировании в человеке духовного начала (высшего, идущего от Бога) над телесным (низшим, идущим от

Природы). Находясь в ситуации их постоянного противоборства, христианин должен через веру, пост и молитву каждодневно побеждать свои плотские желания ради укрепления духа. Аскетизм, как неперемное условие праведной христианской жизни, находит прямое отражение в художественном языке иконы.

Иконописное изображение – это очень «аскетичное» изображение («Богородица Одигитрия Смоленская» из Пречистенской церкви с. Дубенец под Пинском, XVI в.) [ил. 1]. Оно строится по законам плоскостного письма: в фигурах слабо выявлен объем, они кажутся почти бестелесными, поскольку скрытое под плотными одеждами тело не просматривается. Телесная оболочка образа на иконе истончается, потому что она побеждается духовным началом. Главный смысловой акцент приходится на лики и глаза. Преувеличенно большие, широко распахнутые, напряженно глядящие глаза – отличительная примета древних икон. Они создают удивительный эффект: как будто неверующий смотрит на икону, а икона – на верующего.

Почти неперемным условием для иконы является обращение иконописного образа к верующему «глаза в глаза». Икона создается для молитвы, для прямого контакта с сакральным миром. Молясь, верующий обращается к святому образу, который своим взглядом принимает молитву и отвечает на нее, что возможно только при фронтальном изображении святого лика. Профильные же изображения (которые в иконе поэтому почти и не встречаются) прерывают общение, ведь профиль – это начало отсутствия.

Принцип фронтальности иконописцы стремились соблюдать даже в многофигурных композициях. На иконе «Успение Богородицы» (XVII в.) из Никольской церкви г. Кричева [ил. 2] все собравшиеся у ложа Марии апостолы, ангелы и сам Иисус Христос обращены к зрителю (априори – к верующему). Скорбя о Богородице и прощаясь с ней, они не забывают о нуждающихся в них верующих и продолжают свое служение им. Единственный профиль в композиции – это изображение отступника Афония, который, по преданию, хотел опрокинуть ложе Марии. Как отрицательный персонаж, выпавший из мира православия, он представ-

лен на иконе в темных одеждах и с резким профилем.

Совсем иначе обстоит дело в алтарной картине «Поклонение волхвов» (ок. 1514 г.) из Петропавловского костела д. Дрисвяты Витебской области [ил. 3]. В этой большой многофигурной композиции никто – ни Мария, ни младенец, ни волхвы, которые узнав о рождении Спасителя, пришли ему поклониться – не обращен к зрителю. Безусловно, это не было специальной установкой в искусстве католической церкви. Просто в алтарной живописи подобные случаи были вполне допустимыми. Ведь главная задача алтарной картины – представить любой сюжет из Священной истории как можно более правдоподобно, написать «как в жизни». А «в жизни» зрители, сегодня смотрящие картину, в сцене поклонения не участвовали, поэтому и Мария, и Иисус, и волхвы их не видят и к ним не обращаются.

Сопоставляя алтарную картину с иконой, можно сказать (немного заостряя в методических целях), что алтарная картина, «заземляя» священный сюжет, Бога низводит на землю, а икона, наоборот, человека поднимает в Горний мир. Она показывает ему этот возвышенный, духовный мир, где все существует по иным, «антиреалистическим» законам. На иконе «Параскева Пятница» (XVI в.) из Слуцка [ил. 4] свиток в руках святой против всяких земных законов разворачивается вверх и остается в этом положении, потому что слово Божие сильнее законов физического мира и иконописный образ им не подчиняется.

В алтарной же картине «Поклонение волхвов» все изображено по законам реальности: и пейзаж, и архитектура, и костюмы, и фигуры. Показательно сравнить изображение младенца Христа на алтарной картине и на уже называвшейся иконе «Богородица Одигитрия Смоленская». Оба эти произведения были созданы в XVI веке, а это означает, что все различия в написании святого образа сугубо конфессиональные. В «Поклонении волхвов» фигура младенца выглядит весьма достоверно. Она написана со знанием законов детской анатомии и специфики детского поведения. В иконописном же изображении Марии и младенца не только игнорируются масштаб и законы правильного пропорционирования, но и

сам младенец не совсем похож на такового. Его недетское выражение лица, глубокий, думающий взгляд, высокий лоб мыслителя указывают на то, что в образе ребенка уже как бы проступают черты того Христа, которого следует именовать Учителем, и в руках которого так уместно выглядит свиток со Словом Божиим.

Это указывает на еще одну особенность иконописного образа – его вневременную сущность. На иконе не изображается какой-то один, конкретный момент времени, а все время сразу, спрессованное и закольцованное так, что его начало и конец оказываются в одном пространстве, а порой и прорастают сквозь друг друга. Неслучайно в иконах извода «Богородица Одигитрия» младенец Христос всегда одновременно и Учитель, а Богородица, держащая на руках своего малолетнего сына, так печальна, словно она его уже оплакивает, стоя у креста.

Алтарная картина – это, наоборот, изображение конкретного мгновения, сиюминутного состояния. Например, в «Поклонении волхвов» представлен приход волхвов, и только это событие. Причем из всего повествования художником опять-таки выбрано только одно, строго зафиксированное мгновение: когда один из поклоняющихся опустился на колени, другой повернулся к своему спутнику и т. д. Мы чувствуем, что вот-вот, через мгновение, вся мизансцена изменится... Изменчивость и движение – категории, которые не отрицаются, а скорее даже приветствуются в алтарной живописи.

Икона же запечатлевает вечные состояния, а потому активность и динамика ей скорее противопоказаны. В иконе любой священный образ стремится сохранить статичность, так как для зрителя он является наглядным примером сосредоточенного молитвенного состояния. Икона учит обращенного к ней человека отринуть все внешнее, преходящее, сиюминутное и постичь вечное через молитву. В отличие от католического искусства, с его порой преувеличенной экспрессивностью и патетикой, православное искусство репродуцирует образы созерцательные и умиротворенные.

Взаимовлияние православной и католической живописи в искусстве Беларуси. Параллельное существование на наших землях православия и католичества при-

вело к тому, что в белорусском искусстве конфессиональная «чистота» художественных произведений одной и другой ветви христианства быстро стиралась. Более подвержена подобной ассимиляции оказалась иконопись.

До конца XVI века белорусская икона достаточно строго придерживалась византийских иконописных канонов. Самые ранние из сохранившихся произведений («Богородица Одигитрия» из Слуцкого региона, конец XV в.) [ил. 5] подтверждают это. Явленные на них святые образы написаны на абстрактном золотом фоне – символе божественного света. Они несколько не похожи на реальных людей. Это образы небожителей: возвышенные, суровые, неприступные. Их терракотовые лики моделируются без светотени. Рисунок носа, губ, бровей определяют тонкие и четкие линии. Также схематично прочерчены складки на мафории и гиматии. Художественный язык этих произведений условный, графичный, жесткий. Они написаны темперой, без оттенков и мягких переходов цветов.

Постепенно, уже в конце XVI века, белорусская икона стала меняться. В знаменитом образе «Параскева Пятница» (конец XVI в.) видно, как в структуру иконописного канона начинают проникать отдельные реалистические элементы. Прежде всего, высветляется лик. В его моделировке начинает использоваться светотень, т. е. черты лица и его абрис создаются уже не линиями, а постепенными переходами от светлого к темному, что рождает эффект объемности. Аналогичные изменения заметны и в прописи мафория. Его складки отныне намечаются не линиями, а моделируются оттенками цвета, отчего ткань выглядит более естественно. Так символический язык иконописи начинает подтачиваться реалистическими приемами, что было следствием прямого влияния западноевропейской (католической) живописи эпохи Ренессанса.

Заметно повышаются и декоративные качества иконы. Ее прежде гладкий золотой фон начинает богато орнаментироваться в технике резьбы по левкасу. Образцами для создания пышных растительных композиций становятся бархатные итальянские ткани. Если в XV веке подобная орнаментация встречается только на нимбах свя-

тых персонажей, то с конца XVI века она заполняет все незанятое фигурами пространство иконы.

Появление реалистических моментов в изображении, а также применение в декоре иконы резного по левкасу орнамента стало заметно отличать белорусскую икону не только от византийских, но и от древнерусских образцов. Это свидетельствовало о становлении самобытной школы белорусской иконописи, расцвет которой приходится на XVII век.

Произведения этого времени, например, «Богоматерь Умиление» (1656 г.) из Свято-Троицкой церкви д. Местковичи под Пинском [ил. 6] в полной мере раскрывают своеобразие национальных традиций иконописного письма. В образах ласкающихся Богоматери и младенца не осталось и следа от византийской строгости и суровости святых ликов. Мария и Иисус написаны так правдоподобно и естественно, так по-человечески тепло, что не воспринимаются как недостижимые божественные образы, а кажутся изображением просто матери и ребенка: красивой молодой женщины (вполне земной и очень привлекательной) и шаловливого, розовощекого мальчугана в белой крестьянской рубашечке-кашульке, подпоясанной красным пояском.

Приземленность образов, их бытовизм, фольклоризация стали весьма яркой тенденцией в белорусской иконописи XVII–XVIII вв. Хрестоматийный пример обмирщения иконы (т. е. проникновения в ее художественный язык мирского начала) дает первая в белорусском искусстве подписная икона «Рождество Богоматери» (1649 г.) из Успенской церкви Могилева [ил. 7]. Ее возможный автор Петр Евсеевич из Голынца свободно проинтерпретировал иконографическую схему «Рождества», введя в нее выразительные этнографические детали: намитки на головах женщин, глиняный кувшин на столе, деревянную детскую кроватку на колесиках и т. д.

Параллельно с этим в иконописи XVII–XVIII веков все более заметным становится стремление к внешней красоте образов. Весьма выразительной в этом отношении является икона «Богоматерь Одигитрия Неувядаемый цвет» (XVII в.) из Успенской церкви д. Бастеновичи Могилевской обла-

сти [ил. 8]. Ее повышенная декоративность нам представляется не только следствием распространения эстетики барокко, но и результатом влияния католической иконографии Пресвятой Девы.

Следует отметить, что в православной и католической культурах образ Богородицы трактуется несколько по-разному. Это зафиксировано в тех обращениях, которые были приняты к Пресвятой Деве верующими каждой конфессии. Так, в православии Богоматерь воспринималась, прежде всего, как «Приснодева», т. е. Непорочная Дева. В этом обращении акцент был поставлен на возвышенно-духовном содержании сакрального образа. В католической же культуре уже с XI–XII веков утвердилось более светское представление о Деве Марии как о «Царице небесной», в связи с чем был разработан иконографический извод «Коронавание Девы Марии», а в искусстве определяющим стало стремление изображать Марию как царицу, со всеми соответствующими атрибутами: внешней красотой, роскошным царским облачением, короной и т. д. Влияние именно такого подхода к интерпретации образа Богоматери чувствуется в большинстве белорусских икон XVII–XVIII веков.

Сближение иконописных традиций и приемов алтарной живописи можно наблюдать и в трактовке пространства. Икона «Богоматерь Неувядаемый цвет» еще сохраняет абстрактный золотой фон, украшенный в технике резьбы по левкасу, но в некоторых белорусских иконах XVII века, а еще более XVIII века, он постепенно вытесняется реальным изображением пейзажа или интерьера. Это также приближает икону к алтарной картине. Ведь благодаря открытым в эпоху Возрождения законам перспективы западноевропейские художники широко использовали в сакральной живописи концепцию трехмерного пространства. В алтарной картине «Тайная вечеря» (1752 г.) из Несвижского костела [ил. 9] художник К. Д. Гесский помещает собравшихся за круглым столом Иисуса Христа и его учеников в великолепный дворцовый интерьер и мастерски создает на холсте иллюзию глубокого пространства, раскрывающегося за спиной Христа анфиладами арок. На фоне этой величественно-спокойной архитектуры особенно выразительно читает-

ся бурная жестикуляция апостолов, весьма эмоционально реагирующих на пророческие слова о неизбежном предательстве.

Подобные стремления к построению трехмерного пространства можно отметить и в иконе «Целование Иоакима и Анны» (1720-е гг.) [ил. 10], происходящей из Успенской церкви д. Бастеновичи Могилевской обл. Бросается в глаза необычайно сложное для иконы пространственное построение: уверенно уходящий вглубь по законам центральной перспективы беломраморный портик с арками, пространство перед ним, вымощенное красными плитами, данными в перспективном сокращении, виднеющиеся в просвете арок зеленые луга. Произведение бастеновичского мастера настолько прониклось стилистикой алтарной живописи, что его даже трудно назвать иконой. Влиянием западноевропейского искусства объясняется и живоподобие ликов святых, телесная объемность их фигур. Безусловно, католическое происхождение имеет патетическая жестикуляция Иоакима, передающая его взволнованное состояние. Пожалуй, единственное, что связывает данный образ

с иконой – это оставшиеся фрагменты лепного орнамента по левкасу в верхних частях композиции.

Заключение. Приведенные примеры, конечно, не отражают всю картину сложного процесса взаимовлияния православных и католических традиций в белорусской сакральной живописи XVII–XVIII веков. Нельзя упускать из вида существование целого круга икон (прежде всего XVII в.), которые вопреки общей тенденции в искусстве пытались сохранить каноны старого византийского письма («Богоматерь Барколабовская», 1659 г.). Также достаточно красноречивы, хотя и менее известны, примеры обратного порядка – влияния православных традиций на костельную живопись.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая, Н. Сакральная живопись Беларуси / Н. Высоцкая. – Минск, 2007.
2. Публикуются впервые. Иконы XVII–XIX вв. Из коллекций Национального художественного музея Республики Беларусь и Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника. Каталог. – Минск, 2012.
3. Яковлева, И. Техника иконы / И. Яковлева // История иконописи. – М., 2010.

Поступила в редакцию 01.10.2013 г.

Агитационно-массовое искусство послереволюционного Гомеля

Шамшур В. В.

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



Радикальные преобразования в России, вызванные Февральской революцией и в большей степени октябрьским переворотом 1917 года, ломали не только социально-политические устои, но и духовную культуру, в том числе и эстетическую сущность искусства. Новая власть сразу же начала использовать различные его виды и роды как политико-идеологическое оружие для поддержки, закрепления и развития идей пролетарской революции. Сложился новый, синтетический род искусства, объединяющий пластические и временные из них, а также литературу, с задачей активного агитационно-пропагандистского воздействия на большие массы людей. В данной статье, на основе сохранившихся документальных материалов, автором делается попытка воссоздания атмосферы культурно-политической жизни, рассмотрения и анализа агитационно-пропагандистских кампаний в послереволюционном Гомеле. Рассматривается работа Гомельской художественной студии имени М. Врубеля, принимавшая активное участие в разработке декоративно-монументальных средств оформления города к «красным» торжествам, «монументальная литература» – так называемые агитационные доски, световые газеты, театрализованные представления и праздничные шествия с соответствующим арсеналом оформления, средства декорирования архитектурно-пространственной среды города.

Ключевые слова: послереволюционный Гомель, художественная студия имени М. Врубеля, пролетарские торжества, «день советской пропаганды», декоративно-художественное оформление, агитационные доски, световые газеты, театрализованные шествия и представления, праздничная иллюминация.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 12-17)

Propaganda and Mass Art of Post-Revolutionary Gomel

Shamshur V. V.

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

Radical transformations in Russia, caused by February Revolution and, to a greater extent, by 1917 October riot, broke not only social and political base but also spiritual culture, esthetic essence of art including. New authorities immediately began using its different forms and types as political and ideological weapons to support and develop the ideas of the proletarian revolution. New synthetic kind of art was set up, which joined plastic and temporal arts as well as literature with the task of active propaganda impact on large masses of people. In the article on the basis survived documental materials, the author makes an attempt to revive the atmosphere of cultural and political life, to consider and analyze propaganda campaigns in post-revolutionary Gomel. The work of Gomel Art M.Vrubel Studio is considered, which actively participated in the development of decorative and monumental means of the city decoration for red letter days, «monumental literature» – the so-called propaganda boards, light newspapers, theatrical performances and festive marches with corresponding decorations, means of decorating architectural and space environment.

Key words: post-revolutionary Gomel, Gomel Art M.Vrubel Studio, proletarian feasts, «Soviet propagand day», decorative and artistic decoration, propaganda boards, light newspapers, theatrical marches and performances, festive illumination.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 12-17)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kdpitg@vsu.by – В. В. Шамшур

После известного октябрьского 1917 года правительственного переворота в Петрограде к власти пришли большевики. Началась поспешная ломка не только государственно-политических структур, но и ломка прежних морально-этических и социально-культурных устоев. Пропаганда социалистических идей, внедрение их в сознание масс, становится одной из важнейших задач новой власти. «Мы вечно на улице, – вещал «Журнал Витебского отделения РОСТА», – собираем, ловим и фиксируем бесконечные события яркой, революционной жизни и бросаем в народную массу красные стрелы нашего зовущего пролетарского слова» [1]. Активно культивировалась целенаправленная идеологизация всех сфер общественной и культурной жизни. Все становилось красным: красная армия, красный быт, красные дни, красные пролетарии, красный сев и даже ... красные инвалиды. Игнорировались высокие гуманистические функции искусства, усиливалась и поддерживалась идеологическая тенденция превращения его в инструмент агитационно-пропагандистской работы. Однако, если абстрагироваться от идей «высокого искусства», то этот процесс имел и позитивные стороны. Он позволил раскрепоститься традиционному художественному мышлению и направить его на поиски новых форм и средств воплощения «революционных» идей. Закладываются основы и внедряется в художественную культуру новый синтетический род искусства – агитационно-массовый, объединяющий почти все виды пластических и временных искусств. Его главная задача – агитационно-пропагандистское воздействие на большие массы людей. В разных городах это задача решалась в общем идеологическом русле, но всегда имела свои особенности.

Цель данной статьи – анализ агитационно-пропагандистских кампаний в послереволюционном Гомеле и исследование атмосферы культурно-политической жизни города на основе сохранившихся документальных материалов.

Агитационно-массовое искусство послереволюционного Гомеля. До января 1919 года Гомель находился в зоне немецкой оккупации. Сразу же после ухода германских войск начинается советизация всех сфер культурной и общественной жизни.

При губернском отделе народного образования начинает работу подотдел искусств, чуть позже – Гомельское отделение РОСТА. Перед ними в первую очередь ставилась неотложная задача пропаганды идей и сути пролетарской революции. Разворачивается масштабная политико-агитационная работа и мобилизация для ее проведения всех работников «культурного фронта» губернии. Поэтому неудивительно, что наиболее яркие страницы культурно-художественной жизни города и губернии были связаны именно с задачами агитационного искусства. В Гомеле, также как и в других городах, одной из основных форм их реализации становятся массовые политические кампании, революционные праздники и так называемая «монументальная пропаганда». Вначале будет целесообразным остановиться на художественно-оформительской составляющей этих мероприятий. Именно эта составляющая была наиболее активным и действенным компонентом в облике старого города. Анализ сохранившихся материалов показывает, что в Гомеле в оформлении города и массовых кампаний в меньшей степени (по сравнению с Минском и Витебском) заметны проявления авангардного, «революционного» искусства. Идеи художников-реформаторов и пролеткультовцев или не успели дойти сюда, или не были приняты. Правда, в Гомеле существовала относительно небольшая организация Пролеткульта, главной доктриной которой было ниспровержение старой и внедрение новой, «пролетарской» культуры. Однако существенного влияния на конкретные виды и области искусства она не оказывала, если не считать общей тенденции культивирования идей революции в культуре.

Одним из определяющих факторов в декоративно-монументальном и оформительском искусстве послереволюционного Гомеля являлась довольно многочисленная группа художников традиционной, реалистической или околореалистической направленности. В 1919 году секцией изобразительного искусства там было зарегистрировано 17 человек [3]. В конце 1919 года они организовали художественную студию (школу) имени М. Врубеля. Учебная программа основывалась на серьезном изучении натуры, композиции, цветоведе-

ния, перспективы, анатомии и истории искусств. В студии преподавали талантливый график и художник-оформитель, уроженец Гомеля, А. Быховский; выпускник Российской академии искусств Ф. Валеро; окончивший Киевское художественное училище и Киевский архитектурный институт архитектор Р. Вилькин; художник фресковой живописи А. Душек, который учился в Варшаве и Вене; гомельский художник С. Ковровский; выпускник Пражской академии художеств О. Марикс; выпускник Пензенского художественного училища Н. Малец; окончивший Виленскую художественную школу и Пражскую школу декоративного рисования Д. Розин; литератор Д. Выготский [4]. Преподаватели, а также учащиеся, впоследствии известные художники Г. Нисский, Л. Смехов, Б. Звиногородский, Е. Телишевский и другие с первых дней существования студии губернскими и городскими властями были привлечены к художественно-агитационной деятельности. Основная часть работ выполнялась в студийной графическо-плакатной мастерской, которой руководил А. Быховский, и декоративной (руководителями ее в разное время были А. Душек, О. Марикс и С. Ковровский), где разрабатывались эскизы росписей, панно, макетов, костюмов и декораций. В этих же мастерских часть проектов выполнялась в материале. Об их активной деятельности можно судить по перечню работ, сохранившемуся в Госархиве Гомельской области [5]. Большинство из них выполнено к праздничным и другим политическим кампаниям. До 1921 года было изготовлено 194 портрета и 23 бюста вождей революции, 79 панно, 407 лозунгов и 87 диаграмм агитационно-пропагандистской направленности, 3 памятника (в перечне не указано кому) и 14 объемно-декоративных установок: трибун, арок, макетов, 36 наименований печатных плакатов. Кроме этого, большое количество знамен, портретов, лозунгов, плакатов и фотографий выполнялось в городской живописной мастерской «Артель» и «Трудовой студии», открытой секцией художников профессионального союза театральных работников [6]. В настоящее время масштабы подобных работ, учитывая послереволюционную разруху, острую нехватку средств и материалов, вызывают удивление. Несомненно,

здесь не малую роль играли революционная романтика, эйфория «свободы» и «светлого будущего», вдохновлявших работников искусств и поддерживающих их творческий энтузиазм. Однако, пожалуй, главным действенным фактором являлись директивные установки советской власти на постоянную и повсеместную пропаганду идей победившей революции всеми доступными и масштабными средствами.

Таким, например, был «День советской пропаганды» – уникальная массовая политическая кампания в форме всеобщего губернского праздника. Правда этот «День» не стал традиционным, просуществовал недолго и не вошел в реестр «красных дней» советского календаря. Однако его идеи и цели часто проявляются даже в настоящее время. В Гомеле и на территории губернии он впервые проводился 20 июля 1919 года. Председателем комиссии по его организации и проведению был назначен заведующий губотнаробразом И. Брихничев, ответственным за оформление города – инструктор секции изобразительного искусства художник Ф. Валеро. Планом оформления предусматривалось широкое использование разнообразных художественных средств: панно, плакатов, лозунгов, различных агитационных надписей. За эту часть работы несли ответственность специально созданные лозунговая и художественная секции. Наряду с ними была организована секция монументальной пропаганды (реализация ленинской идеи), в обязанности членов которой входили разработка эскизов, создание бюстов вождей (Ленина, Троцкого, Свердлова и местных коммунаров) и агитационных досок с революционными текстами [7]. «Гомель я нашел буквально испещренным такими надписями...», – писал побывавший в то время в городе А. Луначарский. По его утверждению, даже в Москве и Петрограде подобные формы агитискусства не получили столь большого распространения [8]. К сожалению, время их не сохранило. Конструктивные, пластические и композиционные качества большинства досок-лозунгов остаются для нас неизвестными. Однако в Госархиве Гомельской области хранится часть текстов, по которым можно судить об их содержании. Они наполнены острополитическими лозунгами и призывами, пафо-

сом революционной борьбы и оптимизмом «прекрасного будущего»: «Безумству храбрых поем мы славу», «Лучший залог свободы – винтовка в руках трудящихся», «Долой тиранов, прочь оковы, не нужно рабочим пут», «Несмотря на все трудности и лишения, на все бедствия, власть рабочие и крестьяне из своих рук не отдадут», «Лишь мы, работники всемирной великой армии труда, владеть землей имеем право, а паразиты никогда», «Для последнего решающего боя мы сомкнем трудовые ряды», «Союз рабочих и крестьян сломит союз буржуев и помещиков», «Кто хочет великого прекрасного будущего, тот должен, прежде всего, позаботиться о детях», «Дело идет к тому, чтобы добыть для наших детей возможность стать художниками жизни», «Через пропасти и бездны старого мы построим мосты и дороги к прочному близкому счастью всех трудящихся» [9]. Вместе с лозунговыми текстами с целью внедрения в сознание масс и ее популяризации, часто использовалась недавно разработанная советская символика: герб республики, серп и молот, звезды, факелы и другие революционные символы. Некоторые доски украшались орнаментальными композициями. Основным материалом служил алебастр, из которого по восковым формам отливались доски с барельефными изображениями. Для плоскостных композиций в качестве основы широко использовались жость, фанера и другие материалы. Порой их нехватка вынуждала художников прибегать к самым неожиданным решениям. Так, необычный и нарядно-декоративный вид городу придавали лозунги и призывы, написанные золотистой краской на толстом зеркальном стекле. Надписи, по всей видимости, выполнялись в мастерской по художественным росписям на зеркалах, бывшей в то время в Гомеле [10].

Агитационные доски. Агитационные доски остались для нас одним из знаковых порождений революционной эпохи. Опыт использования «монументальной литературы» не был забыт и широко используется как органическая часть памятников-мемориалов, памятных досок и в настоящее время. Примером могут служить известные мемориальные комплексы «Хатынь», «Брестская крепость» и другие.

Разумеется, что агитационные доски являлись лишь частью визуального обновления и активизации городского пространства и в силу своих ограниченных размеров «работали» в большей степени лишь своим возвышенным, «зажигающим» содержанием. В праздничные дни основу декоративного комплекса оформления Гомеля, как и большинства городов, составляли крупноформатные художественные панно, разумеется, революционного, возвышенно-бодрящего содержания, часто с советской символикой. В цветовой палитре оформления, естественно, доминировал красный цвет как символ всемирной революции. Повсеместно было распространено изображение мощной руки рабочего с красным знаменем и словами «Мы поднимаем гордо и смело знамя борьбы за рабочее дело» [11]. Цветовую палитру города обогащали многочисленные тиражные плакаты, отпечатанные в две-три краски, кумачовые ленты и зеленые гирлянды. Особое внимание уделялось убранству зданий, где размещались партийные и государственные органы: комитет КП(б), губисполком, комитет профессиональных союзов, а также декорированию вокзала и центральных площадей. Здесь, решая задачи декоративного и идеологического плана, художники стремились разместить средства убранства таким образом, чтобы их восприятие было наиболее действенным. Поэтому большое внимание обращалось на соответствие содержания оформления и назначения того или иного здания. Это подчеркивалось и в постановлении праздничной комиссии, где говорилось, что «все советские учреждения... должны быть украшены досками и лозунгами, отвечающими целям данного учреждения» [11].

Агитационно-пропагандистский арсенал празднования не исчерпывался изобразительно-декоративными средствами. Организаторы массовых политических кампаний старались привлечь к этому все виды пластических и временных искусств, т. е. придать торжествам синтетический характер. Они понимали, что наряду с решением чисто агитационно-пропагандистских задач, необходимы художественные средства и приемы, направленные на создание зрелищно-привлекательной, возвышенной атмосферы праздничных и других меро-

приятый. Без этого действенность политических акций оставалась бы весьма низкой. Например, ко «Дню советской пропаганды» музыкальной и театрально-репертуарной секцией с участием художников были подготовлены аллегорические сцены «Интернационал», «Социализм», «Союз рабочих и крестьян», инсценировка-лубок «Буржуй на общественных работах». В шествиях принимали участие духовые и балалаечные оркестры, группы гармонистов и народные хоры. По реке Сож курсировал специально декорированный агитационно-концертный пароход [3]. В ночное необычным феерическим зрелищем выглядело сожжение на площадях и специальных помостах символических или конкретных изображений «врагов революции». Во время празднования 2-й годовщины Октябрьской революции под конвоем красноармейцев была провезена карикатурная фигура английского премьера Вильсона и сожжена под звуки оркестров и крики зрителей, после чего была включена праздничная иллюминация города и пущены фейерверки [12].

Необходимо отметить, что, несмотря на энергетический «голод», здесь впервые делалась попытка ночного светооформления города. Для этого создается так называемая пиротехническая секция, которая занималась иллюминацией городской среды и подготовкой фейерверков. Обращает внимание тот факт, что специальным постановлением губисполкома запрещалось в дни праздничных торжеств использовать электричество для освещения жилых помещений горожан. Вся энергетическая мощь города направлялась на создание праздничной иллюминации и освещение тех мест и учреждений, где проводились собрания, митинги, концерты, «революционные» спектакли и театрализованные постановки. Эффектным акцентом ночного убранства Гомеля являлся огромный электрофицированный факел – «Символ Свободы и Просвещения», зажженный на городской каланче [13].

Примечательным, знаковым явлением того времени, становятся так называемые световые газеты. Они показывались обычно вечерами, собирали большое количество зрителей и являлись весьма действенным, новым средством агитации и праздничной зрелищности, как в Гомеле, так и в других

городах, например, в Витебске. Изображения, снабженные соответствующими пояснительными надписями, рисовались художниками на стеклянных пластинках и через проектор демонстрировались на экране. Чаще всего это были сатирические шаржи и карикатуры на врагов советской власти, тунеядцев и вредителей. Отображались также наиболее актуальные проблемы местной жизни и всей страны. Иногда изображения чередовались с краткими комментариями ведущего, шрифтовыми лозунгами, стихотворными куплетами и диаграммами [14]. Простота изготовления диапозитивов, не требующая сложного оборудования и дорогих материалов, давала возможность быстро откликаться на события текущей жизни. Световые газеты в 20-х годах утвердились как новая эффективная форма массово-зрелищных мероприятий и действенное средство агитационно-пропагандистской работы. К началу 30-х годов, с развитием кинопроецирующей техники, световые газеты постепенно уступают свое место кино.

Заключение. После октября 1917 года на территории бывшей Российской империи, включая Беларусь, начались радикальные преобразования во всех сферах социально-политической жизни, закладывались новые идеологические и организационные формы массовой, «пролетарской» культуры. Организаторы и идеологи политических кампаний стремились направить весь комплекс искусств на решение неотложных агитационно-политических задач. Это было время исканий и осмысления нового назначения искусства и его возможностей в реализации идей революции. Менялся пластический язык искусства, начиналось художественное освоение масштабной архитектурно-пространственной среды улиц и площадей. По сравнению с другими городами, например, Витебском и Минском, где в оформлении политических кампаний доминировали авангардные направления, в Гомеле они проявились в наименьшей степени. Как уже отмечалось выше, это объясняется наличием в городе художественной студии имени М. Врубеля, большинство преподавателей которой придерживались традиций академической школы. Заложенные начала агитационно-массового искусства в первые годы

советской власти стали основой политических кампаний более чем на 70 лет. Многие элементы советской идейно-политической и эстетической доктрины продолжают жить и в настоящее время. Однако современным идеологическим работникам явно не хватает той смелости, новаторских поисков, оригинальности, некоторой эпотажности, которые были присущи агитационно-массовому искусству послереволюционных лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амский, И. Итоги работы / И. Амский // Журнал Витебского отделения РОСТА. — 1921. — № 1. — С. 2.
2. Шамшур, В. Агитационно-массовое искусство послереволюционного Минска / В. Шамшур // Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 60–65.
3. Путь Советов. — 1919. — 18 июня.
4. Госархив Гомельской обл. — Ф. 60. — Оп. 1. — Ед. хр. 976. — Л. 22.
5. Госархив Гомельской обл. — Ф. 60. — Оп. 1. — Ед. хр. 976. — Л. 2.
6. Известия революционного комитета г. Гомеля и уезда. — 1919. — 8 марта.
7. Госархив Гомельской обл. — Ф. 60. — Оп. 1. — Ед. хр. 1252. — Л. 28.
8. Луначарский, А. В. Ленин и искусство / А. В. Луначарский // Об изобразительном искусстве. — М., 1967. — С. 8.
9. Госархив Гомельской обл. — Ф. 60. — Оп. 1. — Ед. хр. 1252. — Лл. 11, 12, 24.
10. Путь Советов. — 1919. — 20 февраля.
11. Госархив Гомельской обл. — Ф. 60. — Оп. 1. — Ед. хр. 1252. — Л. 6.
12. Октябрьский праздник в Гомеле // Путь Советов. — 1919. — 13 нояб.
13. Вторая годовщина Октябрьской революции // Путь Советов. — 1919. — 6 нояб.
14. Путь Советов. — 1919. — 17 июля.

Поступила в редакцию 23.10.2013 г.

Особенности развития белорусской портретной живописи 1990-х – 2000-х гг.

Медвецкий С. В.*, Медвецкий А. В.**

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

** Государственное учреждение образования «Средняя школа № 6 г. Витебска», Витебск



В статье рассматриваются основные особенности развития белорусской портретной живописи 1990-х – 2000-х гг. в ее стилистических и социальных аспектах. В современном художественном сознании наиболее значимыми становятся четыре возраста: детство, молодость, зрелость и старость. У разных белорусских живописцев эти возрастные категории получают свое художественное истолкование. В статье дан анализ, каким жизненным ценностям художник отдает предпочтение, от этого зависят и его «возрастные» пристрастия в своем творчестве. Белорусские художники размышляют о человеке с подлинной философской глубиной, где возрастные категории становятся средством постижения ценностей бытия. Иногда молодость живописцы рассматривают в общем временном контексте, соизмеряя, а иногда и противопоставляя зрелости и старости. В концепции возрастов белорусских авторов художественный образ находит своеобразное решение, обретая новые черты и акценты, опираясь на романтику, детство и детское мироощущение. Достаточно очевидно, что концепция возрастов не возникает в искусстве «автоматически», она требует серьезного авторского осмысления жизненных процессов.

Ключевые слова: белорусское искусство, белорусская живопись, портретный жанр, художественный образ.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 18-22)

Features of the Development of Belarusian Portrait Painting of the 1990 – 2000-s

Medvetzki S. V.*, Medvetzki A. V.**

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

** State educational establishment «Secondary Comprehensive School № 6 of the City of Vitebsk», Vitebsk

Basic features of the development of Belarusian portrait painting of the 1990 – 2000-s in its stylistic and social aspects are considered in the article. In modern art consciousness four ages: childhood, youth, maturity and old age become more significant. These age categories get their artistic explanation by different Belarusian artists. Analysis is given in the article on which life values the artist prefers; his «age» desires in the creative activity depend on this. Belarusian artists think about human with genuine philosophic depth, where age categories become the means of understanding of the values of everyday life. Artists sometimes consider youth in the general temporal context, comparing and sometimes counter positioning maturity and old age. In the age concept of Belarusian authors, artistic image finds specific implementation and gets new features and accents, relying on romantics, childhood and children's world understanding. It's apparent that the age concept doesn't appear automatically in art, it requires serious author's understanding of life processes.

Key words: Belarusian art, Belarusian painting, portrait genre, artistic image.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 18-22)

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

В настоящее время заметно усилился интерес художников к глубинно-личностному, философскому изображению человека. Причем личность познается на фоне ценностей всей человеческой культуры, а не только конкретно историческое время. Благодаря чему у живописцев появляется интерес к возрастным аспектам бытия, притчевым точкам человеческого существования. Эта своеобразная «возрастная» концепция не является философской выдумкой, а стала следствием размышления современных авторов над человеческой жизнью, соотношением в ней природных и культурных начал, детского простодушия и умудренности опытом.

Цель работы – анализ основных особенностей развития белорусской портретной живописи 1990-х – 2000-х гг. в ее стилистических и социальных аспектах.

Всеобъемлющим становится интерес к общественной значимости образа. Заметно стремление мастеров к широко обобщенным портретам, к романтической их трактовке [1, с. 2]. В современном художественном сознании наиболее значимыми становятся четыре возраста: детство, молодость, зрелость и старость. У разных белорусских живописцев эти возрастные категории получают свое художественное истолкование. Интересно наблюдать каким жизненным ценностям художник отдает предпочтение, от этого зависят и его «возрастные» пристрастия в своем творчестве. Однако совершенно очевидно, что там, где нет раздумий о жизни – нет и подлинного их осмысления.

Для некоторых белорусских художников, которые размышляют о человеке с подлинной глубиной и пытливостью, возрастные категории становятся средством постижения ценностей бытия. Иногда категорию молодость художники рассматривают в общем временном контексте, соизмеряя, а иногда и противопоставляя зрелости и старости.

Детство и юность в живописном портрете. Виктор Альшевский создает свою модель возрастов на основании эмпирического наблюдения за жизнью своих родных и близких ему людей. В его квадратной по композиции картине «В день рождения Виктории» (1995–1996) [ил. 1] фигура нарядной девочки (дочери) с большой бе-

лой птицей в руках сильно сдвинута влево, что позволяет художнику разместить ряд микросюжетов: родители на фоне храма, маленькие фигурки дедушки и бабушек в пространстве площади за девочкой, грустная собака с птицей и огромной стрекозой справа. Художник с поразительной свободой совмещает разномасштабные фигуры, плоскостное и пространственное решение, людей и животных. Изображенные фигуры символизируют круговорот природной жизни. Автор не выделяет «лучшего» возраста. Детство, зрелость и старость для него как бы равноценны, исполнены своей особой значительности, что сближает концепции художника с фольклорным пониманием возрастов как их природного круговорота.

В живописи В. Альшевского интимно-личностное содержание возносится до своеобразной художественно-содержательной формулы. Возлюбленным возрастом для живописца является молодость и зрелость. Автор как бы отдаляется от личностных пристрастий, каждый возраст в его картинах окутан особой аурой.

Для целого ряда художников доминантным, наиболее привлекательным становится детство. Заостряя внимание на тех чертах, которые будут утеряны взрослыми. Опора на детство и детские мироощущения как на своеобразный идеал определяет внушенный пафос работ.

Как вариации одной темы воспринимаются полотна В. Альшевского «Белая лилия» (1997), «Глория» (1997), «Когда цветет лилия» (1998), где персонажи растворяются в насыщенном эмоциями мире детства, объясняющем появление больших удивительных цветов, огромных стрекоз, изящного белого попугая. Внутренняя цельность и гармония достигаются путем синтеза образа девочки в каскаде светло-сиреневых драпировок в духе античности и окружения, скомпонованного из алых и белых лилий, экзотических птиц и элементов античной архитектуры в работе «Нимфа» (2000).

В ином ключе решаются детские образы в работах А. Смоляка. Поиски художника проходят в русле достаточно традиционных форм композиционного решения – «Оленька» (1990), «Девочка с голубями» (1996), «Зайчик Саша» (1999), «Анастасия Воронежская» (2003). Сильной стороной художника в

этих работах является искренность и глубина в трактовке детской психологии.

Декоративное начало определяет об­разный строй полотна Н. Счастной «Ника» (2000). Из плотного черно-синего фона материализуется голова светловолосой девочки с цветочным венком. Декоративно решенные цветы в прозрачной стеклянной вазе придают композиции музыкальную орнаментальность.

Мощный эмоциональный заряд любви и нежности несёт в себе ее работа «Внученька» (2005), в которой маленькая девочка, как Дюймовочка, стоя в раскрывшемся бутоне белой лилии, радуется открывшемуся перед ней миру.

Двойственное впечатление оставляет парный «Потрет детей Артеменко» (2008) [ил. 2] кисти Э. Римаровича. Тщательно моделированные образы двух сестер на активном теплом фоне лишены внутреннего единства. Старшая сестра держит младшую на коленях, но это лишь усиливает внешний и внутренний контраст персонажей в характере корнации, одежде, эмоциональном состоянии. Возможно, это сознательный прием художника, работа подкупает выразительной точностью рисунка и интересным колоритом.

Черты парадности присутствуют в тонком и глубоком групповом детском портрете С. Римашевского «Два крыла» (2006) [ил. 3]. Явное позирование и фронтальная постановка трех моделей не мешают художнику выразительно очертить детские характеры. Контраст белого платья девочки, сидящей на скамеечке на первом плане, и светлых костюмчиков у мальчиков, стоящих симметрично сзади, с темным окружением усиливает художественный эффект и поясняет название работы.

В трактовке В. Барабанцева трагическая напряженность «середины» пути сглаживается, зрелость для него по-своему тоже проблемна, однако возникающие коллизии как бы изначально входят в гармонические законы мироздания, и поэтому не нарушают порядок и гармонию.

Портреты людей творческих профессий. Показательно в этом плане полотно автора «Портрет заслуженного деятеля искусств Беларуси Андрея Мдивани» (2002) [ил. 4]. Поэтика живописи чиста и торже-

ственна: цвет мягко моделирует фигуру. Теплую цветовую гармонию человека и среды в квадрате композиции нарушает черная горизонталь рояля, разделяя поле изображения на две части.

Композитор сидит вполборота, облокотившись на рояль с открытой нотной тетрадью. Он весь во власти поиска мелодии. Очень важен жест рук, передающий состояние раздумья, которое свойственно творческим людям. Тем самым раскрывается сущность образа талантливого композитора, подчеркивается внутренняя собранность и одухотворенность. Портрет интересен еще и тем, что в нем передано не столько внешнее сходство, сколько достигнут единый сплав конкретной личности и образа, рожденного художником. Колористическое единство голубоватых и зеленовато-желтых тонов придает образу теплое лирическое звучание.

Как символ традиций национальной музыки воспринимается мемориальный «Портрет В. Мулявина» (2003–2004) кисти Н. Опиока. Герой словно объединил в себе одновременно конкретные черты выдающегося музыканта и обогащенный и осовремененный литературный образ белорусского гусяра.

Во внешне статичном портрете известного белорусского драматурга А. Дударева (2007) В. Барабанцева портретируемый изображен в момент размышления о новой постановке. Чуткий зритель обратит внимание на листы с эскизами в левой руке и ручку в правой. На выразительном загорелом лице выделяются глаза, одухотворенные рождением новой идеи. Чеканный, крепко сбитый силуэт контрастирует со светлым теплым фоном.

Неоднократно обращались живописцы к образу выдающегося белорусского писателя В. Быкова. У М. Будаева портретную работу 1987 года предварила выразительная графическая композиция «Портрет В. Быкова» (1982). Посмертный портрет В. Быкова (2004) кисти Л. Щемелева [ил. 5] строится на синтезе живописного и графического начала. Фрагментированное поясное изображение писателя выполнено монохромно, на плоском охристом фоне, расцвеченном красными пятнами с незначительными градациями цвета. Нижний левый угол заполняет неожиданно объемный, широко на-

писанный букет цветов. Непривычная для художника сдержанность колорита и ощущение незавершенности усиливают драматический подтекст полотна.

В кругу портретов В. Быкова, созданных после его смерти, привлекает внимание убедительной лапидарностью формы и колорита небольшое полотно В. Крука «В. Быков» (2008) [ил. 6]. Погрудная композиция портрета выполнена крупным планом по горизонтали. Асимметричность и фрагментарность решения (края холста сверху и слева частично срезают силуэт головы и левое плечо) заостряют композиционное решение и вплотную приближают образ писателя к зрителю. Темно-коричневая кожаная жилетка и кирпично-красная рубашка тонко гармонируют с корнацией загорелого лица и поседевших волос, помогая почувствовать цельность, силу и глубину человеческого характера. Фон в высокой степени условен и не несет серьезной смысловой нагрузки.

Эстетическое сходство – это открытие художником-портретистом внутренних, существенных сторон человеческой личности, воспринимая которую в портрете мы верим, что такой должна быть модель [2, с. 403]. Художественная трактовка личности получает в современной портретной живописи многообразное выражение. Причем происходит жанровое смешение, стирается грань между чистым портретом и картиной. Созданные художниками образы демонстрируют тесные связи, сложность актуальных проблем современного бытия, акцентируют их нравственный смысл, обнажают взаимосвязь человеческого и природного. Гармония эстетического и этического играет ведущую роль в системе духовных ценностей современника. Старые истины становятся чем-то новым, извлеченным из живых, натуральных наблюдений.

В «Портрете В. Вишневого» работы В. Товстика (1999) [ил. 7] художник изображен в образе знатного шляхтича, оперирующего на балюстраду лоджии. Выразителен мотив рук: правая лежит на рукояти сабли, левая сжимает ножны. Тщательность моделировки и передача фактуры ткани кафтана контрастируют с яркой декоративностью плаща и эскизностью решения интерьера. Автор акцентирует внимание на чеканном

профиле художника на фоне светлого неба. В интересном образно-пластическом ключе решен В. Товстиком портрет «Художника В. Басальго» (2009) [ил. 8]. Фоном композиции является зимний пейзаж, который как бы воплощает собой тот рой образов, который наполняет голову художника. Интересно найден жест. Держа в руках акварель в паспарту, В. Басальго приостановился, как бы вглядываясь вдаль. Глаза портретируемого смотрят открыто, сосредоточенно. Лицо и фигура показаны в развороте к зрителю. Достаточно интересно и красиво написано лицо портретируемого, каждый мазок показывает, что перед нами творческая натура. Автору удается передать не только внешнее сходство, но и поглощённость творческим процессом, постоянно наполняющим голову художника. Еще один интересный момент: в композиции удается передать органичную взаимосвязь природы и портретируемого.

Лирическое начало определяет образный строй портрета Ю. Пискуна «Валентина-художница» (2005). Тонкое нежное лицо модели, держащей кисть в руке, удачно гармонирует с весенним пейзажем на мольберте.

Примером воссоздания характера творческой личности может служить работа Г. Ващенко «Портрет А. Барановского» (2005). Живописец изображен на фоне мольберта с закрепленным на нем чистым холстом. Художественный образ отличается высоким портретным сходством. В сосредоточенном лице угадывается сильная, эмоционально подвижная натура. Художник показан в момент раздумья, своеобразной творческой паузы. Спокойная поза, непринужденность в постановке рук – все это свидетельствует о творческой сосредоточенности, которая предшествует процессу создания образа на холсте. Теплая цветовая гамма лишь усиливает эти ощущения.

Перед нами человек нашей эпохи, способный объять большой и сложный окружающий мир, воплотить его в художественных образах. Происходит своеобразная переключка седоволосого, умудренного опытом художника, холста и фона в композиции, которая строится по вертикали – фигура и мольберт с чистым холстом.

В интерьере нового корпуса музея на фоне портретов классиков изобразил Г. Ва-

щенко директора Национального художественного музея, искусствоведа и художника В. Прокопцова (2007). И композиция, и характер решения, создающего образ увлеченного любимым делом человека, подчеркивают желание художника уйти от показной парадности.

Спустя год уже другой мастер, В. Альшевский, создает большой по размерам в полный рост портрет В. Прокопцова (2008–2009) [ил. 9], в котором доминирует подчеркнутая парадность. Черный костюм и темный галстук создают мощный тональный контраст с белоснежной рубашкой. Статичность фигуры, жест сомкнутых рук подчеркивают спокойное, задумчивое выражение лица. Именно эта черта объединяет два очень разных портрета.

Горячий колорит работы В. Сумарева «Петрович» (2009) определяют характер образности портрета художника Н. Назаренко. Заметна внутренняя связь художника и модели, мастер пишет друга, человека, которого хорошо знает и понимает. Отсутствуют традиционные атрибуты: холсты, мольберт, палитра с красками и т. д. Хорошо передана атмосфера скромного домашнего застолья с красным вином и черешней, гармонично входящей в теплую красочную гамму, располагающая к искренней доверительной беседе.

Удачно использовал различные живописные приемы А. Доманов в «Портрете Михаила Савицкого» (2010) [ил. 10]. Автор раскрывает в работе индивидуальную характеристику знаменитого художника. Михаил Савицкий показан как требовательный мастер, принципиальный, прямой человек. Интересно найдены поза, благородное выражение лица пожилого живописца. Строгий взгляд устремлен вперед. Большую часть композиции занимает темный фон, который испещрен потеками и

царапинами. Портрет мастерски решен по тону, автор сосредотачивает наше внимание лишь на лице и руках портретируемого, создавая своеобразную авторскую метафору. Холодная зеленовато-желтая гамма лишь усиливает драматическое ощущение от последнего написанного при жизни М. Савицкого портрета великого белорусского художника. «Пры сваёй класічнай пабудове і выкананні праца Даманава, выклікаючы асацыяцыі з выдатнымі ўзорамі партрэтнага жанру Эндру Уаэта, Карнеліу Баба, увасабляючы такую знакавую для беларускага мастацтва постаць, з'яўляецца нібы адбіткам цэлай эпохі. Гэта цёмны, напружаны партрэт, які нават палюхае. Ён аказвае хутчэй псіхалагічнае, чым эстэтычнае ўздзеянне» [3, с. 26].

Заключение. В заключение необходимо отметить, что в искусстве 1990-х – 2000-х гг. сделан акцент на углубление индивидуального художественного видения живописцев. В концепции возрастов белорусских авторов художественный образ находит своеобразное решение, обретая новые черты и акценты, опираясь на романтику, детство и детское мироощущение. Можно было привести модели и иных возрастных интерпретаций в современном искусстве. Но в любом случае, очевидно, что концепция возрастов не возникает в искусстве «автоматически», она требует серьезного авторского осмысления жизненных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зингер, Л. С. Образ современника. Советский живописный портрет (1917–1976) / Л. С. Зингер. – М.: Советский художник, 1978. – 175 с.: ил.
2. Андроникова, М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. И. Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 423 с.: ил.
3. Кандраценка, Т. Гадзіннік старога Хатабыча. II беларускае біенале жывапісу, скульптуры і графікі / Т. Кандраценка // Мастацтва. – 2011. – № 1. – С. 26–28.

Поступила в редакцию 29.10.2013 г.

УДК [73.027 : 72.036] (476)

Манументальная скульптура Беларусі і архітэктурнае асяроддзе, спецыфіка сінтэзу на сучасным этапе

Чайко М. П.

Установа адукацыі «Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Я. Купалы», Гродна



Сучасныя формы ўзаемадзеяння архітэктуры і манументальнай скульптуры дэманструюць адыход ад класічнай арганізацыі гарадскога прастору, дзе манумент выступае ў якасці візуальнай і метафарычнай дамінанты. Гэта тэндэнцыя выклікае шэраг негатывных з'яў, што ўплываюць на дысгарманічнае асяроддзе беларускіх гарадоў. Новае аблічча архітэктурных аб'ектаў часта ўступае ў дысананс з пластычнымі якасцямі скульптуры. Яшчэ больш пытанняў выклікае спосаб уключэння манументальнага твора ў кантэкст горада. Сучасная манументальная і манументальна-дэкаратыўная скульптура Беларусі прадстаўляе новыя варыянты ўзаемадзеяння з архітэктурным асяроддзем. На мяжы XX–XXI стст. можна вылучыць характэрныя рысы манументальных скульптурных твораў па спосабу іх увядзення ў гарадскі кантэкст. Артыкул раскрывае спецыфіку архітэктурна-скульптурнага сінтэзу на прыкладзе манументальнай, манументальна-дэкаратыўнай скульптуры Беларусі, устаноўленай за апошнія дзесяцігоддзі.

Ключавыя словы: мастацтва, беларускае, сучаснае, манументальная скульптура, манументальна-дэкаратыўная скульптура, сінтэз, архітэктура.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 23-28)

Monumental Sculpture of Belarus and Architectural Environment, Specificity of Synthesis at Present Stage

Chaiko M. P.

Educational establishment «Grodno State Ya. Kupala University», Grodno

Contemporary forms of interaction of architecture and monumental sculpture demonstrate departure from classical organization of city space where the monument is a visual and metaphorical dominant. This tendency calls out a number of negative phenomena which influence disharmonic environment of Belarusian cities. New appearance of architectural objects often dissonates with plastic features of sculpture. Still more questions arise from the way of inclusion of the monumental piece into the city context. Contemporary monumental and monumental and decorative sculpture of Belarus presents new variants of interaction with architectural environment. On the borderline of the XX–XXI centuries one can single out typical features of monumental structural pieces in accordance with the way of their introduction into city context. The article reveals specificity of architectural and structural synthesis on the example of monumental, monumental and decorative sculpture of Belarus which was erected during the last decades.

Key words: art, Belarusian, contemporary, monumental sculpture, monumental and decorative sculpture, synthesis, architecture.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 23-28)

Архітэктура і скульптура аб'яднання ў акаштовае новае высокае адзінства, дзе з асобай значнасцю раскрываецца вобразная сіла, традыцыйна акрэсліваецца як

сінтэз мастацтваў. Мастацкае адзінства, заснаванае на сінтэзу мастацтваў, эстэтычна арганізоўвае матэрыяльнае і духоўнае асяроддзе чалавечага быцця. Сінтэтычнае цэ-

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: chajko.m@tut.by – М. П. Чайко

лае, што грунтуецца на вобразным сімбіёзу скульптуры і архітэктурны, – духоўная каштоўнасць нацыянальнай культуры.

«Манументальная скульптура Беларусі на розных гістарычных этапах дэманструе шэраг высокамастацкіх твораў, заснаваных на прынцыпах архітэктурна-скульптурнага сінтэзу. Каштоўныя творчыя прынцыпы сінтэзу архітэктурны і скульптурны, выпрацаваныя ў папярэдні (савецкі) перыяд, чырвонай ніткай праходзяць праз беларускае манументальнае мастацтва, знаходзяць сваё адлюстраванне і ў шматлікіх сучасных работах» [1, с. 23].

Мэта артыкула – вызначэнне спецыфікі сінтэзу манументальнага мастацтва і архітэктурнага асяроддзя на мяжы ХХ–ХХІ стст.: праблемы ўзаемадэявання, характэрныя спосабы пластычнага і кампазіцыйнага вырашэння манументальнай скульптуры ў гарадскім асяроддзі і прынцыпы ўзаемасувязі архітэктурных і скульптурных аб'ектаў у сучасным гарадскім кантэксце.

Спецыфіка ўзаемаадносін архітэктурных і скульптурных форм на сучасным этапе стварае складаную і неадназначную карціну «мастацкага дыялогу». Гэта актуальнае пытанне, што звяртае на сябе ўвагу з боку беларускага мастацтвазнаўства, архітэктараў і скульптараў. Праблематыка ўзаемадэявання скульптурных і архітэктурных форм акрэслена ў артыкулах М. Баразны [2], А. Шамрук [3], П. Вайніцкага [4–8], А. Сардарава [9] і інш. Сінтэз, як сродак дасягнення мастацкай выразнасці ў сучаснай манументальнай скульптуры, з'ява рэдкая. Усё часцей архітэктурна-скульптурнае вырашэнне манументальнага твора – прыклад дысанансу, дзе праблемы архітэктурнай прывязкі і добраўпарадкавання стаяць на першым месцы. Мастацтва ансамблю, як вышэйшая праява кампазіцыйнага майстэрства і сродак увасаблення мастацка-эстэтычных і горадабудаўнічых ідэй не характэрны для сучаснай карціны развіцця манументальнай скульптуры. Скульптары часцей арыентаваны на стварэнне замкнёнага ў сабе, самакаштоўнага твора, а не на гарадскі кантэкст.

Праблемы дасягнення гарманічнага мастацкага вобраза манументальных скульптурных і архітэктурных форм. Адной з асноўных праблем у сённяшнім манументальным мастацтве застаецца пытанне ўзаемадэявання архітэктурны і мастацтва.

Адсутнасць дыялогу паміж архітэктарамі, мастакамі і дызайнерамі перашкаджае перспектыўнаму праектаванню. «Сучасная архітэктурная пластыка ў стане аккумуляваць розныя формы. Але многае залежыць ад таго, наколькі архітэктар зможа задзейнічаць асяродак» [2, с. 10]. У цэнтры вызначанай праблемы – аўтаномны характар развіцця мастацкай і архітэктурнай школы, уласцівы апошнім дзесяцігоддзям. Гэту праблему ўзмацняе новы прынцып увядзення манументальных мастацкіх твораў ў прастору горада. У папярэдні (савецкі) перыяд, праектаванне манументальнага твора, як правіла, адбывалася адначасова з агульным праектам горадабудаўнічай сістэмы. На сучасным этапе характэрна ўжывленне манументальнага твора ў існуючую сфарміраваную прастору.

Не менш важнай праблемай у дасягненні гарманічнага мастацкага вобраза ў кантэксце асяроддзя з'яўляецца рознастылёвы характар архітэктурных і скульптурных форм. «Сохранившийся от прошедшей эпохи визуальный пластический ряд монументальных работ заметно диссонирует с сильно изменившейся за последние годы эстетикой новейшей архитектуры. Легкие современные архитектурные формы, высокоэстетичные строительные материалы и конструкции, позволяющие создавать чисто архитектурными приемами выразительные художественные эффекты, требуют изменения формальной структуры монументально-декоративных произведений и принципов их введения в архитектурное пространство» [3, с. 23].

Наступная тэндэнцыя сучаснай манументальнай скульптуры Беларусі, пад уплывам якой законы сінтэзу архітэктурных і скульптурных форм парушаюцца, – арнаменталізацыя. Звыш параднасць, дэкаратыўны рэпрэзентывізм, як якасныя катэгорыі сучаснай манументальнай і манументальна-дэкаратыўнай скульптуры, сталі заканамернымі. Яны вылучаюцца па сваіх мастацкіх якасцях у асобную мастацкую з'яву, – «феномен арнаменталізацыі» [4]. «Множество новейших скульптурных компонентов урбанистических пространств Беларуси в полной мере подходят под Хельгуэровское определение орнаментализации, будучи необязательными, но весьма помпезными добавлениями к застройке. Выполнен-

ная в упрощенной пост-социалистической, наследующей классицизму, стилистике, орнаментальная бронзовая пластика зачастую выглядит инородно по отношению к формам и материалам современной архитектуры. Тем не менее, на протяжении последнего десятилетия скульптурные элементы такого рода продолжают активно внедряться в городскую среду» [4, с. 29].

Яшчэ адным фактарам, што ўплывае на адсутнасць мастацкага ўзаемадзеяння манументальнага твора і архітэктурнага асяроддзя, з'яўляецца стыхійны выбар месца, пляцоўкі для помніка. «Ужыўленне» скульптуры ў гарадскую сітуацыю вельмі часта носіць штучны, выпадковы характар, ініцыяваны непрафесійным рашэннем з боку мясцовага адміністрацыйнага апарату.

Аднак, у агульным кантэксце дызгарманічных адносін архітэктурна-прасторавых і скульптурных форм, што ўласцівы цэламу шэрагу мастацкіх твораў рэалізаваных за апошнія дзесяцігоддзі на Беларусі, нельга адмаўляць зніжэнне прафесійнай адказнасці з боку аўтарскага калектыву. Калі архітэктары і скульптары не дасягаюць вобразнага і кампазіцыйнага адзінства помніка ці мемарыяла, недасканалымі з'яўляюцца арганізацыя прасторы, узгодненасць маштабу, прапорцый, рытму.

Праца скульптара, які ўдзельнічае ў фарміраванні навакольнага асяроддзя, акрэсліваецца двума асноўнымі фактарамі. *Першы* – пластычная спецыфіка, эмацыянальна-выразныя асаблівасці гэтага віду мастацтва. Аднак самі па сабе мастацкія сродкі выразнасці не гарантуюць «уклучэння» мастацкага твора ў канкрэтнае архітэктурнае асяроддзе.

Другім фактарам з'яўляецца пошук вобразна-кампазіцыйнай структуры, якая забяспечыць зліццё, узаемаўздзеянне скульптурных і архітэктурных форм. Скульптар-манументаліст павінен не проста знайсці гармонію ў кампазіцыі, а акрэсленую форму вобразнага строю, зыходзячы з задач наваколя, каб упісаць яе ў асяроддзе, падпарадкаваць яе рытмы і абрыс ландшафту і архітэктурны. Па сутнасці, гэтыя пытанні складаюць разам сістэму зносін у асяроддзі, ці «кантэкст асяроддзя». Між тым, неабходна памятаць, што фактар фарміравання асяроддзя – гэта не толькі набор функцыянальных і горадабудаўнічых

асаблівасцей, але і гістарычна складзенае наваколле. Скульптар уводзіць створаны сёння твор у сфарміраваны арганізм, што ў сваю чаргу вельмі часта правакуе канфлікт, дызгармонію новай прасторы.

Характэрныя спосабы пластычнага і кампазіцыйнага вырашэння манументальнай скульптуры ў гарадскім асяроддзі. Культурная прастора мяжы ХХ–ХХІ стст. прадстаўлена помнікамі, мемарыяламі, мемарыяльнымі комплексамі, творамі манументальна-дэкаратыўнай скульптуры, жанравай пластыкай, якія можна падзяліць на тры групы. Крытэрыем падзелу скульптурных твораў з'яўляецца ўключэнне манументальнага твора ў канкрэтнае архітэктурнае асяроддзе і яго вобразна-пластычнае вырашэнне ў кантэксце горада. Творы *першай* групы можна ўмоўна акрэсліць як «*сімбіёзныя*» – прыклады сінтэзу мастацтваў, дзе відавочны працяг лепшых традыцый папярэдняга перыяду і ўзбагачэнне мастацкага вобразу сучаснымі сродкамі выяўлення. «*Сімбіёзны*» твор прадстаўляе магчымасці скульптара, які працуе над эстэтычнай арганізацыяй асяроддзя, дзе пластычны аб'ект з'яўляецца кампанентам прадметна-прасторавага наваколя, а часта і яго дамінантным пачаткам. Прастора выступае не толькі як поле актыўнасці скульптуры, а ўваходзіць у склад цэласнага пластычнага вобраза, што ў манументальнай скульптуры знаходзіць сваё ўвасабленне праз філасофскае абагульненне падзей і з'яў. Манументальны пластычны твор акрэслівае мастацкае рашэнне асяроддзя, прыўносіць эмацыянальна-вобразны змест. Гэтыя магчымасці манументальнай скульптура Беларусі на сучасным этапе рэалізоўвае ў мемарыяльных ансамблях з дапамогай цэлага комплексу мастацкіх сродкаў і ў значнай ступені за кошт прасторава-кампазіцыйнай драматургіі. Асяроддзе ўспрымаецца не толькі як фактар прасторы, але і значнай эмацыянальнай сілы, што ўцягвае, далучае глядача ў кругаварот вобразаў, перажыванняў, пачуццяў. Яркі прыклад такога ўздзеяння – мемарыял «*Яма. Мінскае гета*» (архітэктары Л. Левін, Я. Дзятлаў, А. Капалаў, скульптара Э. Полак, А. Фінскі). «*Сімбіёзны*» характар узаемадзеяння горадабудаўнічай, магістральнай структуры і манументальнага ансамблю



Іл. 1. Аўтарскі калектыў : Ю. Паўлаў, М. Каралёў, Т. Каралёва-Паўлава, Г. Паўлава, А. Паўлаў, Д. Хмякоў. Храм-помнік сынам Айчыны, якія загінулі за яе межамі, на востраве Мужнасці і Смутку. Мінск. 1996.



Іл. 2. Скульптар А. Прохараў. Конны помнік Усяславу Чарадзею. Полацк.



Іл. 3. Архітэктар А. Корбут, скульптуры К. Селіханаў, А. Варвашэня. Помнік Уладзіміру Караткевічу. Кіеў.



Іл. 4. Скульптар У. Жбанаў, архітэктар М. Гроднікаў. Скульптура-фонтан «Купалле». Маладзечна.



Іл. 5. Скульптар Г. Буралкін. Помнік святому Георгію Пабеданосцу. Бабруйск.



Іл. 6. А. Купрыянаў, А. Хараберуш, Л. Пакульніцкі. Афармленне Гандлёвага цэнтра «Сталіца» на плошчы Перамогі. Мінск.

ўласцівы Храму-помніку сынам Айчыны, якія загінулі за яе межамі, на востраве Мужнасці і Смутку ў Мінску (1996, аўтарскі калектыў – Ю. Паўлаў, М. Каралёў, Т. Каралёва-Паўлава, Г. Паўлава, А. Паўлаў, Д. Хамякоў), мемарыялу «Воінам-пагранічнікам» у Гродна (скульптар Г. Буралкін, архітэктар С. Федчанка). Апроч мемарыялаў, у сучаснай манументальнай скульптуры ёсць прыклады гарманічнага ўключэння скульптуры ў гістарычны кантэкст горада, дзе архітэктура выступае як база, якая аб'ядноўвае, а пластычны твор пераўтвараецца ў сімвалічна-вобразную форму («Хлопчык з гадзіннікам» скульптара П. Вайніцкага, «Астролаг» скульптара У. Жбанава).

Творы *другой* групы можна акрэсліць як «самадастатковыя». Пераважная большасць сучасных манументальных твораў – самадастатковыя, замкнёныя ў сабе скульптуры. Арыентаванасць на «самадастатковасць» ці «самакаштоўнасць» часта супрацьпастаўлена магчымасці ўвязаць твор з наваколлем, ствараючы тым самым характар вылучэння, антыгармоніі сэнсавых і асацыятыўных кампанентаў кантэксту асяроддзя. Выразным прыкладам гэтай тэндэнцыі з'яўляецца мемарыяльны знак «Беларусь Партызанская» (скульптар В. Занковіч), які ўзмацняе напружанне праспекту. Дамінуючая вертыкаль калоны ўступае ў саперніцтва з архітэктурнай прасторай, як вынік – вылучэнне твора з кантэксту наваколля. Прыкладам, калі няўдалае архітэктурнае вырашэнне значна зніжае мастацкія каштоўнасці скульптурнага твора, з'яўляюцца такія манументальныя творы, як – конны помнік Усяславу Чарадзею ў Полацку (скульптар А. Прохараў), «Рагнеда і Ізяслаў» у Заслаўлі (архітэктар І. Марозаў, скульптар А. Арцімовіч), помнік Уладзіміру Караткевічу ў Кіеве (архітэктар А. Корбут, скульптары К. Селіханаў, А. Варвашэня). Адсутнасць прасторава-часовых сувязяў з наваколлем, выпадковы характар выбару месца для помніка, парушаюць гарманічнае раскрыццё вобраза. Падвоенасць сэнсаў, «эффект, блізкі тэатра абсурду» [3] спараджае скульптура-фантан «Купалле» ў Маладзечне (скульптар У. Жбанаў, архітэктар М. Гроднікаў). Памеры і абрыс архітэктурнага пастаменту помніка св. Георгію Пабеданосцу ў Бабруйску (скульптар Г. Буралкін) прыклад неўраўнаважанасці форм і аб'ёмаў.

Дзе адсутнасць унутранай кампазіцыі архітэктурна-скульптурных элементаў помніка ўзмацняецца дысанансам з наваколлем.

Да «трэцяй» групы можна аднесці манументальна-дэкаратыўныя творы з выразнымі «арнаментальным» пачаткам [4]. «Арнаментальныя» творы актыўна за-свойваюць сучасную гарадскую прастору беларускіх гарадоў. Прыкладам таму з'яўляецца надземнае афармленне Гандлёвага цэнтра «Сталіца» на плошчы Перамогі ў Мінску, якая складаецца з элементаў расліннага арнаменту, гербаў і скульптурнай групы (А. Купрыянаў, А. Хараберуш, Л. Пакульніцкі). «Скульптурное дополнение помпезного и тяжеловесного архитектурного решения надземной части комплекса на площади Независимости придало этому псевдоклассическому нагромождению гранита оттенок китчевости. Отныне произведения архитектуры, размещенные на площади, многие из которых имеют значительную историко-культурную и художественную ценность, вместе с памятником М. Манизера воспринимаются сквозь призму увековеченного в бронзе бренда завода «Кристалл», ассоциирующегося также со скульптурой московской ВДНХ 1950-х гг.» [3, с. 24]. Сведчаннем крызісу ў сучасным манументальна-дэкаратыўным мастацтве і адсутнасцю сінтэзу паміж архітэктурнымі і скульптурнымі формамі з'яўляюцца маштабныя рэалізацыі апошняга дзесяцігоддзя: пластычнае афармленне фасада Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балету (скульптары Г. Буралкін, А. Фінскі, М. Шкробат) і аздабленне сродкамі пластыкі Беларускага нацыянальнага цырка (скульптар С. Бандарэнка). «Скульптура на фасаде театра создает очевидный диссонанс с архитектурным объемом, сбивает его масштаб и ритмический строй, нарушает художественно-стилевую гармонию и общую выразительность знакового произведения И. Лангбарда» [3, с. 24]. Новае афармленне тэатра, па словах П. Вайніцкага, «...разрушение уникальной историко-архитектурной среды одновременно с грубым несоответствием стилистике здания – детализированная псевдоклассицистичность изваяний диссонирует с принципами (лаконичностью и ясностью) конструктивизма, не приемлющего бесполезное украшательство» [4, с. 32]. Негатыўную адзнаку набыў і аздабле-

ны скульптурнымі творамі сквер Парыжскай камуны, што прылягае да тэатра. «Стилистического единства среды проектировщикам достичь не удалось – фонари, скамейки и гранитные детали разностильные. Эклектичность и бессмысленность оформления сквера размыывают формальную и концептуальную ясность созданного Лангбардом архитектурно-ландшафтного ансамбля» [4, с. 32]. Між тым нельга адмаўляць актыўнае выкарыстанне мастацкіх сродкаў манументальнай скульптуры для стварэння запамінальнага, адметнага асяроддзя беларускіх гарадоў.

Прынцыпы ўзаемасувязі манументальных скульптурных твораў з кантэкстам асяроддзя. Розныя прынцыпы ўзаемасувязі архітэктурных і скульптурных элементаў кантэксту асяроддзя – адлюстраванне працэсу пашырэння мэтаў і задач сучаснай пластыкі. Можна вызначыць некалькі спосабаў узаемадачынэння пластычных аб'ектаў у гарадабудаўнічым асяроддзі:

- ансамблевы (скульптурны аб'ект з'яўляецца часткай гарадской інфраструктуры, выконвае арганізуючую ролю ці ўключаны ў паркавы мікраансамбль);

- сузалежны (скульптурны аб'ект з'яўляецца мастацкай формай аздаблення архітэктурны або выкарыстоўвае забудову ў якасці кулісы);

- калажны (узаемадзеянне розных, адносна самастойных кампазіцый, элементаў кантэксту асяроддзя);

- стылістычны (архітэктурная сітуацыя непасрэдным чынам уплывае на стылістыку скульптурнага твора);

- свабодны (скульптурны твор не спрабуе пераўтварыць наваколле, не прэ-тэндуе на актыўную ролю, часта носіць інтэрактыўны характар).

Заклучэнне. Манументальная скульптура мяжы XX–XXI стст. дэманструе новыя спосабы ўзаемадачынэння з архітэктурнай прасторай. Кампазіцыйнае вырашэнне манументальнай і манументальна-дэкаратыўнай скульптуры ў кантэксце горада эвалюцыянуе разам з ідэйна-духоўным жыццём грамадства. Формы ўключэння манументальнага помніка ў архітэктурнае асяроддзе, іх інтэрпрэтацыя, адлюстроўвае змены ў поглядах на мэты і задачы манументальнай скульптуры ў соцыуме. Традыцыйнае разуменне сінтэзу мастацтваў не адпавядае сучаснасці.

Дасягненне гарманічнага адзінства прасторава-кампазіцыйных, сэнсава-асацыя-тыўных і гісторыка-культурных кампанентаў манументальнага твора – актуальнае пытанне, якое стаіць сёння перад скульптарамі і архітэктарамі Беларусі. Мастацкая прастора канца XX – пачатку XXI стст. прадстаўлена актыўным пошукам новых форм уключэння скульптуры ў гарадскі кантэкст. Устанаўленне манументальных аб'ектаў на сучасным этапе набыло большую свабоду, «дэмакратызм». Сістэма планавага праектавання ўсіх элементаў гарадской сітуацыі адышла ў гісторыю. Усе часцей спосаб узнікнення пластыкі ў жыццядзейнай прасторы чалавека носіць нечаканы характар.

ЛІТАРАТУРА

1. Артёмович, А. И. Белорусская школа скульптуры / А. И. Артёмович; под ред. В. В. Смольской. – Минск: Белорус. гос. акад. искусств, 2011. – 240 с.

2. Баразна, М. Р. Манументальнае мастацтва Беларусі на сучасным этапе / М. Р. Баразна // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы: матэрыялы навук.-практ. канф. Мінск, 22 снеж. 2011 г. / БДЗАМ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 7–12.

3. Шамрук, А. С. Манументальнае искусство: в поисках новых ориентиров / А. С. Шамрук // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы: матэрыялы навук.-практ. канф. Мінск, 22 снеж. 2011 г. / БДЗАМ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 21–26.

4. Войницкий, П. В. Современные тенденции в белорусской городской скульптуре / П. В. Войницкий // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы: матэрыялы навук.-практ. канф. Мінск, 22 снеж. 2011 г. / БДЗАМ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 27–36.

5. Войницкий, П. В. Демонументализация: особенности постсоветской городской скульптуры / П. В. Войницкий // «Ломоносов»: материалы докладов XIV Междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, 11–14 апр. 2007 г. / Издательский центр факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова; отв. ред. И. А. Алешковский, П. Н. Костылев [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/session_arts.pdf. – Дата доступа: 20.03.2013.

6. Войнитский, П. Скульптура в городе. Опыт последних лет / П. Войнитский // Архитектура и строительство. – 2002. – № 5. – С. 3–6.

7. Войницкий, П. В. Скульптура и архитектура: украшение или взаимодействие / П. В. Войницкий // Архитектура и строительство. – 2009. – № 12. – С. 52–54.

8. Войницкий, П. Черным по белому: скульптуры на здании театра / П. Войницкий // Архитектура и строительство [Электронный ресурс]. – 2009. – № 4. – Режим доступа: <http://ais.by/story/2412>. – Дата доступа: 24.02.2010.

9. Сардаров, А. С. Манументальное искусство и архитектурная среда / А. С. Сардаров // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы: матэрыялы навук.-практ. канф. Мінск, 22 снеж. 2011 г. / БДЗАМ; рэдкал.: В. У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 12–20.

Паступіў у рэдакцыю 18.11.2013 г.

УДК 792.075 (410)

Духовный театр Питера Брука

Катерева И. Е.

Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев



Трансцендентальный духовный театр – уникальное явление, сформировавшееся в Европе второй половины XX века. Он стал проявлением одной из ярких тенденций развития европейского театрального искусства второй половины XX века, устремленного на поиск прообраза общечеловеческого театра. Разрушив традиционное понимание о какой-либо религиозной принадлежности и, раздвинув границы в рамках собственной традиции, он открыл гармоничную взаимосвязь театрального искусства всех времен и народов. В этом контексте творческий опыт Питера Брука, признанного при жизни живой легендой и классиком современного театра, представляет, на взгляд автора, особый интерес. Задаваясь вопросом о значении театра, наполнив его мифологичностью и ритуальностью архаических форм, современным психологизмом, условностью и метафоричностью Востока, европейским символизмом, режиссер сумел открыть его трансцендентальный характер.

Ключевые слова: трансцендентальный духовный театр, общечеловеческий театр, объективное искусство, метафизика, духовная основа театра, театральная мистерия, миф.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 29-34)

Spiritual Theatre of Piter Brook

Katereva I. E.

Academy of music, theater and fine arts, Chisinau

Modern spiritual teater is a unique and varied phenomenon. It became manifestation of one of the bright tendencies of the development of Euepean theatrical art of the late XXth century, which aims at the search of the pro image of universal human Theater. Having destroyed traditional understanding of any religious attachment and, having expanded the boundaries within own tradition, it revealed harmonic connection of the theatrical art of all times and peoples. In this context, the creative experience of Peter Brook, who is recognized as life legend ans classical representative of modern theater during his life, is, according to the author, of special interest. Asking the question of the significance of the theater, filling it with mythologizm and ritualizm of archaic forms, modern psychologizm, conventionalizm and metaphorizm of the East, with European symbolizm, the director managed to reveal its transcendental character.

Key words: transcendental spiritual Theatre, universal human Theatre, objective art, metaphysics, spiritual basis of theatre, Mystery Theatre, myth.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 29-34)

Духовный театр Питера Брука – явление уникальное и многогранное, сформировавшееся в процессе движения к театральной всемирности, как его точно определил А. Бартошевич [1]. Начавшись на рубеже XIX–XX веков, оно стало одной из ярких тенденций развития европейского театра второй половины XX века, устремленного на поиск прообраза общечеловеческого театра. К его приверженцам можно отнести многих выдающихся деятелей театрального искусства, таких, как: Е. Барба,

Е. Гротовский, О. Крейча, К. Лупа, А. Мнушкина, Ж. Надж, Р. Уилсон, А. Щербан, чей театральный опыт и творческие биографии выходят за пределы одной страны, одной театральной традиции. Они по-новому оценили коренные основы театрального искусства, качественно изменив понимание сути общечеловеческого театра. Воспринимая наследие мирового театрального искусства целостно, а достижения выдающихся предшественников как взаиморазвивающие и взаимодополняющие друг друга, они откры-

Адрес для корреспонденции: e-mail: caterevi@mail.ru – И. Е. Катерева

ли гармоничную взаимосвязь театра всех времен и народов.

Цель статьи – определение места творческого опыта Питера Брука в контексте мирового искусства.

Трансцендентальный духовный театр. П. Бруку удалось раздвинуть границы театра не только в рамках собственной традиции, но и наполнить его мифологичностью и ритуальностью архаических форм, современным психологизмом, условностью и метафоричностью Востока, европейским символизмом. Такой подход был продиктован вовсе не погоней за экзотикой или попыткой создать театр универсального толка, составленного из смеси разных театральных традиций, а желанием *добраться до основы основ, до нерасщепляемого ядра, таящегося в глубине каждой из них* [2].

Наблюдая яркое многообразие всевозможных типов театра во время путешествий по Африке, Индии, Афганистану, присутствуя на представлении религиозного и народного театра в Иране, Питер Брук приходит к пониманию, что за внешним разнообразием форм кроется его истинная сущность – духовная основа. Непрерывно задаваясь вопросом о роли театра в процессе познания человеком духовных аспектов бытия, режиссер сумел открыть его высшую миссию: помочь человеку достичь иного уровня духовности посредством другой формы познания мира – искусства театра. В этом, по его мнению, заключается основополагающая суть театра, поскольку, *когда исчезает качество, делающее явление живым, формы теряют всякий смысл* [3, с. 89]. Это нашло отражение в работе с труппой Театра жестокости Королевского шекспировского театра в Стратфорде, затем международной мастерской Театра наций (1968), а позднее – в организованном им Международном Центре Театральных Исследований в Париже (1970).

Известно, что духовный театр как явление, существует с давних времен, когда театр и церковь были еще нераздельны. Традиционно и сегодня его сущность определяется какой-либо религиозной принадлежностью и направленностью, возможностью театральным языком доносить до зрителей необходимость веры как таковой. Однако, по мнению автора, во второй поло-

вине XX века в Европе сформировалось уникальное явление – *трансцендентальный духовный театр*, который вышел за общепринятые рамки какой-либо религиозной принадлежности и направленности.

Формируясь в процессе движения к театральной всемирности, он, с одной стороны, опирался на универсальные составляющие всего разнообразия театральных традиций, стирая границы принадлежности к какой-либо одной из них. С другой стороны, что по мнению автора не менее важно, он стремился вернуться к тому, что составляет его общечеловеческую сущность: способность выражать невидимый духовный мир человека, раскрывая подобие между ним (микрокосмос) и Вселенной (макрокосмос). Таким образом, являясь квинтэссенцией взаимосвязи традиционных форм театра Востока и Запада, архаичности и современности, он стал проявлением универсального общечеловеческого начала в театральном искусстве. Оно заключается в общей, объединяющей все архаические и традиционные формы театра, закономерности: быть проводником знаний о духовной эволюции человека и его взаимоотношениях с различными мирами и космосом.

Таким представляется сегодня духовный театр Питера Брука. Его трансцендентальность, на взгляд автора, обусловлена в первую очередь, содержательной основой, его внутренней сущностью. Ломая стереотипы о религиозной принадлежности, он стал проводником трансцендентальных знаний: идей Великих духовных традиций христианства, буддизма, иудаизма, ислама, представляющих собой все разнообразие общечеловеческих размышлений о бытие, космосе и человеке. Опираясь на метафизику, составляющую их суть, он стремится отразить подлинную Реальность¹, жизнь человека в контексте ее связей с абсолютными законами Великих духовных традиций.

Безусловно, театр как таковой живет по собственным законам и, отражая жизнь, он, вместе с тем, не есть жизнь, а искусство. Сответствуя этому, духовный театр Питера

¹ Здесь имеется в виду доктрина, присутствующая во многих Великих духовных традициях мира, об иллюзорности повседневной действительности, неистинности, видимости материального мира и человеческого существования в нем. Например, с точки зрения социального статуса или социальной функции, как некой маски, которую человек носит или должен носить.

Брука, выходя за пределы повествовательности, за пределы психологии в традиционном понимании этого слова как общепринятой мотивировки человеческих поступков, не иллюстрирует жизнь, а соотносится с ней по аналогии. Отражая абсолютные законы бытия и их связь с духовным миром человека, он, посредством искусства театра стремится раскрыть метафизический принцип подобия, *то, что наверху, равняется и соответствует тому, что внизу* [4, с. 263]. Как зеркало мира, он отражает не личностное, субъективное видение повседневности, а раскрывает реальную природу вещей и явлений над-личностно, вне-личностно, являя тем самым, пример объективного искусства.

В этом контексте, духовный театр Питера Брука не изобретение чего-то нового, а возвращение к его истокам. Подобно архаическим, традиционным формам театра, он превращает абстрактные идеи Великих духовных традиций в непосредственный опыт, давая возможность человеку практически наблюдать за абсолютными законами и их связями. Именно это качество стало основополагающим, ломая стереотип, что какая-либо форма театра, сама по себе, может определить его ценность. Однако, возвращаясь к своим истокам, он отражает тенденции развития современного общества, базируясь на диалоге искусства, метафизики и науки, и ищет современные *средства и метод понимания нашего непрерывно уложняющегося мира* [5].

Вместе с тем, трансцендентальность духовного театра Питера Брука определяется не только его содержательной основой, но и его ролью в процессе духовной эволюции человека, возможностью задавать ему *паттерн работы со своим жизненным материалом* [6]. Создавая условия для совместного переживания людей, способные привести к очищению, он призван помочь им достичь более высокого уровня духовности посредством иного способа познания мира — искусства театра. Речь идет не о дидактической направленности театра, которую Брук не разделяет, в связи с чем, не поставил ни одной пьесы Брехта за всю свою творческую жизнь. Для режиссера важно, чтобы человек, приблизившись хоть на мгновение к подлинной Реальности, смог подняться на другую ступень осознания собственной

жизни и вернуться в социум более сильным. Таким образом, ломая стереотипы о роли в обществе и разрушая общепринятые границы, духовный театр Питера Брука выступает как *способ познания мира и самосовершенствования*.

Особенности театрального мышления. Однако, давая возможность человеку прикоснуться к другому качеству бытия, он, тем не менее, остается театром. В этом, на взгляд автора, заключается принципиальное отличие от аналогичных поисков в первой половине XX века, когда экспансия театра распространилась на области весьма удаленные от театрального искусства: от борьбы за национальное освобождение, до религиозного познания. Духовный театр Питера Брука, как проводник трансцендентальных знаний и способ познания мира, остался в своей сути театром, который помогает человеку соотнести абсолютную Реальность с повседневностью, мир духовный и мир физический.

Сравнивая его с духовным источником, режиссер стремится вернуть ему качество объективного искусства, подобно мистериям древности. Используя их опыт, он ищет возможность обращаться к центру каждого человека, к его единому универсальному началу. Безусловно, театральные мистерии Брука принципиально отличаются от своих далеких предшественников, поскольку здесь объект изображения кодируется, в первую очередь, театральным языком. Вместе с тем, сохраняя единство мифологической и ритуальной стороны, они так же, как в далекие времена, говорят языком символов, воздействуя на самые глубинные уголки души на уровне коллективного бессознательного.

В этом контексте, миф, как первичный материал мистерии, представляющий собой вместилище общечеловеческих духовных истин, является для Брука универсальной образно-символической формой постижения мира. В ней он видит ключ к пониманию современных проблем и взаимоотношений, позволяющий человеку осмыслить собственную жизнь. В связи с чем, он обращается к мифологии всех времен и народов. Например, в спектакле *Orgast* (1971) он органично соединил миф о прикованном Прометее, сцены из *Неистовства Геркулеса* Се-

неки и древние заклинания зороастрийцев; спектакль *Беседа птиц* (1973) – основан на древней персидской поэме, содержащей в себе мудрость суфийской духовной традиции, написанной поэтом Фаридо-ад-дин Мохаммед-бен Ибрахим Аттаром; в основе спектакля *Махабхарата* (1985) – лежит индуистский миф о Кришне, раскрывающий соотношение индивидуальной судьбы и законов Кармы, которые распространяются далеко за пределы обыденного понимания нравственности.

Через миф, через архетипические ситуации и поведение архетипических образов, режиссер стремится раскрыть проблемы современной жизни. Так, например, в девятичасовой сценической мистерии *Махабхарата* (1985), он вслед за древним индийским эпосом, раскрывает метафизические понятия Любви и Ненависти, Зависти и Смирении, самопожертвования и предательства, нерушимости клятвы и силы слова, произнесенного, казалось бы случайно, смысла жизни и мировой гармонии, Судьбы и предназначения каждого человека. Так в сцене изгнания, братья пандавы кардинальным образом меняют свою жизнь. Ютхишхера, рожденный царем и раскрывший свой талант, построив на пустынных землях лучший в мире город, где мечты каждого человека превращаются в реальность, поддался однажды своей слабости – азарту и все проиграл. И сейчас на чужбине, пытаясь избежать смертельной опасности, он превратил свою слабость в силу. В уличном игроке в кости, виртуозно владеющим своим ремеслом и никогда не проигрывающем, никто не мог узнать царя. От бывшего азарта не осталось и следа. Теперь для него игра – это наслаждение самим процессом, подобно игре на скрипке. Все его действия – воплощение спокойствия, даже некоторой созерцательности, но при этом, радостной жизненной энергии. Другой его брат Арджна, рожденный искусным воином, не знал себе равных в боевых искусствах. Но здесь в изгнании, стараясь быть неузнанным, он стал лучшим танцовщиком женских танцев, в которых нашел для себя красоту и гармонию, не менее привлекательную, чем в стрельбе из лука или воинских поединках. Решительный, смелый и отважный воин, открыл другую, самую сокровенную часть своей

души – нежность, игривость и застенчивость, как у девушки. Ведь в душе каждого человека существуют два начала – мужское и женское. Движения актера были настолько легки, просты и естественны, что казалось, танцует сама его душа, ее женская половина, вырвавшаяся наружу. Так, выражая душевное умиротворение персонажей на уровне архетипа, актеры раскрывали индийскую мудрость, что для сохранения равновесия Вселенной все имеет смысл и свое место, и если нельзя избежать страданий и катастроф, то каждый человек может изменить взгляд на жизнь и выбрать новую возможность жить полной жизнью.

В другой сцене царь Ютхишхера, поддавшись азарту, садится играть в кости. Поставив на кон золото и драгоценности, игроки кинули кости первый раз, второй, третий. Но царь проигрывал. Желая отыграться, он ставит на кон сначала своих рабов, затем стада коров, потом леса, земли и, наконец – свое царство. И опять он все проиграл. Игра идет все напряженнее, все быстрее, ставки растут. В запале азарта Ютхишхера перестал замечать время и ценность того, что он проигрывает. Его глаза горят огнем одного единственного желания – выиграть. Но чем сильнее разгорается в нем эта страсть, тем больше он проигрывает. И вот он уже проиграл всех своих братьев. Наконец он поставил на кон самого себя и свою любимую жену. Каждый жест, взгляд, каждое движение актеров – это архетипы действий игрока: движимого холодным расчетом или одержимого безумием азарта. Так может играть любой человек на земле, независимо от того в какое время он живет, какой он расы, национальности или культуры. Так, раскрывая архетипическую ситуацию, Брук дает понять, что она находится не где-то в космосе, а здесь и сейчас, и затрагивает каждого человека. Кришна, наблюдая за ходом игры и не занимая какой-либо позиции по отношению к игрокам, не вмешивался в ее процесс. Ведь игра – это добровольный выбор каждого из них и они сами несут ответственность за свой выбор. Но спасая проигранную жену царя от грозящего ей позора, Кришна показывает людям свою непостижимую силу, превратив одежды царицы в нескончаемый и неснимаемый поток ткани. Активно действуя, он в то же время

раскрывает смысл абсолютных истин через поступки людей. Поскольку постичь любую мудрость, можно только сделав ее частью своего практического опыта.

Вместе с тем, следует отметить, что связь между простым земным и возвышенным духовным началом в жизни человека, Брук раскрывает через гармоничное соотношение грубого театра и священного. Например, в основе спектакля *Беседа Птиц* (1973) лежит суфийская мудрость, подобная притче о человеке, который в поисках бесценного сокровища обошел весь свет, а обнаружил его, в конце концов, у себя дома. Режиссер начинает этот спектакль с грубого африканского фарса Кость, народный юмор которого создавал определенный настрой зрителя. Прием традиционного африканского театра позволил ввести зрителя в мир утонченной суфийской поэзии так, чтобы *эзотерика не стала для них отпугивающей и недоступной* [3, с. 325]. Таким образом, материализуя посредством театрального искусства абсолютные истины Великих духовных традиций, театр делает их осязаемыми и постигаемыми на уровне опыта. Тем самым, он *воплощает в конкретику то, что в теории звучит как абстракция* [7, с. 170].

Очевидно, что духовный театр Брука, обретая новый смысл и назначение в современном обществе, становится местом, куда приходят не для того чтобы отвлечься и отдохнуть от жизни, а чтобы приобщиться к ней, что-то в ней понять. В связи с этим, его нельзя отнести к явлению массовому, и в то же время, он не является элитарным театром для избранных. Здесь любой человек может познавать жизнь в ее истинной сути, постигать настоящую Реальность, скрытую за обманчивой повседневностью, независимо от своего социального и образовательного статуса, культурной, национальной или религиозной принадлежности. Главный критерий один – это желание.

Несомненно, в процессе становления духовного театра, немаловажную роль сыграли все более раздвигающиеся границы духовных поисков самого Питера Брука, для которого основой миропонимания и отправной точкой театральных экспериментов стало учение греко-армянского метафизика Г. Гурджиева. По мере личной эволюции режиссера, его понимание сути и

назначения духовного театра становилось более четким и существенным.

Таким образом, духовный театр Брука стал способом познания духовных аспектов бытия, которые расширяя осознание человека, позволяют ему заглянуть внутрь себя, чтобы достичь другого уровня духовного качества. Вместе с тем, ломая стереотипы привычного, он становится не только местом, но и сферой деятельности, с помощью которой человек может познавать жизнь.

По признанию самого Брука, он не ставил своей целью сформировать театр-коммуна, но его интернациональная труппа стала таковой по сути. Работа над спектаклями, совместные исследования, путешествия и выступления превратили их в один организм, объединенный едиными целями, задачами и образом жизни. Например, в работе над спектаклем *US* (1966), основанном на документальных материалах, актеры познавали страшную правду войны. Знакомясь с документальными фотографиями различных фотовыставок и фоторепортажей, на которых военные летчики с восторгом смотрели на взрывы своих бомб, уносящих человеческие жизни, они были шокированы «духовными» устремлениями их авторов. Документы позволили им в точности воспроизвести страшную технику пыток и насилия. Голосовая и телесная выразительность актеров рождалась в процессе импровизаций и упражнений, в ходе которых они познавали нечеловеческую жестокость, последствия напалма, самосожжение, физические страдания, смерть. Однако это не было попыткой воспроизведения жизненных реалий, каждый жест или звук актеров нес глубокий символизм, затрагивающий человека до самых глубин души. И в то же время, в основе каждого слова или движения лежали найденные актерами импульсы, идущие изнутри, что создавало ощущение реальности происходящего. Финал спектакля, когда актер вынимал бабочку и сжигал ее на глазах зрителей, потрясал настолько, что не все даже понимали, что бабочка была бумажной. На этом действие застывало, оставляя актеров и зрителей наедине с вопросом о смысле войны, ответ на который каждый должен был дать самостоятельно.

Работая над другим спектаклем – *Племя Ик* (1975), актеры познавали такие сторо-

ны действительности, в которых люди теряли человеческий облик, а старики и дети племени Ик были обречены на голодную смерть. В ходе упражнений и импровизаций они изучали особенности движения истощенного тела, например, как мускул, почти атрофированной от голода руки, позволяет поднести воду к губам. Стараясь выйти за рамки стереотипов и имитаций, актеры постигали возможности человеческого тела, тем самым, постигая себя как человека. Они не демонстрировали то, что заранее продумали и поняли, наружу выходило услышанное внутри каждого из них. В результате, зритель видел передвигающихся с трудом, истощенных, обессиленных людей племени, забыв о том, что перед ним молодые, физически развитые и сильные актеры.

Заключение. Таким образом, духовный театр – это всеобъемлющий театр в профессиональном и духовном смысле. Ломая

общепринятые стереотипы о его сущности и роли в современном обществе, он является местом и сферой профессиональной деятельности, где всеобъемлющий человеческий опыт превращается в личный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартошевич, А. Прорыв к всемирности / А. Бартошевич. – М.: ГИТИС, 2000. – С. 158–163.
2. Амон-Сирежольс, К. Питер Брук и африканский опыт: поиски сокровенной сути театра / К. Амон-Сирежольс // Режим доступа: < http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=102. – Дата доступа: 23.08.2010.
3. Брук, П. Нити времени / П. Брук. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. – С. 89.
4. Саплин, Ю. Астрологический энциклопедический словарь / Ю. Саплин. – М.: Внешсигма, 1994.
5. Николеску, Б. Питер Брук и традиционная мысль / Б. Николеску // Режим доступа: < <http://www.teatral.org.ua/lib.htm>. – Дата доступа: 25.04.2011.
6. Морозова, Е. Перформанс: жизнь или искусство? / Е. Морозова // Режим доступа: < <http://psy-creation.pp.net.ua/load/10-1-0-8>. – Дата доступа: 04.05.2011.
7. Брук, П. Московские лекции / П. Брук. – М.: ГИТИС, 2000.

Поступила в редакцию 03.01.2014 г.

УДК 792.9

Театральный фестиваль ТЮЗов: опыт и перспективы

Слухаенко В. А.

Донецкий академический областной русский театр юного зрителя, Донецк



В статье проанализирован опыт проведения театральных фестивалей театра юного зрителя на базе регионального ТЮЗа, а также определены главные задачи такого рода работы и перспективы фестивального движения.

Опираясь на опыт проведения театральных фестивалей «ТЮЗ-2007», «ТЮЗ-2009», «ТЮЗ-2011», «ТЮЗ-2013», автор раскрывает основные задачи театрального фестиваля ТЮЗов как такового и прослеживает общее эволюционирование межтеатрального взаимодействия в процессе организации такого рода мероприятий.

На основании проведенного исследования автор делает вывод о чрезвычайном значении театрального фестиваля как способа координации работы театральных коллективов в рамках региона, страны и возможности межкультурного взаимодействия. Также в статье акцентируются некоторые проблемы работы современных ТЮЗов и раскрывается значение фестиваля как возможности преодоления некоторых из них.

Ключевые слова: ТЮЗ, фестиваль, театральное движение, зритель.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 35-39)

Theatrical Festival of Young Spectator Theater (YST): Experience and Perspectives

Slukhayenko V. A.

Donetsk Academic Regional Russian Theater of Young Spectator, Donetsk

Experience of theatrical festivals of the Young Spectator Theater on the basis of the regional YST is analyzed in the article; main tasks of such work as well as perspectives of festival movement are also established.

On the basis of the experience of the theatrical festivals «YST-2007», «YST-2009», «YST-2011», «YST-2013» the author reveals main tasks of the YST theatrical festival as it is and traces general evolution of inter theatre cooperation in the process of setting up such events.

On the basis of the research the author makes a conclusion about extreme significance of the theatrical festival as a means of coordination of the work of the theater company within the region, country as well as possibility of cross cultural interaction. Some issues of the work of modern YSTs are also stressed in the article; the significance of the festival as a way of overcoming some of them is revealed.

Key words: YST, festival, theater movement, spectator.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 35-39)

Современный этап развития театра юного зрителя является во многом проблемным, но при этом очень многогранным, поскольку в целом театр XXI века переживает определенные трансформации, а также меняются условия существования детского театра, видоизменяются эстетические потребности юного зрителя, расширяются горизонты его зрительских ожиданий. Так, большие требования сегодня предъяв-

ляются к уровню театральных постановок, призванных в полной мере удовлетворять повышенные потребности современного зрителя. Кроме того, руководству современного ТЮЗа необходимо спланированно формировать навыки осознанного восприятия театрального искусства.

Целью исследования является осмысление опыта проведения фестивалей ТЮЗов в украинской культурной среде, анализ кон-

Адрес для корреспонденции: e-mail: vl_sl@mail.ru – В. А. Слухаенко

клетных достижения такой работы и практической ценности театрального фестиваля как такового.

Театральный фестиваль как специфическая форма взаимодействия со зрителем. Исследователи феномена детского театра, как правило, называют три основных пути формирования эстетической потребности ребенка в театре: фестивали молодежных театров, Дни открытых дверей и активная рекламная деятельность по ознакомлению молодого поколения со всем спектром театральных представлений. Из названных форм работы именно театральный фестиваль на сегодняшний день, по нашему мнению, является наиболее продуктивной формой взаимодействия со зрителем благодаря возможности расширить представление об уровне развития ТЮЗа в пределах страны и зарубежья, ознакомиться с репертуаром нескольких театров.

Министерство культуры и туризма Украины сделало определенные шаги к решению отдельных проблем, организовав ряд международных, всеукраинских и региональных театральных фестивалей, которые дали возможность оценить состояние развития театрального дела в Украине, качество подготовки театральных коллективов, профессиональную состоятельность режиссеров и художественных руководителей.

Большое значение в деятельности регионального театра юного зрителя приобретает организация фестивалей. Так, руководством Донецкого областного академического русского театра юного зрителя раз в два года проводится открытый фестиваль для детей и юношества. К участию в проведении фестиваля привлекаются государственные, общественные, частные предприятия и организации, другие юридические лица.

Целью фестиваля является:

- стимулирование работы театрально-зрелищных учреждений в создании театральных спектаклей для детей и юношества;
- привлечение этой категории зрителей к театральному искусству;
- формирование эстетических вкусов подрастающего поколения;
- стимулирование творческой деятельности режиссеров, актеров;
- расширение контактов театральных коллективов.

Задачами проведения фестиваля руководство театра прежде всего считает привлечение к сотрудничеству театральных коллективов из разных регионов Украины, ведущих театральных критиков, выявление и анализ новых тенденций в деятельности ТЮЗов в Украине; демонстрацию участникам фестиваля и зрителям полного спектра актерских и режиссерских работ, драматических жанров, выявление лучших достижений театра для детей и юношества и их популяризацию.

Проведение фестиваля позволяет создать единые подходы к развитию движения театра юного зрителя в Украине, подвести итоги деятельности за определенный период, ознакомиться с лучшими работами коллег, почувствовать изменения в настроениях современного зрителя, изучить его эстетические вкусы и запросы.

А. М. Меньшиков в своем диссертационном исследовании «Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса» подчеркивает: «Фестиваль помогает театрам ощущать свое единство, свою неразрывную связь друг с другом, несмотря на огромные, разделяющие их расстояния, различные исторические и культурные корни. В сфере обмена информацией фестиваль способен дифференцировать формы и интегрировать знания, восстанавливать контакты, быть независимым генератором новых театральных идей» [1, с. 10].

Анализ опыта фестиваля ТЮЗов. В сентябре 2007 года Донецкий областной русский театр юного зрителя стал организатором Открытого фестиваля театров для детей и юношества Украины «ТЮЗ-2007». Предварительно всеукраинский фестиваль ТЮЗов проводился только в 1992 году, а отсутствие творческого общения коллег не способствовало улучшению работы этой категории театров, поэтому инициатива была очень важной для развития сети театров юного зрителя в Украине.

Театральный фестиваль «ТЮЗ-2007» можно считать первой и вполне успешной попыткой театра юного зрителя выйти из состояния временной стагнации. Спектакли участников фестиваля, в частности, показали, что у детских театров страны есть значительный художественный потенциал, поскольку именно здесь аккумулируются режиссерские и актерские творческие силы,

которые нуждаются в поддержке. Достаточно интересными, по мнению жюри, стали спектакли «Терем-теремок» С. Маршака в постановке Запорожского театра молодежи, «Клетка» Л. Корсунского в постановке Сумского театра для детей и юношества, «Кентервильское привидение» О. Уайльда в постановке Донецкого областного театра юного зрителя, «Чума на две семьи ваши» Г. Горина (внеконкурсная программа) в постановке Харьковского областного театра для детей и юношества.

В 2009 году театр провел Второй открытый фестиваль «ТЮЗ-2009», гостями которого были практически все театры для детей и юношества Украины. В рамках фестиваля под председательством руководителя отдела искусств Министерства культуры и туризма Украины О. В. Воронько был проведен семинар директоров театров, на котором обсуждались проблемы детских театров страны. Такие семинары очень важны для координации творческой деятельности театральных коллективов страны, осуществления взаимной поддержки.

В конкурсной и внеконкурсной программе фестиваля было показано четырнадцать спектаклей шести детских театров Украины, в частности работы Донецкого областного театра юного зрителя, Сумского театра для детей и юношества, Харьковского областного театра для детей и юношества, Запорожского театра молодежи, Севастопольского городского театра для детей и молодежи «На Большой Морской», Первого украинского театра для детей и юношества (г. Львов). Спектакль Донецкого областного русского театра юного зрителя «Ночь перед Рождеством» был признан лучшей постановкой фестиваля для детей среднего и старшего школьного возраста, а спектакль «Муха-Цокотуха» Запорожского театра молодежи – лучшим спектаклем для младшего возраста.

В фестивале «ТЮЗ-2011» принимали участие театры из Запорожья, Львова, Одессы, Сум, Севастополя, Харькова и Макеевки. В том же 2011 году Украина была принята в организации АССИТЕЖ, и исполком этой организации, в состав которого входят театральный специалисты разных стран мира (Австралия, Германия, Индия, США, Исландия, Япония), посетил фестиваль «ТЮЗ-2011» с целью познакомиться с твор-

чеством украинских театров. В дни работы фестиваля был проведен круглый стол, на котором члены Исполкома АССИТЕЖ и украинские театральные деятели обсуждали проблемы детских театров, планировали формы сотрудничества театров Украины с организацией АССИТЕЖ.

В фестивале «ТЮЗ-2013» приняли участие Запорожский академический театр молодежи, Киевский академический театр юного зрителя на Липках, Первый академический украинский театр для детей и юношества (г. Львов), Одесский театр юного зрителя имени Н. Островского, Ростовский-на-Дону областной академический молодежный театр, Севастопольский театр для детей и юношества, Сумской областной театр для детей и юношества, Харьковский театр для детей и юношества, Донецкий академический областной русский театр юного зрителя (г. Макеевка), т. е. все театры юного зрителя Украины и один театр России, творчество которого известно далеко за пределами СНГ.

Обратим внимание, что три театрального участника фестиваля «ТЮЗ-2013» (Львов, Одесса, Макеевка) представили вниманию жюри спектакль по пьесе немецкого драматурга Ульриха Хуба «У кочега, в восемь», что обусловило проведение в рамках фестиваля еще одного уровня соревнований – фестиваля одной пьесы с различными режиссерскими сценическими прочтениями. Этот опыт является новым для театрального фестиваля и очень интересным и перспективным, поскольку дает зрителю возможность наглядно воспринять различные режиссерские подходы к драматическому тексту.

Пьеса создана в 2006 году, когда одно из немецких издательств предложило театрам создать спектакли для детей на религиозную тему, и немецкий режиссер и актер Ульрих Хуб воспроизвел в новом прочтении сюжет о Всемирном потопе. По своей проблематике она превышает фабульную историю, раскрывая философские и психологические вопросы любви к ближнему, веры и неверия, дружбы, поэтому она стала победительницей конкурса спектаклей в Германии и поставлена многими театрами Европы, России, Украины, причем как детскими, так и взрослыми.

Показательно, что спектакль выбрали театральные коллективы из разных регионов

Украины, а это дает возможность предположить, что библейская тематика актуальна для современного зрителя, поэтому театры стремятся работать в этом направлении. Следует задуматься над тем, достаточно ли современная драматургия предлагает пьес определенной тематики для того, чтобы театры могли реагировать на изменение зрительских притязаний. А. Веселовская, в частности, отмечает: «Универсальность и применимость спектаклей, созданных по пьесе Ульриха Хуба “У ковчега, в восемь”, которых на фестивале было три, для всех отразилась даже в программке Одесского театра: «Спектакль для всей семьи в двух частях» [2, с. 41].

С каждым разом растет уровень организации фестиваля, причем увеличивается и количество ТЮЗов, желающих принять в нем участие, хотя организаторам приходится ограничивать количество участников из-за временных рамок мероприятия и отказывать театрам из стран ближнего и дальнего зарубежья.

Членами жури неоднократно отмечалось, что состояние детского репертуара остается в определенном смысле одной из актуальных проблем деятельности ТЮЗов, результатом чего становится многолетняя эксплуатация проверенных спектаклей «Красная Шапочка», «Кот в сапогах», «Аленький цветочек» и т. д. Новых драматических произведений, особенно для младшего зрителя явно недостаточно, что не позволяет качественно работать с этой зрительской категорией. Не лучшей является и ситуация с репертуаром для школьников среднего и старшего школьного возраста, особенно нуждающихся в привлечении к театральному искусству из-за чрезмерной увлеченности виртуальными развлечениями и связанными с этим психологическими проблемами.

Названные пробелы в театральном репертуаре создают странную ситуацию преобладания «взрослых» спектаклей в репертуаре детских театров, что, с одной стороны, дает возможность привлечения более широкой зрительской аудитории, но, с другой стороны, препятствует реализации собственно специфических задач ТЮЗа. Такое несоответствие порождено также стремлением режиссеров театра для детей и юношества реализоваться в профессии, показать весь свой потенциал, избежать

определения «детского режиссера», не учитывая при этом специфики того зрителя, с которым они должны работать. Это приводит к тому, что даже детские сказочные произведения приобретают характер излишне философичных, сложных для восприятия детьми младшего возраста.

Таким образом, фестиваль демонстрирует необходимость дальнейшей серьезной работы коллективов ТЮЗов как в области репертуара, так и в области режиссуры.

Перспективы фестиваля ТЮЗов как культурного феномена. Опыт проведения театральных фестивалей с 2007 по 2013 г. дает возможность сделать вывод о его чрезвычайном значении не только для координации развития ТЮЗов в стране, но и для стимулирования зрительского интереса к деятельности этого типа театра. А. М. Меньшиков объясняет это таким образом: «Действительно, зритель «идет на события» уже популярного фестиваля, являющегося своего рода эталоном искусства, априорным критерием уровня качества и профессионализма. Фестиваль является для зрительской аудитории известной маркой, гарантией высокого художественного уровня нового спектакля, хотя сама постановка может быть осуществлена неизвестным пока режиссером или представлять афишу небольшого провинциального театра» [1, с. 14]. Проведение подобного театрального мероприятия является актуальным и потому, что отношение к детским театрам страны в целом требует принципиальных изменений.

Театральный фестиваль помогает также решить некоторые текущие проблемы в деятельности детских театров, которые в определенный момент оказались на периферии культурно-художественного процесса, а их деятельность практически выпала из поля зрения профессиональной театральной критики.

Участие в фестивалях, расширение творческого кругозора также позволяет театральным коллективам преодолеть ограниченность репертуара.

Целью деятельности Донецкого областного русского театра юного зрителя, который функционирует в городе Макеевка Донецкой области, является реализация государственной культурной программы в соответствии с ее принципами и путем соз-

дания сценических представлений, организации культурно-массовых мероприятий, сохранения и приумножении национального и общечеловеческого культурного наследия. Для решения этой задачи театр предпочитает представления по произведениям классиков мировой литературы, отвечающие высоким культурным и эстетическим требованиям и не противоречащие возрастным потребностям аудитории. Такой опыт охотно перенимается и другими детскими театрами.

Творческий коллектив театра не ограничивается проведение фестиваля ТЮЗов и принимает активное участие в фестивалях разного уровня, что позволяет активизировать культурные связи, неуклонно совершенствовать работу театра. В последние годы театр стал участником многих театральных фестивалей, в частности:

- 2009 год – Межрегиональный фестиваль «Золотой ключик», посвященный 200-летию со дня рождения Николая Васильевича Гоголя. Спектакль Донецкого областного русского театра юного зрителя «Ночь перед Рождеством» стал обладателем семи дипломов в разных номинациях.

- 2010 год: сентябрь – «Театр. Чехов. Ялта». Гостями фестиваля были коллективы из Германии, Израиля, Сингапура. Спектакль Донецкого областного русского театра юного зрителя «Чайка» получил приз «За лучшую режиссуру»; октябрь (Николаев) – фестиваль стран Причерноморья НОМО Ludens («Человек играющий»). Спектакль Донецкого областного русского театра юного зрителя «Чайка» получил диплом «За лучшую режиссуру», актриса Елена Сергутина, исполнительница роли Нины Заречной, получила диплом «За лучшую женскую роль».

- 2011 год: март (Саранск, столица Республики Мордовии (РФ) – Международный фестиваль «Соотечественники». Организаторы фестиваля – Министерство культуры РФ, Министерство культуры Республики Мордовия, Министерство иностранных дел РФ, Союз театральных деятелей РФ, Центр Национальной Славы России, при поддержке председателя Республики Мордовия Николая Ивановича Меркушкина. Спектакль Донецкого областного русского театра юного

зрителя «Чайка» был хорошо принят зрителями и критиками, театр получил Диплом VI Международного театрального фестиваля «Соотечественники» (авторская работа художника И. Козина); май – на фестивале «Театральный Донбасс» спектакль «Чайка» диплом за лучшую постановку, а Донецкий областной академический русский театр для детей и юношества был отмечен четырьмя дипломами в разных номинациях;

- 2012 год: апрель (Полтава) – межрегиональный фестиваль «В гостях у Гоголя», (Луганск) – фестиваль «Госпожа Удача», посвященный памяти актера Павла Луспекаева. Спектакль Донецкого областного русского театра юного зрителя «Гроза» имел успех у публики и театральной критики; сентябрь (Ялта) – на открытии V Международного фестиваля «Театр. Чехов. Ялта» с успехом был показан спектакль Донецкого областного русского театра юного зрителя «Гроза»; ноябрь (Мытищи, Россия) – на фестивале «Подмосковные вечера» спектакль Донецкого областного русского театра юного зрителя «Чайка» была хорошо принята зрителями и театральной критикой;

- 2013 год: июнь – II фестиваль молодой украинской режиссуры в г. Киеве со спектаклем «...с любовью и всякой мерзостью» по произведениям Дж. Селинджера и Ж. Кокто; ноябрь – с этим же спектаклем театр принял участие в фестивале камерных театров и спектаклей малых форм «МОЛДФЕСТ».

Заключение. Театральный фестиваль как форма взаимодействия творческого коллектива с другими коллективами, со зрителем, как форма маркетинговой политики театральной организации является на современном этапе достаточно жизнеспособной и перспективной, позволяя решить целый ряд очень важных для развития ТЮЗов задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Меньшиков, А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореферат дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01. / А. М. Меньшиков. – М., 2004. – 24 с.
2. Веселовська, Г. Навіщо весь цей театр / Г. Веселовська // Український театр. – 2013. – № 5. – С. 40–41.

Поступила в редакцию 03.10.2013 г.

УДК 783(438)+783(476)

Сакральныя вобразы Mater Dolorosa К. Пендэрэцкага і Ефрасінні Полацкай А. Мдзівані як сімвалы музычнай культуры другой паловы XX ст.

Трафімчук Т. Ю.

Установа адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», Мінск



У музычнай культуры другой паловы XX – пачатку XXI ст. важнае месца належыць «новай сакральнай прасторы». Гэта актуалізуе творчыя звароты сучасных кампазітараў да сакральных вобразаў, якія набываюць сімвалічнае значэнне. Адным з найбольш упадабных з’яўляецца вобраз Божай Маці Якая смуткуе. Яркае ўвасабленне і своеасабліваю трактоўку ён атрымаў у кантаце К. Пендэрэцкага «Stabat Mater», у якой увасобіўся праз прызму ўзаемадапаўняльнага кантрасу высакароднай стрыманасці і эмацыянальнага драматызму. Вызначальнымі для кампазітарскай творчасці другой паловы XX ст., асабліва беларускай, становіцца сакральны вобраз святой Ефрасінні Полацкай. Шматгранна прадстаўлены ў сімфоніі А. Мдзівані «Полацкія пісьмёны», ён сімвалічна вызначае філасофскую ідэю шанавання духоўнага гістарычнага мінулага. Шматпланавасць сэнсавага нападнення сакральных вобразаў Mater Dolorosa і Ефрасінні Полацкай у творах К. Пендэрэцкага і А. Мдзівані аб’ядноўвае іх у адзіным духоўным «полі» і робіць важнымі сімваламі музычнай культуры

другой паловы XX ст.

Ключавыя словы: сакральны вобраз, сімвал, кампазітар, музыка другой паловы XX стагоддзя.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 40-44)

Sacred Images of Mater Dolorosa by K. Penderetski and Efrasiya Polotskaya by A. Mdivani as Symbols of Musical Culture of the Late XXth Century

Trafimchuk T. Yu.

Educational establishment «Belarusian State Academy of Music», Minsk

In the musical culture of the late XX – early XXI centuries important place is taken by «new sacred space». This actualizes creative addressing sacred images by modern composers, which acquire symbolic meaning. One of the most typical is the image of Mother Mary in Sorrow. It acquired bright implementation and specific connotation in K. Penderetski’s cantata «Stabat Mater», in which it was depicted through the prism of mutually contributing contrast of gentle restriction and emotional dramatics. The sacred image of Saint Efrasiya Polotskaya becomes significant for composer creative activity of the late XX century, especially for the Belarusian one. Being richly presented in A. Mdivani’s symphony «Polotsk Writings», it symbolically means philosophic idea of respecting spiritual historical past. Multisided character of sense filling of the sacred images of Mater Dolorosa and Efrasiya Polotskaya in works by K. Penderetski and A. Mdivani unites them in single spiritual «field» and makes them important symbols of the musical culture of the late XX century.

Key words: sacred image, symbol, composer, music of the late XX century.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 40-44)

Адрес для карэспандэнцыі: e-mail: trtanya@mail.ru – Т. Ю. Трафімчук

Ушматмерным сэнсавым «полі» музычнай культуры другой паловы XX – пачатку XXI ст. важнае месца належыць «новай сакральнай прасторы», якая, паводле слоў У. Мартынава, з’яўляецца «спробай супрацьстаяць распаду сучаснага свету шляхам стварэння новага культурнага сінтэзу, што ажыццяўляецца на перакрываванні рознастайных культур і традыцый і <...> пашырае сакральную прастору» [1]. Гэта, з аднаго боку, актуалізуе ўвагу сучасных кампазітараў да фіксаваных (пісьмовых, выяўленчых, музычных) помнікаў арг сагра розных эпох, а, з другога боку, адкрывае магчымасць творчага пераасэнсавання векавечных, аксіялагічна значных катэгорый. Сярод апошніх – сакральны вобраз, з’ява, якая ў даступнай для агульнай свядомасці форме ўвасабляе і выказвае высокую духоўную ідэю.

Шырокае кола персаніфікаваных сакральных вобразаў прадстаўлена ў сучаснай музыцы шматлікімі постацямі з сабора хрысціянскіх святых. Адным з найбольш упадабаных кампазітарамі розных школ і эпох застаецца вобраз *Божай Маці*. Вобраз-сімвал святасці, мудрасці і лагоднасці, ён з’яўляецца таксама сімвалам высокага мацярынства, якое праяўляе сябе ў дзвюх асноўных іпастасях: мацярынства, якое напоўнена ўзнёслай любоўю і святлом (Божая Маці з Немаўляткам), а другая – мацярынства ахвярнае, якое праходзіць праз цяжкія выпрабаванні і пакуты (Маці Якая смуткуе або *Mater Dolorosa*).

Акрамя агульнакультурных метасімвалаў, многія кампазітары другой паловы XX – пачатку XXI ст. звяртаюцца да вобразаў, знакавых для той ці іншай культуры ў больш лакальным сэнсе. Вобраз-лік святой *Ефрасінні Полацкай* у гэтым сэнсе неўзабаве вызначае сакральнае «поле» сучаснай беларускай музычнай культуры.

Мэтай работы з’яўляецца параўнальны аналіз мастацкіх канцэпцый увасаблення сакральных вобразаў Божай Маці Якая смуткуе і Ефрасінні Полацкай як сімвалаў музычнай культуры другой паловы XX ст. У якасці матэрыялу выступаюць сачыненні, блізкія па часе стварэння, але прыналежныя кампазітарам розных нацыянальных школ: «*Stabat Mater*» польскага аўтара К. Пендэрэцкага (1962) і «Полацкія пісьмёны» беларускага творцы А. Мдзівані (1987).

Крыніцазнаўчую базу работы складае навуковая літаратура, якая прысвечана розным пытанням. Першую групу складаюць даследаванні А. Івашкіна, Л. Кокаравай, З. Лісы, Э. Яхімовіч, І. Паслушнай, Р. Аладавай, Т. Мдзівані, В. Савіцкай, Н. Яканюк, якія прысвечаны праблеме аўтарскіх стыляў К. Пендэрэцкага і А. Мдзівані. Блізкія да іх музыказнаўчыя публікацыі В. Фёдарова, І. Нікольскай, В. Савіцкай, Л. Волкавай па пытаннях жанравай спецыфікі сімфанічных і вакальна-сімфанічных твораў польскага і беларускага кампазітараў. Другую групу навуковых крыніц прадстаўляюць мастацтвазнаўчыя і культуралагічныя па сваёй накіраванасці працы, дзе даецца агляд агульнакультурнага кантэксту другой паловы XX ст., а таксама разглядаецца спецыфіка сучасных музычных школ Польшчы і Беларусі ў аспекце тэндэнцыі «новай сакральнай прасторы».

Асаблівасці мастацкага ўвасаблення сакральнага вобраза *Mater Dolorosa* ў кантаце К. Пендэрэцкага «*Stabat Mater*». Практыка ўвасаблення ў музычнай творчасці сакральнага вобраза Багародзіцы Якая пакутуе вядзе сваю гісторыю з часоў Сярэднявекі. Вядома, што першапачатковым прататыпам быў лацінскі тэкст, аўтарам якога прынята лічыць манах-францысканца Я. да Тодзі. У 1423 г. ён быў зацверджаны ў каталіцкім набажэнстве і на яго аснове склаўся музычны (і семантычны) інварыянт *Stabat Mater* – кананічная секвенцыя з 10 строф у амбітусе другога царкоўнага тону. З XVIII ст. вобраз *Mater Dolorosa* увасабляецца ў розных па змесце, жанры і ступені набліжанасці да храмавай традыцыі творах А. Вівальдзі, Й. Гайдна, Й. Зейдлера, Дж. Пергалезі; у XIX ст. да яго звяртаюцца Ф. Шуберт, Дж. Расіні, А. Дворжак, Ф. Ліст, Д. Вэрдзі; а ў XX ст. – К. Шыманоўскі, Ф. Пуленк, А. Пярт, А. Караманаў, У. Мартынаў, Ю. Каспараў і іншыя.

«*Stabat Mater*» К. Пендэрэцкага – твор у гэтым шэрагу асаблівых. Так сталася, што ён вызначыў пераломны момант як у творчай біяграфіі кампазітара, так і ў музычнай эстэтыцы «Новай польскай школы» ў цэлым. Пасля сваёй «музыкі новых вымярэнняў» лідэр польскага авангарда 1950-х – 1960-х гг. Адкрыў для сябе і для польскай музычнай культуры другой паловы XX ст. эпоху новай

сакральнай музыкі (*nova musica sacra*), якая цягнецца і застаецца актуальнай да сённяшняга дня.

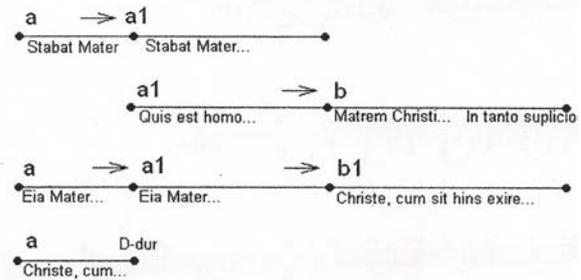
К. Пендэрэцкі ўвасобіў сакральны вобраз Багародзіцы Якая смуткуе ў жанры невялікай кантаты для трох змешаных хароў а сарэла, якую потым у якасці асобнай часткі ўключыў у вакальна-сімфанічнае палатно «Страсці па Луку». Тэкставай асновай кантаты стаў скарочаны варыянт лацінскага тэксту, дзе кампазітар пакінуў 6 тэрцын з 20 першапачатковых. Твор Пендэрэцкага адметны лапідарнасцю памераў, мінімалізацыяй выканальніцкіх сродкаў, адноснай прастатой і прыцягальнай натуральнасцю мастацкай мовы, што, аднак, не залішае яго эмацыянальнай адкрытасці і экспрэсіі, якія так здзіўлялі сучаснікаў. Істотна, што пры выкарыстанні кананічнага тэксту і апоры на музычныя алузіі да старажытнай грыгарыянікі, «Stabat Mater» мае прынцыпова канцэртна-сцэнічную накіраванасць, што неаднойчы пацвярджаў сам кампазітар: «Гэта музыка, якая з'яўляецца духоўнай па зместу, а не па функцыі» [2].

Цэнтральны вобраз твора – Mater Dolorosa трактаваны кампазітарам як абагульнены сімвал, які мае свой філасофскі падмурак, звязаны з роздумамі аўтара аб трагедыях чалавечага жыцця і драматычных падзеях гісторыі XX ст. Перш за ўсё ён накіраваны да ўзрушэння глыбін чалавечай духоўнасці і маралі: «Ці былі ў вашай гісторыі здраднікі? – пытае ў адным са сваіх інтэрв'ю К. Пендэрэцкі. – А колькі мільёнаў рускіх, польскіх, украінскіх, габрэйскіх маці стаялі ля труны забітых сваіх сыноў? І калі ў хоры раздаецца лямант натоўпу, не могуць не ўздрыгнуць людзі. Перад імі маці ля труны забітага сына, якому здарзілі» [3].

Асобая ўзнёсласць вобразу-сімвалу Багародзіцы выразна надае тонкае драматургічнае вырашэнне кантаты, якое раскрывае творчы талент аўтара не толькі як кампазітара, але і як «рэжысёра музычных эмоцый». «Для таго, каб у слухача ўзнік эмацыянальны водгук на евангельскія падзеі, разважае кампазітар, – трэба не распавядаць яму аб іх, не ствараць «праграму» пры дапамозе тэкста, а ўвесці яго ў сітуацыю поўную напружанасці і драматызму» [4, с. 131]. У музычным тэксце гэта вырашана ў пастаяннай змене ступені да-

чынення дзвюх вобразных сфер, першая з якіх звязана з Mater Dolorosa, а другая ўвасабляе рух і настрой мітуслівага натоўпу. Гэта дапаўняецца сродкамі музычнай мовы твора, дзе кампазітар абапіраецца на ўзаемадапаўняльны кантраст «архаічнай» (якая набліжана да ўзораў грыгарыянікі) і сучаснай (санарыстычнай) гукавых асноў.

Паводле логікі супастаўлення двух сімвалічных планаў твора, у кантаце можна вылучыць чатыры раздзелы:



Першы раздзел адрозніваецца агульнай эмацыянальнай стрыманасцю, унутранай статыкай тону выказвання, якія, быццам, перадаюць аб'ектыўны позірк назіральніка звонку. У другім раздзеле кампазітар пераключае вобразны план у сферу абагульненага вобраза шматлікага натоўпу, рух і хваляванне якога дынамічна разрастаюцца і прыходзяць да драматычнай кульмінацыі ў трэцім раздзеле. Менавіта тут адбываецца псіхалагічна напружанае раз'яднанне вобразна-сімвалічных планаў кантаты. Наступны, апошні раздзел – гэта паступовае «збіранне» дзвюх сфер, якія напрыканцы аб'ядноўваюцца ў агульнай славе-glorii. Такім чынам, сімвал-вобраз Божай Маці Якая смуткуе нібыта ўзносіцца над людскімі перажываннямі, а потым у іх жа і раствараецца – у тым натоўпе, дзеля якога і існуе.

Сакральны вобраз-сімвал Ефрасінні Полацкай у сімфоніі «Полацкія пісьмёны» А. Мдзівані. У беларускай музыцы другой паловы XX – пачатку XXI ст. не менш выразнае ўвасабленне атрымаў сакральны вобраз святой Ефрасінні Полацкай¹. Свае

¹ Як вядома, Ефрасіння Полацкая (1110–1173), у свеце – князьёна Прадслава, была дачкой князя Георгія Усяславіча, унучкай князя Усяслава Брачыславіча (Чарадзея). У дванаццаць гадоў «пламенное прышло ей жэланне облечыся в иночэскай образъ и она решилась утаитыся вь обители Полоцкой» [5, с. 357]. Неўзабаве Ефрасіння стала ігуменняй манастыра св. Спаса ў Полацку і там распачала сваю духоўна-асветніцкую дзейнасць. Яна «пачала кнігі пісаць сваімі рукамі», перакладаць з грэчаскай і лацінскай моў, а таксама ствараць свае малітвы і



«прынашэнні» беларускай падзвіжніцы і асветніцы стварылі Л. Шлег («Песнапенні аб Ефрасінні Полацкай»), Л. Сімаковіч («Сны Ефрасінні»), Г. Ермачэнкаў («У вянок Ефрасінні Полацкай»), Г. Кароткіна («Песні да святой Ефрасінні Полацкай»). Немалаважна, што своеасаблівым мастацкім імпульсам для беларускіх кампазітараў з’яўляецца збор харавых і сольных «Песнапенняў аб Ефрасінні Полацкай», які захаваўся з XII ст. Асобныя яго ўзоры становяцца асновай аўтарскіх перапрацовак, стылізацый і нават цытат.

Сімвал-вобраз Ефрасінні таксама набыў яркае і шматграннае асвятленне ў творчасці А. Мдзівані. Кампазітар увасобіў яго ў першай сімфанічнай сцэне першай часткі сімфоніі «Полацкія пісьмёны» і, больш ускосна, у другой частцы твора, прысвечанай ідэі асветніцтва («Грамота», «Азъ веди», «Книга» і «Мудра»).

Вакальна-інструментальная Шостая сімфонія для хору, сапрапа і аркестра па змесце і часу стварэння блізкая да такіх твораў кампазітара, як Пятая сімфонія «Памяць зямлі» для хору, меца-сапрапа і народнага аркестра (1984) і балет «Страсці (Рагнеда)» (1993)². У гэтай так званай «полацкай трылогіі» кампазітар звяртаецца да тэмы гісторыка-культурнай спадчыны Беларусі і прыходзіць да філасофскай высновы, што

павучанні. На ўласныя сродкі Ефрасіння пабудавала дзве царквы (царква Спаса была збудавана дойлідом Іаанам за трыццаць тыдняў!) і заснавала два манастыры – жаночы і мужчынскі, якія сталі асяродкамі асветы ў сярэднявечным Полацкім княстве. У 1161 г. па замове Ефрасінні Лазарам Богшам быў створаны Крыж – нацыянальная святыня Беларусі. Ефрасіння стала першай жанчынай ва ўсходнеславянскім праваслаўі, якую царква кананізавала ў святыя і «памяць преподобной пережила целый ряд столетий, будучи и доселе, въ тех местах, предметомъ общаго благоговенія» [5, с. 369].

² Нагадаем, што за сімфоніі «Памяць зямлі» і «Полацкія пісьмёны» 1988 г. і за балет «Страсці» ў 1996 г. А. Мдзівані былі прысуджаны дзве Дзяржаўныя прэміі Рэспублікі Беларусь.

без мінулага няма будучага, што сімвалы мінуўшчыны – гэта шлях да далейшага руху. Ідэя сувязі пакаленняў, шанавання сваёй культурнага багацця і памяці знакавых постацей сваёй культуры і з’явілася асновай філасофскай канцэпцыі Шостай сімфоніі.

Паводле аўтарскага драматургічнага вырашэння, сімфонія праграмная і складаецца з дзвюх частак: «Лікі» і «Пісьмёны». Так выбудоўваецца манументальны дыпціх, у першай частцы якога даюцца сімвалічныя партрэты Ефрасінні Полацкай, Францыска Скарыны і Сімяона Полацкага, а ў другой частцы з удзелам хора і салісткі апяваецца іх асветніцкая місія.

Адзін з вядучых вобразаў твора сакральны лік Ефрасінні Полацкай, А. Мдзівані прадстаўляе як сімвал ідэала жаночасці, высакародства, узнёслай прыгажосці, а таксама цвёрдасці духу і прыхільнасці высокай ідэі. Святлейшы вобраз у свой час глыбока ўразіў А. Мдзівані. «Калі я пачаў пісаць, даводзіць сам аўтар, – мне было цяжка вырашыць. Яна павінна была быць далікатная, яна павінна была быць валявая, яна павінна была быць, перш за ўсё, вялізарнай унутранай культуры і вялізарнай унутранай сілы, таму што толькі такія людзі, як яна, маглі весці за сабою» [6]. Таму невыпадкава, што ў самым светлым цэнтры Шостай сімфоніі, першым раздзеле сцэны «Ефрасіння», сакральны вобраз святой раскрыты як унутранае аблічча і сама душа Полацка. Узнёслая, мякка-распеўная тэма нібыта лунае ў высокіх струнных і адпавядае духоўнаму сэнсу слоў Ефрасінні Полацкай: «Презираю всё красное міра, а что имаю, всё отдаю въ церковь Спасову, и сама желаю соединиться съ нимъ союзомъ, и поклонить главу мою подъ благое и лёгкое его иго» [5, с. 361]:

У другім раздзеле вобраз Ефрасінні раскрываецца з іншага боку, што пераклікаецца з тымі радкамі агіяграфічнай літаратуры, дзе гаворка вядзецца пра даманаскае жыццё Прадславы. «Повсюду, распространилась молва о красоте ея и премудрости; – даводзіць «Жыццё Ефрасінні», – многіе изъ соседнихъ Князей просили ее въ супружество за сыновей своихъ» [5, с. 356]. Ажыўлены ўнутраным рухам, лірычнымі інтанацыямі і тонкай вальсавасцю вобраз-сімвал Ефрасінні дапаўняецца ў гэтым раздзеле новымі, пачуццёвымі нюансамі і паўстае ў святле ўзвышанай жаноцкасі.

Іншая духоўнай грань сімвалу Ефрасінні Полацкай – велізарная ўнутраная сіла подзвігу «выратавання свайго народа ад азвярэння», подзвігу самаадрачэння раскрываецца ў трэцім раздзеле першай сцэны «Полацкіх пісьмёнаў». Апошні, чацвёрты раздзел з’яўляецца музычна-філасофскім абагульненнем, у якім вяртаецца лірыка і рашучасць папярэдніх раздзелаў, а таксама з’яўляецца новы «вобразны матыў», блізкі да пастаралі. Так, адначасова манументальна і лаканічна кампазітар увасабляе шматгранную сутнасць сакральнага вобраза-сімвала Прадславы Ефрасінні.

Заклучэнне. Такім чынам, сакральны вобраз з’яўляецца важнай інтэнцыяй кампазітарскай творчасці другой паловы ХХ ст. Важна, што ў мастацкіх артэ-фактах ён выяўляе сябе ў шматмерных па сэнсу музычных і вербальных сімвалах, метафарах, метаніміях. Адным з самых прыцягальных вобразаў да сённяшняга дня застаецца вобраз-сімвал Божай Маці Якая смуткуе. Увасоблены ў кантаце «Stabat Mater» К. Пендэрэцкага, ён, з аднаго боку, уключае ў сваё семантычнае «поле» шырокі спектр агульнакультурных і агульнагістарычных сэнсаў, а, з друго-

га боку, максімальна набліжаны да суб’ектыўна-пачуццёвага боку жыцця чалавека.

Сакральны вобраз святой Ефрасінні Полацкай таксама з’яўляецца вельмі важным у кантэксце сучаснай культуры, што асабліва праяўляецца ў беларускай музыцы. Як магістральны, ён шматгранна раскрыты ў сімфоніі А. Мдзівані «Полацкія пісьмёны». Прадстаўлены адначасова як ідэальны і зямны, узнёслы і дзейсны, духоўны сімвал-лік слаўнай палачанкі ўбірае ў сябе гістарычную «сапраўднасць» і душэўную летуценнасць.

Натуральна, што кампазітары па-рознаму трактуюць і ўвасабляюць знакавыя культурныя вобразы-сімвалы. Аднак шматпланавасць іх сэнсавага нападўнення, семантычная насычанасць і імкненне закрануць лепшыя бакі чалавечай душы – аб’ядноўваюць у адзіным сакральным «полі» абодва адметныя творы і раскрываюць іх унутранае падабенства на іншым узроўні.

ЛІТАТАТУРА

1. Катунян, М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова / М. Катунян // Русское музыкальное общество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.irms.ru/martynov02.html>. – Дата доступа: 18.05.2013.
2. Пендерецкий, К. «С оглядкой на сто лет вперед...» / К. Пендерецкий // Частный корреспондент [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/kshishtof_penderetskij_s_oglyadkoj_na_sto лет_vpered_1691. – Дата доступа: 04.11.2009.
3. Пендерецкий, К. История жизни // Биографии. История жизни великих людей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=835><http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=835> Дата доступа: 11.05.2009.
4. Березовчук, Л. «Страсти по Луке» Кш. Пендерецкого и традиции жанра пассионов. К вопросу о стилевых взаимодействиях / Л. Березовчук // Вопросы музыкального стиля: сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; сост. М. Г. Арановский. – Л.: ЛГИТМИК, 1978. – С. 112–139.
5. Житіе Преподобной Ефросиніі княжны полоцкой / Из рукописного сборника Сергиевой Лавры № 44 и печатного жития Преподобной (ксерокопия). – 1970. – С. 354–355; 357–370.
6. З прыватнай бяседы з кампазітарам ад 23.03.2011 г.

Паступіў у рэдакцыю 27.06.2013 г.

УДК 785.166(476)“18/19”

Репертуар мандолинистов Беларуси конца XIX – первой трети XX в.

Толкач И. Ф.

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



Статья посвящена изучению репертуара белорусских мандолинистов конца XIX – первой трети XX вв. Данный период характеризуется активным ростом сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства на мандолине, которое приобрело в 1920-е – 1930-е гг. массовый характер. Автор впервые в современном искусствоведении дает исторический обзор нотной литературы для мандолины в Беларуси вышеназванного периода, выявляет особенности нотных изданий данного периода, анализирует репертуар мандолинистов и ансамблей народных инструментов с участием мандолины, выделяет основные репертуарные тенденции, делает вывод о необходимости изучения данного опыта для расширения репертуара современных мандолинистов Беларуси.

Ключевые слова: мандолина, нотные издания, репертуар мандолинистов.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 45-49)

Repertoire of Belarusian Mandolinists of the Late XIX – Early XX Centuries

Tolkach I. F.

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

The article is devoted to studying the repertoire of Belarusian mandolinists of the late XIX – early XX centuries. This period is characterized by active growth of solo, ensemble and orchestral mandolin performances which gained mass character in the 1920–30-ies. The purpose of the work is identification and characteristic of mandolinist repertoire of Belarus of the late XIX – early XX century. In the article the author, for the first time in modern art criticism, gives a historical review of musical mandoline literature in Belarus in the above named period, reveals features of musical editions of this period, analyzes repertoire of mandolinists and ensembles of folk instruments with mandoline participation, singles out main repertoire tendencies, draws a conclusion about the necessity of studying this experience for the expansion of repertoire of modern mandolinists of Belarus.

Key words: mandolin, musical editions, repertoire of mandolinists.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 45-49)

Народно-инструментальная культура является неотъемлемой частью музыкальной культуры Беларуси. Музыкальные инструменты белорусов – цимбалы, баян, домра, мандолина, балалайка, гитара и др. – устойчиво существуют в традиционной фольклорной и сценической академической музыкальной практике.

Мандолина в традиционной культуре Беларуси бытует на протяжении уже не-

скольких веков. Путь мандолины в сценической практике Беларуси (с конца XIX в.) отличается дискретностью. Так, после массового музицирования на мандолине в довоенное время, она была запрещена в 1950-е гг. как инструмент «западного происхождения» чуждый советскому народу, и вновь вернулась на сцену только в 1990-е гг. На современном этапе мандолина активно присутствует в

Адрес для корреспонденции: e-mail: 3141516@tut.by – И. Ф. Толкач

музыкальной практике Беларуси: ведется преподавание на мандолине, мандолинисты являются лауреатами международных конкурсов, ведут активную концертную деятельность.

Обращение ученых Беларуси к изучению мандолины ограничено немногочисленными публикациями. Так, белорусский ученый, этномузыковед И. Д. Назина исследует особенности конструкции, строя, форм исполнения, репертуара, технико-выразительных возможностей мандолины в традиционной народно-инструментальной культуре Беларуси [1]. Исследователь А. В. Скоробогатченко характеризует специфику конструкции и технологии изготовления мандолин в регионе белорусского Поозерья [2, с. 97–98]. Вопросы возникновения мандолины в Беларуси, происхождения инструмента, современного состояния исполнительства на мандолине рассматривает исполнитель, педагог, инициатор возрождения мандолины в Беларуси Г. В. Осмоловская [3]. Одну из глав работы «Лютня і гітара на беларускіх землях» гитарист, педагог, композитор В. С. Живалевский посвящает изучению любительского музицирования начала XX века [4, с. 52–59]. Представленные автором документальные данные и многочисленные фотографии дают представление об активном использовании мандолины в любительской практике в этот период. Белорусский исследователь народно-инструментального исполнительства Л. С. Таирова освещает проблемы концертной деятельности мандолинистов [5]. Молодой ученый Т. Н. Бабич в диссертационном исследовании основное внимание уделяет генезису и эволюции мандолины, модификации конструкции инструмента, основным тенденциям развития западноевропейского и русского мандолинного искусства. Значительно меньше внимания автор посвящает развитию мандолинного искусства в Беларуси, практически не затрагивая при этом вопросы репертуара исполнителей на мандолине [6].

В поле внимания исследователей находятся разные аспекты изучения мандо-

линного искусства, однако репертуар до настоящего времени учеными Беларуси не затрагивается. Проблема репертуара становится особенно актуальной на современном этапе возрождения активных форм музыкального творчества, в том числе и музицирования на народных инструментах. Отмечая, что любительское музицирование в 20–30-е гг. XX в. является временем наибольшего массового исполнительства на мандолине в Беларуси, осмысление и анализ этого опыта, том числе и репертуара, является необходимым фактором для дальнейшего развития мандолинного искусства в Беларуси. Изучение данного вопроса имеет также непосредственную практическую значимость для исполнителей-мандолинистов, для которых проблема репертуара является одной из наиболее важных. Этим обуславливается актуальность данной темы и ее новизна для отечественного искусствоведения.

Цель статьи – выявление и характеристика репертуара мандолинистов Беларуси конца XIX – первой трети XX века.

Мандолина в сценической культуре Беларуси появляется в конце XIX века. За несколько десятилетий она получает небывалое распространение в любительской среде, и в 20–30-е гг. XX в. ансамблевое и оркестровое исполнительство на народных инструментах, в том числе и мандолине, достигает массовых размеров. Как отмечает белорусский ученый, исследователь народно-инструментальной культуры сценического типа Н. П. Яконюк, любительские струнные оркестры и ансамбли в начале XX в. стали «новой приметой» городской культуры Беларуси [7, с. 76].

О массовости коллективных форм исполнительства на мандолине свидетельствуют многочисленные фотодокументы. Так, В. С. Живалевский выделяет учебный неаполитанский оркестр Гродненской губернии (конец 1920-х – 1930-е гг.), Дятловский еврейский учебный мандолинный оркестр (1929 г.), Любчанский струнный оркестр (1920-е гг.), Запольский неапо-

литанский оркестр Товарищества Белорусской школы (Кореличский район), оркестр Новогрудской белорусской гимназии. Также автор указывает на существование в Минске до революции пяти неаполитанских оркестров, а также многочисленных ансамблей с участием мандолин, балалаек и гитар, называемых в то время струнными кружками [4, с. 52–59]. Г. В. Осмоловская отмечает, что струнные оркестры с участием мандолин, балалаек и гитар были в Пружанском городском училище (1908 г.), Виленской белорусской гимназии, одной с гомельских школ (1910 г.). Многочисленные мандолинные оркестры в 1930-е гг. существуют при средних школах в Витебске, на Гомельщине струнные оркестры встречаются в д. Глыбов, г. Речица, г. Гомель [3, с. 31].

Наличие такого большого количества инструментальных коллективов требовало как самоучителей, школ игры, методической литературы для освоения игры на мандолине, так и большого репертуара. Для анализа этого вопроса были изучены нотные документы отдела фондирования специализированных фондов Национальной библиотеки Беларуси.

Одними из первых методических пособий для мандолины в Беларуси являются опубликованные в 90-е годы XIX века в Париже «Методика игры на банджолине или мандолине-банджо» Эдуарда Джаковаччи (ок. 1890 г.) и «Методика обучения игре на мандолине и банджо» Эдгара Бара (1903 г.). В данных изданиях содержатся первоначальные сведения об инструменте, посадке, постановке рук, основы нотной музыкальной грамоты, ряд упражнений и пьес для освоения различных приемов игры на мандолине. Теоретический материал сразу предлагается авторами отработать в упражнениях [8–9].

В то же время в Беларуси появляются первые нотные издания для мандолины. Это пьесы Альберто Кальвани «Венеция!» (серенада) для голоса с сопровождением гитары или мандолины (Париж, 1890 г.) и Жозефа Дьёдонне Тальяфико «Почему бы и нет?» (Париж, 1892 г.) для голоса с

сопровождением фортепиано или мандолины.

Активное распространение народных инструментов в 20-е гг. XX в. в России приводит к появлению большого количества самоучителей и школ игры. Так, среди первых самоучителей игры на мандолине: «Новейший элементарный самоучитель для мандолины» К. Шварца (М., 1929 г.), «Новейший самоучитель для мандолины» В. Яшнева (Л., 1929 г.), «Краткий самоучитель для мандолины» К. Благовещенского (серия «Дешевая серия кратких самоучителей» (М., 1929 г.), «Школа-самоучитель для мандолины (или четырехструнной домры)» Н. Розова (М., 1932 г.), «Школа-самоучитель для мандолины» В. Яшнева (Л., 1932 г., 7-е издание), «Самоучитель для мандолины» С. Александрова и С. Тэша (М., 1939 г., 2-е издание). Как видим, самоучители и школы игры на мандолине издаются как в государственных, так и частных издательствах, и неоднократно переиздаются, что говорит об их большой востребованности.

Для легкости и быстроты освоения мандолины многие самоучители 1920-х гг. изложены в нотной и цифровой системах, что дает возможность овладеть инструментом в краткие сроки, не затрагивая овладение нотной грамотой.

Большая потребность в нотной литературе приводит к публикации серий сборников нот для разных инструментов, в том числе и для мандолины. Например, «Серия пьес для мандолины»; «Дешевая библиотека»; «Репертуар любительского ансамбля: мандолина, балалайка, гитара (2-я мандолина, 2-я балалайка по желанию)»; «Библиотека журнала «Народное творчество»: Серия музыкального репертуара; «Библиотека журнала «Колхозный театр»: Серия музыкальной учебы; Библиотека журнала «Колхозный театр»: Серия музыкального репертуара; «Серия колхозная»; «Общедоступная музыкальная библиотека».

Из анализа сборника пьес очевидно, что многие предлагают переложения одной пьесы для разных инструментов. Так,

в сборнике «Репертуар любительского ансамбля: мандолина, балалайка, гитара (2-я мандолина, 2-я балалайка по желанию)» каждое произведение предлагается для следующих народных инструментов и ансамблей: одной мандолины; одной балалайки; мандолины и гитары; балалайки и гитары; двух мандолин; двух балалаек; мандолины, балалайки и гитары; двух мандолин, двух балалаек и гитары. Ряд пьес написаны для мандолины или четырехструнной домры, а также скрипки или мандолины.

Большая популярность в 1920-е – 1930-е гг. трио в составе мандолины, балалайки и гитары, а также дуэта мандолины и гитары приводит к появлению пьес для этих составов. Например, в репертуаре ансамбля мандолины и семиструнной гитары обработки русских народных песен «Пойду ль я, выйду ль я» (гармонизация А. Лядова); «Что от терема, да до терема» (гармонизация Н. Римского-Корсакова); «Протяжная» (гармонизация М. Балакирева); «Песня венецианского гондольера» Ф. Мендельсона-Бартольди; «Камаринская» и «Неаполитанская песенка» П. Чайковского; «Вальс» Р. Шумана; «Серенада» и «Музыкальный момент» Ф. Шуберта.

В целом, в репертуаре исполнителей на мандолине, преобладают танцевальная музыка, обработки народных песен и большой популярностью пользуются песни советских композиторов. Среди пьес танцевального жанра можно назвать «Менуэт» Л. Бетховена, «Мазурку» Г. Венявского, «Танго» А. Виллолдо, «Польку» Р. Дриго, «Польку мандолинистов» Е. Меццакапо, «Чардаш» В. Монти, «Мазурку» Ф. Шопена, «Вальс» Ф. Шуберта, «Вальс» И. Штрауса, танцы из опер русских и зарубежных композиторов, современные салонные танцы, танцы народов СССР. Обработки русских, украинских, белорусских, цыганских, татарских и других народных песен составляют важную часть репертуара мандолинистов. Это обработки русских народных песен «Ой да ты, калинушка», «У зари-то у зореньки», «Эй, ухнем», «Как

за речкою, да за Дарьею», «Уж, ты, поле мое»; обработки украинских народных песен «Засвистали козаченьки», «Кучерява Катерина», обработки белорусских народных песен «А ў полі вярба», «Калыханка» и многие другие. Песни советских композиторов о героях того времени (А. Копосов «Песня о Щорсе», Д. Васильев-Буглай «Гибель Чапаева», М. Блантер «Партизан Железняк»), песни из популярных кинофильмов (И. Дунаевский «Марш» из кинофильма «Веселые ребята», «Песня о Каховке» из кинофильма «Три товарища», В. Пушкин «Лейся, песня, на просторе» из кинофильма «Семеро смелых») издаются большими тиражами в переложении для мандолины.

Также в репертуаре мандолинистов конца XIX – первой трети XX в. присутствуют сочинения зарубежных композиторов («Песня Сольвейг» Э. Грига, «Юмореска» А. Дворжака, «Прекрасный Розмарин» Ф. Крейслера, «Песня без слов» Ф. Мендельсона, «Лебедь» К. Сен-Санса) и русских композиторов («Грустная песенка» В. Калиникова, «Восточная мелодия» Ц. Кюи, «Итальянская полька» С. Рахманинова), которые до настоящего времени входят в репертуар мандолинистов. Оригинальные произведения для мандолины в этот период практически отсутствуют. Среди оригинальных сочинений можно назвать «Адажио» Л. Бетховена.

Заключение. Массовое ансамблевое и оркестровое народно-инструментальное исполнительство в Беларуси приходится на 20–30-е гг. XX в. Ансамбли народных инструментов с участием домр, балалаек, мандолин, гитар, баянов занимаются активной исполнительской деятельностью, что требует большого репертуара.

Среди первых изданий для мандолины в Беларуси – самоучители, школы игры западноевропейских и русских авторов, а также многочисленные сборники нот для мандолины. Особенностью издательской деятельности 1920-х – 1930-х гг. является издание серий нот для народных инструментов, в том числе и для мандолины. Большинство произведений из данных

сборников написано в нотной и цифровой системах, что дает возможность музицировать без знания нотной грамоты. Проанализированный репертуар позволил выявить наиболее часто исполняемые произведения. Это танцевальная музыка, обработки народных песен, песни советских композиторов. Немного меньше внимания мандолинисты уделяют произведениям мировой музыкальной классики, в связи с чем присутствуют единичные оригинальные произведения для мандолины.

Период конца XIX – первой трети XX века является важной вехой в развитии мандолинного искусства в Беларуси. На современном этапе осмысление данного опыта является перспективным для исполнителей-мандолинистов и ученых Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назина, И. Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные / И. Назина. - Минск: Наука и техника, 1982. - 122 с.
2. Скорабагатчанка, А. Народная інструментальная культура Беларускага Паазер'я / А. Скорабагатчанка. - Мінск: Беларус. навука, 1997. - 471 с.
3. Асмалоўская, Г. Мандалінае выканальніцтва на Беларусі / Г. Асмалоўская // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: зб. навук. прац / Мін-ва культуры і друку Рэспублікі Беларусь, Бел. ун-т культуры, Бел. акад. музыкі; рэдкал.: Я. Грыгаровіч (гал. рэд.) [і інш.]. - Мінск, 1994. - С. 28-34.
4. Жывалеўскі, В. С. Лютня і гітара на беларускіх землях: вучэб. дапам. / В. С. Жывалеўскі. - Мінск: БДАМ, 2008. - 180 с.
5. Таірава, Л. Мандаліна праз стагоддзі... / Л. Таірава // Мастацтва. - 1994. - № 10. - С. 28-31.
6. Бабич, Т. Н. Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / Т. Н. Бабич. - Минск, 2006. - 218 с.
7. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. П. Яконюк. - Минск: Бел. гос. ун-т культуры, 2001. - 270 с.
8. Bara, E. Methode de mandoline et banjoline: complete theorique et pratique : [en 3 part.] / E. Bara. - Paris: A. Besnard, 1903. - 35 с.
9. Jacovacci, E. Methode elementaire de banjoline ou mandoline-banjo / E. Jacovacci. - Paris: Marcel Labbe, [1890?]. - 37 с.

Поступила в редакцию 03.01.2014 г.

УДК 781.2+781.5

Некоторые инструменты анализа массовой музыки

Бойко А. Н.

Институт искусствоведения, фольклора и этнологии имени М. Т. Рыльского, Киев



Статья посвящена проблемам, связанным с изучением массовой музыки, в частности, с таким аспектом исследования данной темы, как ее музыкальный анализ. Отмечено важное значение именно музыковедческих исследований для всестороннего изучения феномена массовой музыки. Выявляются специфика использования традиционного музыкального анализа применительно к массовой музыке, отличия массовой музыки от академической в контексте такого анализа, в частности, предпосылки для отхода от принципов процессуальности применительно к ней.

В качестве материала исследования рассматриваются два инструмента анализа массовой музыки – методы английского исследователя Алана Мура и британско-шведского ученого Филиппа Тэгга. В результате выдвигается предположение, что приведенные инструменты являются наиболее вероятными путями развития исследовательской мысли в данном направлении.

Ключевые слова: популярная музыка, массовая музыка, массовая культура, анализ музыкальных форм.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 50-55)

Some Instruments of Mass Music Analysis

Boiko A. N.

M. T. Rylski Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kiev

The article centers round issues connected with the study of mass music, namely, with its musical analysis. It is music research the significance of which for all side study of the phenomenon of mass music, which is pointed out. Specificity of the use of traditional music analysis concerning mass music is considered as well as distinction of mass music from academic within such analysis, namely, preconditions for the departure from the principles of process, regarding it. The aim of the article is to consider available methods of the study of this issue, give grounds for their practical application, and evaluate their advantages and disadvantages.

Two instruments of mass music analysis are considered in the article as the material of the study: methods by the English researcher Alan Moor and by Philip Tagg, the British-Swedish scholar. As a result of the research, assumption is made that the presented instruments are more probable ways of the development of the research thought in this direction.

Key words: popular music, mass music, mass culture, analysis of music forms.

(Art and Culture. — 2014. — №1(13). — P. 50-55)

В современном обществе музыка является одной из наиболее распространенных форм культуры. Заявляя о себе практически во всех сферах жизни, музыка распространяет свое влияние с интенсивностью пандемии.

Цель данной статьи – выявление проблем и специфик, связанных с исследованием звуковой составляющей массовой музыки, а также рассмотрение некоторых аналитических инструментов, применимых

для ее исследования.

Доминирующей формой музыкального искусства на новейшем этапе является массовая (популярная) музыка – феномен массовой культуры, актуализированный в индустриальную и постиндустриальную эпоху определенными социальными, культурными, технологическими и другими причинами, количественно и по степени влияния преобладающей над народной и академической музыкой.

Адрес для корреспонденции: e-mail: lesius@i.ua – А. Н. Бойко

Интерес к массовой музыке как к объекту научного исследования появился через непродолжительное время после формирования ее как международного, глобального феномена – в 1930-х–1940-х гг. Среди музыкально-теоретических дисциплин этот феномен изучается преимущественно в культурологической и исторически-ретроспективной плоскостях. Разработки проблем массовой музыки в русле музыкальной теории и анализа появились намного позже и остаются весьма редкими.

Изучение непосредственно имманентно-структурной составляющей феномена массовой музыки представляется необходимым по нескольким причинам. Во-первых, явное количественное преобладание массовой музыки в социуме служит достаточно веским основанием для рассмотрения ее в составе мирового культурного наследия, присущего как отдельным народам, странам, так и человечеству в целом. Во-вторых, элитарная художественная культура (в частности, ее музыкальная составляющая, начиная с различных течений модерна, авангарда, различных пост- и нео-трендов, преобладающих в истории академической музыки XIX–XX вв.) в своей эстетической канве сознательно противопоставляется массовому, «обыденному» искусству как неспособному создавать креативное сознание, содержать в себе множество смысловых уровней и воздействовать на творческий потенциал реципиента. По мнению российской исследовательницы А. В. Костиной, «исторически элитарная культура возникает именно как антитеза массовой и свой смысл, основное значение проявляет в сопоставлении с последней» [1, с. 86]. Однако многие исследователи отмечают, что, несмотря на диаметрально противоположность, полярность в эстетике и художественных задачах, массовая и элитарная музыка демонстрируют явную синхронность в прохождении тех или иных исторических этапов развития, сходство в решении определенных художественных задач и поиске выразительных средств. Как считает Т. В. Чередниченко, «...авангардизм и поп-музыка постоянно взаимодействуют. При этом в наши дни все заметнее обмен как «идейными ценностями», так и стилистическими средствами между ними»

[2, с. 174]. Многие теоретики культуры, в частности, американские исследователи Р. Браун и Р. Най, процитированные в вышеуказанной монографии А. Костиной, подчеркивают, что границы между видами культур (массовой, элитарной, народной) весьма условны и не подлежат точному определению [1, с. 82]. Таким образом, выяснение синтаксических особенностей и закономерностей массовой музыки, возможно, могло бы, в свою очередь, дать более глубокое понимание выразительных средств и закономерностей современной музыкальной «картины мира», представляющей собой все многообразие проявлений факторов музыкального искусства в одном неразрывно связанном комплексе.

Использование инструментов академического теоретического музыковедения по отношению к массовой музыке на практике затруднено рядом причин. Американские исследователи Сьюзен МакКлери (Susan McClary) и Роберт Уолсер (Robert Walser) в своем исследовании [3] высказывают мнение (хотя и не бесспорное), что задачей музыковедения является отбор, сохранение, реконструкция и передача канона наивысших достижений в сфере музыкального искусства. Объединяющим фактором для музыковедения является идея о безусловной значимости академической музыки для мирового культурного наследия. Кроме того, предполагается, что музыка автономна и функционирует в соответствии с абстрактными формами, не связанными с внешним миром. При таких обстоятельствах исследователям массовой музыки приходится аргументировать уместность своего предмета анализа, который далеко не всегда признается ценным в глазах музыковедческого научного мира.

Основная проблема при музыкально-теоретическом изучении массовой музыки. Это – не-графический способ ее хранения. Нотная запись, являясь основным средством хранения академической музыки, позволяет получить точную и исчерпывающую информацию о соотношениях и способах организации звуков в произведении. В противоположность этому главным способом хранения и распространения композиций массовой музыки является аудио- и видеозапись. Таким образом, единственным способом по-

лучить информацию о звуковой и видеосоставляющей массовой музыки являются способы анализа «на слух» и «на вид».

Слуховое определение различных черт и специфики произведения массовой музыки, безусловно, является менее точным, чем работа с нотным текстом, но также может быть весьма эффективным. С некоторой степенью вероятности на слух можно определить форму (композиционное строение) музыкального предмета исследования, драматургию развития, получить сведения о его мелодических, гармонических, ладовых, ритмических и других особенностях, входящих в компетенцию музыкальной теории и поддающихся осмыслению при помощи ее инструментов. Однако художественный смысл массовой музыки не исчерпывается сугубо звуковысотно-процессуальными построениями.

Одним из ключевых понятий в сфере музыки массового искусства является «саунд» (англ. sound – звук) – обобщающая характеристика звучания музыкальной композиции. Представления о саунде как о ведущем выразительном средстве массовой музыки начали складываться в связи с развитием электромузыкальных инструментов и новых звукозаписывающих технологий, в частности, с возможностью мультитрековой (многоканальной) записи звука, пространственного (объемного) звучания (англ. surround sound), применяемого, начиная с 1950-х гг. в звуковом кино, академической (электронная музыка К. Штокхаузена, Э. Вареза, П. Булеза) и популярной музыки (альбомы рок-исполнителей The Beach Boys, Frank Zappa, The Beatles и других, технология «Wall of Sound» продюсера и звукорежиссера Фила Спектора и т. п.).

Актуальность саунда как фактора, определяющего эстетику музыкальных форм 2-й половине XX века (в т. ч. массовых), обусловлена интертекстуальностью современного музыкального искусства (как и вообще всего искусства названного периода), при котором, по мнению Л. Орловой, музыкальное произведение выступает не как «репрезентант культуры, центральная категория музыкального творчества, исполнения и восприятия», а как составляющая музыкальной среды, интегрирующей продукцию всех сфер музыкальной культуры [4, с. 48]. «Му-

зыкальная среда», в отличие от замкнутого классического произведения, – структура разомкнутая, не требующая целостного восприятия, легко допускающая фрагментацию в любых масштабах. Измененные количественные и качественные параметры восприятия музыки делают его более рассредоточенным, направленным не на освоение музыкального произведения как художественной единицы, а на употребление общей музыкальной атмосферы (состояние вместо процесса), интегрирующей отдельные музыкальные произведения и их фрагменты. О важности саунда в современной массовой музыке, его преимуществе над другими средствами художественной выразительности российский писатель и исследователь музыкальной индустрии А. Горохов писал: «Последние десять лет – это эпоха саунда. Звучание музыки вышло на передний план, все остальное практически утратило значение» [5].

Западные исследователи видят «саунд» как инвариант понятия «музыкальная форма», спроецированного на практику создания музыки при помощи звукозаписывающих средств. Отличие друг от друга состоит во временном факторе, который обуславливает порядок расположения структурных элементов музыкального произведения: если «музыкальная форма» в традиционном, музыкально-теоретическом дискурсе предполагает процессуальность как непрременный атрибут взаимосвязанного комплекса выразительных средств [time-based form – время-форма, по терминологии французского исследователя Эмманюэль Деруты (Emmanuel Deruty)], то «саунд» ассоциируется со звуковым образом (sound image form – «узнаваемой картиной звука в заданный отрезок времени») [6]. В таком аспекте понятие «саунд» в некотором отношении родственно понятию «фактура», которая, как утверждал украинский ученый Г. И. Игнатченко, традиционно определяется как «движущаяся и с определенной мерой интенсивности видоизменяющаяся *вертикально-пространственная* координата звуковой ткани, образующая особую горизонталь – последовательность смен своего строения» [7, с. 2]. Подобно фактуре, саунд в массовой музыке взаимодействует с синтаксическими структурами, но

не сводится лишь к ним. Но, в отличие от фактуры, эстетическая функция которой основана на процессуальности, временном развертывании, при котором раскрываются ее сущностные качества, аффективное воздействие саунда замкнуто, статично, одно-моментно и функционирует на символическом, знаковом уровне.

Возможность пространственного звучания, воплощенная в технологии стереозвуча, положена в основу инструмента анализа массовой музыки, предложенной английским исследователем Алланом Муром. В основе его аналитической модели, получившей название Sound box (англ. – звуковая коробка), лежит представление о музыке как о трехмерном пространстве, в котором располагаются различные инструменты и их комбинации [8]. Таким образом, источники звука могут быть расположены справа и слева друг от друга (в соответствии с размещением в стерео-пространстве), впереди или сзади (степень «глубины» определяется силой громкости и степенью искажения – англ. distortion), а также выше или ниже (в связи со звуковысотным спектром и, частично, тембральной яркостью); они также способны менять свое местоположение. Это трехмерное пространство воспринимается при прослушивании музыки на стереосистеме или в наушниках (в последнем случае трехмерная модель «звуковой коробки» располагается как бы «в голове» у прослушивающего).

С точки зрения А. Мура, пространственное расположение источников звука в записи имеет такое же важное значение для музыкального содержания, как и «звуковысотно-процессуальные» средства выразительности. Так, в качестве примера исследователь приводит стереофонические перемещения голосов исполнителей из правого аудиоканала в левый и наоборот в композиции группы The Beatles «A Day in the Life». Автор проводит аналогию вышеуказанной «пространственной незафиксированности» с неустойчивым тональным планом композиции (каждый куплет начинается в *G-dur*'е и оканчивается параллельным *e-moll*'ем), попутно сопоставляя этот музыкальный момент с фактом биографии группы: в период записи названного трека (1966 г.) музыканты группы и их продюсер

Джордж Мартин находились в состоянии определенного творческого кризиса, связанного с отсутствием художественного руководства, что нашло выражение в гармонически-стереофоническом «блуждании». Интерпретация данного примера указывает на прямую связь конкретного средства музыкальной выразительности с другими средствами, а также внемузыкальной действительностью, однако манипуляции с пространственными характеристиками музыки, в основном, имеют свою собственную, сугубо музыкальную, интертекстуальную семантику, что особенно ярко проявляется в современных композициях электронной музыки.

Несколько более усложненный подход к аналитическому исследованию массовой музыки демонстрирует известный на Западе британско-шведский исследователь Филипп Тэгг. В своих трудах ученый объединяет практику музыкально-теоретических изысканий с методами структурализма, семиотики, герменевтики. Автор рассматривает музыку как коммуникативный процесс, в котором индивидуально усвоенные эмоции и поведенческие модели передаются в виде невербальных звуковых структур и усваиваются с последующим аффективным (эмоциональным) и ассоциативным откликом [9]. Музыка как исполнение и восприятие функционирует в группе индивидуумов, для которых является способом их коммуникации как друг с другом, так и с другими группами. Представление о музыке как о коммуникативном средстве дает возможность исследователю выделить в его структуре определенный код, объединение в синтаксические группы которого несет меседж (сообщение). Таким образом, музыкальная коммуникация имеет знаковую (семиологическую) природу, и выводы из анализа музыкального материала, как полагает Тэгг, могут выходить далеко за пределы сугубо звукового содержания и проецироваться на различные, в первую очередь гуманитарные дисциплины – социологию, социо-психологию и др. В предложенной статье мы не затрагиваем интердисциплинарные аспекты анализа массовой музыки, а ограничиваемся лишь обзором структурно-музыкального подхода Ф. Тэгга.

В основе структурирования музыкальной ткани Ф. Тэггом лежит концепция т. н. «муземов» (англ. – *museme*) – минимальных единиц музыкальной выразительности и их групп. Следует отметить, что в музыковедении имеется достаточно большой опыт рассмотрения музыки как знаковой системы в рамках музыкальной семиотики. В частности, это работы российских ученых М. Г. Арановского, М. Ф. Бонфельд, А. Ю. Кудряшова, И. В. Малышева, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, С. Х. Раппопорт, В. Н. Холоповой и многих других. Так, например, Арановский рассматривает в качестве «единицы музыкального языка» мотив, центрированный вокруг главенствующего тона [10, с. 135], наподобие ударения в корне слова, а Холопова выделяет понятие «музыкальной лексемы» как реинтерпретацию термина «интонация» Б. Асафьева в качестве наименьшей единицы музыкального языка [11, с. 36]. В концепции Тэгга подобные «элементы музыкального кода» могут охватывать всю природу звучания композиции, состоять из всего звучания или его составных частей и определяются при помощи «межобъектного сравнения» (англ. – *inetrobjective comparision, io*) – поиска подобных компонентов в других музыкальных произведениях.

Выявление муземов, а также структурирование текста музыкального произведения осуществляется, по Тэггу, путем составления контрольного списка параметров музыкальной выразительности. В крайне сокращенном виде он может включать в себя следующие аспекты:

Временные: продолжительность звучания композиции, сопоставление его с другими (подобными) одночастными формами, соотношение частей и целого, размер, темп, периодичность, ритмическую структуру и мотивы.

Мелодические: регистр, тесситуру, звуковысотность, тональный план, контур мелодии, тембр.

Фактурно-инструментальные: тип и количество голосов, инструментов, партий, технические параметры исполнения, фразировку, акцентуацию.

Тональные и формообразующие: тональность, тональный центр, гармонические обороты, гармонический ритм, тип гармо-

низации, аккордовую альтерацию, отношения между голосами/партиями, инструментами, композиционную структуру и метод.

Динамические: уровень громкости, сила громкости партий.

Акустические: характеристику места исполнения (звучания), уровень реверберации, расстояние между слушателями и исполнителем.

Электротехнические: панорамирование, фильтрацию, микширование, искажения (*distortion*), задержку (*delay*) и др.

Основной идеей осмысления музыкального материала при помощи отмеченных особенностей в приведенном инструментарии является поиск аналогов вышеназванным параметрам в более широком (но адекватном предмету исследования) музыкальном контексте, при помощи которого возможно вычленение отдельных «элементов музыкального кода» (англ. *item of musical code*). Дальнейшие этапы исследования приведенного инструментария вкратце включают в себя объединение элементов музыкального кода в группы, выявление их семантики и последующую трактовку в социокультурной парадигме.

Заключение. Представленные в данной статье инструменты анализа массовой музыки отображают основные взгляды исследователей на названную проблему, а также демонстрируют цели и задачи такого анализа, которые, помимо прояснения сугубо музыкальных особенностей, подразумевают также проецирование полученного результата на немзыкальный контекст. Одним из недостатков приведенных разработок можно считать некоторый субъективизм, «импрессионистский» подход исследователей, неизбежно обусловленный эмпирикой слухового восприятия. В методике Ф. Тэгга такая тенденция частично преодолевается рекомендацией привлекать большее число респондентов для определения семантического поля материала межобъектного сравнения. Однако, индивидуальные суждения и оценка музыкальных явлений являются вполне легитимными в современной музыкально-теоретической практике. Как отмечает украинский исследователь Елена Немкович, «дуализм субъективно-объективного является родовым свойством музыковедческой мысли как таковой, опреде-

ляет ее сферу знания, в той или иной мере присуща всем ее составляющим. Это обусловлено прежде всего спецификой музыкального искусства, которое является феноменом физического, материального мира, и, одновременно, воплощением духовно-творческих сил человека, преобразованием его микрокосмоса» [10, с. 52].

Основное различие между двумя представленными в данной статье инструментами анализа массовой музыки обусловлено расхождениями в целях исследования. Метод «sound box» имеет целью сместить внимание исследователя с сугубо звуковысотных аспектов музыки на пространственные, как ключевые для массовой музыки. Этот инструмент выделяет физико-акустические параметры как приоритетные, отдаляясь от процесса звукового развития как основы музыкально-теоретического дискурса. Метод Ф. Тэгга, в определенной мере, является продолжением некоторых тенденций академического музыковедения (интонационная теория, музыкальная семиотика и др.), расширяя и углубляя их в плоскости социокультурного значения массовой музыки, ее интертекстуальной природы.

Таким образом, можно сделать предположение, что указанные инструменты представляют два наиболее вероятных направления исследования массовой музыки, которые можно условно обозначить как «музыкально-акустическое» и «междисциплинарное». Если первое, углубляясь в звуковую природу массовой музыки, отходит от «академических» принципов музыкального анализа как второстепенных, то второе, используя приемы музыкальной теории

и анализа, и преобразуя их в соответствии со спецификой объекта исследования, экстраполирует полученные результаты во внемузыкальный контекст. Появление рассмотренных в статье инструментов анализа расширяет возможности научного изучения массовой музыки и вносит определенный вклад в развитие познания этой области.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 352 с.
2. Чередниченко, Т. В. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. В. Чередниченко. – М.: Музыка, 1987. – 191 с.
3. McClary, S. Start making sense! Musicology wrestles with rock. 1988 / S. McClary, R. Walser // p. 237–249. in: On Record! / F. Simon, ed. – Routledge; N.Y.; London, 1990. – 420 p.
4. Орлова, Л. В ритме новых поколений (Молодежные музыкальные жанры в общей системе современной музыкальной культуры) / Л. Орлова. – М.: Знание, 1988. – 56 с.
5. Горохов, А. Музпросвет / А. Горохов. – М.: Флюид, 2010. – 528 с.
6. Deruty Emmanuel. Definitions: sound image form vs time-based form / Emmanuel Deruty [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://1-1-1-1.net/IDS/?p=398>.
7. Игнатченко, Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. ... дис. канд. искусствовед. / Г. И. Игнатченко; Ин-ут искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – К., 1984. – С. 2.
8. Moore, A. Popular Music. «Where are we?» / A. Moore // CHARM symposium papers, November 2005 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/s1Moore.pdf>.
9. Tagg, Ph. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice / Ph. Tagg // Popular Music. – 1982. – № 2. – P. 37–65.
10. Немкович, О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / О. Немкович. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – 534 с.
11. Арановский, М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова / М. Г. Арановский. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.: ил.

Поступила в редакцию 20.01.2014 г.

УДК 7.05+76.021

Основные техники фэшн-иллюстрации начала XXI века

Миргородская Н. В.

Херсонский национальный технический университет, Херсон



В статье рассмотрены основные предпосылки, которые способствовали возвращению интереса к фэшн-иллюстрации в начале XXI века, выведены шесть основных техник, доминирующих при создании данного вида графики. Среди них графическая, живописная, аппликационная, коллажная, цифровая техника. Последняя подразделяется на четыре группы, а именно: векторная, растровая, анимационная и 3D-моделирование. Шестой вид графики – смешанная техника, которая представляет собой разнообразные комбинации всех перечисленных выше техник.

Были описаны особенности работы известных авторов, а также в научный оборот включены новые имена современных молодых иллюстраторов. В статье фигурируют такие авторы, как Дэвид Даунтон, Стина Персон, Франческа Вадель, Антуанетта Флер, Адриана Муньос, Натали Шау, Сесилия Карлстедт, Дон Оуэлл и Дэни Робертс.

Главной тенденцией при создании современных модных образов является стремление к индивидуальности, что отражается и в подходе к фэшн-иллюстрации путем поиска каждым иллюстратором своей авторской техники и необычного подхода к трактовке образов. Этому способствует

широкий ассортимент новейших технологий.

Ключевые слова: модная иллюстрация, техника, изображение, модный образ, технологии.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 56-70)

Basic Techniques of Fashion Illustration of the Early XXI Century

Mirgorodskaya N. V.

Kherson National Technical University, Kherson

The article considers basic assumptions that have contributed to the return of interest in fashion illustration in the early XXI century; six basic techniques are singled out, dominant when creating this type of drawing. Among them are drawing, painting, completed application, collage, and digital. The latter is subdivided into four groups – vector, raster, 3D modeling and animation. The sixth type of drawing is mixed technique which represents various combinations of all the above techniques. Features of works by well-known authors were described; names of modern young illustrators were included into scientific circulation. The article featured such authors as David Downton, Stina Persson, Francesca Wadel, Antoinette Fleur, Adriana Munoz, Natalie Chau, Cecilia Karlstedt, Don Oehl and Danny Roberts.

The main trend in the development of modern stylish imagery is the pursuit of individuality, which is reflected in the approach to fashion illustrations by illustrator's search of his own, author's technique as well as unusual approach to the interpretation of images. A wide range of the latest technologies contributes to this.

Key words: fashion illustration, technique, image, stylish image, technology.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 56-70)

Распространенность модной иллюстрации на сегодняшний день можно сравнить только с расцветом этого вида графики в первые три десятилетия XX века [1]. Однако современный всплеск более значителен, поскольку возможности новейших

технических средств позволяют существенно оптимизировать процесс создания фэшн-иллюстраций, что способствует формированию их обширного количества.

Являясь самой универсальной презентацией дизайнерских идей, иллюстрация за-

Адрес для корреспонденции: e-mail: nadin_0103@mail.ru – Н. В. Миргородская

нимает отдельное место в сфере индустрии моды, фигурируя в печатной продукции и на страницах электронных изданий.

Главной тенденцией при создании современных образов является стремление к индивидуальности, что отражается и в подходе к фэшн-иллюстрации. Авторы в ходе работы также пытаются найти свою уникальную подачу, используя разнообразные техники и их комбинации.

Цель – выявление основных техник, используемых при создании фэшн-иллюстрации в начале XXI века.

Предпосылки формирования и специфика современной модной иллюстрации. С переходом от индустриального к информационному обществу, интерес к коммуникативным функциям костюма усилился. Поскольку каждый человек индивидуален, а мода к концу XX в. значительно утратила силу своего диктата, индивидуальность стиля самовыражения превалирует в модной коммуникации и исходит как от дизайнера, так и от потребителя.

В современной моде, как индустрии, особое значение предоставляется образам, которые воплощаются через иллюстрацию и фотографию моды. Те, в свою очередь, пропагандируют не просто художественные, а модные образы, придавая им особенные ценности и значения [2, с. 108].

Общение посредством костюма стало одним из условий становления каждого человека как личности. Иллюстрации была отведена роль своеобразного навигатора, ориентира в этих процессах, направляющего по различным путям социализации, задача иллюстраторов состоит в расширении образных диапазонов, позволяющих человеку сделать свой индивидуальный выбор. Помогают этому разнообразные стилистические средства графики: от наброска, эскиза, скетча до тщательно продуманных композиций. Последние могут быть и реалистичными, и декоративными, и шрифтовыми.

Важно и то, что вместе с искусством и технологиями изменились методы подачи и стилистика иллюстрации. Сегодня существует множество цифровых способов создания изображений, поэтому рисунок и живопись отчасти считаются реликтом до-

компьютерной эры.

Однако среди признанных мастеров классической иллюстрации моды предпочтительными остаются ручная графика, акварельный рисунок, обработанные с помощью современных компьютерных редакторов. В 1990-х гг. триумфальное возвращение «живой» иллюстрации моды происходило в противопоставление к экспансивной выхолощенной фотографии, в отличие от которой иллюстрация дает большую свободу трактовки образа.

В сфере современной фэшн-иллюстрации работает большое количество авторов всего мира, тенденции глобализации стерли рамки региональных особенностей способов подачи, открыли широкий спектр возможностей обмена опытом.

Рукотворные техники создания фэшн-иллюстрации. Одним из ярчайших примеров современных иллюстраций моды, признанных во всем мире, считается творчество британского дизайнера-графика Дэвида Даунтона (David Downton). Его влияние на развитие иллюстрации моды в XXI в. неоспоримо (ил. 1). Для многих молодых дизайнеров он, в определенном смысле, мэтр проектно-художественной практики визуализаций современного модного костюма [3]. На его наработки ориентируются Рафаэль Висензи (Raphael Vicenzi), Софии Грюотто (Sophie Griotto), Лаура Вессон (Laura Wesson), Нуно ДаКоста (Nuno DaCosta), Бри Леман (Bree Leman), Кэролайн Андриу (Caroline Andrieu), Седрик Риврейн (Cedric Rivrain) и многие другие. Дизайнеры используют самые различные технические и художественные средства выразительности, аргументируя тем самым авторское видение современного модного образа костюма.

Так, шведская художница Стина Перссон (Stina Persson) пишет атмосферные акварели, которые сделали ее одной из лучших иллюстраторов мира моды. Для работы Стина чаще всего использует яркие акварельные краски, тушь, акрил, фотографии и много другое, к примеру, вырезает из бумаги коллажи. Эта талантливая художница за свою недолгую творческую деятельность уже успела посотрудничать со множеством крупных глянцевого изданий и немалым количеством рекламных проектов с известными

брендами такими, как «Coca Cola», «Absolut Vodka», «Godiva Chocolatier», «Sony Music», «Blue Note Records», «Atlantic Records», «Macy's Department Store», «Bloomingdale's», «Volvo Japan», «Björn Borg Clothing», «DKNY», «Face Boutique», «Iben Høj Clothing», «Target». А также с известными журналами: «Vogue Nippon», «Harper's Bazaar», «Flaunt», «Elle UK», «Marie Claire», «Madame», «Madame Figaro», «Nylon Magazine», «Squint» [4].

Разнообразие техник, которые использует Стина в своей работе, не лишают ее единого индивидуального стиля. Чаще всего ее работы обладают остротой и геометричностью линий. Когда же дело касается акварельных рисунков, почерк шведской художницы можно отличить по необычайно красивым цветовым переливам.

Другой, не менее выдающийся, современный иллюстратор Франческа Вадель (Francesca Wadel), объединив свои таланты и образование, стала модным иллюстратором. Франческа рисует карандашом, красками, а также с помощью программы Photoshop. Стиль ее рисунков достаточно женственен и нежен. Для исполнения своих иллюстраций дизайнер использует традиционные акварель, гуашь и чернила. В ее работах можно увидеть как женские фигуры в полный рост, так и полуфигуры и портреты на белом фоне или же в какой-то определенном сюжете. Но, в любом случае, иллюстрации Ф. Вадель выглядят как незавершенные, очень легкие и воздушные эскизы.

Интересны также работы парижского иллюстратора Антуанетты Флер (Antoinette Fleur). Необычны, прежде всего, способом исполнения. Все работы этого дизайнера-графика выполнены фломастером. Именно поэтому иллюстрации выглядят необычно и оригинально. Они достаточно яркие, позитивные и запоминающиеся. Отражая весь французский шарм и изысканность, работы А. Флер – это и замысловатые портреты, и иронично-комичные картинки. Многие из них украсили такие модные журналы, как «Zink» и «Gala» [5].

Молодой иллюстратор Дэни Робертс (Danny Roberts) рисует ручками, цветными карандашами, тушью, пастелью, масляными красками и акварелью. В основном пишет портреты моделей и дизайнеров.

Своеобразие этих работ состоит в том, что художник использует авторскую стилизацию с элементами карикатурности и гротеска. Сразу обращают на себя внимание крупные головы на тонких длинных шеях и довольно хрупких, узких плечах. Тем не менее, Д. Робертсу удается сохранять сходство с «оригиналами». Использование различных художественно-технических средств выразительности делает его работы и красочными, и запоминающимися. Как иллюстратор, Д. Робертс известен под лейблом «Igor + Andre», создающим предметы искусства. Его работы уже печатались в таких журналах, как «VOGUE», «Teen Vogue», «Elle», «New York Times», «Marie Claire» [6].

Эксперименты в сфере сочетания разнообразных техник модной иллюстрации. В современном искусстве распространен такой термин, как «mixed-media», то есть «смешанная техника». Художники-иллюстраторы, не видя возможности выразить себя с помощью одного, соединяют в одном изображении множество материалов. К удачным экспериментам в этой сфере можно отнести работы молодого испанского иллюстратора Адрианы Муньос (Adriana Munoz).

В своей технике Адриана соединяет рисунки простым карандашом со швейной фурнитурой и миниатюрными элементами предметного мира. Каждая работа А. Муньос балансирует на грани между реальностью и иллюзией, между бодрствованием и сном, между миром придуманным и настоящим. Она просто стирает границы между рисунком и действительностью, и уже не поймешь, то ли эти прекрасные героини – плод фантазии автора, то ли они существуют на самом деле (ил. 2). Среди клиентов талантливого автора можно назвать «Alfa Romeo», «Scarlet Magazine», «Itfashion». В 2009 году Адриана была названа лучшим современным британским иллюстратором по версии AOI (The Association of Illustrators) [7].

Сесилия Карлстедт (Cecilia Karlstedt) иллюстратор из Швеции. Еще студенткой Стокгольмского университета создавала иллюстрации для различных журналов. Завершив обучение в Лондоне, вернулась в Стокгольм и начала работу в качестве иллюстратора моды. Ее коммерческие проек-

ты связаны с ведущими брендами: «ELLE», «Marie Claire», «Whyred», «La Perla», «Bloomingdales», «VH1», «Glamour», «MTV», «Waterman», «Paul Smith», «H&M», «Swarovski» и «Victoria Beckham» [8].

Создавая изображение, художница умело играет графическими приемами. Смело и тонко строит композицию на бумаге: ловкие изгибы линий переплетаются с фактурными элементами коллажа и, пробиваясь сквозь сочные и глубокие пятна цвета, изящно дорисовывают форму. Притягивает внимание и некая художественная незавершенность – умение автора вовремя остановиться добавляет иллюстрациям легкости и игривости.

Разновидности цифровых техник в подаче модных образов. Одной из представителей цифровой графики является литовская художница Натали Шау (Natalie Chau). Большинство ее работ выполнены сочетанием фотографии, цифровых технологий, в частности, 3D-моделирование, с элементами готики и сюрреализма. Творчество Натали Шау пугает и завораживает одновременно. Главными персонажами ее иллюстраций являются печальные, таинственные героини с кукольными лицами (ил. 3). Автор помещает своих героинь в определенной атмосфере, позволяющей усилить впечатления, достигнуть большей остроты восприятия образов. Список клиентов Натали огромен, он состоит из музыкальных групп, а также лейблов, таких как: Island Def Jam, Ogilvy & Mather, Sony BMG, Century Media, Nuclear Blast, Trisol [9].

Графический дизайнер Дон Оуэл (Don Oehl) всерьез занимается фэшн-иллюстрацией. Почти все его работы созданы с помощью различных векторных редакторов. Дон легко сочетает цифровую обработку с классическими канонами иллюстрации, вбирая опыт и вдохновляясь у таких мировых величин, как Rene Gruau, Patrick Nagel, Kenneth Paul Block, Dondi White и John Luke Eastman. Стиль его работ очень легкий, непринужденный, яркие цветовые сочетания, мягко контрастирующие с постельными заливками, иллюстрации наполнены кропотливой проработкой деталей [10].

В сентябре 2012 года Дон дебютировал со своей персональной выставкой в мод-

ной галерее Clic Gallery в Сохо. Выставка имела грандиозный успех и сделала Дона Оуэла одним из самых востребованных художников в мире высокой моды и глянцевого изданий. Среди его клиентов такие гиганты fashion индустрии, как Bulgari, Chanel, Bloomingdale's, Brides, Elle, Elle Decor, Domino, W Magazine, Glamour, Harper Collins, Huffington Post, InStyle, L'Oreal, Lucky, Madame Figaro, Victoria's Secret Beauty, Self, Target. Оуэл создает необычные фэшн-иллюстрации.

Анализируя творчество современных авторов, можно выделить шесть основных техник, которые сейчас используются в фэшн-иллюстрации. Первой является графическая техника, в которой используются всевозможные материалы такие, как карандаши, пастель, сангина, тушь, уголь, маркеры, акварель. Второй выступает живописная техника, для которой характерны различные художественные материалы, в частности, гуашь, акрил, масло, темпера. Для третьей – аппликационной техники характерно использование бумаги, ткани, различной фурнитуры, нитей, пряжи, кожи, меха. В четвертой, коллажной, технике используются различные текстуры, фактуры, графика, фото.

Способом создания цифровой иллюстрации является использование компьютерных инструментов для получения изображений под непосредственными манипуляциями художника, как правило, через сенсорные устройства [3, с. 76]. Цифровая графика подразделяется на четыре группы: векторную, растровую, анимационную, 3D-моделирование.

Шестая – смешенная техника, которая представляет собой разнообразные комбинации всех перечисленных выше техник.

Заключение. Современному фэшн-иллюстратору необходимо выработать собственный графический язык, авторскую манеру изображения, стилизацию человеческого тела, принципы передачи фактур и текстур, отработать определенные композиционные приемы, которые бы делали работы дизайнера-графика не просто узнаваемыми, но востребованными в модной иллюстрации. Именно эти обстоятельства и определяют профессионализм и оригиналь-

ность, а также – коммерческий успех в исследуемой сфере творчества.

Современная модная иллюстрация – это визуализация, создаваемая с целью выделить субъект, а не форму, где наиболее важно – показать личность человека, индивидуальность образа. Если назначение обычной иллюстрации – объяснить или декорировать текстовое содержимое книги, журнала, газеты, то в модной иллюстрации – это презентация одного из образов человека, обусловленных модным значением и актуальностью стиля жизни, что указывает на социальную значимость иллюстрации моды как вида современного искусства. Очевидно, по этой причине оригиналы иллюстрации моды стали предметом коллекционирования. Многие музейные выставки, галереи искусств выделяют места для экспонирования работ иллюстраторов прошлого и наших современников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Morris, B. Fashion Illustrator / B. Morris. – Laurence King Publishing Ltd, 2006. – 208 p.
2. Лагода, О. М. Мода в дизайні одягу: теорія та практика: навч. посібник / О. М. Лагода; МОНУ, Черкас. держ. технол. ун-т. – Черкаси: ЧДТУ, 2010. – 247 с.: іл.
3. Morris, B. Fashion Illustrator / B. Morris. – Laurence King Publishing Ltd, 2010. – 241 p.
4. Иллюстратор Стина Перссон (Stina Persson) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stinapersson.com>.
5. Иллюстратор Антуанетта Флер (Antoinette Fleur) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.antoinettefleur.fr>.
6. Иллюстратор Дэни Робертс (Danny Roberts) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dannyroberts.com/>
7. Иллюстратор Адриана Муньос (Adriana Munoz) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.adrianamunoz.com>.
8. Иллюстратор Сесилия Карлстедт (Cecilia Karlstedt) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ceciliakarlstedt.com>.
9. Иллюстратор Натали Шай (Natalie Shau) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://natalieshau.carbonmade.com>.
10. Иллюстратор Дон Оуэл (Don Oehl) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://donoehl.com/About>.

Поступила в редакцию 23.01.2014 г.



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 316.722:398.1(477)

Хронотоп как смысловая категория украинской народной художественной культуры: концептуальное измерение

Садовенко С. Н.

Украинский центр культурных исследований
Министерства культуры Украины, Киев



В статье ключевыми координатами смыслового поля культуры выступают пространственно-временные реалии (хронотоп). Подчеркивается, что хронотопический подход к украинской народной художественной культуре является основной составляющей ее семиотического анализа и соответствует приоритетным тенденциям развития современной культурологии. Хронотопический способ исследования предопределяет изучение интегрального образа мира народной художественной культуры.

Обосновывается, что категория «хронотоп» может быть применена для изучения статических явлений и динамических процессов. Будучи универсальным контекстом функционирования произведения, хронотоп одновременно является индивидуальным для каждого смысла, одновременно представляет собой взаимообратную связь пространственных и временных параметров, основанных на единстве континуального (продолжительности) и дискретного (преемственности) начал, дает возможность осуществления двойного перехода временных форм в пространственные и наоборот.

Как культурные смыслы пространство и время входят в мир теории ценностей этноса (аксиосферу), поэтому аксиологическая нейтральная установка в интерпретации хронотопа, как элемента потока смыслообразования, совмещается с присущим славянской философии культуры ценностной рефлексией.

Ключевые слова: хронотоп, хронотопический подход, украинская народная художественная культура, аксиосфера, семиосфера, пространство и время.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 62-68)

Chronotope as a Semantic category of Ukrainian Folk Art Culture: Conceptual Dimension

Sadovenko S. N.

Ukrainian Center for Cultural Studies of the Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv

In the paper spatial and temporal realities (time-space) are the key coordinates of the semantic field of culture. It is emphasized that the time-space (chronotope) approach to Ukrainian folk art culture is a key component of its semiotic analysis and corresponds to the priority trends of the development of contemporary culture studies. The time-space method of investigation leads to the study of integral image of the world of folk culture.

It is substantiated that the time-space category can be applied to the study of static phenomena and dynamic processes. As a universal context of functioning of the piece of work, chronotope is also individual for each sense and is simultaneously a mutual feedback of spatial and temporal parameters based on continual unity (duration) and discrete (continuity) principles, it enables the implementation of a double transition of temporal forms into space ones and vice versa.

As cultural meanings space and time enter the world of the theory of ethnic values (axiosphere) so axiological neutral setting in the interpretation of chronotope, as part of the flow of content creation, is combined with the inherent to Slavic philosophy of culture value reflection.

Key words: time-space (chronotope), chronotope approach, Ukrainian folk art culture, axiosphere, semyosphere, space and time.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 62-68)

Адрес для корреспонденции: 03148 г. Киев, ул. Гната Юры, 5, кв. 6 – С. Н. Садовенко

Хронотоп, как концепт, сегодня считается устоявшимся, обстоятельно раскрытым и всесторонне проанализированным понятием. Однако, даже при значительном количестве классических позитивных определений этой категории (в литературоведении, эстетике, философии, культурной антропологии, этнологии), глубинная архетипичная сущность хронотопа как ключевой координаты картины мира в культуре, учитывая современные приоритеты развития науки о культуре, все же нуждается в уточнении и последующем исследовании.

Стержнем духовного и материального бытия нации, которое не может существовать в замкнутом пространстве, без созидательного творчества и общения с иными культурами, является национальная художественная культура. Достижения украинской народной художественной культуры, для которой ведущими есть приоритеты добра, сохранения и взаимообогащения национальных форм, в настоящее время являются достоянием всего мира. «Украинский человек, – акцентирует известный украинский философ Владимир Лычков, – живет в софийном пространстве и времени, в сакральном хронотопе, который сейчас разворачивается в Киеве – столице украинской земли, как и в других «мировых городах» [1]. Софиология привлекала внимание С. Крымского. Обращаясь к трудам о. Сергия Булгакова, в которых софиология понималась как «сплошная, метафизически непрерывная софийность онтологической основы мира» [2, с. 381], С. Крымский связывал учение о Софии с общими православными традициями русского и украинского философствования (в частности, с мировоззренческими установками Г. Сковороды). Рассматривая софийность в контексте украинской ментальности, С. Крымский считал, что некоторые ее особенности передались российской софиологии через творчество Н. Гоголя. Нужно отметить, что современные украинцы проявляют заботу по поводу того, чтобы и в будущем украинская народная художественная культура оценивалась как национальный вклад в международный культурный процесс. В связи с этим, требования к концептуализации украинской народной художественной культуры в пространстве

и времени, предполагающей широкое раскрытие спектра ее функций, особенно в современной ситуации, когда все культуры стремятся занять достойное место в мировом сообществе, возрастают.

Актуальность предлагаемого в статье изыскания определяется также очевидностью взаимодействия традиционных и инновационных взаимодополняющих образований в разнообразии их жанровых, стилизованных и функциональных элементов. Изучение природы и противоречий становления и развития народной художественной культуры характеризуется недостаточной разработанностью обозначенной проблемы в украинской социально-философской и культурологической мысли. Понятие «народная художественная культура», культурологические аспекты концептуализации его содержания в современном научном мире еще недостаточно раскрыты. И хотя в последнее время появился ряд работ, предметом исследования которых стала художественная культура, вопрос о природе и противоречиях развития украинской народной художественной культуры в них не поднимались, как не поднимались и вопросы, касающиеся исторических и пространственно-временных форм ее существования. Актуальной проблемой является и нахождение ответов на вопрос о том, какие именно формы украинской народной художественной культуры (архаичные или более поздние) возрождать и развивать, что именно необходимо предпринимать для того, чтобы старинные формы не превратились в музейные реликвии, а несли свою эстетическую и моральную ценность в настоящее. Подобные вопросы возникают не только по поводу украинского народного художественного творчества. Они имеют место также в современной социокультурной среде стран-соседей, в частности России, и уже частично подлежали исследованию в философском (Д. Горин, Н. Солодовникова), искусствоведческом (А. Каргин) и других аспектах.

Следовательно, нехватка научных исследований, касающихся хронотопа как смысловой категории украинской народной художественной культуры в ее целостности и проявлениях, представляющих собой описание суммы феноменов, между которыми иногда отсутствует взаимосвязь, очевид-

ность существования научной проблемы актуализируют проведение дальнейших исследований, которые помогут превратить объемную массу конкретных смыслов в целостность понятия изучаемого явления.

Цель исследования – рассмотрение концепта «хронотоп» как смысловой категории украинской народной художественной культуры.

Интерпретации хронотопа в гуманитарном знании. На рождение и укоренение в эстетическом и искусствоведческом сознании понятия «хронотоп» в значительной мере повлияли естественнонаучные открытия начала XX в., а также кардинальные изменения представлений о картине мира в целом. Представителями постклассической философии (А. Бергсон, В. Дильтей, Г. Зиммель, О. Конт, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, Х. Ортега-и-Гассет, А. Шопенгауэр, О. Шпенглер и др.) были выработаны антропологические представления о пространстве и времени как о релятивно-индивидуальных «протяженности» (параметр пространства) и «продолжительности» (параметр времени) или «темпоральности» (термин В. Дильтея) т. е. были сформированы субъективные характеристики жизненного мира личности (*Lebenswelt*), существующие и интерпретирующиеся как смыслы и сознания, укоренившиеся в архетипические структуры (по Канту – «априорные формы созерцания и разума»).

В эстетике, литературоведении и культурологии авторство относительно понятия «хронотоп» нередко отдается М. Бахтину, который достаточно активно им пользовался. Исследователь интерпретировал «хронотоп» («время-пространство») как интегративную категорию, свободно переходящую из методологии точных наук (нейрофизиологии) в гуманитарную сферу знания. Впрочем, терминологическая институционализация хронотопа, т. е. введение этой категории в научный оборот, связана с именем другого известного ученого – А. Ухтомского. По этому поводу современная российская исследовательница Наталья Летина, занимаясь изучением русского хронотопа в культурном опыте рубежей XVIII–XX вв., отмечает, что это понятие возникло на рубеже XIX–XX веков и было введено в научный оборот А. Ухтомским под влиянием идей Г. Минковско-

го и А. Эйнштейна [3, с. 10]. Интерпретация этого понятия по его использованию, как в нейрофизиологии, так и в области гуманитарного знания имеет очевидную ценность.

Итак, акцентирование внимания в открытиях А. Эйнштейна на содержательной детерминированности пространства и времени, также, как и фиксация их амбивалентной взаимосвязи, метафорически воспроизведено в трудах М. Бахтина. С другой стороны, этот термин соотносится с описаниями ноосферы, выполненными В. Вернадским и П. Тейяром де Шарденом, сопоставляется с «миром человека» К. Маркса. Также он корреспондирует с теургическими идеями Н. Бердяева о над-культурном способе существования, соотносится с феноменологией жизненного мира Э. Гуссерля и концепцией транскультуры М. Эпштейна, где пространство характеризуется как единый континуум смыслообразования (интенциональности) в культуре, который определен духовным измерением бытия.

Еще в 1931 году в Гамбурге, на четвертом конгрессе по эстетике и теории искусства Эрнст Кассирер в докладе «Мифическое, эстетическое и теоретическое пространство» отметил, что «пространство и время занимают особое и исключительное положение уже тогда, когда их постигают лишь как познаваемые объекты: в архитектурном строении познания они образуют две опоры, которые несут целое, и это целое связывают. Но их более глубокое значение не исчерпывается лишь этой их объективной ролью. Чисто онтологическая, предметная характеристика того, что пространство и время есть, не проникает еще в сущность того, что они для строения познания значат. Специфическое значение вопроса о том, «что» есть пространство и время, кажется, состоит скорее в том, что с этим вопросом познание постепенно приобретает другое направление» [4, с. 85]. Существование тесной взаимосвязи пространства и времени является очевидным, поскольку время движется в пространстве, взаимообусловленном пространством и не может существовать вне его. Следовательно, акцентуация на пространстве и пространственности, сосредоточение внимания на проблеме «ощущения времени», обращения к формированию новых концепций пространства, времени и

пределов, которые разделяют нынешнее, прошлое и будущее и переживание хронотопов как пространственно-временной кодирующей схемы является актуальным и в настоящее время. Как констатировал Э. Кассирер, «проблема пространства станет исходным пунктом *нового* (курсив наш. – С. С.) самоосознания эстетики» [4, с. 21–36].

Хронотоп культуры, как диалектическое единство традиционных и инновационных моделей бытия человека в пространстве и времени, всегда опирается на этнокультурные архетипы, определяющие семантику ментального поля культуры. Последнее составляет духовную среду для функционирования культурных форм, вырастает из интуиций жизненного мира, определяет мировоззренческие представления (картину космоса) и ценности (аксиосферу). Ментальное поле культуры объективируется в семиосфере (знаковом языке культуры, ее символах и текстах), отличается координатами базовых категорий (универсалий), среди которых главное место принадлежит концептам пространства и времени. Поэтому интегрированная символично-знаково-ценностно-смысловая среда культуры, *Lebenswelt* (жизненный мир), является историческим основанием моделирования хронотопа. Моделирование целостной семиотически-семантико-ценностной системы культуры – сложный интегративный процесс, способный к самоорганизации и саморазвитию. Его результатом является становление особого рода духовной атмосферы экзистенциального бытия человека, которая, с одной стороны, ориентируется на трансцендентный от повседневности идеал, а с другой – находит непосредственное укоренение в мире *Dasein* (по М. Хайдеггеру) и отображается в художественной культуре.

Социодинамика украинской народной художественной культуры. Народная художественная как составляющая народной и одновременно художественной культуры общества представляет собой сложное и многогранное явление, трансформирующееся под воздействием объективных и субъективных факторов. В своем развитии народная художественная культура прошла длительный исторический путь, который определил появление модификаций, характеризующих ее социодинамику. Социодина-

мика украинской народной художественной культуры имеет локальный, региональный характер и обусловлена национальными, территориальными особенностями, а также половозрастными различиями субъектов ее воспринимающих. Мощными детерминантами являются социальные условия и факторы, которые имеют на нее как непосредственное, так и опосредованное влияние. Социально-историческая трансформация модификаций украинской (и не только) народной художественной культуры обусловлена социально-психологическими механизмами (осознанными или недостаточно осознанными) художественной активности субъекта. Решающую роль в этом процессе играют мотивационные, диспозиционные (от лат. *Dispositio* – «расположение») и поведенческие механизмы, основу которых составляют потребности, источники активности и деятельности социальных общностей, групп, индивидов. Особенности действия этих механизмов, их характер и содержание, с одной стороны, зависят от картины мира конкретного субъекта, и в определенной степени сами влияют на формирование его духовности. С другой стороны – находятся в постоянном взаимодействии с социальными условиями и факторами, осуществляющими взаимное влияние. Эти механизмы и раскрывают постоянно меняющиеся элементы народной художественной культуры. Типичным примером может служить *фольклор* и его современные варианты (неофольклор, фольклор субкультур), являющиеся показательными и характерными для локальных общностей в различном времени и пространстве.

Духовные ценности, воплощаемые архаичной культурой языческого и земледельческого характера, на современном этапе испытывают сущностные изменения и в трансформированном виде проникают в различные пласты народной художественной культуры, включая ее современные формы – аматорское (любительское) творчество, художественную самодеятельность. Тем не менее, ведущая роль в социодинамике украинской народной художественной культуры все же принадлежит культурной традиции с присущими ей ценностями, доступными этнокультурной ментальности народа. Как справедливо отмечает про-

фессор В. Личковах, «сквозным принципом философского осмысления этнокультурных спецификаций является теоретическая корреляция общечеловеческого, этнонационального и регионального в культурных смыслах и формах, которые бытуют на разных духовных территориях. Как бы ни отличались этнокультурные ценности, всем им присуще определенное соотношение универсального и партикулярного, общего и специфического в их инвариантах и стоимостных смыслах. Поэтому истинные ценности этнокультуры с одной стороны, «открыты» всему человечеству, как носители общепринятых гуманистических идей, а с другой – являются исчерпывающе «доступными», адекватно понятными только исключительно носителям соответствующей этнокультурной ментальности» [5, с. 4]. С этим нельзя не согласиться.

Аксиосфера как историческое ядро хронотопа украинской народной художественной культуры. Хронотоп как координата картины мира, выражая общие черты художественной пространственно-временной организации в определенной системе культуры, свидетельствует о ее «доминирующих идеях» (Р. Бенедикт), «онтологических принципах» (Л. Карсавин), «культурных универсалиях» (В. Степин), т. е. о господствующих ценностных ориентациях духа, стиля и мироощущения культуры (шпенглеровского гештальта), ее знаковой (семиосфера) и аксиологической (аксиосфера) сфер. Аксиосфера является контекстом и фактором формирования хронотопа как генотекста, который, отражая ее фон (фенотекст), в свою очередь, может оказывать на нее обратное влияние. В этом случае пространство и время мыслятся как абстракции, посредством которых возможно построение картины унифицированного космоса, единой и упорядоченной системы Вселенной. Например, пространственно-временное мышление первобытных людей является предметно-чувственным и вневременным (архетип Золотого века), поскольку осознание мифического времени является сакрализованым и эмоционально окрашенным. Хронотоп культуры традиционного Востока и античности формируется в контексте взаимодействия мифа, религии, ритуала и философии как следствия кодификации ми-

фически-ритуально-религиозного комплекса, где пространство – антропоморфно-одушевленное, а время – космологизированное.

Средневековое христианское (модерное) сознание сформировало образ линейного необратимого апокалиптического времени и символического иерархического пространства в геоцентрической картине мира, изменение которой на антропоцентризм как «потерю точки опоры» человека в образе Бога (Р. Гвардини) привело к кризису классического хронотопа в культуре Возрождения. Отсюда – присущий для Нового времени амбивалентный синтез оптимистичной центрации на картезианском субъекте в рационализме Модерна (ньютонский классицизм) и пессимистической децентрации барочного субъекта как «мыслящего камыша» (Б. Паскаль) в пантеистической Вселенной Дж. Бруно, ставшей исходной предпосылкой для деконструкции Ratio (соотношение) в постмодернизме. Противопоставление человека миру как субъекта объекту позволило осознать пределы рациональной активности, стало основой шпенглеровских «сумраков» картезианской философии.

Хронотопы современной культуры. Современная культура со всей сложностью и разнообразием ее социальных, национальных, ментальных и других отношений характеризуется множеством различных хронотопов. Среди них наиболее показательным является, пожалуй, тот, который выражает образ «потерянного времени» как «смерти истории» (Ф. Фукуяма). Современный культуролог Е. Бильченко справедливо заявляет о кризисе чувства исторического у современного человека. Автор пишет об отсутствии в бытии современного коммуниканта такого адресата, как история, то есть – подчеркивается временность. Причем, под словом «история» подразумевается «микроистория» (в смысле индивидуального культурпсихологического нарратива), что является основой личностной идентичности, так и «макроистория» (в смысле темпоральности социокультурных событий и их историософской рефлексии), что является основой групповой идентичности [6, с. 84–88]. «Начиная от философии жизни А. Бергсона, – замечает исследовательница, – время осмысливается как интуитив-

ное живое начало продолжительности, протяженности, пролонгированное в триаде «прошлое – настоящее – будущее». При этом главную роль в продолжительности играет момент настоящего – пора процессуального становления в предожидании надвигающегося близкого, но непредсказуемого, будущего, фиксированного у М. Хайдеггера как *Dasein*, а у Э. Левинаса – как гипостазис – актуализация потенции временности, переход от обезличенного к определенному положению вещей из-за прорыва мгновения в будущее, его преобразования в событие» [7].

Очень метко, на наш взгляд, автор сравнивает импровизационность текущего момента, который является до определенно-го момента завершенным, потому что уже не является настоящим, поскольку произошел, однако еще не является окончательным прошлым, поскольку произошел здесь и теперь в пришлое будущее с английской глагольной формой *Present Perfect Tense* (например, «*I have come*» («Я пришел»)). Показательна возможность языка относительно проявления ментальности (связь грамматического и психического недаром была замечена не только на уровне филологии А. Потемной, но и на уровне философской антропологии Э. Фроммом в его схеме «Иметь или быть»). В простом выражении с соответствующим модальным глаголом «Я пришел» исследовательница раскрыла закодированную сложную «формулу самости», а именно: конституирования личностью своей идентичности через восстановление каузальности события (каузальность – от лат. *Causalis* – причинность, причинная взаимообусловленность событий во времени) от прошлого через настоящее к будущему [7].

В процессе эволюции художественной культуры чрезвычайно важное место занимает народная художественная культура, поскольку именно она обеспечивает глубинную связь национального искусства с этнокультурными архетипами. Нередко народную культуру отождествляют с отдельными ее элементами, а также с архаическими формами, сводят к патриархальной культуре крестьянства, которую представляют как образец и противопоставляют городской. Культуру принято разделять на материальную и духовную. Украинская народная

художественная культура – это целостная система, охватывающая все стороны человеческого бытия. Уникальность этого феномена состоит в том, что материальное и духовное начало в народной художественной культуре органично сочетаются.

Заключение. Таким образом, при изучении народной художественной культуры, в том числе украинской, которая как элемент народной культуры, является частью общечеловеческой культуры, необходимы хронологические исследования и осмысление ее социологического, культурологического и социально-психологического целого. Как подчеркивал Э. Кассирер, «чем яснее, чем острее и осознаннее в истории познавательных проблем ставится вопрос о сущности пространства и времени, – тем яснее становится также и то, что их сущность не парит перед познанием как необъяснимое и, в конечном счете, непознаваемое нечто, но что она каким-то вполне определенным образом задана и коренится в его собственном бытии» (4, с. 85–86).

Осмысление концепта «хронотоп» имеет свою историю в научном дискурсе. Это понятие всесторонне осмыслялось исследователями, употреблялось как самодостаточная, универсальная и интегративная научная категория. По своему онтологическому статусу концепт «хронотоп» характеризует имманентное качество бытия в антропологической проекции, определяет условный (субъективный) характер представления о «времени-пространстве». Концепт «хронотоп» является, прежде всего, универсальной методологической категорией, которая может быть применена для изучения статических явлений (произведений, текстов или временных периодов) и динамических подвижных процессов (трансформация самознания, культурный опыт).

Семантика термина актуализирует все выше сказанное с акцентуацией на его онтологическом (безусловно, имманентном бытию) и культурно-антропологическом (субъективно обусловленном в интеллектуальной или художественной рефлексии) характерах. «Хронотоп» представляет собой понятие, которое имеет ключевой характер для социокультурного, индивидуально-творческого уровней, а также других аналогичных аспектов исследования.

Как особый универсум, хронотоп в контексте культурологического знания открывает культурный опыт разных временных, пространственных границ, философско-эстетических, социально-культурных и духовно-нравственных культурных парадигм и может выступать в качестве смысловой категории украинской народной художественной культуры. Хронотопный подход к анализу украинской народной художественной культуры является основной составляющей ее семантического рассмотрения и соответствует приоритетным тенденциям развития современной культурологической науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Личковах, В. А. Софіологія Сергія Кримського на тлі української філософії етнокультури / В. А. Личковах // Вісн. Львів. ун-ту. Серія журн. – 2011. – Вип. 35. – С. 113.
2. Кримський, С. Про софійність, правду, смисли людського буття: зб. наук.-публ. і філос. ст. / С. Кримський. – К.: ІФНАУ, 2010. – 462 с.
3. Летина, Н. Н. Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII–XX вв.): дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Н. Н. Летина. – Ярославль, 2009. – 475 с.
4. Кассирер, Е. «Мифическое, эстетическое и теоретическое пространство» / Е. Кассирер // Вестн. Русской христианской гуманитарной академии. – 2011. – Т. 12. – Вып. 4. – 383 с.
5. Личковах, В. А. Філософія етнокультури як новітній напрямок народознавства / В. А. Личковах // Вісн. Чернігів. держ. ун-ту імені Т. Г. Шевченка [Текст]: Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури; за ред. проф. В. А. Личковаха / Чернігів. держ. пед. ун-т імені Т. Г. Шевченка; гол. ред. М. О. Носко. – Вип. 75. – Чернігів: ЧДПУ, 2010. – 204 с. (Серія: філософські науки).
6. Більченко, Є. В. Мотив чужого як чинник формування етнокультурної ідентичності українства / Є. В. Більченко // Вісн. Чернігів. держ. пед. ун-ту імені Т. Г. Шевченка [Текст]: Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури; за ред. проф. В. А. Личковаха / Чернігів. держ. пед. ун-т імені Т. Г. Шевченка; гол. ред. М. О. Носко. – Вип. 75. – Чернігів: ЧДПУ, 2010. – 204 с. (Серія: філософські науки).
7. Більченко, Є. В. Людина без історії / Є. В. Більченко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ikt.at.ua/load/load/0-0-0-540-20>.

Поступила в редакцію 20.11.2013 г.

УДК 821.161.3-2.09:1(091)(476)

Франциск Скорина: личность белорусского просветителя в драматургии

Авдони́на Т. В.

Учреждение образования «Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины», Гомель



В статье анализируются особенности драматургических произведений, посвященных личности Франциска Скорины. Впервые к теме просветительской деятельности Скорины драматурги обратились в первой четверти XX века и особенно интенсивно разрабатывали ее на исходе минувшего столетия. Сделан акцент на четырех пьесах: проведен краткий анализ некоторых особенностей драмы «Прарок для Айчыны» Алеся Петрашкевича, драмы Георгия Марчука «Кракаўскі студэнт», комедийного триллера Андрея Курейчика «Скорина» и наиболее подробно рассмотрена драма-микс Ивана Штейнера «Мудрости зачало и конець...», або Спакушэнне Скарыны». Такой избирательный подход связан с тем, что все произведения, так или иначе касающиеся личности Скорины, уже анализировались многими литературоведами, в то время как пьеса Ивана Штейнера – это еще малоизученное произведение, написанное в совершенно новой технике, отличающееся неординарной подачей текстового материала. По этой причине была сделана рубрикация, соответствующая основным пунктам анализа драматургического произведения, что, вероятно, должно помочь исследователям драматургии, и в частности преподавателям литературы, понять идею данного произведения. Выбор пьес А. Петрашкевича, А. Курейчика и Г. Марчука обусловлен тем, что по неоднозначности содержательной линии, а также по разнородности модусов художественности (пафоса) именно они наиболее близки концептуальному строю пьесы И. Штейнера.

Ключевые слова: просветитель, анализ, драматург, драматургия, модерн, постмодерн, архитектоника, литературная интерпретация, реминисценция, интертекстуальность, гипертекстуальность, пастиш, гротеск, персонаж.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 69-80)

Francisk Skorina: Personality of the Belarusian Enlightener in Drama

Avdonina T. V.

Educational establishment «Gomel State Fr. Skorina University», Gomel

The paper presents the analysis of the peculiarity of drama works that were dedicated to Francisk Skorina. For the first time the theme of Skorina's educational activities had a great appeal for playwrights in the first quarter of the twentieth century and was developed most intensively at the end of the past century. The paper makes an emphasis on four plays: brief analysis of some features of the drama «Prophet for Motherland» by Ales Petrashkevich, drama «The Student of Krakow» by G. Marchuk, comedy thriller «Skorina» by A. Kureychik, deliberate analysis of the drama-mix «'The Beginning and the End of Wisdom...' or The Temptation of Skorina» by I. Steiner. Such a selective approach stems from the fact that all the works, one way or another related to Skorina personality, have already been analyzed by many literary critics, while the play of Ivan Steiner's is still insufficiently studied composition written in a completely new technique, wherein an extraordinary portrayal of text material is a distinguishing feature. For this reason, categorization was made, corresponding the analysis of the main points of the dramatic work that should probably help drama researchers, and in particular teachers of literature, to understand the idea of the work. A selection of plays by A. Petrashkevich, A. Kureichik and G. Marchuk is due to the ambiguity of the content line, as well as the diversity of artistry modes (pathos), thus they are the closest to a conceptual harmony of I. Steiner's play.

Key words: enlightener, analysis, dramatist, drama, Art Nouveau, post-modernism, architectonics, interpretation, reminiscence, intertextuality, hypertextuality, pastiche, grotesque, character.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 69-80)

Отечественная Скориниана недавно пополнилась новым произведением – пьесой Ивана Федоровича Штейнера «“Мудрости зачало и конецъ...”, або Спакушэнне Скарыны». Впервые к теме просветительской деятельности Франциска Скорины драматурги обратились в первой четверти XX века и особенно интенсивно разрабатывали ее на исходе минувшего столетия. Следует отметить, что современные белорусские драматурги тесно связывают свои творческие интенции с историческими событиями, происходившими на славянских землях в прошлом. Так, в конце XX – начале XXI в. появились произведения о Ефросинье Полоцкой, Рогнеде, Барбаре Радзивилл и других известных исторических личностях Беларуси. Но наиболее освоено в современной драматургии образ известного деятеля эпохи Возрождения Франциска Скорины, которого чтут и в Беларуси, и в Чехии, и в Литве – странах, где он оставил приметный след. К сожалению, современники Скорины не сумели (или не пожелали) понять и достойно оценить его реальный вклад в развитие восточнославянского просвещения.

О Скорине в «Энциклопедическом словаре» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона приводятся такие сведения: «Скорина, Франциск (Георгий). Ученый первой половины XVI века, уроженец Полоцка, медик, типограф в Праге и Вильне и переводчик Библии на русский язык, положил начало литературному языку юго-западной Руси. Издания Скорины предназначались для православных» [1, с. 484–485]. Как видим, отметить значение деятельности Франциска Скорины для восточнославянских народов известные энциклопедисты посчитали ненужным, а возможно, на момент составления Энциклопедии (начало XX века) биографических сведений о Скорине было чрезвычайно мало. Любой образованный человек еще лет 20–30 назад на вопрос о первом восточнославянском книгопечатнике назвал бы имя Ивана Федорова и напечатанную им в 1563–1565 гг. книгу «Апостол». А ведь Скорина на полвека (!) раньше, чем Иван Федоров, напечатал свою первую книгу – она была издана в Праге 6 августа 1517 года и называлась «Псалтырь».

Имя Скорины было предано забвению не на годы – на века, и, вероятно, поэтому,

несмотря на интенсивные исследования скориноведов, в биографии Скорины много неясностей: неизвестны точные даты рождения и смерти Скорины, нет однозначного ответа на вопрос о его вероисповедании. Некоторые годы жизни вообще выпали из поля зрения историков: неизвестно, например, где находился и чем занимался Скорина на протяжении шести лет после окончания Краковского Ягеллонского университета и получения степени бакалавра в 1506 г. и до защиты научной степени доктора медицины в Падуанском университете в 1512 г. Но уже не вызывают сомнения факты, что Франциск Скорина родился в Полоцке, что он переводил Библию и печатал ее на старобелорусском (во времена Скорины это был государственный язык Великого княжества Литовского) и церковнославянском языках, а богатые иллюстрации, гравюры, заставки, красочность изданий и по сей день поражают и удивляют как специалистов, так и обычных граждан. Смысловая нагрузка цветового художественного оформления Библии демонстрировала принадлежность Ф. Скорины не к западноевропейскому Ренессансу, идущему от Греко-римской античности, а к славянскому Возрождению, которое восходило к дохристианскому языческому прошлому белорусов [2, с. 287]. Кроме того, по кругозору, знанию нескольких языков, свободомыслию, гуманизму и патриотизму, Ф. Скорину можно поставить в один ряд с такими выдающимися деятелями эпохи европейского Возрождения, как Данте, Микеланджело, да Винчи, а также Фиолем, который первым издал книги на кириллице в 1491 году.

О Франциске Скорине – выдающемся человеке, который трудно жил, глубоко страдал и так много ценного оставил после себя, – написано немало художественных произведений и научно-исследовательских работ. Но большинству рядовых читателей известно не много, и это привлекает творческих людей к написанию произведений, которые расширили бы представления о личности просветителя.

Драму Михайло Громыки «Скоринин сын из Полоцка» (1926), рукопись которой, к сожалению, не сохранилась, принято считать исходным пунктом драматургической Скоринианы. Пьеса была поставлена на сцене

БГТ имени М. Горького, но она получилась не очень удачной, «неконкурентноспособной», традиционной по форме [3, с. 95] и вскоре была снята с репертуара в том числе и по той причине, что «некоторые деятели» усомнились в прогрессивности просветительской деятельности великого гуманиста, потому без лишних хлопот обвинили его в клерикализме, поповщине и чуть ли не в мракобесии [3, с. 113]. Вообще в начале 20-х гг. минувшего столетия, когда были провозглашены требования к советской драме, авторы стали писать об исторических личностях – так было безопаснее в политическом отношении; но именно поэтому основная задача – создание на сцене образа национального героя, необходимого и театру и литературе, – не была решена: революционная романтика и социально-политическая атмосфера 20-х гг. никак не сочетались с образами исторического плана.

Среди известных произведений, посвященных Скорине, можно выделить драматическую поэму-трилогию «Георгій Скарына» (1946, 1947, 1955 гг.) М. Климковича, поэму-«фреску» «Судны дзень Скарыны» Н. Арочки, бурлескную пьесу «Vita brevis, або Нагавіцы святога Георгія» М. Адамчика и Н. Климковича, дилогию «Напісанае застаецца» (1978 г.) и «Прарок для Айчыны» (1990 г.) А. Петрашкевича и др. Мы остановимся лишь на четырех пьесах и рассмотрим некоторые особенности драмы «Прарок для Айчыны» (1990 г.) Алеся Петрашкевича, драмы Георгия Марчука «Кракаўскі студэнт» (1980 г.), комедийного триллера Андрея Курейчика «Скорина» (2005 г.) и драмы-микс Ивана Штейнера «Мудрости зачало и конець...», або Спакушэнне Скарыны» (2012 г.).

Цель статьи – выявление многогранности образа Франциска Скорины в современной белорусской драматургии.

Ф. Скорина был человеком разносторонне талантливым, обладал энциклопедическими знаниями, отличался широтой демократических взглядов. По дошедшим до нас биографическим сведениям можно предполагать, что жизнь Скорины была богатой на события – социокультурные, религиозные, политические. Были в ней яркие страницы творческих побед и череда неудач, вызванных непониманием или завистью. Много

неясностей оставляет его личная жизнь, и это способствует возникновению разного рода художественных домыслов. Более пятидесяти произведений посвящено белорусскому просветителю, и каждый автор представил свое видение Скорины как творческой личности, попытался воссоздать его портрет как человека эпохи, заглянуть с помощью собственного воображения в сокровенные уголки его души. Конечно, литературное творчество – это не то же самое, что историография: искусство имеет право на некоторые неточности ради художественной цели – заинтересовать читателя отечественной историей, вызвать у него желание исследовать малоизвестное. Чтобы показать генетическое родство и преемственность изображения личности белорусского просветителя в отечественной Скориниане, был проведен краткий анализ указанных выше пьес А. Петрашкевича, Г. Марчука, А. Курейчика и более подробно рассмотрена драма И. Штейнера.

Алесь Петрашкевич. «Прарок для Айчыны». Написать художественное произведение, в котором главным персонажем был бы деятель, оставивший значительный след в истории страны, – дело ответственное, требующее от автора глубоких знаний об этой личности в контексте той эпохи, к которой принадлежит прототип произведения. Такими личностными качествами пользовался Алесь Петрашкевич в работе над пьесой «Прарок для Айчыны» [4], поэтому в качестве названия пьесы был избран не сам античный афоризм «Нет Пророка в своем Отечестве», содержащий отрицание, а перефразированное утверждение о том, что действительно есть люди бескорыстные, которые своей деятельностью, личным примером делают все возможное для родной земли.

А. Петрашкевич использовал проверенный историками факт: 119 дней провел Скорина в тюрьме Познани по обвинению в мошенничестве. Среди персонажей драмы – исторические личности: король Польши и ВКЛ Сигизмунд I Старый, королева Бона Сфорца, племянник Скорины Роман, епископ Виленский Ян, князь Константин Иванович Острожский и др. Раскрытию характера главного героя помогают не только диалоги Скорины с Караульным, тоже полочанином, и не только события, разворачива-

ющиеся за решеткой тюрьмы. В пьесе идет настоящая борьба интересов: столкновение с персонажами, цели жизни которых противопоставлены стремлениям главного героя; заговор Боны Сфорцы и Человека в черном против Скорины; беседы канцлера Гаштольда и короля Сигизмунда I Старого о политической обстановке в Европе и роли Скорины в исторических событиях. Ретроспекция событий, которую автор назвал «Из воспоминаний Скорины», позволяет узнать о взаимоотношениях Скорины с братом Иваном, гетманом ВКЛ Константином Острожским, бурмистром Якубом Бабишем. Все они в той или иной мере помогали Скорине в *«деле мирном, книжном просветительском и святом»*, хотя сами к этому «делу» относились по-разному: одни сомневались; другие помогали, оказывая безусловную материальную, моральную, политическую поддержку, потому что верили в него, в его дело, направленное против *«зависти, ярости и ненависти»*, за *«согласие, общность, дружелюбие»*.

В пьесе «Пророк для Айчыны» Скорина показан волевым, принципиальным, политически независимым. Стараясь находиться за пределами политики, он понимает, что без поддержки светлейших особ ему не достичь своей цели. Кроме того, в пьесе показаны деяния Скорины на пользу Отечеству и всему населению, будь то шляхта или простой «люди посполитый»: открытие «скориновой школы» под Городней, поиски талантливых шляхетских и купеческих сыновей для отправки их на учебу в западноевропейские университеты. Для своего времени он сражался за невозможное, недостижимое. Неслучайно Бона Сфорца называет его «мечтателем», с чем, кстати, Франциск соглашается: *«Да, мечтатель, и мой девиз – одинаковая свобода всем. Общее богатство для всех <...> я дитя своей эпохи, что носит имя Возрождение. И быть вольнодумцем не только мое призвание, но и моя обязанность перед Отечеством...»*.

Скорина призывает бороться с предательством, лживостью, взяточничеством; он ратует за одинаковые права для всего многослойного населения ВКЛ: *«Доносы и поклепы уничтожают людей не хуже, чем войны, моры и татарский плен»*, – считает герой и принципиально, настойчиво включается в дискуссию по окончательному ва-

рианту текста Статута, предлагает разделы об объединении всех земель в составе государства, *«о защите земской»*, *«о вольностях шляхты»* и особенно – о *«единстве права и приоритета писаного права перед правом моральным»*.

Особое место в пьесе А. Петрашкевича занимает призыв Скорины к уважению белорусского языка, установлению его равноправного положения наряду с другими европейскими языками: герой упорно выступает против полонизации и окатоличивания населения Великого княжества Литовского; отказывается прекратить печатание книг на белорусском языке, несмотря на соответствующий приказ короля, который считал их *«еретическими»*; обязуется издать Статут, полагая, что это главное дело его жизни перед людьми и Отечеством. Белорусский язык Скорина соотносит с такими понятиями, как государство и государственность: потеря языка (его упадок) в государстве равнозначен потере жизни.

«Так есть ли пророк в своем Отечестве?» – спрашивает автор, имея в виду то, что талантливым людям иногда нелегко пробиться к своей цели. Это удается только тем, кто работает для своей Родины, для своего народа. Франциск Скорина своими делами доказал, что он опередил свое время на несколько десятков, а может, и сотен лет.

Георгий Марчук. «Кракаўскі студэнт». В отличие от Алеся Петрашкевича, который при написании пьесы «Пророк для Отечества» опирался на биографические, хоть и скудные, сведения о Скорине и исторически подтвержденные факты, Георгий Марчук в пьесе «Кракаўскі студэнт» [5] обратился к наименее известному периоду в жизни Скорины – полоцкому, и предложил свое видение событий, относящихся к юности просветителя (до его отъезда на учебу в Краковский университет) и жизни в Полоцке в 1503–1504 гг.

Упомянутые в пьесе исторические события непосредственно связаны с фабулой: война Московского государства с ВКЛ за «вотчину», женитьба великого князя Александра, сына Казимира Ягайловича, на дочке Ивана III – Елене. Кроме того, Г. Марчук показал противостояние полоцкого купечества, на то время имевшего привилегии Магдебургского права, и местного боярства,

которому потворствовали воеводы и великий князь, а также нарастающую в Полоцке борьбу между сторонниками православной и католической веры. Вот те исторические события, на фоне которых разворачивается основной конфликт пьесы «Кракаўскі студэнт».

Пребывание Георгия в Полоцке, в монастырях которого сохранялись и переписывались книги, безусловно, не могло не повлиять на становление характера и мировоззрения 17-летнего человека. Будущий просветитель хорошо знал свой город, его устройство, быт; это в Полоцке Скорина проникся идеями равенства, толерантного отношения к различным конфессиям, а родным знаком в художественном оформлении книг великого белорусского первопечатника стали, возможно, цветы и травы, рыбы и звери его родной Полотчины [2, с. 265].

Исходным пунктом понимания Георгием своего места в жизни является рассказ монаха-бернардинца Антония о святом Франтишке из Ассизии, судьба которого очень напоминает судьбу самого Георгия. Проповедник и религиозный реформатор рубежа XII–XIII вв., святой Франтишек Ассизский положил начало так называемым нищенским орденам, члены которых кроме обета бедности давали клятву придерживаться абсолютной нищеты, не иметь ни жилища, ни одежды (кроме рясы), ни обуви; не дотрагиваться до денег и жить в путешествиях, милостыней добывая себе еду. Для святого Франтишка такая жизнь была перениманием евангельской бедности Христа и Его апостолов и означала абсолютную свободу: если у человека нет ни семьи, ни дома, ни недвижимости, ему ни о чем, кроме Бога, думать не нужно.

С помощью споров и диалогов Г. Марчук позволил читателю увидеть в личности Скорины настоящего христианина по вере и морали, «перакананага ў тым, што і ў зямным жыцці можа быць дасягнута гармонія існавання, калі кожны чалавек, ад прасталюдзіна да караля, будзе кіравацца Божымі заветамі» [6, с. 54].

Официальной церкви было выгодно, чтобы простые люди не Слово Божье понимали, а больше подчинялись властям и церковникам; не столько придерживались в повседневной жизни нравственных христианских законов, сколько слепо исполняли церковные обряды, исправно приносили

пожертвования в храмы. И католические, и православные церковники противились переводам Библии на доступные народу родные языки, оберегая Книгу Книг от понимания ее содержания. Так, в XVI в. кардинал Гезий писал, что «позволять народу читать Библию – значит давать святыню псам и сыпать бисер перед свиньями», а папа Григорий XIV в XIX в. назвал чтение Библии мирянами величайшим преступлением, которое должно караться смертью. В начале XIX в. митрополит Амвросий осуждал перевод Библии со старославянского языка на современный русский и утверждал, что «мистическое положение Библии, т. е. непонятность языка ее, есть необходимейшее для народа <...> который под видом откровения нужно держать в неведении», иначе, как писал в 1857 г. киевский митрополит Филарет, «весь православный народ перестанет посещать храмы».

Православные священники, правда, и сейчас считают литургии по-церковнославянски. Кто понимал язык Библии на латыни во времена Франциска Скорины? Священники и образованные люди, но не простой народ. Что может дать прихожанам такое христианское учение? Возможность почувствовать величие, богатство и красоту того, что представляет собой понятие «религия». И не более. Скорина знал, что именно в Евангелии содержится «дасканалы розум, ісціна, якую трэба несці да людзей і дзяліцца з імі», потому что «Богу ўгодны вера і добрыя справы». Но чтобы вера была осмысленной, нужно изучать и понимать Священное Писание, поскольку вера, как известно, от слышания, слышание – от знания, а знание – от изучения. А как же изучать, если не только старославянского или латинского языка не знаешь, но и родной мове не обучен?! Георгий Скорина верил, что «на нешта святое чалавек нараджаецца... Толькі ён спіць... ён, бывае, у Бога веруе і не разумее сутнасці Бога».

Там, в Кракове и Падуе, «падарожнік з горада асветніцы Еўфрасінні канчаткова ўмацаваўся ў рашэнні: ён дасць свайму народу магутную духоўную зброю – друкаваную кнігу на зразумелай мове» [7, с. 170]. За это и потерпел жесточайшие гонения от церкви, считавшей «злачынствам» <...> сам яе пераклад дзеля таго, каб гэтую натхненную Богам кнігу мудрасці мелі магчымасць чытаць усе» [2, с. 173].

Несмотря на то, что Георгий «православного рода», он получил от католического священника Антония разрешение посещать Софийский собор и знакомиться с летописными книгами. В них Георгий Скорина искал ответы на вопросы государственной и духовной важности: о мироустройстве, о взаимоотношениях Бога и человека; интересовался, что писали великие историки и духовные подвижники о межличностных отношениях с точки зрения нравственности: можно ли, например, желать зла человеку, которого ненавидишь, и проч. «*Крочыць на жыцці з любоўю да бліжняга*» – такой путь выбрал для себя Георгий. Своим стремлением к знаниям, познанию мира он противопоставлен в пьесе брату Ивану, для которого счастье – *пива немецкого выпить, селечкой закусить*, а в перспективе – купить дом в Вильно, иметь «*каліту, поўную грошай*». Простейшие мелочные интересы старшего брата, его мысли о том, что люди, не умея читать, живут и не помирают, не находят одобрения у Георгия. Человек, по его мнению, должен уметь читать, чтобы быть «*добрейшим и мудрейшим*», тогда будут уничтожены пьянство и зависть – это предназначение человека, ради этого дана человеку жизнь.

Так, в пьесе «Кракаўскі студэнт» с личностью Георгия тесно переплетена тема книги как наивысшего предмета в жизни человека. Если в начале пьесы это преимущественно книги, посвященные «божеским писаниям», то в конце произведения целеустремленный юноша увлекается книгами Георгия Амартола, Иоанна Златоуста, Аристотеля.

Жажда знаний заставляет Георгия отказаться от купеческого дела своего отца, который мечтал, что Георгий, как и старший сын, Иван, продолжит «*доброе купеческое имя*», на становление которого было затрачено немало лет и средств. Для достижения своей цели Георгий идет на духовный компромисс: он из православия переходит в лоно католической церкви, хорошо понимая, что этот шаг поможет ему продолжить образование в Краковском университете. Следует отметить, что это решение Георгий принимает не для того, чтобы противопоставить постулаты православной и католической церквей – своим поведением он доказывает, что это шаг вынужденный: во многих университетах Европы получить

хорошее образование могли только сторонники католического вероисповедания. Георгий стремится сохранить паритет между сторонниками разной веры.

Перед отъездом Георгия в Европу противоречивые чувства буквально раздрают Луку на части: его мечты о том, что младший сын «*будет опорой*», «*дела дальше двигать*», не оправдались, и он упрекает себя за то, что дал согласие на переименование Георгия. В финале пьесы пути Георгия с родными и близкими людьми расходятся, и только, пожалуй, Мария, бывшая возлюбленная Георгия, верит в его счастливую звезду: «*У цябе іншая зорка і шляхі. Ты будзеш знакамітым, але мала дзе шчаслівым*».

Андрей Курейчик. «Скорина». Трудно назвать причину, по которой молодой, но уже известный драматург (известный более российской киноиндустрии, чем театральной публике Беларуси) Андрей Курейчик обратился к образу белорусского философа, просветителя и книгопечатника.

Помещенная на личном сайте автора в 2005 году пьеса «Скорина» [8] скорее всего не претендует на право именоваться шедевром. Возможно, А. Курейчик задумал слегка поэпатировать публику и с этой целью решил «проехаться» по некоторым событиям из всемирной истории («Пьемонтский зверь»), библейским сюжетам («Потерянный рай», «Понтий Пилат») да «захватить» читателя пикантной интерпретацией сведений из биографии Скорины, переключив их на свой вкус и современный лад, добавив при этом несколько расхожих клише, опускающих драматизм реальных событий до фарсовой интриги, не брезгующей разговорной речью и даже банальной нецензурщиной.

В пьесе А. Курейчика Скорина показан грубым, капризным, циничным и даже жестоким человеком, который больше думает о своем здоровье и на протяжении всей пьесы истерично просит обычной ключевой воды (кстати, этот символ автором так и не был раскрыт, и непонятно, то ли герой все время хочет пить по болезни живота, или с похмелья, а может быть, он желал освобождения от гнетущих его обстоятельств внешнего и душевного мира?). В своей жизни он не раз обжегся в любви (увлечение натурщицей Джульеттой во Флоренции), его преследовали неудачи в семейной жиз-

ни (возлюбленная Марта не дождалась его и наложила на себя руки) и в предпринимательской деятельности – печатании и распространении книг в Вильно («наехали» этикие «братки» эпохи Возрождения, разбили гранки статей, сделали инвалидом Милоша – друга и помощника Скорины). И даже последние годы жизни Скорины были беспокойными: его услуги, советы как лекаря при королевском дворе оказываются скорее вредными, чем полезными.

Центром, главной сюжетной линией пьесы является удивительная работоспособность Скорины, его необузданное желание просветительства для соотечественников-простолюдинов. Это – дело всей его жизни, и в конце своего земного пути он, несмотря на смертельную болезнь, продолжает напряженно работать: делает переводы на родной язык под «заказ», пишет «статейки, прадмовы», которые никому не нужны. Забвение злит его: никто его не читает, но он упорно творит для потомков. Правда, его еще помнят при королевском дворе: в почете его трудолюбие и упорство, но там ждут от него не целебных отваров, а «эликсиров жизни».

Не в научных изысканиях, не в плотской любви, а в книгопечатании Скорина нашел свое место в жизни. Скорина полностью погружается в работу: в Праге он нанимает «толковых ребят, грамотных», «столяров хороших и кузнецов», ищет деньги, «чтобы все это оплатить», его не останавливают обвинения в богохульстве, коим считалось переписывание Библии, а также распространение ее при помощи пресса.

Кульминацией пьесы А. Курейчика можно считать отъезд Скорины в Вильно. С воодушевлением Скорина воспринял предложение открыть там типографию и издавать книги. Ради работы на Родине он готов бросить жизнь в Праге среди единомышленников, жизнь, где «только-только все наладилось. Деньжата завелись, сарай отремонтировали». Скорина счастлив вернуться в Литву, счастлив быть полезным своим землякам. Для него Родина – прекраснейшее, почти райское место на земле, страна его детства.

С к о р и н а. Это литвинские книги. Их надо печатать в Литве. Я вам покажу красивейшие города на земле: Вильно, Полоцк, Менск... Там настоящие деньги, слава, почет... Там – не здесь!

В финале пьесы Скорины – одинокий, ворчливый старик, который помнит обиду, нанесенную ему на Родине, и не желает служить ни прежним, ни новым хозяевам литвинской земли, за что и был предан забвению:

П о д в и ц к и й. Загибайтесь здесь. И знайте, что для страны вы останетесь очередным мелким жуликом, хапугой, предателем, которого запомнят только за взятки, воровство и льстивые статейки. А все ваши книги мы найдем и уничтожим. Все до единой...

О старом и больном Франциске Скорине все же вспомнили на Родине, но не за его прежние заслуги, а для того, чтобы вовлечь его в некую политическую игру. Именно эти события и были положены автором в основу пьесы.

Пьесы Алеся Петрашкевича, Георгия Марчука и Андрея Курейчика уже рассматривались литературоведами, в том числе и автором данной статьи, поэтому более подробно остановимся на совершенно новом драматургическом произведении, автор которого – Иван Штейнер.

Иван Штейнер. «Мудрости зачало и конецъ...»; або Спакушэнне Скарыны». Драма Ивана Штейнера «Мудрости зачало и конецъ...»; або Спакушэнне Скарыны» [9] – это литературная интерпретация классического образа Скорины, имя и дела которого в европейской научной и философской мысли всегда воспринимались неоднозначно. Биографическим сведениям о Скорине придается надвременной характер. Автор пьесы использовал прием реминисценции: исторические личности разных эпох, упоминания и ссылки на деятельность Ф. Скорины в литературно-исторических трудах и др.

Тема произведения. Тему произведения и цель-сверхзадачу драматурга можно определить как попытку объединить уже имеющиеся сведения о Скорине: уточнить его биографию, установить границы влияния личности белорусского просветителя на исторический процесс, показать круг взаимодействия Скорины и его европейских современников. Для этого и создается деловой антураж в современных ритмах – сам Скорина желает организовать акционерное общество «Skaryna & K°», цель которого – «працягнуць работу ў напісанні»

творчай біяграфіі і далейшай распрацоўцы іміджу» Скорины, «выпрацаваць генеральную лінію» изучения его деятельности. Это и есть **экспозиция** пьесы.

Особенности стиля пьесы. Интертекст, эклектизм, гипертекстуальность – особенности, характерные для стиля постмодерна. Постмодернистская манера письма отражает мировоззренческую, философскую ориентацию драматурга и выражается на композиционном, лексическом, синтаксическом уровнях. Содержательное наполнение пьесы выходит за рамки текста в сферу акции (создание акционерного общества) – театрализованного представления, обыгрывания, что выводит пьесу за границы известных жанров, создавая собственно концептуальное произведение. Как концептуалист, автор «переводит» читателя/зрителя из одной пространственно-временной реальности в другую и обратно. Стилиевой эклектизм пьесы, выполненной в технике бриколажа (бриколаж – комбинирование разнородных элементов), «порожден соединением несоединимого <...>, что является следствием размыкания структуры, разрушения границ, деиерархизации иерархизированного» [10, с. 54].

Определение жанра пьесы. Пьесу Ивана Штейнера невозможно отнести к какому-либо из известных литературных жанров (хотя сам автор определил ее жанр как драму). В экспозиционном диалоге Скорины и Секретарши явно проступает комедийный характер, и кажется, что это будет комедия. Но далее действие уходит в область такого сценического жанра, как капустник (сценическое действие в честь юбиляра) с концертными номерами: старинными песнями и мелодиями, анекдотами, конферансом.

Ярко выраженная дидактичность текстового материала дает основание рассматривать пьесу как театрализованную лекцию (современные образовательные технологии теперь все настойчивее требуют развития инновационных форм и методов проведения занятий: видеоряд и зрелищность – вот чего хочет современный студент!) или воспринимать ее как попытку создать совершенно новый жанр, в котором могут сосуществовать элементы многих литературных и концертно-театральных форм.

Можно убедиться в том, что жанровая разновидность пьесы Ивана Штейнера выходит за пределы устоявшихся жанровых форм и даже за пределы только литературы: пьеса балансирует на границе литературы и таких эстетических систем и областей знания, как философия, культурология, религиоведение, искусствоведение, исторические науки. Таким образом, жанровая нормативность в данном случае уступила место терминологически еще не обозначенной гибридной литературной форме. Возможно, это драма-микс.

Еще одна особенность пьесы состоит в том, что она не структурирована внешне, т. е. не делится на действия, акты, явления, сцены. Она не является также и одноактовой, но читается как цельное произведение, в котором присутствует внутренняя архитектура с экспозицией и эпилогом.

Также следует отметить присутствие в драме жанровых маркеров: ученого Астролога-Звездочета (в тексте – Звездар) и пересмешника Философа-Шута (в тексте – Блазан) – персонажей, соединяющих научно-серьезное и сатирически-юмористическое отношение драматурга к изображаемому. Звездар и Блазан – это, вне всяких сомнений, alter ego автора.

Анализ содержания пьесы. Кем нужно было бы стать Франциску Скорине? Быть может, купцом – наследником отца, или пойти по своей стезе, тернистой, наполненной невзгодами, лишениями, гонениями, непониманием, уничтожающей критикой?!

Ученый и купец-предприниматель-менеджер – это как бедный философ и меценат – «две вещи несовместные», с той разницей, что лишь немногие представители ученого мира могут стать богатыми и знаменитыми за счет прибыли от своих изобретений, а предприниматели всегда имеют доход, который зависит от размаха деятельности и степени «коммерциализации» мозгов. Стать известным и богатым и изменить мир может и необразованный хулиган, как, например, Стив Джобс – компьютерный гений, бывший гендиректором Apple, создатель iPhone, iPad, iPod и других электронных штук. Дислектик, недоучка, он по капле собирал свое состояние: сдавал пустые бутылки, покупал и перепродавал движимость и недвижимость, акции и компании.

А «выкладчыцкая дзейнасць ва ўніверсітэце ніколі не дасць <...> таго, што нясе гандаль», – читаем в пьесе «Мудрости зачало...». Ученый и купец – это как «няўдзячная дарога служэння Радзіме і народу», несовместимая с дорогой личного обогащения ради личного обогащения. Тем не менее, в общественной деятельности Франциска Скорины были «арганічна спалучаны і навуковец, і купец»-менеджер.

Сюжетное ядро драмы И. Штейнера – ситуация, на которой строится действие пьесы и которая диктует расстановку мизансцен и эпизодов, способствующих решению художественной задачи: переосмыслить ценностный пласт из жизни Франциска Скорины с помощью пастиша (пародийно-ироническая имитация разнообразных художественных кодов – манер и стилей, смешиваемых между собой, соединяемых как равноправные [10, с. 75]) – соотнесения текста драмы с биографическими источниками. При этом преодолевается однозначность трактовки событий в прошлом, однако происходит не замена «негатива» «позитивом», а рассеивание «твердых» смыслов [10, с. 54].

Все сюжетные (участники «кастинга», «акционеры») и внесюжетные (маркерный конференс Звездар – Блазан) эпизоды составляют *сквозное действие*, направленное к разрешению *конфликта*, определяющего идейно-художественную значимость драмы. Противоборствующие силы конфликта – столкновение взглядов, жизненных принципов Скорины и обстоятельств, в которых он оказывается волею судьбы.

Пьеса «Мудрости зачало...» как постмодернистское произведение вырастает из хаоса игры – образами, событиями, лексикой и др.; в итоге возникает некий мир, не лишенный, впрочем, ореола сакральности, но парадоксально сочетающий в себе исторические реалии из жизни Франциска Скорины и их переосмысление в иронично-игровом ключе.

Завязка. Итак, чтобы избрать состав акционерного общества «Skargyna & K°», на собрание акционеров приглашены Парацельс, Мартин Лютер, Эразм Роттердамский и Свободный художник – четыре «свидетеля» подвижнической деятельности Скорины, как четыре стороны его личности, как четыре области наук, в которых он прославился.

Основное действие. Парацельс – реформатор в области медицины – предложил Скорине делать деньги на фармакологии: «...прапаную арганізаваць канцэсію на стварэнні серыі аптэк, з дапамогай якіх мы будзем распаўсюджваць лекі» от всех болезней, «нават свінога грыпу». Полилог героев (Парацельс – Шут – Астролог) раскрывает личность Скорины как лекаря, не согласного со многими положениями медицинской доктрины Парацельса и его последователей – современных представителей «ад цэнтраў нетрадыцыйнай медыцыны, таварыства шаптух і знахарак, фірма на рэалізацыі і лізінгу...». С какой радостью Скорина встречал своего первого гостя! Но потом, огорченный его ненаучным предложением, раздраженно сказал: «На сёння камерсантаў, прадпрымальнікаў болей не пускаць, яны могуць спакусіць <...>, бо бляск золата зацьміць любыя вочы».

Лютер – реформатор в области богословия, основатель одной из протестантских конфессий – сделал акцент на духовной линии творчества Скорины: «Кнігі пана <...> прызначаны не для карпаратыўна-царкоўнага карыстання, а пераважна для індывідуальнага чытача». И ему вторит Шут-Йорик: в книгах Скорины «спалучаны народныя і кніжныя традыцыі, уласнае і сусветнае». Лютера и Скорину объединяет одно стремление – «даць сваім народам Слова Божае на роднай мове». И если Лютер «перакуліў духоўны свет Еўропы: ён стварыў ідэалогію і рэлігію для буржуазіі», то Скорина хотел перевернуть духовный мир славян, но не с помощью некоей новой идеологии или религии – он хотел сделать доступным для простых белорусов духовный мир Библии и христианское отношение ко всему окружающему. Однако первые пробы профессионального самоопределения Скорины так и остались Лютеру, «як і сотням будучых даследчыкаў <...> спадчыны» Скорины, «незразумелымі да канца». Скорина, на наш взгляд, не был ни православным, ни католиком, ни протестантом, он был просто верующим человеком – просветителем и гуманистом; он стоял «на пазіцыях індывідуальна-гуманістычнага руху» и веротерпимости. Поэтому его и не приняли в Московии, не поняли на Западе. Позднее «Іван Федараў, другі вялікі беларус <...> зразумее

<...> памылку (Скорины. – Т. А.), а таму свае выданні адрасуе царкве для калектыўнага карыстання» в угоду церковным и светским начальникам, по их «образу и подобию». Не значит ли это, что если хочешь быть здоровым, богатым и знаменитым, то лизни руку пана?!.

Парадокс Скорины: будучи фактически «католікам <...>, Францыск Скарына выдаваў канфесіянальныя кнігі для праваслаўных» («канфесіянальныя», видно, в значении «книги протестантского толка?»). Франциск Скорина «і мкнуўся аб’яднаць хрысціян усіх канфесій» в единую «Церков Христову» – «мати всех христиан».

Многое роднит Мартина и Франциска, но не по душе Скорине менять свои моральные императивы, и на призыв Лютера: «*Пераходзь у наш лагер, я буду чакаць*» – у Скорины нет ответа. Эмоциональное напряжение этой сцены автор пьесы снимает с помощью «врезки» с анекдотами и ироничным диалогом Астролога и Шута.

Эразм из Роттердама – философ, гуманист; «самы аўтарытэтны даследчык і выдавец Святога Пісання <...> выключны філосаф». Только он из всех гостей правильно оценил деятельность Франциска Скорины, сказав, что Скорина «*перш за ўсё філосаф*» и «*ў сваіх “Прадмовах” з дапамогай біблейскіх тэкстаў разважае аб сутнасці чалавека і ягоным жыццёвым прызначэнні*». Эразм констатировал заслуги белорусского просветителя перед Отечеством и Европой и не предлагал Скорине никаких «гешефтов».

Франциск Скорина был не только мыслителем, гуманистом, просветителем, первопечатником, но и художником – он имел звание доктора «вызволённых» наук Краковского университета, а в свободные науки тогда наряду с математикой, философией, музыкой входило и рисование. Последний гость Скорины – Свободный художник из Праги – восхищается гениальностью Скорины, который «*першым сярод славянскіх друкароў зразумеў вартасць мастацкага вобраза ў змесце кнігі*» и пользовался художественной графикой и книжной ксилографией для оформления своих печатных шедевров.

Кульминация. Скорина был автором большинства гравюр в пражских изданиях – задумывал и рисовал их, следил за исполнением в материале и, поставив на них

свою монограмму – изображение соединенных солнца и луны, – свидетельствовал: «Это – мое!» [11, с. 10]. Можно отметить, что Скорина – персонаж пьесы – проявил неуважение к Художнику, который вынужден был беседовать с Астрологом и Шутом, так как Скорина ушел из поля зрения читателя вместе с Эразмом Роттердамским: им, очевидно, было о чем поговорить, а рисование – это просто хобби гениального человека, который гениален во всем. Этот кульминационный момент, который совершается без участия Скорины – символический момент домысливания.

Развязка. В пьесе нет того, что обычно называют развязкой. После кульминации наступает непосредственно эпилог, в котором Шут и Астролог подводят итог интеллектуальному «кастингу» высказываний гостей, выступавших на собрании «акционеров», суммируют все мнения о Франциске Скорине, и приходят к неутешительному выводу: «*Няма прарока на сваім сметніку. Для беларусаў ніколі не будзе*».

Немало сделал просветитель для своего народа, но белорусы на долгое время забыли о нем (как оказалось, на многие столетия: еще в 30-е годы XX века Скорину считали «мракобесом», а в 1967-м он уже «являлся одним из передовых людей своего времени, ставивших перед собой задачу просвещать народ, дать землякам свои основы научных знаний»). Теперь редко кто вспомнит, что деятельность Ф. Скорины способствовала формированию белорусского литературного языка. Он так ратовал за белорусскую литературную мову для «*людцаў наспалітых*», но к чему «*тая мова, якая вымрэ ў XXI стагоддзі, а на яе рэдкіх носьбітаў будуць глядзець, як на іншапланецянаў? <...> Навошта даваць надзею?*» Но без Скорины, возможно, не было бы и Беларуси в современном ее статусе, «*не было бы народа, нашай дзяржавы, нашай культуры <...>, якою трэба ганарыцца, а не саромецца*». Вряд ли стоит комментировать это слова, которыми можно было бы и закончить краткий рассказ о том, как при жизни не принятый «своими» белорус-прозападник Франциск Скорина и спустя столетия остается загадочным и непонятным большинству тех, кому нес грамоту и Благую Весть.

Финал как структурный элемент драмы не обязательно предполагает завершенность событий драматического действия. Такой эффект «незавершенности» развязки обусловлен идейно-художественной концепцией пьесы, когда ее смысловой центр переносится с факта события на отношение к произошедшему, т. е. развязка приобретает особое смысловое значение, додумывать которое предоставляется зрителю или читателю.

Поэтика пьесы (идейно-художественная концепция). В текст пьесы проникают симулякры, которые отсылают читателя/зрителя к известным элементам культурного интертекста; иногда вкрапляется поэтически-метафорическая речь с многообразными оттенками значений. Представленный в драме слой цитаций отсылает восприятие в далекие уголки памяти, которая выводит из мемориального полузабвения образы из античных мифов, Библии, афоризмы исторических деятелей, художников слова; автор использует пословицы, поговорки, латинские крылатые выражения, политические лозунги прошлого. Все эти речевые образы соединены между собой иногда самым неожиданным образом, способствуя ироничному восприятию текста.

Так, в пьесе много острых моментов, много смелых высказываний автора, в частности о Западе и нашей толерантности («у цэлым мы вельмі прыхільна сустракаем чужынцаў»), о ЕС («як і ва ўсе часы, не вельмі шануюць нас у той Еўропе <...> мы ў тым ЕС нікому зусім не патрэбныя...»), о современной фармакологии («калі хваробы няма, то гэта не так істотна: было б лякарства, а хваробу мы прыдумаем»). Иван Штейнер делает акцент на образовании, проводит параллели, упоминает актуальную на тот момент тему Болонского процесса, приводит реминисценцию высказывания В. Короткевича о том, что «на нашай зямлі заўсёды дрэнна жывуць вучоныя».

Ум, знания, известность, респект и уважение в веках. Казалось бы, чего еще желать? Но судьба человека чаще всего зависит от «свіней, аслоў, малпаў»: «...як высока ты ні ўзятаеш, заўсёды кінецца пад ногі свіння – і ты ўжо на зямлі». И таких завистников в жизни Скорины (как, впрочем, и у любой выдающейся личности) было немало...

«Закадровый» персонаж. Информационно-исторические «врезки» автор пьесы предоставил бесстрастному голосу истории – Голосу за кадром, выполняющему роль авторских ремарок-пояснений, подобно Хору – неотъемлемому персонажу древнегреческих трагедий. Голос-Хор уточняет некоторые высказывания героев и т. д.

Мудрый Скорина давно понял, что нет пророка в собственном Отечестве, и за те добрые деяния, которые совершил для Родины, в ответ получил только непонимание, суды и безденежье. И нет тебе ни славы, ни уважения [12, с. 41].

«Дык хто ж ён такі? Дурань? Святы?» Этот риторический вопрос в конце пьесы как бы приглашает к дальнейшему диалогу с историей, к исследованию, осмыслению и переосмыслению. Решению этого вопроса подчинено все повествование: имея возможность быть богатым и знаменитым, Скорина выбрал путь неприбыльный и опасный для жизни, уподобившись библейскому Иову.

Заключение. В отечественной Скориниане каждый из драматургов представил свою трактовку событий из жизни и общественной деятельности известного белорусского просветителя, сделав попытку заполнить пробелы в гуманитарном образовании современников. При внешне различных, временами противоположных подходах к образу Скорины драматурги сумели передать масштабность его личности, значение его просветительской и первопечатнической деятельности, обеспокоенность судьбой Отечества, белорусского народа и родного языка.

Алесь Петрашкевич создал монументальный образ своего героя. Особое место в пьесе «Прарок для Айчыны» занимает призыв Скорины относиться уважительно к белорусскому языку, признать его равноправное положение наряду с другими европейскими языками.

Георгий Марчук в драме «Кракаўскі студэнт», в некоторых деталях идеализируя Скорину, сконцентрировался на становлении характера будущего просветителя, на его взаимоотношениях с родственниками и с простыми полочанами (купцами, «рукодельными людьми», беглыми, юридическими, обычными монахами), показал несхожесть

интересов, стремлений Георгия в сравнении с этими людьми. Кроме того, в пьесе характер Георгия проходит испытание любовью, юношеской дружбой, отцовским домом.

Андрей Курейчик вынес на суд читателя в основном особенности личной жизни просветителя, в которой были и супружеская неверность Скорины, и несчастная любовь с трагическим финалом, а также чопорная королевская семья, «братки», требующие оплатить «налоги», старость великого человека с «опухолью в животе» и внезапное, как в бразильском сериале, «чудесное» появление ребенка, живого, уже взрослого и при должности – вот идейно-художественная концепция пьесы, имеющая, как бы то ни было, право на жизнь.

Нет пророка в собственном Отечестве. Как все это похоже на жизненные претензии самого автора пьесы – Андрея Курейчика, не понятого на Родине, но востребованного в России. Возможно, именно собственные терзания непризнанного таланта и подвигли автора на создание этой драмы, в которой так много параллелей. Становится понятной и лексика наезда крышующих «братков», и творческая зависимость от самозванных цензоров, и московская хандра создателя комедии «Скорина».

Иван Штейнер создал уникальную пьесу экспериментального характера, показывающую, как в союзе с наукой литература усиливает свой интеллектуальный потенциал, формируя новые параметры осознания культурного контента. В постмодернистской культуре происходит стирание границ между высокой литературой и маскультом, перемешиваются чужеродные, часто казалось бы несоединимые вещи. Этот прием явлен и в пьесе «Мудрости зачало и конецъ...», або Спакушэ́нне Скарыны», которая представляет собой попытку разгадать интеллектуальный код самого Франциска Скорины [9, с. 6]. Финал пьесы приглашает читателя-исследователя к дальнейшему диалогу с историей литературы, к новому ее осмыслению, ведь современное искусство не заключено в жесткие рамки классиче-

ских кононов – оно развивается, раздвигая горизонты привычного.

Франциск Скорина. Кто он для нас сегодня? Его имя знают все, но книг его почти никто не читал. Специалисты-скориноведы спорят о его двойном имени – Франтишек или Георгий? Его почитают не только белорусы, но и чехи и литовцы – народы, в культуре которых он оставил свой след. О нем написано немало, но известно немного, да и то узкому кругу научных сотрудников. Почему же не восполнить эти «белые пятна» в образовании современников средствами художественного слова, предполагающего, как известно, авторский вымысел и домыслы читателей. И неважно, что неискушенный, массовый читатель поверит писательскому воображению и нарисует себе свой образ славянского просветителя и первопечатника Франциска Скорины. И – как знать? – возможно, КОД Скорины кому-нибудь удастся разгадать...

ЛИТЕРАТУРА

1. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь. Философия и литература. Мифология и религия. Язык и культура / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – М.: Изд-во Экспо, 2004. – 592 с.
2. Лойка, А. А. Старобеларуская літаратура: падручнік / А. А. Лойка. – Мінск: Выш. шк., 2001. – 319 с.
3. Лаўшук, С. С. Станаўленне беларускай савецкай драматургіі (20-я – пач. 30-х гг.) / С. С. Лаўшук. – Мінск: Навука і тэхніка, 1984. – 192 с.
4. Петрашкевіч, А. Л. Прарок для Айчыны / А. Л. Петрашкевіч // Воля на крыжы: гіст. п'есы. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 161–212.
5. Марчук, Г. І. Кракаўскі студэнт. Драма / Г. І. Марчук // Маладосць. 2003. – № 3–4.
6. Васючэнка, П. Сучасная беларуская драматургія: дапам. для настаўнікаў / П. Васючэнка. – Мінск: Маст. літ., 2000.
7. Арлоў, Ул. А. Таямніцы Полацкай гісторыі / Ул. А. Арлоў. – Мінск: Полымя, 2002. – 464 с.
8. <http://www.kurejchik.rj.pesi / Skorina.doc>
9. Штэйнер, І. Ф. «Мудрости зачало и конецъ...», або Спакушэ́нне Скарыны: п'еса / І. Штэйнер; прадмова П. В. Васючэнка; літаратуразнаўцы аб творы: артыкулы Т. В. Аўдонінай, І. В. Жука. – Гомель: Барк, 2012. – 74 с.
10. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб.: Невский Простор, 2001. – 416 с.
11. Белоусов, О. «Пильность его применять малеваніе...» / О. Белоусов // СБ. – 2003. – 26 июля.
12. Андрэявец, Р. Жыццё Францыска Скарыны / Р. Андрэявец. – Гомель: РПУП «Полеспечать», 2004. – 76 с.

Поступила в редакцию 14.06.2013 г.

УДК 792.01+792.09

Театр как способ антропологического мышления: человек, структура, мир

Котович Т. В.

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



Статья посвящена исследованию структуры современного художественного мышления как аналога мышления научного. Международные театральные фестивали дают возможность анализировать формальные свойства произведения, те самые свойства, которые в искусстве XX века из вспомогательных превратились в основные, смыслообразующие. Сам сценический язык в современном искусстве стал принципиально главным в художественном высказывании. И в самой структуре находится не просто причина визуального облика спектакля, но в ней содержится скрытый смысл постановки. Мир усложнился, и вслед за ним значительно усложнился и художественный язык. Больше невозможно найти основания на поверхности и в вербальном уровне текста, только глубины бессознательного оказываются хранителями наиболее важных смысловых причин мира, реального и художественного. В статье анализируются спектакли, показанные на разных фестивалях «МолдФэст.Рампа.Ру», как композиционно сложные структуры. Семантический анализ позволяет понять, вскрыть актуальные способы передачи современных смыслов сценических произведений. Сложные художественные структуры позволяют судить о сложности внутреннего мира современного человека.

Ключевые слова: мышление, театральный фестиваль, смыслы спектакля, структуры постановки, современный сценический язык.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 81-92)

Theater as a Way of Anthropological Thinking: Man, Structure, World

Kotovich T. V.

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

The article centers round the study of contemporary art thinking as an analogue of scientific thinking. International theater festivals make it possible to analyze formal features of a piece of art, the features, which in the XX th century art turned into main ones out of the supplementary, or into the sense building ones. The theatrical language itself in contemporary art has become principally dominant in an artistic utterance. In the structure itself one can find not just the reason for visual image of the performance, it contains hidden sense of the show. The world has become more complicated, following it the artistic language has also become more complicated. It is no longer possible to find grounds on the surface and on the verbal level of the text, only depths of the subconscious turn out to be storages of the most important sense reasons of the world, the real and the artistic one. Performances shown at different festivals of «MoldFestRampa.Ru» are analyzed in the article as compositionally complicated structures. Semantic analysis makes it possible to understand topical ways of conveying modern senses of theatrical performances. Complicated art structures make it possible to understand the complicated character of the inner world of the contemporary man.

Key words: thinking, theater festival, senses of the performance, structures of the performance, contemporary theatrical language.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 81-92)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovichHYPERLINK«mailto:kotovich3@rambler.ru –

Т. В. Котович

Анализ спектаклей Кишиневского государственного молодежного театра «С улицы Роз» «Эквус» и «Дом Бернарды Альбы», сценической инсталляции Донецкого Театра юного зрителя (г. Макеевка) «... С любовью и всякой мерзостью», а также постановки «Процент любви» театра «InterMedia» из Бонна дает возможность уразуметь, каким образом современное сценическое мышление создает многоплановые, многосмысловые художественные структуры.

Цель статьи – создание моделей обозначенных спектаклей как отражение антропологических исследований современных деятелей искусства.

«Эквус», спектакль Юрия Хармелина по пьесе Питера Шеффера в сценографии Ф. Бессонова на сцене Молодежного государственного театра «С улицы Роз» (Молдова) как визуализация мифа. Спектакль исследует возраст перехода, изменение детского сознания и эволюцию его в сознание взрослого человека. Главному герою – Алану Стрэнгу (Никита Волок) – 17 лет. Обуреваемый внутренними противоречиями, фрейдистскими комплексами, кризисом веры, он совершает кровавое злодеяние. Доктор Мартин Дайзерт (Василий Павленко) – психолог и психоаналитик – разбирается в ситуации в поисках причины того, как замечательный мальчик превращается в монстра.

Подобное исследование роднит постановку с целым рядом произведений Юрия Хармелина в том смысле, что режиссер с помощью современного сценического языка пытается не просто понять и выявить болевые точки поколения (актеров на сцене и зрителей в зале), не просто говорить на острые социальные и психологические темы, но и отыскать самую глубинную глубину проблемы – нерв в бессознательном, архетип, т. е. то, что повторяется в любых ситуациях, семьях и временах.

Вот почему так пристально мы рассматриваем структуру таких спектаклей, их пространственно-временной континуум, т. е. ту сетку, которая позволяет увидеть неявленное и невысказанное прямо и словами.

На сцене размещены точки пространства:

1) стол у левого портала (фрагмент

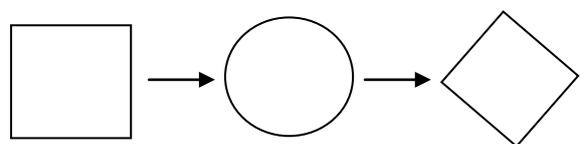
кабинета доктора), медицинская кровать у правой кулисы (больничная палата) – это совсем небольшие топосы. В них происходит реальное действие: *здесь*.

2) в центре сцены красный квадрат то ли ринга, то ли загона..., ограниченный с трех сторон толстыми четырехугольными брусами в виде ограды. На них стоят, садятся. С их помощью ринг разгоняют вокруг его оси. За ними прячутся. За них цепляют поводья. Это сооружение чем-то похоже на перевернутый огромный стол... это – большой и главный топос. В нем происходит символическое действие: *нигде*, в сознании.

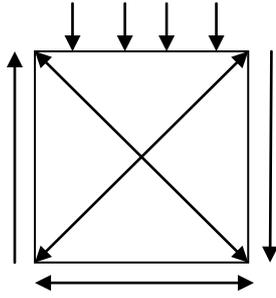
Таким образом, пространство спектакля представляет собой сочетание реального и ирреального. Красный ринг-квадрат – центр этого сочетания: на нем реальные фрагменты действия сменяются ирреальными. Красный квадрат в ирреальном пространстве, не меняя очертаний, предстает конюшной, полем, кинозалом, комнатой Алана. Он не только не меняет очертаний, он при этом и не наполняется никакими объектами. В нем отсутствуют какие бы то ни было материальные атрибуты. В нем совершаются только символические и смысловые действия. Это – целиком знаковое пространство. Попадая в него, персонажи преобразуются: выявляется их внутренняя сущность.

Красный квадрат, в отличие от другого топоса, не статичен. Раскрученный в нарастающем темпе, он превращается в круг. А время от времени поворачивается к зрительному залу одним из своих углов, трансформируясь в самую неустойчивую фигуру – ромб.

Красный квадрат определяет и линии передвижений персонажей спектакля. Это будут диагонали и движение вокруг сторон квадрата. При этом основные силовые (смысловые) линии – диагонали, в которых сосредоточена экспрессия и динамика, и дальняя (у задника сцены) сторона квадрата, на которой появляются фигуры-символы лошадей и на которой происходит акт жертвоприношения главного героя.



Трансформации квадрата в спектакле



Линии передвижений персонажей спектакля

В восприятии пространства огромную роль играет, кроме формы, цвет и свет.

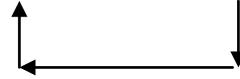
Реальное пространство (кабинет и палата) имеет серо-зеленоватые тона, как и колер костюмов доктора, Алана и его отца (Д. Савельев) с токами-акцентами пурпурного в костюме миссис Соломон (О. Софрикова) или охристого в костюме миссис Стрэнг (А. Прищенко).

Цвет квадрата является символом жертвоприношения, преступления, энергии и крови, а также глубинных уровней бессознательного. Красный здесь не является окрашиванием или просто акцентом в общей цветовой гамме спектакля. Красный представляет собой знак и понимается как архетипический цвет. Он активно взаимодействует с формой квадрата и с формой круга (когда квадрат вращается или когда светом очерчивают круг внутри квадрата).

В черном кабинете – кубе сцены красный квадрат-круг на сценическом планшете приобретает еще большую активность, т. к. красный является антагонистом черного.

В соседстве с красным видоизменяется и серый цвет. Если в реальном пространстве он остается только окрашиванием и не более, то на задней стороне квадрата серый превращается в знак призрачности. Фигуры лошадей похожи на огромных людей в длинных плащах с наброшенными на головы капюшонах, серые за прозрачно-серым занавесом. Они возникают в боковом сценическом свете словно фантомы. Они как будто нависают над квадратом, хотя не приближаются к нему. Они воспринимаются как рельефы, едва выступающие из плоскости стены. Молчаливые, недвижные, они предстают как символы того, что сильнее человека. А в спектакле – еще и того, что мучит главного героя, что является ему в больничных кошмарах.

Белая точка – маленькая фигурка медсестры (И. Секриеру), движущаяся строго по линиям сторон квадрата.



Ее существование, исключительно в реальном пространстве, совпадает с назначением костюма. Однако в контексте взаимодействия красного-черного эта белая точка-линия видится живым акцентом цвета, т. е. недостающим, но обязательным в символической цветовой триаде.

В ирреальном пространстве существует еще одна чрезвычайно важная деталь: человеческое обнаженное тело, трогательно чистое, как в работах Сальвадора Дали, и экрессивно драматичное, как у М. Караваджо. И теплое золото кожи. Жизнь, любовь, страсть, природа – все связано с этой ранимой теплотой.

Таким образом, оба пространства в спектакле разделены не только формой, но и с помощью цвета, соответствующего каждому из них.

Время в спектакле в точном соответствии со структурой пространства представляет собой соотношение реального и ирреального времени. Но характеристики этих двух потоков указывают на еще большую сложность:

1) реальное время включает в себя хронологическое время, т. е. время сюжета. Оно не определено в спектакле, т. к. точно неизвестно, какова продолжительность манипуляций доктора Мартина с сознанием и подсознанием Алана. Вне зависимости от количественной характеристики, это – время диалогов доктора и Алана, доктора и миссис Соломон, доктора и миссис Стрэнг, доктора и мистера Стрэнга, т. е. время происходящего в больнице, куда после ареста помещают Алана. Это время представляет собой сразу два направления:

а) от минуты, когда миссис Соломон просит доктора Мартина посмотреть Алана, ибо такое медицинское исследование – единственный шанс для парня избежать сурового наказания, и до момента, когда доктор добивается результата.

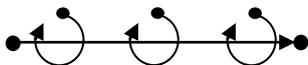


Это – линейное время, он движется от точки до точки.

б) в каждом эпизоде доктор Мартин возвращается к начальной точке своего движения в подсознании Алана, он начинает все сначала: с разных сторон к самому Алану, со стороны его отца, со стороны матери, со стороны владельца конюшни и т. д. Это направление не толкает сюжет вперед:



Оба эти направления сосуществуют в спектакле только вместе,



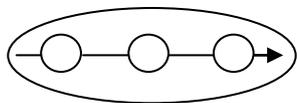
т. к. каждый эпизод доктора Мартина имеет единую цель и движет к этой цели.

2) ирреальное время – это время подсознания Алана. Оно раскрывается между диалогами с доктором Мартином:

а) оно перерезает реальное время.



б) оно существует в разрывах реального времени. Каждый его фрагмент завершен, целостен и заключен в себе самом, имеет собственный смысл. Но все эти завершенные смыслы определяют собой суть всего пространства-времени спектакля: его сюжета, его эпизодов и смысла произведения.

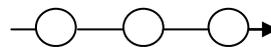


Постепенно раскрывая подсознание, Алан оказывается:

а) в определенных точках своих воспоминаний: собственная комната в родительском доме, первый приход на конюшню, свидание с Джил (А. Ревнивых) в кино, неожиданная встреча там же с отцом, интимное свидание с Джил в конюшне.

Эти фрагменты воспоминаний очень похожи на реально происходящее, и в этом родственны с реальным временем. Но они существуют только в пространстве красно-

го квадрата, только в ирреальном пространстве. И поэтому, какими бы реальными они ни казались, на самом деле они являются только воспоминанием и живут только в подсознании Алана.



б) в череде выплесков подсознания, в череде воспоминаний есть эпизоды, рифмующиеся между собой и имеющие символический характер. Они тоже являются воспоминаниями, но их значение для спектакля совсем иное.

Алан открывает доктору Мартину свою тайну. Это – его ночная скачка на коне. Когда он и конь, как в легенде, становятся единым существом, происходит момент единения и возвращения человека к природе, момент полного слияния с красотой, момент высшего наслаждения и растворения в другом существе и в природе. Донага раздетый юноша стоит на ребре красного квадрата спиной к залу. Затянутый черным широким поясом, он отклоняется, словно вот-вот упадет на планшет сцены. В руках поводья, он натягивает жесткие веревки. А капюшон «коня» нависает над его запрокинутым влажным лицом. Остальные «кони» из рельефов превращаются в фигуры, выходят вперед, закрывают собой существо, ставшее кентавром, поглощая его.

3) Акт трансформации решается режиссером как обряд инициации, посвящения, тайный ритуал, раскрытие архетипа. Этот фрагмент спектакля представляет собой разрыв в течении реального времени и разрыв в цепи воспоминаний. Этот фрагмент качественно отличается от всех потоков времени в произведении. Это – прорыв в состояние вечности, в самую глубину бессознательного. Выглядит и ощущается рискованно: здесь острая грань жертвоприношения, брака и оргии, однако подобное совмещение и является смыслом архаической мистерии. Этот эпизод – финал первой части и кульминация спектакля.

4) В финале второй части постановки происходит подобное по экспрессии и напряженности событие, когда Алан разрывает эту связь и это единство, и приносит в жертву коня. Сознание Алана сдвигается, ведь ему кажется, что он освобождает внутренние силы коня и освобождается сам.

Обретенное единство разрывается, ритуал не возводит человека, а обрушает его в бездну. Смысл оказывается в том, что нынешний человек не в состоянии обрести гармонию, не в состоянии удержаться на тонкой грани. Доктор подчеркивает: всем владеет только страсть.

Другие, параллельные смыслы подобно-го сюжета и подобной рифмы:

б) падение из высшей точки блаженства в кровавую преисподнюю;

с) уничтожение языческого идола во имя единого Бога.

Эти два эпизода объединяются и составляют большой круг времени, обнимающий собой все потоки и направления времени в спектакле.

Актерская партитура спектакля

Доктор – Алан – мистер Стрэнг – миссис Стрэнг – Джилл составляют главную цепку персонажей.

Доктор соединен со всеми, кроме Джилл, т. е. со всеми, пребывающими в реальном времени. Он сосредоточен, аккуратен, четко распределен во времени и пространстве, в движениях и словах. Он словно отчеканивает время по секундам словами.

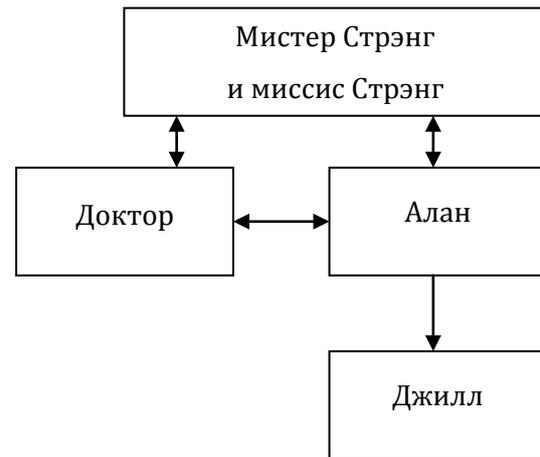
Алан также соединен со всеми, он находится во всех пространствах и во всех потоках времени, перемещаясь из одного в другое поочередно как по кольцам и все более погружаясь в бездну. Актер балансирует по этим кругам между фарсом-вызовом (в реальном времени) и сильной драматической экспрессией (в ирреальном времени).

Мистер Стрэнг встречается со всеми персонажами. В реальном пространстве-времени он строг, закрыт в себе, резок и истеричен, когда раскрывается обратная сторона его ханжества. В потоке воспоминаний Алана его отец предстает иным, и эта линия роли у актера комиксно-карикатурная.

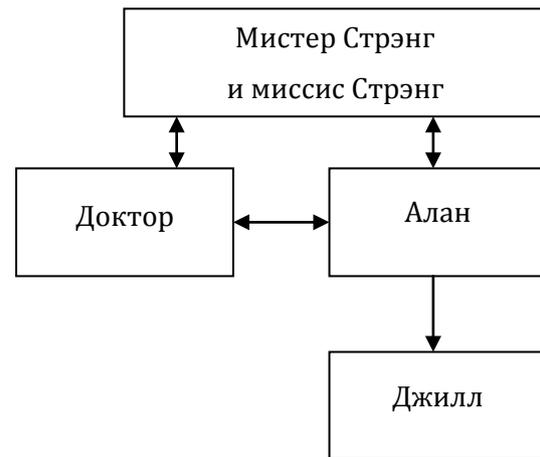
Миссис Стрэнг также соединена со всеми и также присутствует в реальном и ирреальном времени. Она одинаковая всюду и всегда. В ней превалирует одна нота и одна краска. Здесь дается типаж.

Джилл соединена только с Аланом, она существует только в воспоминаниях Алана. Нежная, мудрая, очень осторожная. Она симпатизирует Алану, но ее стремление стать его подружкой обречено на неудачу. Их объединяют лошади, но для каждого лошади

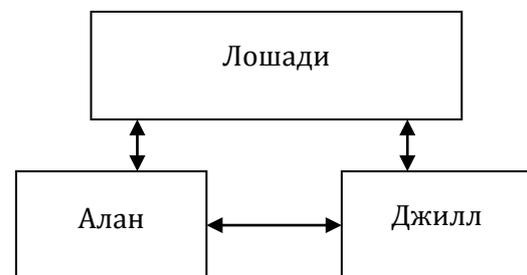
имеют свой смысл.



Персонажи второго плана (миссис Соломон, медсестра, владелец конюшни (А. Петров)) – из реального пространства-времени, их эскизы графически отчеканены, актеры отзеркаливают манеру доктора Мартина, укрупняя и оживляя реальность.



Безмолвные персонажи (лошади) – из ирреального пространства, из бессознательного Алана.



Такая сложная партитура отношений и их взаимодействия требуют от актеров точности переходов в пространстве-времени и точности существования внутри разных

топосов и потоков времени. Существовая на сцене одновременно, актеры используют разные исполнительские системы от психологически-бытовой до условно-символической.

Если пьеса П. Шеффера содержит психологический анализ по принципу Фрейда, то спектакль глубже и сложнее:

От Фрейда (агрессивный и жестокий отец)
к Иисусу (отец-защитник)
уровни подсознания

конюшня
уровень реального сознания

мифологический уровень
кентавр (коллективное бессознательное)

мифологический + христианский
бессознательное поднимается к уровню
подсознания

и, наконец, жертвоприношение
христианское архетипическое
(коня и себя одновременно)

«Дом Бернарды Альбы», драма Ф. Г. Лорки в постановке Нугзара Лордкипанидзе и сценографии Ф. Бессонова на сцене Молодежного государственного театра «С улицы Роз» (Молдова) как визуализация танца. Н. Лордкипанидзе – режиссер психологической театральной манеры, приверженец глубокой разработки характеров и отношений персонажей, мягких и нежных переходов в актерских взаимодействиях, точного следования сюжету.

В предыдущей своей постановке на сцене театра «С улицы Роз» – «Продавец дождя» – эта постановочная школа служит не только созданию теплого и трепетного произведения, но и серьезному актерскому тренингу, в котором всегда нуждаются молодые исполнители. В воле режиссера было подать актеров словно на ладони, сделав всю остальную сценическую структуру просто поддержкой им.

В «Доме Бернарды Альбы» подход Н. Лордкипанидзе сохраняется, внимание к актрисам столь же пристальное, однако здесь не меньшее внимание уделено всей целостной структуре спектакля и каждой из составляющей его партитур.

Сам сюжет произведения Ф. Г. Лорки предполагает подобное сценическое решение, и система образов соответствует тан-

цевальной структуре фламенко. Черные широкие юбки заменены на обтягивающие платья, отчего тонкие девичьи станы превращаются в гибкие змеиные тела, над которыми и среди которых монументально возвышается Бернарда, хозяйка дома, хранительница традиции, мощная как колонна, несущая на себе весь груз судьбы. Противостояние Бернарды (Мария Мадан) и ее дочери Аделы (Арина Ревнивых) является не явным, скрытым, но главным противостоянием в постановке. Противостояние Аделы и Мартирио (О. Софрикова) наиболее сильно выражено. Экспрессивная, страстная, яркая и не скрывающая своих чувств Адела – и горбатая, скрытная, не менее страстная и злобная ее сестра. Именно их конфликт приводит к трагедии и гибели дома.

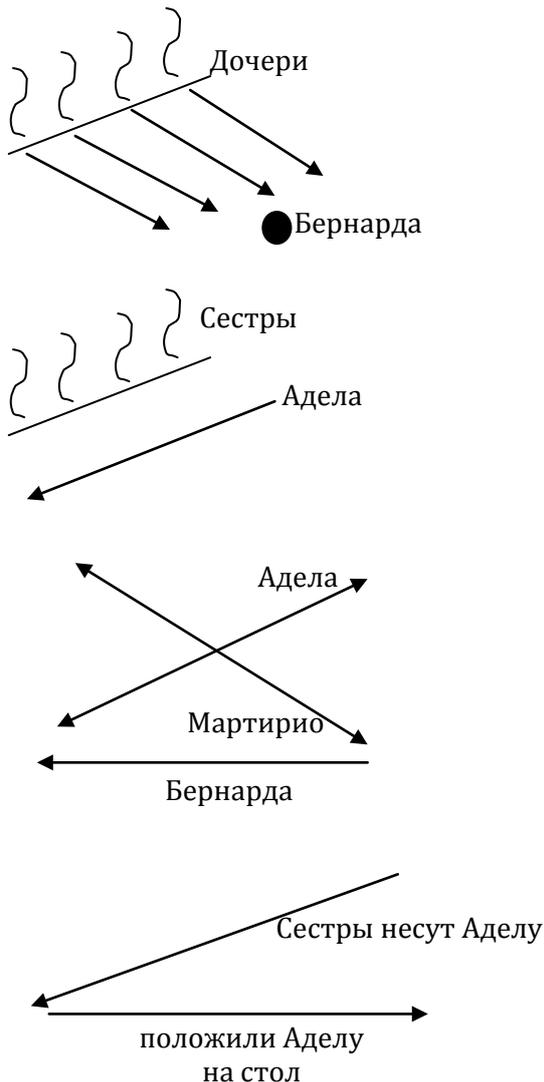
Эти трое составляют костяк, основные партии танца. Их характеры созданы равно жестко, графично и опытной актрисой Мадан и молодыми актрисами Ревнивых и Софриковой. Остальные актрисы окружают и дополняют трагическое трио, придают основному действию объем и глубину. Когда они садятся все вместе фронтально, параллельно рампе и держат на коленях белые простыни, зигзагом опускающиеся на пол между ними, это еще более похоже на графическую композицию. Как и моменты, когда белую скатерть снимают со стола и складывают в квадрат. Или, когда на этой скатерти стоят длинные стаканы, из которых пьют вино, сидя за столом. Все линии материи, грани стаканов, прямые спины женщин и такие же прямые длинные спинки стульев – все линии четкие, контуры прямоугольные и ровные, углы прямые и жесткие.

Кружева в виде гигантского палантина, сероватые, прозрачные, острыми башенками опускающиеся на все и накрывающие всех в финале.

Этот офорт в спектакле разбавлен акварельным тоном. Отдельная партия, особняком присутствующая в спектакле, – образ бабушки, сумасшедшей матери Бернарды, Марии Хосефы (Людмила Колохина). Она появляется ритмически в самые тревожные мгновения как предвестие беды, как предсказатель и как образ беды. Нежно-персиковые развевающиеся легкие одежды, роскошно завязанный узлом-цветком на голове прозрачный длинный шарф, белая

игрушечная овечка в руках. Стихи и предсказания, произносимые нараспев. Плавные круглящиеся движения вокруг черных фигур. Отзвук другого мира, таящегося внутри дома, отблеск недостижимого счастья, ответ изломанного сознания и протест против общественных запретов и домашних табу. Ее жесты широки и округлы. Она словно огромная птица широкими рукавами хитона охватывает и закрывает все пространство. Линии ее движения – окружность и полукруг.

В то время как у других персонажей они резкие, как стрелы.



Пространство спектакля замкнуто в реальном пространстве, сосредоточено в едином месте действия. В нем нет ничего иного, как только сюжетная канва. Это – выявленная из поэзии Лорки трагедия и страсть. В этом пространстве нет разрывов, оно гомогенно и изоморфно во всех его точках. Равно, как и время, стрелой, прямой и ров-

ной, движущееся от начала конфликта к финальной трагедии. Здесь нет внутреннего пространства-времени персонажей, разворотов и повторов. Время не возвращается в прошлое и не обрывается в ирреальность.

В спектакле главным являются узлы отношений-столкновений персонажей. Бернарда Альба в день похорон мужа объявляет 8-летний траур, из-за чего ее дочери обречены стареть в девичестве. Единственное исключение сделано для старшей, 40-летней некрасивой и богатой Августиес (Алина Шишкина), к которой сватается римлянин Пэпе. Но Адела, ворвавшаяся в эту историю, уводит Пэпе, своей свободой воли и страстным желанием счастья вызывая зависть покорившихся материнскому запрету сестер. Горбатая и взрывная Мартирио становится причиной гибели Аделы.

Расходясь и вновь сталкиваясь, женщины сплетаются в своем долгом диком танце, и словно искры сверкают от этого столкновения. В затемнениях между эпизодами звучат стихи Лорки как эпитафии, усиленные гитарным звуком печали. Фламенко исполнено словами, взглядами, ритмом движений, резких вскакиваний и бросков, а также напряжением статики (и стояния и сидения), монументальностью Альбы и ломкостью дочерей. Стояние как звенящая струна вытянутого в позвоночнике вперед тела. Сидение как оплывающая масса, удерживающая и тормозящая любое движение. Размещение стрел-тел и массы-камня в пространстве сцены всегда эквивалентно. Как только есть масса-камень, на сцене возникает интенсивное поле, засасывающее энергию. Когда дочери одни, пульсация обостряется, в пространстве мелькают эти черные молнии, создавая ощущение хаоса, иллюзию свободы. Ритм этих эпизодов делается лихорадочным, рваным, даже паническим. Как будто им надо успеть хлебнуть хоть сколько-нибудь воздуха.

Фламенко исполнено отношениями героинь, обостренными, враждебными, разбегающимися и силой камня-массы-Альбы удерживаемыми. Мечущиеся женщины стремятся от центра как разлетающиеся стрелы. Альба стягивает их энергию к центру, отчего они изгибаются и свиваются в змеиный клубок.

Каждое сказанное слово вбивается в пространство, как широкий каблук вбивается в пол во время танца.

И лица... с ритмично меняющимся выражением. От маски, ничего не выражающей и делающей сестер до ужаса одинаковыми, совсем неразличимыми, – и до бешено искаженными из-за выбросов несдерживаемой страсти. Пламенеющее лицо Аделы, вызывающе открытое. Длинное и вытянутое желтовато-серое лицо Мартирио, изогнутое, как и ее горбатое тело, пантеро-изящное. Адела – огонь в этом спектакле, открытый, рвущийся, опасный. Мартирио – зверь, всегда подползающий изподтишка, всегда готовый к прыжку, опасный. Лицо Августиес, обрамленное черным крылатым платком, бледное, с колючими глазами. Августиес – жертва, не имеющая харизмы сестер, она то выпрямляется и сжимает кулаки, то сутулится, а кулаки делаются детски беспомощными. Августиес безопасна, ее страсти сгорели.

Остальные сестры дополняют это трио, многократно вторя и умножая энергию столкновений.

Альба в этом спектакле огромна, монументальна. И вместе с тем она – фантом. Ее энергетического импульса хватает только на время ее присутствия. От великого инквизитора осталась только оболочка. Центробежная энергия дочерей оказывается сильнее ее центростремительной мощи. И дом ей не удержать. Мария Мадан играет драму обрушающегося дома, а не драму тотальной власти.

Ее антипод – Хосефа такой же фантом и обратное, перевернутое отражение Альбы. Ее искаженный образ, ее двойник, и, в общем, ее будущее, ее результат, ненавистный Альбе, Бернардой отрицаемый. Лицо Бернарды словно грубо тесано из камня. И сама она груды камня. Твердая и широкая как колонна. Лицо Хосефы словно оплывающее тесто. И сама она кусок мягкого большого пирога. В их тяжелом фламенко полыхает мрачная женская бездна, которая так ужасала Лорку дыханием преисподней.

Цветовая партитура постановки задана Лоркой: черный и белый колер. Сам спектакль представляет собой модернистскую структуру, т. к. все его партитуры равноценны и равнозначны: мизансценические построения, актерские работы, звуковые ряды и цвет. Но именно цвет выполняет является здесь главным визуальным посылом. Именно ахроматические черный и белый созда-

ют предельную графичность, которая соотносится с перестроениями и проходками:

- параллельно рампе прямая строгая с точками-константами;

- перпендикулярно рампе вдоль линии кулис с такими же фиксациями.

Эти линии образуют все прямые углы спектакля, а черное и белое согласуется с ними: черное на белом и белое на черном.

Черные платья в этой ситуации – не костюмы, а черные локальные пятна.

Авторы спектакля работают плотными цветовыми плоскостями. Два цветовых акцента – персиковое платье Марии-Хосефы (вертикальный отрезок) и плоское зеленое платье Аделы (длинный горизонтальный отрезок). Черное и белое имеет смысл самостоятельного цветового конфликта. В самом деле: белая скатерть, белые саваны, белая вуаль – не имеют прямого отношения к сюжету. Черный – цвет объекта, как и белый: черные платья, черные платки. Это – цвет движущихся точек-пульсаций.

Персиковый и зеленый акценты усугубляют графическую систему цвета. Персиковый – отцветающая и облетающая цветочность, а зеленый – юность и новая жизнь. Однако в спектакле это – прерванная жизнь, т. к. платье выносят без тела Аделы.

Образы спектакля постоянно рифмуются: в движениях, в статике, в цвете, в предметах среды. Этот четкий ритм повторений обманчиво скрывает бездну женского естества. Режиссер подчиняет форму, удерживая ее цезурами – фронтальными статическими мизансценами. Но ужас, упрятанный в тексте Лорки, вырывается слишком резким поворотом головы, яркими губами, крутым движением бедра, страстным изгибом спины, острым всплеском шелковой черной юбки.

Стихи Федерико Гарсиа Лорки и звук гитары определяют ритм спектакля и его жанр. Интонации жесткого черного фламенко. И дело даже не в том, что все персонажи в черном (цвет траура и благородства, содержащий в себе еще символы и мрачной страсти, и рвущейся наружу едва сдерживаемой экспрессии), но и в том, что все движения, передвижения, жесты и позы героинь полны четкого, геометричного, возбуждающепряного и внешне сдержанного пульса испанского танца. Это – главный смысл происходящего. В сдержанном и сдерживающем

пространстве, в замкнутом и не дающем вырваться за стены, в плотном воздухе несвободы и невозможности счастья вырывается страсть в каждом движении как угрожающий огонь, упрятанный внутри: «Начинается плач гитары, разбивается чаша утра...».

«...С любовью и всякой мерзостью», мультимедийная инсталляция режиссера Татьяны Шевченко в пластическом решении Екатерины Моревой по произведениям Ж. Кокто, Дж. Д. Сэлинджера, С. Козлова, В. Самойлова и др. с фрагментами из документальных и художественных фильмов в постановки Донецкого Театра юного зрителя г. Макеевка (Украина) как визуализация квантовости. С программкой к спектаклю в виде конверта с марками и текстом на потертой «несвежей» бумаге с буквами на пишущей старинной машинке.

Сценическая инсталляция – один из самых сложных жанров. Принятая как уже традиционное средство в изобразительном искусстве, она может вызвать спор о законности своего существования в театре. Перформанс или хеппенинг – понятны: там всегда есть действие, художественное ли, актерское, но – действие. Инсталляция в исполнении художников близка скульптуре, объектному искусству, даже, если в ней присутствуют кинетические элементы. Риск заворачивает, волнует, напрягает.

Белый кабинет. Его замечаешь не сразу, и различаешь детали сценографии не сразу: эти складки жесткие, широкие, как будто сама закрывающая всю сцену белая ткань сильно накрахмалена, или даже это вообще бумага. Сценография, которая сегодня воспринимается все больше как интродукция спектакля, которая на спектакль настраивает, задает его тон и ритм, здесь является только одним из слоев зрелища, не первичным и отдельным. Интродукция создается самими актерами, которые ходят перед зрителями и среди зрителей, фотографируют зрительный зал, заговаривают со зрителями, смеются – это непривычно и не понятно. То есть понятно, что это введение, но во что и каким образом и что должны делать в этой ситуации зрители и вовлекаются ли они таким образом в предстоящую игру, неизвестно. Правила не раскрываются.

Текст имеет несколько видов и значений. Во-первых, это черные буквы на и внутри

белых складок декорации. Во-вторых, фрагменты разных, сталкивающихся литературных произведений, сведенных воедино. В-третьих, текст постоянно возникает на экране отдельными строками, уплывающими. В-четвертых, текст на многочисленных листах бумаги, разбросанной по всему сценическому планшету. В-пятых, произнесение текста, вербальность спектакля. Она не подчинена сюжету и из сюжета вообще не исходит. Она самоценна, является самостоятельным слоем постановки. Она сродни музыкальной партитуре: в слова даже не стоит вслушиваться, они просто создают интонационные ряды.

И – самая суть инсталляции: фигуры актеров в качестве объектов и объекты, трансформирующиеся в фигуры актеров. Реальные тела исполнителей двоятся в изображении на видео, возникающем на заднике: то синтезируются, то разъединяются: и смыслы параллелятся, и смыслы сливаются. Отчего возникает эффект вспухания смыслов. Каждый следующий эпизод непредсказуем. Отчего возникает эффект случайности смыслов.

Четыре актера. Она – Елена Кондрашкина. Он – Павел Пиотровский. Конферансье – Александр Кокарев. Танцовщица – Екатерина Морева. Способ существования – многослойность. В каждом эпизоде свой способ: от трагического монолога к изошренной клоунаде. Монологом из «Человеческого голоса» Жана Кокто как ниткой связываются все эпизоды: можно прочесть смысл спектакля (один из вариантов смысла) как моноспектакль в контексте разных обстоятельств, воспоминаний, второго голоса (мужского) и мира вообще; или в контексте внутреннего мира с его параллельными рядами, ассоциациями и воображением; или как клиповое сознание-картинку, как срез дня; или как импрессионистскую этюдность.

В спектакле много пластических эпизодов, отчего возникает переплетение драматического театра с хореографическим, и нельзя точно определить, какой из них является ведущим.

Актеры работают импрессионистской манерой – небольшими мазками. Не позволяют экспрессии: внутренняя драма при внешней легкости: порхающие бабочки. У них легкость, пластичность, постоянное движение по сцене, мелькание тела. Актеры

работают сюрреалистической манерой и абсурдистской тоже.

Угадываются амплуа: Она – героиня, Он – герой, Конферансье – комик. Танцовщица – вторая героиня. Но: это – только некоторое подобие опорных точек. И точки эти мерцают. В спектакле нет ноты балаганности, но благодаря Конферансье она мерцает. А Танцовщица подобна фарфоровой статуэтке, что придает спектаклю дополнительную элегантность. Всей троице присуща элегантность, изящество поз и движений. А Конферансье – забавный клоун, легкий толстяк, фокусник, открывающий каждый новый эпизод, создающий компьютерные картинки на заднике сцены, фотографирующий публику перед спектаклем. И, как любой клоун, прячущий далеко в глубине горечь, всеобщую, большую, настоящую. Настроение тоже мерцает.

Цветовая партитура спектакля сдержанная и элегантная. Белый – в сценографии. Белый же (молочный) – в костюмах (пиджаки, брюки, платья). С обязательной пурпурной деталью в костюме (галстук, пояс или колготки), как будто это намек на одеяния патрициев.

Эстетическая изысканность во всей визуальности спектакля: фарфоровость слоновой кости, отсутствие острых углов или прямых, линии и движения круглятся и замыкаются на себе. Все персонажи подобны механическим восковым фигурам, выставленным в широких складках тканевой сценографии или на голубом фоне и внутри голубого фона компьютерной проекции. Фигуры – такая же компонента, что и все остальные. Равная остальным элементам.

Пространство постановки гетерогенно, неизоморфно. Время чрезвычайно уплотнено, спаяно в мгновение и гетерогенно (неоднородно), как и пространство. Структура пространства создается несколькими слоями: складки сценографии, живые актеры, видео, пластические этюды, интерактивность зрителей.

Время – время этих параллельных рядов. И одновременность – в виде синхронности существования в разных параллельных рядах. Симультанность – главный принцип спайки пространства и времени.

Структура спектакля квантовая. Особенно очевидным это становится, когда изображение и реальность сливаются: все во всем, все сквозь все, все прозрачно и призрачно. Связано все пунктирно: через весь спек-

такль проходят фрагменты «Человеческого голоса» Ж. Кокто. Это – как бы сюжетное событие произведения. Эстетическое же событие – в структуре произведения: фрагменты, обрывки, нечто похожее на крылья бабочки, едва уловляемые смыслы, возникающие и тут же теряющиеся смыслы. Сосредоточиться невозможно, все утекает, как вода, между пальцами. Квант эстетической структуры мерцает, едва обозначимый и едва уловимый. Квант воспринимаем и ощущаем только в зрительском восприятии. Куклы? маски? персонажи комедии дель арте? скульптуры? объекты? Игра с предметами возникает и тут же исчезает. К примеру, эпизод с медвежонком, забавным и прелестным, – забавный и драматичный одновременно: предмет здесь и просто объект и персонаж кукольного театра и элемент среды – с ним общались, ласкали и вдруг оставили и больше к нему не вернулись. Что такое он был? Разуму зацепиться не за что, остановиться и уловить что-то нельзя.

Реальность видимого исчезает, убегает, ускользает. Остается игра с фрагментами, с осколками. Насмешка над зрителем? Заблуждение зрителя? Однако тут же: красота и гармония. Цвет-свет-симметрия во времени и пространстве.

В структуре, которая занимает 1 час 10 минут сценического времени, содержится 12 картин + P. S. Картины-части: деконструктивная, антропологическая, патетическая, аэродинамическая и пр. – обозначения условны и подвижны, т. к. любая из картин-частей несет и признаки любой другой, и качества названия.

Когда окончательно теряешь нить, то, наконец, и отдаешься целиком этому потоку симфонической визуальности. Эта вселенная многослойна, необъяснима и неожиданна. Но замкнута: она начинается в интерактивности (иллюзия контакта со зрителями, создание якобы общего пространства) и завершается, когда на заднике возникают фотографии зрителей, сделанные актерами перед спектаклем в ходе интерактива. В чем смысл этого кольца, этой замкнутости: игра? зеркало? сброс всякого смысла? театр с его всевластием?

Спектакль крайне элитарен, как научный эксперимент. Он увлекает эстетической прелестью и изысканностью, заманивает в ловушки, раздражает многосложными

кроссвордами и лабиринтами – и тревожит ускользающими смыслами и алогизмами.

Подобное столкновение меняет сознание, потому что, попадая в зону неопределенности, оно теряет хрупкие опоры традиции, но приобретает объемность-открытость-эластичность-бесстрашие.

Интервью с Татьяной Шевченко:

Т. Ш.: *Сразу хочу оговориться, что считаю, что заданные Вами вопросы касаются не только меня. Во-первых, во многом они касаются замысла спектакля, а идея его создания принадлежит не только мне, а и нашему актеру Павлу Пиотровскому. К тому же, эта работа начиналась как самостоятельная, внеплановая, некий эксперимент для группы единомышленников, поэтому создавалась она в очень плотном контакте друг с другом. Поэтому я посчитала правильным ответить на них совместно с Павлом.*

Т. К.: *Чем определяется для Вас выбор жанра?*

Т. Ш.: *Жанр? А вначале не было жанра, было дело. Желание делать. Желание принять участие в событии, создать культурное событие, когда культура – не каноническая форма, но поиск, но движение. Жанр? А выбора жанра не было. Жанр оказался ответом на вопросы, которые мы задавали себе и окружающим. И становилось понятно, что именно в этой, а не какой иной форме мы хотим вести диалог с нашим зрителем.*

Т. К.: *Насколько Вы видите современным подобное сценическое мышление?*

Т. Ш.: *Современно – актуально? Современно – злободневно? Современно – своевременно? Сложный вопрос. Оценка субъективная: нам хочется видеть театр живым и синтетическим искусством. И опыты подсказывают, что это просто необходимо, чтобы этот вид искусства существовал и развивался. Оценка объективная: практика говорит, что это реальность.*

Т. К.: *Чем определен был выбор литературного материала для спектакля? И как это Вы смогли соединить?*

Т. Ш.: *Актрисе было скучно, актеру хотелось, режиссер задумался.... Нет. Или так. Однажды в грим уборную вошли сумерки... Все бы ничего, но в сумерках слышались мужской и женский голоса... Спорили, вспоминали, признавались.... И сумерки подслушали разговор мужчины и женщины.... Нет. Или*

не так? Очень трудно ответить. Проста и ясна работа с материалом по заказу, но когда «...это свободно льется из души...», (А. П. Чехов) в силу вступают другие законы, и не подчиниться им губительно. Может быть, это и называется творчеством?

Т. К.: *Что Вас волнует в современном театре? что Вам не скучно в нем?*

Т. Ш.: *Человек. Личность. Актер. Актер – проводник, актер – носитель информации и проблемы... Актуальной, современной, злободневной...*

Павел Пиотровский: *Мы являемся участниками технического процесса, т. к. работаем в государственном театре. Технический процесс подразумевает под собой присутствие квалифицированных специалистов. Это касается всех цехов, начиная от административного аппарата и кончая техническими службами. Каждый день мы ведем сражения с бытовыми проблемами – НЕ готово, НЕ успеем, НЕ сделано, НЕ возможно, НЕ нужно! Вы о чем? Искусство живет и развивается по своим собственным законам. Не скучно, когда группа единомышленников ставит перед собой цель и не взирая ни на что пытается ее воплотить.*

«Процент любви» режиссеров Д. Брянцевой и О. Сосницкой в постановке театра «InterMedia» г. Бонн (Германия) как визуализация обратной информации. Если структура «С любовью...» фрактальна, и каждый ее момент-квант таков, каким его воспринимает зритель, а смысл всего спектакля и каждой его секунды целиком зависит от зрителя, то «Процент любви» имеет последовательно-сложную структуру, смысл которой задается авторами произведения.

Театральная группа «InterMedia» была создана в 2009 году сотрудниками медиа-компании Deutsche Welle. В 2012 году она приняла участие в общегерманском конкурсе любительских театров и заняла второе место в категории «Инновация». Дарья Брянцева и Ольга Сосницкая создали комбинацию из трех частей: романа А. Гавальды «Я ее любил. Я его любила», где описываются отношения молодой переводчицы и женатого мужчины, романа О. Забужко «Полевые исследования украинского секса», где рассматриваются отношения писательницы и художника с точки зрения философского исследования, и романа М. Кучерской

«Тетя Мотя», в котором замужняя женщина влюбляется в другого.

Структура «Процента...» представляет собой цепь: видео – исполнительский эпизод – видео – исполнительский эпизод – видео... Если в «С любовью...» вся структура мерцает, то в «Проценте...» она последовательно четкая. В первом – очень сложный, пространственно-временной ритм вставленных друг в друга и расширяющихся частей. Во втором – менее сложный, регулярный ритм частей-корпускул: интервью на видео последовательно перемежаются эпизодами, происходящими на сценическом планшете. Одна тема задана на весь спектакль, достигается документальность во всех частях, и во всех частях участвуют исполнители – не актеры. И в этом спектакле, как и в «С любовью...» присутствует интерактивность: перед спектаклем в фойе участники предлагают листы с анкетами, а в конце излагают со сцены результаты анкетирования.

Спектакль является провокацией. Ситуационной, персонажной, человеческой. Эстетической (как отказ от всякой художественности вообще). В игре со сценическими предметами нет никакой сценичности, а только одна сознательная обыденность: мясо, торт, гладильная доска: мясо отбивают, на доске якобы гладят (утюг не подключен, провод болтается), торт не едят. Это как будто не заранее продуманные ходы, а случайности, небрежности. В документальном спектакле эта небрежность работает на документальность: сбивает ожидаемую театральность, привычные представления, правила игры. Авторы декларируют свое любительство: театр – не их профессия, но они и не стесняются этого на профессиональном фестивале. Они выступают здесь как перформеры. И вступают в сценическое пространство как в неизвестную зону, непроясненную, и идут по ней не как заранее готовые к известным результатам. Авторы ставят эксперимент с вопросом о любви. Банальность ситуаций предельная, и искренность исполнителей – настоящая.

Каждая из корпускул – о любви. Или удавшейся, или об ожидании любви, или о своем представлении о ней, или о неудаче и разочаровании. Единая тема на весь спектакль, но с разных сторон и с разными подходами. Такие разные варианты: от обыденности с гладильной доской и детскими одежками до

скучного женского одиночества, от случайной связи до навязчивых взаимных претензий, от теплой встречи на старости лет до детских школьных ухаживаний. Варианты узнаваемые, у всех в жизни бывшие. Спектакль – исследование вариантов и желание понять смысл любви, уловить эту ускользающую странность.

В цепи эпизодов, в их сочетании, а также в авторских комментариях, с которыми время от времени постановщики появляются на сцене, присутствует ирония и грусть, желание поговорить о вещах тривиальных и волнующе-желанных.

Документальность диалогов подкрепляется тем, что реальные исполнители такие же не актеры (М. Руевич, С. Грациоли, Ю. Сеткова, О. Сосницкая, М. Бауер, Е. Иванова, Д. Брянцева), как и те, у кого на экране берут интервью. Постановка близка жанру ток-шоу: с одной стороны, демонстрация на зрителя, но, с другой, искренность высказывания. Тогда видеointервью являются основной событийной линией спектакля, а исполнительско-сюжетные эпизоды становятся цезурами-вставками, дополняющими общий смысл, делающими его объемным. Если исполнительские эпизоды признать за основное событие спектакля, тогда видеointервью воспринимаются как цезуры-вставки, вносящие большую документальность.

Плоскость (экран с интервью) и объем (исполнители на сценическом планшете) здесь не только и не просто дополнительные по отношению друг к другу, но они существуют здесь по принципу *обратной информации*, когда смысл высекает сам зритель из их соотношения. Плоскость и объем не повторяют друг друга зеркально, а несут информацию по-разному, но смысл это информации удваивается, а составить окончательный вариант смысла может только зритель, помещенный как бы между плоскостью и объемом.

Заключение. Современный сценический язык при всем своем разнообразии тяготеет к отступлению от прямолинейности психологического прошлого театра. Постановщики стремятся к поискам новых путей в реализации сложного внутреннего мира человека.

Поступила в редакцию 17.01.2014 г.

УДК 069.4:008:379.83(477)

Культурный ландшафт как перспективный ресурс для музеефикации пространства 30-километровой зоны отчуждения

Ковалев Е. А.

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



В представленной статье ставится задача рассмотреть возможность презентации территории зоны отчуждения в качестве культурного ландшафта, как современного метода музеефикации историко-культурного наследия. Выявлены существенные характеристики данного метода и основные этапы его становления в науке. Показаны наиболее яркие примеры влияния уникальных природных условий Восточного Полесья на различные сферы культурного наследия и в целом при формировании культурного облика региона. В рамках концепции культурного ландшафта, автором предлагается несколько определенных направлений по использованию культурного пространства зоны отчуждения в туристической сфере, что будет содействовать сохранению информации о культурном наследии покинутых человеком земель. При этом приводится опыт использования в качестве объектов туристического показа памятников культуры, находящихся на территории украинской части зоны отчуждения.

Ключевые слова: Чернобыльская авария, зона отчуждения, культурное наследие, памятники культуры, музеефикация, материальная и духовная культура, культурный ландшафт, ЮНЕСКО.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 93-99)

Cultural Landscape as a Perspective Resource for Museum Acquisition of 30-Kilometer Exclusion Zone

Kavaliou Y. A.

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

The presented article has the aim to consider a possibility to present the exclusion zone as a cultural landscape and as a modern method of museum acquisition of historical and cultural heritage. The essential characteristics of this method and basic stages of its formation in science are explored. Vivid examples of the influence of unique natural conditions of Eastern Polesye on different spheres of cultural heritage and the regional cultural look formation are presented. In the framework of the cultural landscape concept, the author offers some definite courses to use the cultural landscape of the exclusion zone for tourism. As a result this will help to save the information about cultural heritage of the abandoned area. Experience of using the abandoned area on the Ukrainian territory as objects of tourist attraction is given.

Key words: the Chernobyl accident, exclusion zone, cultural heritage, cultural monuments, museum acquisition, material and spiritual culture, cultural landscape, UNESCO.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 93-99)

Адрес для корреспонденции: e-mail: evgen-kv1@yandex.by – Е. А. Ковалев

На прилегающей к Чернобыльской АЭС территории трех наиболее пострадавших районов Брагинского, Наровлянского и Хойникского с сентября 1988 года начал функционировать Полесский государственный радиационно-экологический заповедник (ПГРЭЗ). Полностью вообрав в себя территорию зоны отчуждения, заповедник был создан для осуществления комплекса мероприятий по предотвращению выноса радионуклидов за ее пределы, проведения радиобиологических исследований, изучения состояния флоры и фауны, осуществления радиационно-экологического мониторинга и наблюдения за состоянием зоны. ПГРЭЗ является крупнейшим (более 200 тыс. га) резерватом среди заповедников и национальных парков Беларуси. На его территории находятся 92 бывших населенных пункта, в которых в период до аварии проживало 22 тысячи человек [1]. В отличие от других пострадавших регионов Беларуси (восточная часть Гомельской и Могилевской областей), где к 2004 г. все покинутые деревни были захоронены, большинство пустующих домов и хозяйственных построек зоны отселения сохранилось до настоящего времени. Данная особенность территорий входящих в состав ПГРЭЗ значительно расширяет возможности для изучения и трансляции народной культуры региона, чем вызывает большой интерес со стороны музейщиков.

Проблема сохранения культурного наследия территорий отселенных после аварии на Чернобыльской АЭС на протяжении более чем двух десятилетий поднималась многократно. При этом основное внимание уделялось изучению и вывозу оставленных артефактов материального наследия, а также фиксации проявлений духовной культуры, в то время как сама 30 километровая зона по объективным причинам не рассматривалась музейщиками в качестве объекта музеефикации. «Найти и вывезти» – таков был принцип исследователей, занимавшихся данной проблематикой. Действительно, в условиях радиационного загрязнения и масштабных миграционных процессов возникла угроза уничтожения культурного наследия целого региона. В связи с этим, основная деятельность ученых была направлена на скорейшую фиксацию и по воз-

можности вывоз памятников этнокультуры. На современном же этапе единственной возможностью комплексного экспонирования составных частей культурного наследия пострадавших районов, является создание музея под открытым небом. Первоначальной основой в этом может служить сектор Восточного Полесья Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта. Предметную базу для оформления экспозиционного пространства составили бы материалы, собранные учеными в пострадавших районах за весь постчернобыльский период. Реализация данной идеи, безусловно, являлась бы значительным шагом в деле сохранения историко-культурного наследия «чернобыльских» районов. Тем не менее, несмотря на все очевидные плюсы такого подхода, создание скансена не охватывает многие аспекты развития и функционирования отселенных деревень, основным из которых является влияние особенностей природной среды на формирование культурного наследия, что позволит значительно шире представить информационное поле памятников культуры. В этом отношении, культурный ландшафт как одна из форм музеефикации позволяет решить данную проблему, раскрыв существенные характеристики элементов культурного пространства через презентацию природно-климатической среды. Следует отметить, что из всех заповедников Беларуси, только Беловежская пуца рассматривалась в рамках этого музееведческого подхода, как пример сосуществования множества общественных групп в единых природных условиях [2]. По этой причине, научная новизна данной статьи заключается в том, что в ней впервые производится попытка представить зону отчуждения в качестве культурного ландшафта.

В основе музеефикации культурного пространства любой территории лежит углубленная работа по изучению элементов материальной и духовной культуры, а также выявление исторических условий их возникновения и развития. С этой целью автор опирается на труды ряда историков и этнографов (П. Клепатский, Ч. Петкевич, П. Шпилевский), исследовавших различные аспекты исторического и культурного развития той части Восточного Полесья, кото-

рая на сегодняшний день является зоной отчуждения. Для теоретического осмысления феномена культурного ландшафта важными являются исследования современных российских культурологов А. Кускова, Е. Арсеньевой. Отдельно необходимо выделить исследования Д. Буланина, разработавшего критерии ценности культурного ландшафта как объекта культурного наследия. Дополнительными источниками для научного анализа служат материалы полученные методом наблюдения при посещении отселенных деревень зоны отчуждения, зафиксированные на фотоснимках.

Цель статьи – рассмотрение возможности применения культурного ландшафта в качестве формы музеефикации историко-культурного наследия зоны отчуждения. Основные задачи: раскрыть основные характеристики концепции культурного ландшафта как формы музеефикации; выявить уровень влияния природных условий Восточного Полесья на формирование культурного пространства зоны отчуждения; изучить возможность организации туристической деятельности на отселенных территориях с учетом их радиационного загрязнения.

Культурный ландшафт как объект наследия. Понятие «культурный ландшафт» начинает активно внедряться в культурологический (музееведческий) обиход в начале XXI века, несмотря на то, что сам термин возник еще в 1970-е годы. Становление и развитие концепции культурного ландшафта в зарубежной научной практике связывают чаще всего с деятельностью ЮНЕСКО. Понятие «ландшафт» как объект наследия прямо упоминается в двух из шести (пункты II и IV) критериев ценности культурного наследия, установленных ЮНЕСКО для объектов Всемирного наследия. В первом из них говорится о ландшафтном дизайне как иллюстрации смены человеческих ценностей, а во втором, о способности документировать важные события человеческой истории [3, с. 40]. По определению, данному в статье 1. Конвенции по Всемирному наследию, культурные ландшафты именуются как «совместные творения человека и природы». Они иллюстрируют эволюцию в веках человеческого сообщества и поселений, происходившую под влиянием различного

рода физических факторов естественной среды обитания человека, а также сменяющих друг друга социальных, экономических и культурных факторов [4, с. 2]. Официальное же закрепление этого термина в документах ЮНЕСКО относится к 1992 г.

В настоящее время понятие «культурный ландшафт» имеет три определения:

1) антропогенный ландшафт, измененный человеком по определенной программе и обладающий высокими эстетическими и функциональными качествами;

2) местность, которая в течение длительного исторического периода была местом обитания определенной группы людей, являющихся носителями специфических культурных ценностей;

3) ландшафт, в формировании и развитии которого активную роль играют духовные и интеллектуальные ценности, хранимые и передаваемые от поколения к поколению в виде информации, являющиеся его частью и испытывающие на себе воздействие других, материальных компонентов ландшафта.

Согласно этнокультурной концепции, культурный ландшафт – культура этнического сообщества, сформировавшаяся в определенных природно-географических условиях, взятая в ее целостности. При этом необходимо, что бы в качестве объекта наследия он репрезентативно представлял соответствующий геокультурный регион и с достаточно высокой степенью выразительности демонстрировал отличительные черты такого региона, в том числе и традиционные для этого региона технологии устойчивого землепользования, учитывающего экологические особенности и ограничения для хозяйственной деятельности.

Важнейшей частью любого потенциального культурного пространства является культурное наследие, сохраняемое в виде предметов или информации. Феномен же культурного ландшафта, как метода музеефикации заключается в том, что ландшафт является доминирующим фактором, определяя весь жизненный уклад населения данной местности, оставаясь условием формирования специфической архитектуры, археологии, этнологии, топонимики, фольклора и в целом всех сторон культурной жизни, т. е. сам становится ценным объек-

том наследия, памятником [5]. Более того, в рамках этнокультурной концепции, при музеефикации территорий, рассматриваемых в качестве культурного ландшафта, природная и культурная составляющие равнозначны. Как известно, земли, входящие в состав ПГРЭЗ, полностью выведены из сельскохозяйственного и промышленного оборота. Благодаря этому, с ликвидацией антропогенной нагрузки происходят уникальные процессы естественного восстановления природной среды во всех аспектах, что позволяет значительно выразительнее выявить генетическую связь между элементами культурного наследия и окружающей средой. Но главным отличием данных территорий, существенно выделяющим ПГРЭЗ из всех белорусских заповедников, является большое количество памятников культуры, документирующих самые различные сферы развития общества.

Фактор природы при формировании культурного пространства зоны отселения. Уникальность природных условий Восточного Полесья, их влияние на хозяйственную деятельность человека, а также культурные установки здешнего населения, на протяжении столетий отмечалась многими путешественниками и учеными, первым из которых был Геродот. По причине заболоченной местности и в целом низкой плодородности почв, земледелие не отыгрывало главенствующую роль, что является характерной особенностью данного региона. Вместо этого активно развивались промыслы, из которых наиболее популярными были рыболовство и пчеловодство. Во времена Великого княжества Литовского сбор меда был главнейшим налоговым источником пополнения казны в Мозырском, Овручском и Чернобыльском поветах [6, с. 163–164]. И несмотря на то, что в период существования СССР, в виду различных причин, этот промысел стал менее используемым, улья и бортные колоды до нынешнего времени являются составной частью мрачного пейзажа покинутых деревень. В свою очередь семантика многочисленных топонимов в значительной степени связана с рыболовным промыслом. По этой причине трансляция культурного потенциала территорий ПГРЭЗ, рассматриваемая в контексте культурного ландшафта, может облегчить

восприятие и понимание особенностей экономического развития пострадавших регионов. При этом восстановление природной среды создает возможность подчеркнуть различные процессы хозяйственной деятельности человека и природы, начиная от региональных первобытных особенностей хозяйствования до масштабных сельскохозяйственных кампаний советского периода. Одной из таких кампаний стала мелиорация, которая в советское время проводилась с явными перегибами, что повлекло за собой значительные экологические проблемы. Значительно изменился естественный ландшафт региона, произошла деградация почв и сократилось биологическое разнообразие. На сегодняшний день работы по поддержке мелиоративных систем на территории ПГРЭЗ не производятся, благодаря чему наблюдается стремительное восстановление природных комплексов. Зброшенные же мелиоративные каналы являются памятниками, которые документируют взаимодействие социокультурных и природных процессов, определивших развитие ландшафта, его природных и культурных подсистем, а также иллюстрируют важные экологические процессы.

Довольно широко распространены культурные ландшафты, в которых заключена семантика особого духовного (сакрального) отношения к природе. Сакрализация природных объектов, жителями Восточного Полесья отмечалась многими этнографами и проявилась как в элементах материального, так и нематериального наследия. Вот что пишет об этом известный белорусский этнограф XIX в. П. Шпилевский: *«Вся территория Мозырьской округи усеяна многочисленными курганами, могильными насыпями – памятниками древней оседлости в этом крае, свидетельствами различных политических столкновений и военных сражений. Каждый курган имеет свою легенду, свою летопись, рассказ, которые сохранились в устах народа и придали затем некоторым из них колорит фантастический, сказочный. К каждому из могильных насыпей прикрепляется то или другое характерное племенное название, освоенное потом небольшими селениями, разбросанными в соседстве с этими славными местностями»* [7, с. 24].

Проявление сакральных отношений между человеком и здешней природой отмечается в отношении флоры. Значительная часть растений считались сакральными, а также обладали свойствами оберега. Каждое из деревьев, произрастающих возле дома, считалось неприкасаемым, и срезать его было грехом. Наиболее почитаемыми деревьями считались клен, листьями которого украшались интерьеры храмов, красные углы в домах и рябина. Среди цветковых растений, наделенными сакральными функциями являлась калина, остерегающая от ударов молний, а также полынь и крапива, которые защищают от колдовства. Цветок же папоротника (папарадь-кветка) стал центральным сюжетом древнейшего языческого праздника, которому посвящено множество фольклорных произведений – Купалье. Среди представителей фауны одним из наиболее почитаемых в этнокультурной традиции видов являются аисты, которые уже давно стали своеобразным символом Полесья. В отличие от соседних областей России и Украины, где представители данного вида часто становились объектами охоты, на Полесье они считались священными птицами, нанесение вреда которым было величайшим грехом и подвергалось общественному порицанию. Дом, на котором устраивали свое гнездо аисты, считался счастливым, поэтому жители часто размещали старые колеса на крыше либо фонарных столбах находящихся возле домов с целью создать основание для будущего гнезда [8, с. 305, 318]. Отличительной чертой деревень зоны отчуждения является то, что вслед за человеком эти птицы также оставили свои жилища. Образ покинутого гнезда, благодаря использованию в различных сферах искусства, стал трагическим символом Чернобыльской аварии для Полесья.

Наиболее отчетливо заметны черты сакрализации флоры и фауны в народной архитектуре, где проявляется необычайная заоморфность, особенно при решении конструктивно-художественных деталей жилья. В большей степени это касается коньков, которые в древности носили функцию оберега. Чаще всего, коньки имели форму конских голов, птиц, змей. Функцию оберега носили и карнизные поперечные налични-

ки, в которых по-художественному стилизовались древние знаки-обереги. При этом, если в оформлении коньков были заложены образы животного мира, в создании наличников в значительной мере использовалась семантика растений. Таким образом, здесь проявляется связь между элементами ландшафта и духовной культурой человека, которая в свою очередь также испытала влияние природно-климатической среды.

Комплексная музеефикация территорий ПГРЭЗ может также осуществляться в виде ассоциативного культурного ландшафта, что позволяет воспринимать его в качестве мемориала. В ассоциативных ландшафтах культурная составляющая часто представлена не в материальной, а в ментальной форме, по ассоциации объекта с каким-либо феноменом культуры. В рамках данного подхода отселенные деревни, дома и хозяйственные постройки, которые под влиянием природных факторов постепенно разрушаются, можно рассматривать в качестве определенного пространства, способного воздействовать на эмоциональную сферу человека. Первыми в Беларуси эту особенность заметили художники и фотографы, работавшие в составе Государственной экспедиции по сохранению памятников истории и культуры в районах потерпевших от аварии на ЧАЭС (1991–2001 гг.) [9, с. 4]. Таким образом, экспонирование отселенных деревень зоны отчуждения в качестве ассоциативного культурного пространства может по праву служить своего рода мемориальным комплексом, отражающим весь драматизм чернобыльской катастрофы. Использование культурного пространства населенных пунктов зоны отчуждения в целях усиления уровня эмоционального воздействия во время проведения экскурсий активно внедряется на Украине, что служит примером рассмотрения этих территорий в качестве культурного ландшафта. Помимо этого следует отметить, что территория ПГРЭЗ является примером, иллюстрирующим важный этап истории человечества, что полностью соответствует IV пункту системы критериев оценки ценностей культурного наследия, установленные ЮНЕСКО для объектов, претендующих на включение в список Всемирного наследия [3, с. 41].

Развитие туризма на загрязненных территориях. Одним из практических направлений процесса музеефикации является организация туристической деятельности, которая может считаться одним из путей по трансляции культурного наследия. Рассматривая вопрос использования земель ПГРЭЗ в качестве объекта музеефикации необходимо принять во внимание уровень радиационной угрозы. С учетом периода полураспада основной массы радиоактивных веществ (цезий-137, стронций-90), который составляет не более 30 лет, согласно прогнозам ученых к 2046 г. площадь загрязненных территорий Республики Беларусь уменьшится в 2,4 раза. Доклад ООН «Гуманитарные последствия аварии на Чернобыльской АЭС: стратегия реабилитации» опубликованный в 2002 г., прямо указывает на необходимость разработки нового подхода к решению задач по восстановлению потерпевших районов. Чтобы возродить пострадавшие регионы, необходимо развивать их социально-экономическую инфраструктуру – таков основной вывод экспертов, принимавших участие в докладе [10, с. 46–47]. Единственную угрозу могут представлять трансурановые элементы: америций-241 (период полураспада – 8 тыс. лет) и плутоний-239 (период полураспада – 24110 лет). Но постоянные радиометрические исследования, проводимые сотрудниками заповедника, позволяют с точностью определить опасные радиационные участки. Согласно упомянутому выше докладу ООН, в большинстве мест зоны отчуждения можно находиться без особого вреда для организма. Словно в подтверждение этого, журнал *Forbes* в 2009 г. назвал Чернобыльскую АЭС самым экзотичным местом для туризма на Земле, чем мгновенно воспользовались украинские туристические компании [11]. За короткий период времени ими было разработано несколько туристических маршрутов, которые, несмотря на высокий прейскурант цен, пользуются огромной популярностью у туристов [12]. В каждую из экскурсий входит ряд объектов, – совместных творений человека и природы, играющих роль своеобразных мемориальных знаков-символов, отражающих трагические последствия крупнейшей техноген-

ной катастрофы в истории человечества. В отличие от украинской части зоны отчуждения, где сохранился ряд крупных объектов, связанных с катастрофой на ЧАЭС (город-призрак Припять, рыжий лес, кладбища техники и др.), делающих ее главной темой экскурсии, на территории ПГРЭЗ нет объектов, обладающих подобным уровнем воздействия на эмоциональную сферу человека. Таким образом, остается развивать историко-культурное направление туризма, где объектами экскурсионного показа, будут служить памятники археологии, народной архитектуры, этнографии, либо позиционировать всю территорию зоны отчуждения в качестве единой культурной ценности. В первом варианте музеефикация белорусской части зоны отчуждения в качестве культурного ландшафта, объединив природную и культурную составляющие, позволит значительно расширить их информационный потенциал, увеличив тем самым возможности презентации, а во втором случае произойдет мемориализация данных земель в качестве ассоциативного культурного ландшафта.

Заключение. Территория ПГРЭЗ, благодаря сохранившимся до наших дней отселенным деревням, обладает широким историко-культурным потенциалом, элементы которого при своем формировании испытывали значительное влияние уникальных природных условий. Взаимосвязь природы и общества отчетливо прослеживается в проявлениях материальной и духовной культуры жителей Восточного Полесья. В свою очередь культурный ландшафт, как одна из форм музеефикации, открывает достаточно перспективные возможности для иллюстрирования эволюции общества под влиянием условий природной среды, документируя различные социальные, экономические, а также культурные процессы. При этом, в отличие от стационарных музейных экспозиций, экспонирование зоны отчуждения в рамках культурного ландшафта позволяет расширить поле реальной музеефикации, увеличив количество объектов музейного показа за счет выявления взаимосвязи природы и общества, отраженное в свидетельствах деятельности человека, что улучшает

перспективы использования данных территорий в качестве объекта туризма. Учитывая безопасность для здоровья человека кратковременных посещений зоны отчуждения, организация туристических маршрутов на указанной территории будет содействовать не только трансляции культурного наследия, но и принесет значительную экономическую выгоду, направленную на реабилитацию пострадавших районов. В заключение отметим несколько конкретных направлений деятельности по презентации зоны отселения в качестве культурного ландшафта:

- создание в системе научного отдела ПГРЭЗ структурного подразделения, задачей которого было бы изучение культурного наследия входящих в его состав земель;
- работа с архивными материалами по истории развития отселенных территорий, а также сбор историко-культурологической информации краеведческого характера от переселенцев, с целью выявления связи памятников материальной и духовной культуры с элементами природного ландшафта;
- выделение из числа населенных пунктов, входящих в состав ПГРЭЗ нескольких деревень, наиболее репрезентативно представляющих сочетание основных характеристик ландшафта Восточного Полесья и которые возможно использовать в качестве историко-мемориального комплекса;
- трансляция различных структурных частей культурного наследия через создание видеопроектов, посвященных особенностям социально-экономического и культурного развития отселенных территорий в период до аварии на ЧАЭС.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полесский государственный радиационно-экологический заповедник // Дикая природа Беларуси [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://www.wildlife.by/poleskij_zapovednik. – Дата доступа: 15.03.2013.
2. Бушко, М. Значение культурного ландшафта Беловежской пуши / М. Бушко, Л. Новацки // Беловежская пуца – XXI век [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <http://bp21.org.by/ru/books/kult.html>. – Дата доступа: 01.03.2013.
3. Буланин, Д. Культурный ландшафт как объект наследия / Д. Буланин, А. Веденин, М. Е. Кулешова. – М.: Институт Наследия, 2004. – 620 с.: ил.
4. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://whc.unesco.org/archive/convention-ru.pdf>. – Дата доступа: 01.03.2012.
5. Кусков, А. С. Культурный ландшафт как ресурс для развития регулируемого туризма: современные представления и подходы к типологии / А. С. Кусков, Е. И. Арсеньева // Все о туризме [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://tourlib.net/statti_tourism/kuskov3.htm. – Дата доступа: 01.03.2013.
6. Клепатский, П. Г. Очерки по истории земли Киевской: Литовский период / П. Г. Клепатский. – Біла Церква: Вид. О. В. Пшонківській, 2007. – 480 с.: ил.
7. Атнагулаў, А. І. Хроніка Убарцакага Палесся / А. І. Атнагулаў. – Мінск: Тэхналогія, 2001. – 496 с.: ил.
8. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч / укл. У. Васілевіч. – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 2004 – 672 с.: ил.
9. Шаўко, Р. Птушкі любяць гнёзды свае / Р. Шаўко // Настаўніцкая газета. – 1990. – 24 студз.
10. Гуманитарные последствия аварии на Чернобыльской АЭС. Стратегия реабилитации [Электронный ресурс] / Отчет, подготовленный по поручению ПРООН и ЮНИСЕФ при поддержке УКТД ООН и ВОЗ. – 2002. – Режим доступа: <http://ria.ru/society/20020214/72735.html#13545687006462&message=resize&relto=register&action=addClass&value=registration>. – Дата доступа: 03.12.2012.
11. Forbes зовет в Чернобыль [Электронный ресурс] // Украинский информационный портал Сегодня.ua. – Режим доступа: <http://www.segodnya.ua/world/forbes-zovet-v-chernobyl.html>. – Дата доступа: 30.11.2012.
12. Головат, Л. Чорнобильські сталкери / Л. Головат // Zaxid.net [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?chornobilski_stalker&objectId=1101343. – Дата доступа: 02.03.2013.

Поступила в редакцию 03.01.2014 г.

Музеефикация спелеоархеологических памятников

Кепин Д. В.*, Анфимова Г. В.**

*Центр памятниковедения НАН Украины и Украинского общества охраны памятников истории и культуры, Киев

**Национальный научно-природоведческий музей НАН Украины, Киев



В статье рассмотрены методические подходы сохранения и экспонирования памятников палеолита, мезолита, неолита, исследованных как на «открытых» поселениях (под открытым небом), так и в естественных полостях (пещерах, гротах, скальных навесах). Музеефикация археологических памятников рассматривается авторами как технологический процесс, включающий инженерно-геологическую оценку («археологический памятник – геологическая среда») до проведения консервации объектов под открытым небом. Показаны особенности создания заповедников с учетом специфики спелеоархеологических памятников. На примере памятников Крымского полуострова, рассмотрено их использование в музейном туризме. Даны рекомендации по улучшению использования памятников каменного века, находящихся в естественных полостях. Предложена научная концепция тематической экспозиции «Пещера как жилищный объект. Истоки домостроительства» для Крымского Республиканского учреждения «Центральный музей Тавриды» (г. Симферополь, Автономная Республика Крым, Украина).

Ключевые слова: спелеоархеологические памятники, музеефикация, пещера, каменный век.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 100-106)

Museum Preservation of Speleological and Archeological Monuments

Kepin D. V.*, Anfimova G. V.**

*Center of monument study of Ukrainian NAS and the Ukrainian society for the protection of history and culture monuments, Kyiv

**National scientific-natural museum of NAN of Ukraine, Kyiv

In this article methodological approaches to preservation and exhibition of archeological monuments of Paleolith, Mesolyth, Neolyth, which were investigated both «in the open settlements» (in the open air) and in natural cavities (caves, grottos, rock hovels), are discussed. Considering museum preservation of archeological monuments to be the technological process the authors are of the opinion that it's necessary to provide the engineering and geology estimation («archeological monument – geological environment»), before the stage of the conservation of the open air objects. The peculiarities of the creation of preserves are shown taking into consideration the specific nature of speleological and archeological monuments. Following the example of the Crimean Peninsula' monuments their usage in museum tourism has been considered.

Recommendations are given as to the improving of the museum usage of Stone Age monuments which are in natural cavities. Scientific concept of the theme-based exhibitions «Cave as dwelling living site. The origins of house-building» has been proposed for the Crimean Republic institution «Central museum of Taurida» (the City of Simferopol, Autonomous Republic of the Crimea, Ukraine).

Key words: speleological and archeological monuments, museum preservation, cave, Stone Age.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 100-106)

Адрес для корреспонденции: 01015 Київ, Україна вул. Івана Мазепи, 21, корп. 19 – Д. В. Кепин

Среди памятников археологического наследия Украины, имеющих значительный научный и познавательный интерес, выделяются стоянки каменного века, расположенные в пещерах, гротах, скальных навесах. Многие из них являются объектами природы, имеющие заповедный статус. Комплексные исследования таких спелеоархеологических (геоархеологических, по Н. П. Герасименко, В. П. Гриценко, В. В. Манюку) [1] памятников дают возможность изучать этапы использования подземного пространства в палеолитическую, мезолитическую и неолитическую эпохи и освоения древнейшими коллективами территории Украины.

Со второй половины XX в. активно ведутся работы по изучению и сохранению объектов, которые являются результатом проявления карстовых явлений и процессов. В 1994 г. в Черновицкой области созданы два карстово-спелеологических заказника: Молочно-братский массив на площади 20,30 га (Путивльский р-н) и Чернопотоцкий, занимающий площадь 49,00 га (Заставновский р-н) [2–4].

Общие сведения о некоторых спелеоархеологических памятниках включены в издания энциклопедического характера, таких как: «Геологические памятники Украины: справочник-путеводитель / отв. ред. А. И. Зарицкий» (Киев, 1987), «Географічна енциклопедія України: у 3 т. / відп. ред. О. М. Маринич» (Київ, 1993–1995), «Геологічні пам'ятки України. Geological landmarks of Ukraine: у 3 т. / за ред. В. І. Калініна, Д. С. Гурського, І. В. Антаклової» (Київ, 2006–2008), «Екологічна енциклопедія: у 3 т. / гол. ред. А. В. Толстоухов» (Київ, 2006–2008).

При Таврическом национальном университете им. В. И. Вернадского и Отделении наук о Земле НАН Украины с 2006 г. функционирует Украинский институт спелеологии и карстологии, одной из задач которого является разработка методик сохранения пещер с возможным их дальнейшим использованием как экскурсионно-туристических объектов [5].

Это, в свою очередь, предполагает музеефикацию как спелеологических, так и спелеоархеологических памятников. В то же время, следует обратить внимание на то, что массовый туризм негативно влияет на

их сохранность. Также необходимо учитывать и то, что во многих случаях специально неподготовленные экскурсанты не могут посещать такие объекты.

Цель статьи – рассмотрение вопросов сохранения и экспонирования недвижимых памятников палеолита/неолита и показ возможностей их использования в музейном туризме на примерах спелеоархеологических памятников Автономной Республики Крым.

Методические подходы музеефикации памятников каменного века. По своему расположению памятники палеолита/неолита условно можно разделить на две группы: под открытым небом («открытые» поселения и стоянки) и «закрытые» («полузакрытые») – в пещерах, гротах, под скальными навесами.

Инженеры-геологи рассматривают каждый археологический памятник как элемент природно-археологической системы, являющейся составной частью природно-технической (в нашем понимании природно-техногенной) системы [6]. Концепция музеефикации археологических памятников должна включать проведение инженерно-геологической оценки состояния сохранности окружающей среды до проведения археологических исследований, инженерно-геологическую оценку открытых во время археологических раскопок комплексов и (или) отдельных объектов, которые предусмотрено экспонировать *in situ*, разработку программы консервации в соответствии с материальной структурой открытых объектов (ископаемая кость, порода камня и т. д.), при необходимости проведения частичной реставрации и реконструкции объектов и создание экспозиции на основе недвижимых и движимых объектов как под открытым небом, под навесами, так и в стационарных павильонах, а также инженерное благоустройство территории «археопарка».

«Археопарк» как элемент природно-археологической системы является историко-культурным музеем-заповедником (музеем «под открытым небом» – «скансеном»), создающийся на основе недвижимых памятников археологии разного вида и типа *in situ*, а также в местах концентрации памятников, которые невозможно сохранить на месте выявления, однако природный ландшафт

местности позволяет объявить территории геолого-археологическими или природно-археологическими заповедниками. Разнообразием «археопарков» можно считать и т. н. «воображаемые музеи» («археодромы» – «экспериментальные поселения», созданные в природном парке или на специально отведенной территории, для которых не нужна разработка концепций зон охраны археологических памятников [7]. Таким образом, в группе музеев-заповедников выделяется тип археологических «скансенов» («археопарков») *in situ*, которые далее можно классифицировать на подтипы: естественно-археологический; геолого-археологический; археолого-палеонтологический; спелеоархеологический; экоэтноархеологический; «археодром».

В 1988 г. создана Европейская Ассоциация по сохранению геологического наследия, одной из задач которой является популяризация палеоприродного наследия среди широкой общественности. Такие охраняемые природные территории рекомендовано сохранять в режиме «геопарка». В структуру «геопарка» могут быть включены и археологические памятники [1].

Наиболее полно классификация геологического наследия в Украине рассмотрена палеогеографами А. С. Ивченко, Н. П. Герасименко, геологом В. П. Гриценко [1].

Однако, по нашему мнению, такие новые музеи-заповедники, как «геопарки» с включенными в их структуру археологическими памятниками, целесообразно называть природно (естественно)-археологическими, которые могут иметь свои варианты. Термин «геопарк» может распространяться только на территорию, имеющую специальный правовой статус, где расположены соответствующие природные памятники без участия в их образовании антропогенной деятельности в исторические эпохи.

В отечественном законодательстве отсутствуют положения как об «археопарках», так и «геопарках». Так, в Законе «Про природно-заповідний фонд України» (1992 г.), в ст. 3 среди 11 категорий заповідання, выделены заказники. Заказники в свою очередь делятся также на 11 видов. Среди них выделены общегеологические и карстово-спелеологические. Памятники природы делятся на 5 категорий, включая комплексные

и геологические. В этом Законе регулируются правовые аспекты создания природных заповедников, биосферных заповедников, национальных природных парков, региональных ландшафтных парков, заказников, объявления объектов памятниками природы. В свою очередь, в структуру биосферного заповедника могут входить и заказники. В Кодексе Украины «Про надра» (1994 г.) в ст. 59 сказано, что «...редкостные геологические отложения; минералогические образования, палеонтологические объекты и другие участки недр, которые представляют особую научную или культурную ценность могут быть объявлены в установленном законодательством порядке объектами природно-заповедного фонда» (см. Законодавство України про екологію (3-є вид., перероб., доп.) / Роїна О. А. – К.: КНТ, 2007. – 472 с.).

На современном этапе развития музейной сети в Украине особую актуальность приобретают разработка концепций по созданию таких новых музейных комплексов, а также определение их правового статуса.

Экспонирование спелеоархеологических памятников в Крыму. Для Крымского полуострова доктором географических наук, профессором Б. А. Вахрушевым предложено следующее районирование карста полуострова: выделены две карстовые провинции: Горного Крыма и карстовая провинция Скифской платформы. В свою очередь, в карстовой провинции Горного Крыма различаются две карстовые области – Горно-Крымская с 4 районами, а в провинции Скифской платформы – Равнинно-Крымская карстовая область с 8 районами. К 2008 г. по данным кандидата географических наук, доц. Г. Н. Амеличева в Крыму известно 1043 карстовых полостей [8].

Исследователи в Горном Крыму также выделяют три типа рекреационных микрорайонов: предгорный (Бахчисарайский), яйлинский (Ай-Петринский, Ялтинский, Бабуганский, Чатырдагский, Демерджикий, Долгоруковский, Карабийлинский), горный расчлененный (Западный и Восточно-крымский) [2].

В генетическом отношении гроты и навесы, к которым приурочены древние стоянки, относятся к формам комплексной денудации, в формировании которых при-

нимают участие несколько геологических процессов: гравитационные (т. е. обусловленные действием силы тяжести, к примеру, обвальные), физическое выветривание (основным фактором которого являются колебания температуры (суточные, годовые), вызывающие неравномерное изменение объема горных пород и слагающих их минералов), коррозия (разрушение (разъедание) поверхности горных пород под влиянием химического воздействия воды и водных растворов), десквамация (чешуйчатое отслаивание горных пород со скалистых поверхностей под влиянием резких колебаний температур (главным образом суточных), дефляция (разрушительная деятельность ветра, выражающаяся в развевании и выдувании рыхлого материала). В зависимости от преобладающего процесса выделяется следующий генетический ряд полостей: коррозионные, коррозионно-гравитационные, коррозионно-денудационные, коррозионно-десквамационные. Чаще всего, гроты закладываются по зонам контакта разнородных и литологически неоднородных пород, что обуславливает избирательность процессов выщелачивания при условии стекающей по обрыву воды атмосферных осадков; их образование также происходит в результате плитчатого и чешуйчатого отслаивания под влиянием перепада температур, а также переменного увлажнения-иссушения.

В 1947 г. по решению Крымского облисполкома 33 памятника природы подлежали охране. Среди них – 10 пещер, в том числе, с культурными слоями палеолитического времени (Киик-Коба, Чокурча – на Второй гряде Крымских гор). С 1964 г. Киик-Коба и Чокурча являются геологическими памятниками природы местного значения [9].

В 1989 г. на основании Постановления Совета министров УССР № 53 статус заказника общегосударственного значения получил «Горный карст Крыма». На Чатырдаге к настоящему времени известно 120 карстовых полостей. Под руководством Б. А. Вахрушева в 1999 г. подготовлена научная концепция создания Национального карстово-спелеологического парка [10].

В середине 1980-х гг. разработан проект организации Национального природного парка «Таврида», а на его периферии Боль-

шой экологической тропы с включением пещерных стоянок каменного века, доступных для осмотра [11].

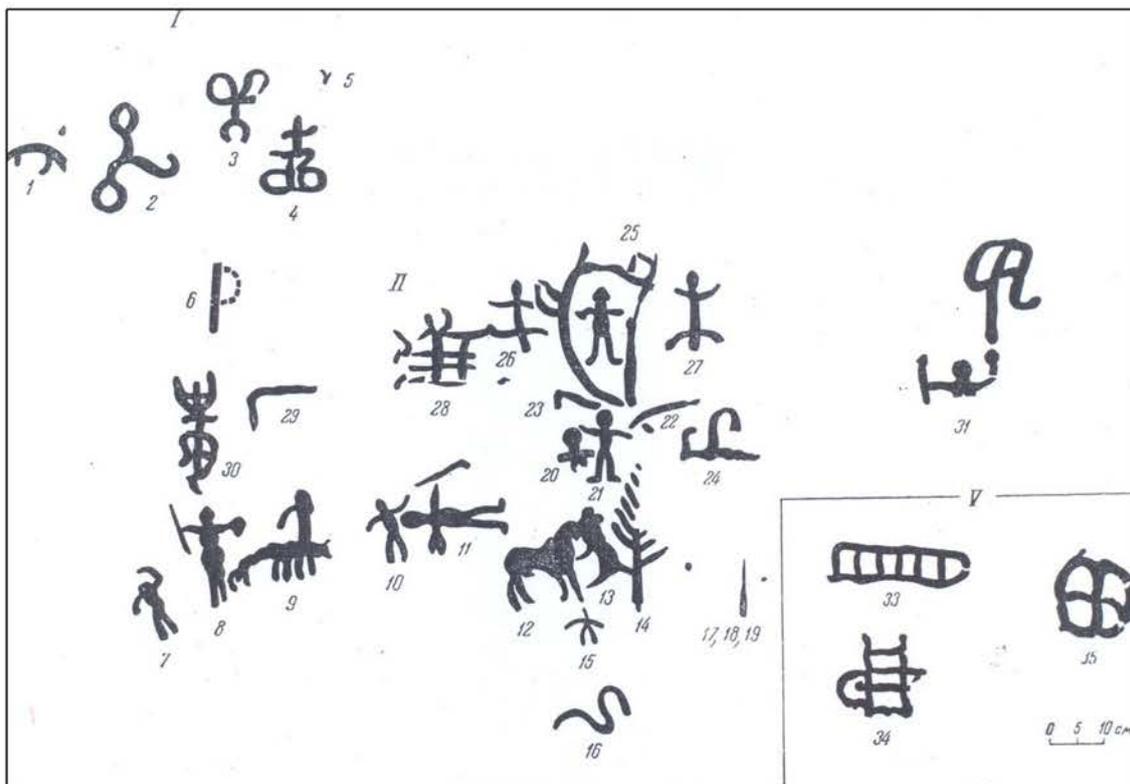
Подробнее остановимся на современном состоянии сохранности грота Чокурча и скального навеса Таш-Аир I. Грот Чокурча находится в пределах Внутренней гряды, на северо-восточной окраине Симферополя, в нижней части обрывистого склона и заложен в нуммулитовых известняках эоцена (средний палеоген, симферопольский ярус), в левом борту реки Малый Салгир (склон северной экспозиции). Его глубина – до 5 м, ширина 7 м, высота до 5 м.

Культурные остатки мустьерского времени открыты в 1927 г. С. И. Забным. Стоянка исследовалась с 1928 по 1931 гг. Н. Л. Эрнстом, а в 1940 г. небольшие раскопки перед входом провел Б. И. Татарин. Проект музеефикации был разработан еще в 1938 г. археологом О. Н. Бадером. В 2000 г. небольшие раскопки провели археологи А. И. Евтушенко и В. П. Чабай (Крымский филиал Института археологии НАН Украины) [12].

Грот Чокурча является легкодоступным, находится в черте города. От остановки маршрутного такси нужно пройти 5–7 мин. Памятник не электрифицирован. В 1980-е гг. установлена металлическая ограда с калиткой (ил. 1). На ограде помещена памятникоохранная табличка со стихами:

*Это место ни на что не похоже,
Отнесите к нему с любовью, прохожий!
Не сори здесь и не жарь шашлык,
Постоял, отдохнул – уберу.
Пусть поляна чистой сияет,
От мирских забот душа отдыхает.
Детвора, после школы
И пещеру, среди скал, охраняет.*

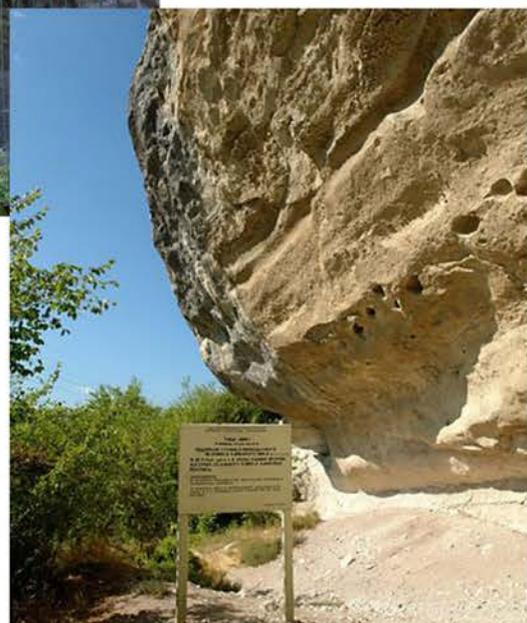
Но, несмотря на призывы сохранения памятника, в 1990-е гг. фактически грот был «мусорной свалкой». Свод имеет закопченность как результат неконтролируемого проведения неорганизованной туристической деятельности. Неоднократно разводились костры. На стенах видны результаты актов вандализма (графитти второй половины XX в. и настоящего времени). Ситуация с 2009 г. постепенно изменяется к лучшему. Заменена калитка.



Ил. 1. СКАЛА.



Ил. 2. ГРОТ ЧОКУРЧА.



Ил. 3. СКАЛЬНЫЙ НАВЕС ТАШ-АИР.

Качинский каньон, в пределах которого расположена стоянка Таш-Аир I, представляет собой долину прорыва реки Кача через Внутреннюю гряду Крымских гор. Он объявлен геологическим заказником Постановлением Совета министров УССР от 28.10.1974 г. № 500 с общей площадью 100 га, находится на территории Михайловского лесничества Бахчисарайского района, его охрана поручена Бахчисарайскому Государственному лесному хозяйству. Внутренняя гряда здесь вытянута с юго-запада на северо-восток и расчленена балками и долинами. Таш-Аирский навес находится в пределах правого борта долины (склон юго-западной экспозиции) недалеко от с. Передущельное. Территория сложена осадочными породами верхнего отдела меловой системы, а также осадками палеогеновой и четвертичной систем. Основные типы пород – известняки, песчанистые известняки, мергели, песчаники. Навес заложен по зоне контакта верхнемеловых (маастрихтских) песчанистых известняков и палеогеновых мшанково-криноидных известняков, возраст которых дат-инкерман. В нижней части навес имеет длину около 65 м. Высота достигает от 3–7 до 10 м. Под навесом имеются многочисленные естественные гроты, один из которых имеет глубину 3 м, длину 9 м и высоту от 1,6 до 3,1 м. Также под навесом и перед ним расположена большая скальная площадка, от 15 до 25 м шириной и до 65 м длиной.

Памятник в 1935–1940-х гг. исследовался археологической экспедицией Государственного исторического музея (Москва) под руководством Д. А. Крайнова. Памятник многослойный – установлено 9 культурных слоев (мезолит, неолит, ранний энеолит, ранняя бронза). Внутри навеса исследовано два небольших грота. В 1938–1940-х гг. раскопками вскрыта центральная площадка площадью свыше 300 м². Ученый в 1935 г. открыл наскальную живопись. Выделено три группы рисунков. К моменту исследования сохранилось только 34 изображения (ил. 2). Разрушаться рисунки начали еще в тавро-скифское время. Значительная часть из них была уничтожена еще в 1934 г. при строительстве дороги Бахчисарай–Синапное. Петроглифы исследователь соотносит со временем V культурного слоя (эне-

олит – бронза). Археологи А. А. Щепинский и Д. Я. Телегин датируют петроглифы первой половиной III тыс. до н. э. и соотносят с кембиобинской энеолитической культурой. По мнению археолога А. А. Формозова, изображения относятся к раннему железному веку [13].

По состоянию на август 2012 г. петроглифы практически не видны. Колористическая гамма выполнения рисунков сейчас практически не различима. Можно с трудом различить изображения второй группы рисунков № 25, 26, 28, 23 (согласно нумерации Д. А. Крайнова) (ил. 3). Это уникальный памятник первобытного искусства *in situ*, единственный в Крыму, сейчас под угрозой исчезновения. Также, как и в случае с Чокурчой, массовый неорганизованный туризм негативно сказывается на сохранности памятника. Периодически проводится смачивание изображений водой, что недопустимо! Вблизи навеса каптирован источник, возле которого периодически возникает стихийная автостоянка. Рекреационные нагрузки в настоящее время многократно превышают норму. Происходит замусоривание территории, вытаптывание почвенно-растительного покрова, что производит к уплотнению и деградации почв. Кроме антропогенного фактора, на сохранность памятника оказывают негативное влияние и природные процессы: выветривание, коррозия, карст.

Только в 2000-е гг. установлена табличка, свидетельствующая о памятникоохранном статусе. Макет скального навеса экспонируется в КРУ «Центральный музей Тавриды» (г. Симферополь).

Заключение. Таким образом, существует различие в понимании музеефикации памятников каменного века, расположенных «под открытым небом» и в естественных полостях. По нашему мнению, посещение спелеоархеологических памятников должно осуществляться под руководством специалиста и быть регламентированным. Допускаться в такие объекты должны ученые, а также студенты соответствующих кафедр вузов. Рядом, там, где позволяет прилегающая территория, целесообразно для широкого круга посетителей организовывать тематический музейный павильон монографического типа, раскрывающий историю исследования того или иного памятника.

Для ознакомления широкой аудитории с истоками домостроительства целесообразно в КРУ «Центральном музее Тавриды» создать тематическую экспозицию «Пещера как жилищный объект. Истоки домостроительства». Здесь можно поместить макеты мустьерских стоянок, включающих жилищные конструкции (пещера Киик-Коба, грот Чокурча). При этом целесообразно использовать интерактивные программы (аудио-видео сопровождение, методы театрализации для активизации внимания самых маленьких посетителей).

Необходимо разработать методику консервации еще сохранившейся части петроглифов скального навеса Таш-Аир I.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wimbeldon, W. A. P. Geosites – an iugs initiative: science supported by conservation / W. A. P. Wimbeldon [etc.] // Geological Heritage: Its Conservation and Management. – Madrid: Instituto Tecnológico Geominero de España, 2000. – P. 69–94.
2. Байтеряков, О. З. Географічні аспекти формування і розвитку гірських туристсько-рекреаційних систем (на прикладі Криму): автореф. ... дис. канд. географ. наук: 11.00.02 / О. З. Байтеряков ; Одес. держ. ун-т ім. І. І. Мечнікова. – Одеса, 1996. – 18 с.
3. Лук'яненко, К. О. Конструктивно-географічні основи охорони та використання карстових печер Гірського Криму: автореф. ... дис. канд. геогр. наук / К. О. Лук'яненко; Таврійс. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Симферополь, 2006. – 25 с.
4. Фауна печер України / за ред. І. Загороднюка. – К., 2004. – 248 с. (Праці Теріологічної школи. Вип. 6).
5. Климчук, А. Б. Актуальные направления карстолого-спелеологических исследований и задачи их развития в Украине / А. Б. Климчук // Спелеологія і карстологія. – 2008. – № 1. – С. 7–17.
6. Вязкова, О. Е. Некоторые принципы инженерно-геологических исследований памятников археологии: автореф. ... дис. канд. геол.-мин. наук: 04.00.07 / О. Е. Вязкова; Моск. гос. геологоразвед. акад. – М., 1995. – 23 с.
7. Титова, О. М. Дефініція поняття «археопарк» / О. М. Титова, Д. В. Кепін // Археологічний літопис Лівобережної України. – 2003. – № 2. – С. 5–13.
8. Вахрушев, Б. А. Районирование карста Крымского полуострова / Б. А. Вахрушев // Спелеологія і карстологія. – 2009. – № 3. – С. 39–46.
9. Дублянський, В. М. Печери Криму та деякі питання їх охорони / В. М. Дублянський // Охороняйте рідну природу. – 1967. – № 5. – С. 30–37.
10. Амеличев, Г. Н. История изучения карстового массива Чатырдаг (Горный Крым) / Г. Н. Амеличев // Спелеологія і карстологія. – 2010. – № 5. – С. 10–21.
11. На пути к национальному парку в Крыму / В. А. Боков [и др.] – Симферополь: Таврия-Плюс, 2000. – 80 с.
12. Колосов, Ю. Г. Ранний палеолит Крыма / Ю. Г. Колосов, В. Н. Степанчук, В. П. Чабай – Киев: Наук. думка, 1993. – 224 с.
13. Крайнов, Д. А. Пещерная стоянка Таш-Аир I как основа периодизации послепалеолитических культур Крыма / Д. А. Крайнов // Материалы и исследования по археологии СССР. – № 91. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 192 с.
14. Старух, Б. К. История создания и развития объектов природно-заповедного фонда / Б. К. Старух // Заповедники Крыма. Биоразнообразие и охрана природы в Азово-Черноморском регионе: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Симферополь, 20–22 окт. 2011 г. – Симферополь, 2011. – С. 133–140.

Поступила в редакцию 03.01.2014 г.



ПЕДАГОГИКА

УДК 378.18:159.923.5

Ценностные ориентации студенческой молодежи как отличительная черта ее психолого-педагогического портрета

Алексеевко Я. И.

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



Статья освящает вопросы психологического и педагогического характера относительно структуры личности современной студенческой молодежи. Особое внимание уделяется ценностным ориентациям студента как центральной характеристике, доминирующей над остальными элементами и определяющей положительную или отрицательную динамику их развития. Исследуется место ценностных ориентаций в системе личностных характеристик данного возраста – биологических, социальных и психологических. Выявлена прямая зависимость этих характеристик от системы ценностных ориентаций, присвоенных личностью студента. А также выявлена динамика, с которой формируются такие качества личности студенческого возраста, как мировоззрение, самопознание, воля, умственные способности, внешность, социальная адаптация и другие.

Таким образом, определено, что студенческая молодежь, являясь наиболее мобильной социальной группой, имеет огромный потенциал во всех сферах жизнедеятельности, направленность которого зависит, прежде всего, от ценностных ориентиров, сформированных взаимодействием биологических, психофизических и социальных процессов. Соответственно педагогика обладает множеством путей влияния на развитие и воплощение этого потенциала, и наиболее короткий из них – влияние на формирование ценностных ориентаций и мировоззрения студенческой молодежи.

Ключевые слова: студенческая молодежь, ценностные ориентации, структура личности, характеристики возраста студента, взаимодействие элементов структуры личности.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 108-114)

Value Orientations of Student Youth as a Distinctive Feature of its Psychological and Pedagogical Portrait

Alekseyenko Y. I.

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

The article centers round issues of psychological and pedagogical character concerning the structure of the personality of contemporary student youth. Special attention is given to the student's value orientations as a main feature dominating over the other elements and determining positive and negative dynamics of its development. The place of value orientations within the system of the personality characteristics of this age – biological, social and psychological ones, is explored. Direct dependence of these characteristics on the system of value orientations assigned by a student, is found out. Dynamics, with the help of which such features of the personality of the student as world outlook, self-consciousness, will, intellectual abilities, appearance, social adaptation and others are formed, is also established.

Thus, there it is established that student youth being a most mobile social group has a great potential in all spheres of life, the direction of which depends on value orientations, formed by the impact of biological, psychophysical and social processes. Accordingly, education has many ways to influence the development and implementation of this potential, and the shortest of them is influence on the formation of value orientations and world outlook of student youth.

Key words: student youth, value orientations, structure of the personality, features (characteristics) of student age, interaction of elements of the personality structure.

(Art and Culture. — 2014. — №1(13). — P. 108-114)

Адрес для корреспонденции: e-mail: janochka09@mail.ru – Я. И. Алексеевко

На современном этапе развития общества в связи с происходящими глобальными социально-культурными и экономическими преобразованиями проблема ценностей и ценностных ориентаций приобретает особое значение и является актуальной как в теоретическом, так и практическом смысле. Важнейшим субъектом воспроизводства ценностей и ценностных ориентаций выступает молодежь, сущностной социальной характеристикой которой является способность наследовать и воспроизводить социокультурные образцы, трансформировать их с учетом изменившегося социального опыта на основе собственного инновационного потенциала и транслировать будущим поколениям, внося тем самым свой вклад в развитие общества. Непрерывный процесс трансформации ценностей у молодежи требует изучения многочисленных факторов, влияющих на нравственные ориентиры, а также поиска новых эффективных средств формирования ценностных ориентаций. В современном обществе, отличающемся динамичными изменениями, происходит стремительный процесс устаревания социального опыта. Под влиянием новых социальных посредников молодежь чаще отвергает традиционный опыт, чем его усваивает. В молодежной среде трансформация ценностных ориентаций протекает в русле современных тенденций изменения ценностных ориентаций и проявляется в отходе от акцептации ценностей долженствования в пользу инструментальных ценностей саморазвития. Тем самым, молодежь вынуждена усваивать те модели поведения и ценностные ориентации, которые не имеют в своей основе культурных традиций, легко и быстро усваиваются, чаще всего не требуют усилий в области самовоспитания и самообразования.

Поэтому кажется актуальным исследование ценностных ориентаций молодежи в системе ее личностных характеристик.

Цель исследования – функциональный анализ структуры личности студента как сложной иерархической системы, в которой центральным звеном являются ценностные ориентации.

Ценностные ориентации молодежи в системе ее личностных характеристик. Для того чтобы определить место ценностных ориентаций в системе педагогических и психологических характеристик личности студента, необходимо проследить взаимо-

связь ценностного отношения к действительности, мировоззрения и других структурных элементов личности студента.

Так как первичным признаком студенчества является возраст, рассмотрим некоторые элементы биологической характеристики личности студента, а также специфику влияния их на процесс формирования ценностных ориентаций молодежи.

А. В. Толстых подчеркивает, что в студенческом возрасте человек окончательно формируется физически, он максимально работоспособен, выдерживает наибольшие физические и психические нагрузки, наиболее способен к овладению сложными способами интеллектуальной деятельности. Легче всего приобретаются все необходимые в выбранной профессии знания, умения и навыки, развиваются требуемые специальные личностные и функциональные качества – организаторские способности, инициативность, мужество, находчивость, четкость и аккуратность, быстрота реакций и т. д. Сравнительно с другими возрастами в студенческом возрасте отмечается наивысшая скорость оперативной памяти и переключения внимания, решения вербально-логических задач. Следовательно, студенческий возраст характеризуется достижением наивысших, «пиковых» результатов развития, базирующихся на всех предшествующих процессах биологического, психологического, физического развития.

Несмотря на то, что биологическая характеристика студенческого возраста в основном детерминирована наследственностью и врожденными задатками, для нашего исследования она имеет высокую значимость. Это связано с тем, что физические и умственные данные во многом формируют представление человека о себе, определяют его отношение к окружающему миру, а также обуславливают ценностное отношение к действительности. Так, внешняя красота или, наоборот, непривлекательность влияет на формирование определенной ориентации ценностной категории прекрасного или ее отрицание; физическая сила или, наоборот, неполноценность определяют ценностное отношение к здоровью, либо девальвацию этой ценности; умственные способности или, наоборот, отсталость формируют стремление или апатию личности к образованию, саморазвитию и самовоспитанию.

Таким образом, врожденные биологические особенности личности в большинстве случаев прямо пропорциональны ориентации на ту или иную ценность или ее отрицание, и должны быть учтены как один из факторов формирования ценностных ориентаций личности.

В отличие от биологической, психологическая характеристика студенческой молодежи предопределяется как врожденными свойствами психики, так и приобретенными качествами личности.

Психологическая характеристика студенческого возраста представляет собой анализ психологических процессов, состояний и свойств личности в их единстве. Исследования Б. Г. Ананьева и группы ученых указывают на то, что природа психофизического развития зрелости человека разнородна и противоречива, представляет собой сложную структуру различных процессов. Наиболее глубокие социальные и психофизиологические сдвиги происходят на гранях между прекращением созревания и стабилизацией зрелых, сформированных структур поведения и интеллекта человека.

Другая группа ученых, таких, как И. С. Кон, Т. Д. Марцинковская, Т. М. Марютина, Х. Ремшмидт, Т. Г. Стефаненко и др., выявляет специфические новообразования студенческого возраста. Возрастные новообразования – это качественные сдвиги в развитии личности, характеризующие ее переход на более высокую степень организации и функционирования. Новообразования юношеского возраста охватывают познавательную, эмоциональную, мотивационную, волевую сферы психики и проявляются и в структуре личности: интересах, потребностях, склонностях, характере. Главные психические новообразования («приобретения») студенческого возраста: развитое осознание собственной индивидуальности; развитие самосознания; глубокая рефлексия; формирование конкретных жизненных планов; готовность к самоопределению в профессии; установка на сознательное построение собственной жизни; постепенное вхождение в различные сферы жизни и деятельности; активное формирование мировоззрения и ценностных ориентаций (Б. С. Волков, И. И. Гуткина, О. Б. Дарвиш, И. Ю. Кулагина, В. Н. Колюцкий, В. Е. Ключко и др.). К новообразованиям юности И. Кон

относит развитие самостоятельного логического мышления, образной памяти, индивидуального стиля умственной деятельности, интерес к научному поиску.

Наиболее важная особенность юношеского возраста, по мнению этих ученых, состоит в осознании человеком своей индивидуальности, неповторимости, в становлении самосознания и развитии самообразования, т. е. самопознания, установки по отношению к самому себе. Она включает познавательный элемент, т. е. открытие своего «Я»; понятийный элемент, т. е. представление о своей индивидуальности, качествах и сущности; и оценочно-волевой элемент – это самооценка, самоуважение. Развитие рефлексии, т. е. самопознания, в виде размышлений над собственными переживаниями, ощущениями и мыслями, обуславливает критическую переоценку ранее сложившихся ценностей и смысла жизни – возможно, их изменение и дальнейшее развитие. Поэтому ценностные ориентации личности являются одной из наиболее существенных черт психолого-педагогического портрета студенческой молодежи.

Предпосылки для начала реального выполнения системой ценностных ориентаций всех своих регулятивных функций окончательно складывается именно в юношеском возрасте. Как обоснованно пишет Л. И. Божович, «только в юношеском возрасте моральное мировоззрение начинает представлять собой такую устойчивую систему нравственных идеалов и принципов, которая становится постоянно действующим побудителем, опосредствующем все их поведение, деятельность, отношение к окружающей действительности и к самому себе». В основе приобретения ценностной системой реально действующего характера, по нашему мнению, лежит осознание человеком личностного смысла своей жизни. По мнению В. Франкла, именно в юношеском возрасте вопросы о смысле жизни наиболее часты и особенно насущны. Появление потребности в определении своих жизненных целей, нахождении своего места в жизни становится отличительной особенностью именно этого возраста. Как отмечает И. С. Кон, характерной чертой юношеского возраста является формирование жизненных планов, возникающих в результате обобщения личностных целей, иерархи-

зации мотивов, становления устойчивого ядра ценностных ориентаций. Появление жизненных планов, выступающих, по его мнению, как явления одновременно социального и этического порядка, характеризуется различием вопросов: «Кем быть?» и «Каким быть?», т. е. обособлением процессов профессионального и морального самоопределения. Тем самым в студенческом возрасте складывается собственное мировоззрение, создающее возможность формирования внутренней, автономной системы ценностей. Юношеский возраст, особенно студенческая его часть, таким образом, является решающим в плане формирования ценностной системы личности.

Важно отметить, что все психофизические новообразования студенчества взаимосвязаны между собой и развиваются в одном направлении с положительной или отрицательной динамикой, т. е. существуют как гомогенная система.

Таким образом, единство психофизических новообразований студенчества дает основание рассматривать эти процессы как особую систему, в которой каждый элемент обуславливает специфику развития всех остальных элементов. Поскольку нас интересует формирование ценностных ориентаций студента, то все остальные новообразования мы будем рассматривать как психофизические факторы, влияющие на динамику и специфику этого процесса.

Кроме биологического и психофизического факторов, необходимо учитывать также социальный, в котором воплощаются общественные отношения, качества, порождаемые принадлежностью студента к определенной социальной группе, национальности, субкультуре и т. д.

Рассматривая студенчество как «особую социальную категорию, специфическую общность людей, организованно объединенных институтом высшего образования», И. А. Зимняя выделяет основные характеристики студенческого возраста, отличающие его от других социальных групп наивысшей социальной активностью и достаточно гармоничным сочетанием интеллектуальной и социальной зрелости. Эту мысль подтверждает И. С. Кон, который отмечает, что «возрастные категории во многих, если не во всех языках первоначально обозначали

не столько хронологический, сколько социальный статус, общественное положение». Связь возрастных категорий с социальным статусом сохраняется и сейчас, когда предполагаемый уровень развития индивида студенческого возраста определяет его общественное положение, характер деятельности, социальные роли. Возраст испытывает на себе влияние социальной системы, с другой стороны, сам индивид в процессе социализации усваивает, принимает новые и оставляет старые социальные роли. К. А. Абульханова-Славская, указывая на социальную обусловленность зрелых возрастов, считает, что периодизация жизненного пути личности, начиная с юности, перестает совпадать с возрастной и становится личностной.

Таким образом, на студенческий возраст приходится процесс активного формирования социальной зрелости. Выразительными характеристиками этого процесса являются завершения образования, начало трудовой активности, общественная работа, ответственность перед законом, возможность создание семьи и воспитание детей. Социальная зрелость предусматривает способность каждой молодой человека овладеть необходимой для общества совокупностью социальных ролей. Именно тогда начинают формироваться новые отношения к будущей профессиональной деятельности, профессиональному окружению и его ценностям; продлевается активный поиск личной самоидентификации, своего места в ролевых распределениях социально-психологических структур студенческих групп и сообществ.

Рассматривая социализацию студентов как фактор формирования их ценностных ориентаций, необходимо учитывать структуру взаимодействия социума и студенчества, так как с одной стороны общество обуславливает развитие определенной системы ценностных ориентаций, с другой – студенческая молодежь самостоятельно моделирует сложившуюся ценностную систему и реализует ее во всех сферах жизнедеятельности. Поэтому социум выступает в роли фактора развития ценностных ориентаций и сферы их реализации.

Тенденцию формирования ценностных ориентаций молодежи, условно можно

назвать «цепной реакцией»: все процессы – биологические, психофизические, социальные – обуславливают развитие определенной ценностной системы, которая, в свою очередь, оказывает соответствующее воздействие на функционирование этих процессов. Так, например потребность в достижении, если она не находит своего удовлетворения в основной для студента учебной деятельности, закономерно смещается на другие сферы жизни – спорт, бизнес, общественную деятельность, хобби или в

сферу интимных отношений – и формирует определенное ценностное отношение к действительности. Поэтому молодой человек обязательно должен найти для себя область успешного самоутверждения и ценностные ориентиры, в противном случае ему грозит уход в болезнь, невротизация или перемещение в криминальную жизнь.

Схема взаимодействия биологических, социальных и психофизических процессов и ценностных ориентаций представлена в таблице.

Таблица

Психолого-педагогический портрет студенческой молодежи с учетом влияния биологических, психологических и социальных характеристик на формирование динамики ценностных ориентаций

Характеристика	Фактор	Особенности развития в студенческом возрасте	Ценностные ориентации с положительной динамикой	Ценностные ориентации с отрицательной динамикой
1	2	3	4	5
Биологическая характеристика	Здоровье, физическая сила	Зрелость развития и роста, укрепление всех физиологических показателей организма	Ориентация на здоровый образ жизни	Ориентация на удовольствие, моду на вредные привычки
			Целомудрие	Свободные половые связи
			Ориентация на спорт, физическую культуру	Ориентация на другие сферы деятельности
			Забота и сохранение здоровья	Ориентация на здоровье как данность
	Внешность, красота	Окончательное формирование внешних данных	Ориентация на гармонию красоты тела, души и окружающей среды	Ориентация на внешнюю красоту, моду, культ внешности
	Умственные способности	Пиковые показатели оперативной памяти, быстроты реакции, внимания, умственной деятельности	Ориентация на образование, самообразование	Ориентация на высшее образование, как необходимость или способа достижения личных целей
			Работа над своими способностями, ориентация на их развитие, расширение кругозора	Самодостаточность, культивирование себя, ориентация на быстро достижимые результаты
			Ориентация на интеллектуальную и научную деятельность	Ориентация на виды деятельности, не связанные с умственным трудом

Продолжение табл.

1	2	3	4	5
Психологическая характеристика	Самосознание, самопознание, рефлексия	Глубокое осознание своей индивидуальности, поиск своего «Я», оценивание себя, расширение социальных связей	Ориентация на осознание и познание себя как личности	Ориентация на мнение сверстников и модные тенденции
			Ориентация на самовоспитание, саморазвитие, совершенствование себя	Ориентация на «свободный» и «независимый» образ жизни
			Ориентация на осознанный поиск своего места и призвания в обществе	Ориентация на потребительские отношения с окружающим миром
	Мотивация, формирование жизненных планов	Активный поиск вида деятельности, осознанный выбор жизненного пути	Ориентация на максимально полное использование своих возможностей	Немотивированное поведение, инфантильное отношение к действительности
			Ориентация на жизненный опыт, зрелость суждений в построении жизненных планов	Ориентация на «удачу», везение или фатальность и судьбу в построении своей жизни
	Воля	Формирование внутреннего стержня, переход к самостоятельному и рациональному принятию решений	Ориентация на достижение поставленных целей, преодоление трудностей, самоутверждение	Ориентация на невысокие требования к жизни, непритязательность, утверждение за счет других людей
			Ориентация на воспитание твердой воли, самоконтроль	Ориентация на помощь и поддержку других людей
	Характер, эмоциональность	Завершающий этап формирования характера, закрепление определенных качеств личности, глубокие эмоциональные переживания	Ориентация на сильный тип характера, самоконтроль	Ориентация на эмоциональное восприятие действительности
	Направленность	Прямая взаимосвязь между видом деятельности и потребностями, осознаваемыми в различной степени и формирующими активность студента	Ориентация на получение профессии	Немотивированный выбор профессии
			Ориентация на профессиональный рост и компетенцию	Ориентация на материальное вознаграждение
			Ориентация на получение знаний	Ориентация на престиж и востребованность выбранной профессии

Окончание табл.

1	2	3	4	5
Социальная характеристика	Социальная активность	Особое место студенчества в системе общественных отношений, как переходной группы	Ориентация на расширение социальных связей	Ориентация на узкий круг молодежной субкультуры
			Ориентация на общественную деятельность	Ориентация на досуговую деятельность, развлечения
	Социальная зрелость	Осознанное взаимодействие с различными социальными группами, исполнение различных социальных функций и ролей	Ориентация на общение, дружбу, совместное времяпровождение	Ориентация на медийное общение, общение через ПК
			Ориентация на создание семьи	Ориентация на приобретение сексуального опыта
			Ориентация на интересную работу	Ориентация на хорошо оплачиваемую работу

Заключение. Подводя итоги, можно сказать о том, что студенческая молодежь, являясь наиболее мобильной социальной группой, имеет огромный потенциал во всех сферах жизнедеятельности, направленность которого зависит, прежде всего, от ценностных ориентиров, сформированных взаимодействием биологических, психофизических и социальных процессов. Соответственно педагогика обладает множеством путей влияния на развитие и воплощение

этого потенциала, и наиболее короткий из них – влияние на формирование ценностных ориентаций и мировоззрения студенческой молодежи.

Можно утверждать, что анализ процесса формирования ценностных ориентаций студенческой молодежи с целью его корректировки в сторону положительной динамики, а также поиска путей и средств достижения данной цели, является сегодня первостепенной задачей педагогики.

Поступила в редакцию 09.07.2013 г.

УДК 75.049.6:159.9

Средства и методы создания психологической и эмоциональной атмосферы в живописном натюрморте

Горолевич Д. А.

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



Натюрморт по своим возможностям в создании яркого и эмоционального художественного образа, по своему психологическому воздействию, глубине содержания может стоять в одном ряду с фигуративной композицией и портретом. Исходя из собственного творческого и педагогического опыта преподавания живописи в Беларуси и за рубежом, своих наблюдений, автор данной статьи, художник-практик отмечает, что натюрморт – это не только изображение группы каких-то предметов, расставленных на плоскости в соответствии с законами композиции, передающий материальную и эстетическую сторону предметного мира, но при определенных условиях и подходе, натюрморт можно превратить в полноценную картину с определенной сюжетной линией и ярко выраженным эмоциональным состоянием. Автор в данной статье стремится изменить отношение к натюрморту, как к второстепенному жанру, разрушить подобный стереотип, нередко встречающийся среди студентов и художников, и имеющий под собой, безусловно, исторические корни.

Ключевые слова: живопись, натюрморт, средства, методы, психологическая и эмоциональная атмосфера.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 115-120)

Means and Methods of the Creation of Psychological and Emotional Atmosphere in Still-Life

Gorolevich D. A.

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

From the point of view of its potential to create a bright and emotional art image, its psychological impact, depth of its content, still-life can be compared to figure composition and portrait. On the basis of his own creative and pedagogical experience of teaching painting in Belarus and abroad, his own observations, the author, practical artist, points out that still-life is not only depicting a group of objects arranged on the flat surface in accordance with the laws of composition, which renders material and esthetic side of the object world, but, with some conditions and approach, still-life can be converted into a wholesome picture with a story line and brightly expressed emotional state. In the article the author tries to change the attitude to still-life as a second rate genre, destroy frequent students' and painters' stereotype, which can often be traced and which certainly has historical roots.

Key words: painting, still-life, means, methods, psychological and emotional atmosphere.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 115-120)

Натюрморт по своим возможностям в создании яркого и эмоционального художественного образа, по своему психологическому воздействию, глубине содержания может стоять в одном ряду с фигуративной композицией и портретом. На основе собственного творческого и педагогического опыта в Беларуси и за рубежом, своих наблюдений мы отмечаем, что натюрморт – это не только изображение

Адрес для корреспонденции: e-mail: dima270980@yandex.ru – Д. А. Горолевич

группы каких-то предметов, расставленных на плоскости в соответствии с законами композиции, передающий материальную и эстетическую сторону предметного мира, но при определенных условиях и подходе, натюрморт можно превратить в полноценную картину с определенной сюжетной линией и ярковыраженным эмоциональным состоянием. В данном исследовании нами делается попытка изменить в сознании отношение к натюрморту как к второстепенному жанру, разрушить подобный стереотип, нередко встречающийся среди студентов и художников, а также имеющий под собой, безусловно, исторические корни.

Передача эмоционального состояния в картине – важная составляющая творческой работы художника. Эта же проблема встает и перед студентами художественных отделений при выполнении ими натурального или творческого натюрморта. Умение передавать психологическое и эмоциональное состояние необходимо будущим художникам и при работе над композицией натюрморта в дипломной работе. Ведь написанный художником натюрморт это не только некая утилитарная вещь, предназначенная для украшения интерьера, хотя он может выполнять и только такую функцию. А ведь чаще всего отношение к жанру натюрморта именно такое. Многие художники в истории изобразительного искусства обращались к жанру натюрморта и делали его одним из ключевых в своем творчестве. И опять же отношение тех или иных художников к изображению натюрморта было разным. Если например, у Винсента Ван Гога натюрморты несли очень сильную психологическую нагрузку и все изображенные им предметы имели некий символический оттенок, то у Ильи Машкова натюрморт – это гимн материальности, вещественности предметов, внешней красоте. И то и другое отношение и взгляд на этот жанр имеют место быть. Но в данной статье следует рассмотреть натюрморт с его психологической, эмоциональной стороны.

Цель данной статьи – определение и анализ роли различных средств и методов в создании психологической и эмоциональной атмосферы в живописном натюрморте, изучение взаимосвязи между удачным использованием средств выразительности и

созданием яркого и глубокого художественного образа.

В передаче эмоционального состояния в живописи огромное значение играет цвет, цветовое состояние, колорит работы. Законы восприятия цвета воздействуют на психику и зрение человека на разных уровнях, вызывая у нас соответствующие эмоции и ассоциации, определенные чувства и переживания. Безусловно, как задачи, так и средства, методы создания психологической и эмоциональной атмосферы в учебном и творческом натюрморте, имеют свои особенности. Ведь творческий натюрморт – это не просто изображение набора предметов расставленных на плоскости стола. Предметы в натюрморте пишутся не только с целью передачи материальности, а и с целью только эстетической.

Натюрморт, в идеальном смысле, это всегда картина, несущая определенный эмоциональный заряд, смысловую нагрузку. Через натюрморт можно выразить все составляющие искусства – эстетическую, эмоциональную, социальную и духовную. Решая творческие задачи в изображении натюрморта, художник обладает очевидной свободой в решении своего замысла. Безусловно, степень этой свободы несколько иная при выполнении учебной постановки. Говоря о творческом натюрморте было бы неправильно, давать какие-то рекомендации по выполнению его композиции. В данном случае все зависит от конкретного творческого замысла автора. Можно попытаться указать лишь приемы и средства достижения того или иного психологического состояния в натюрморте, попробовать проанализировать способы погружения в ту или иную эмоциональную атмосферу. Для студентов художественных специальностей в работе над композицией натюрморта такие навыки и умения могут быть очень полезными. Это поднимет уровень и обогатит диапазон их возможностей в реализации своих творческих замыслов. Для этого необходимо предлагать студентам выполнение ряда специальных заданий на передачу состояния в композиции натюрморта.

В работе над созданием творческого натюрморта допускаются и даже предполагаются, как было сказано выше, некоторые отклонения от общепринятых правил ком-

позиции и академических учебных задач. Искажения формы, пространственной перспективы будут выглядеть в данном случае не ошибкой, но определенным эмоциональным средством выражения творческого замысла, художественной идеи. В натюрморте предметы могут быть объединены общей концепцией. Выбор предметов, организация внешних и внутренних связей между ними определяется авторским замыслом. При этом предметы, включенные в натюрморт, перестают быть просто объектами изображения, но превращаются в некие самостоятельные образы, несущие определенную психологическую нагрузку (ил. 1) «Объект выходит за границы своего внешнего облика благодаря нашему знанию о том, что он представляет из себя большее, чем мы видим, глядя на него» (Пауль Клее).

Цвет. Определенные цветовые сочетания, колорит оказывают психологическое и эмоциональное воздействие на зрителя и способствуют созданию определенной атмосферы внутри произведения. Психологическая и эмоциональная атмосфера в натюрморте предопределена и тесно связана с законами цвета [1]. Придав натюрморту определенный колористический строй, можно вызвать соответствующие ассоциации у зрителя. Это может быть вечер, утро, сумерки. При этом, соответственно, могут рождаться и определенные ассоциации и эмоции, например, ощущение грусти, одиночества. Хотя названия натюрморта «Вечерний», «Утренний» довольно условны. Грамотное использование цвета и колорита таким образом придает, определенному набору предметов, дополнительную смысловую и психологическую нагрузку, поднимает натюрморт до уровня настоящей сюжетной картины. Это уже не просто набор предметов, собранных в одну композицию ради передачи только их материальной сущности, предметности, но это уже полноценный художественный образ, способный вызывать такие же эмоции и переживания, которые обычно вызывает у нас просмотр любого сюжетного произведения.

В процессе работы студентов над цветовым строем натюрморта можно предусмотреть выполнение нескольких заданий на определенную тему. Так, например, тема «Сумерки» сразу же ставит перед молодым

художником вопрос: какой колорит будет в натюрморте? В процессе работы над творческим натюрмортом важно задумываться и над тем, как, например, передать в нем чувство радости, в каком колорите и какими художественными средствами можно передать данное состояние человека. Глядя на определенные сочетания цветов, колористический строй картины, у зрителя могут возникать самые разнообразные эмоциональные, психологические ассоциации (ил. 2). Колорит работы может придать ей «легкость» (ил. 3) или наоборот выглядеть «тяжелым». «Легкость» может ассоциироваться с «мягкостью», либо придавать работе лирический характер, вызывать состояние умиротворения и покоя. В то время как ассоциативно «тяжелый» в цветовом отношении натюрморт может вызвать ряд других эмоциональных состояний – ощущение трагизма, безисходности и т. д. Колористический строй натюрморта может вызывать целый ряд ассоциаций и способствовать появлению самых разнообразных чувств [2]. Это могут быть весовые ассоциации (тяжелый, легкий, невесомый), фактурные (мягкий, жесткий, гладкий, колючий), пространственные (выступающие, отступающие, глубокие), акустические или музыкальные (тихие, громкие, звонкие, глухие) [3]. Возможны и другие параметры ассоциаций, в основе которых цветовые ощущения: теплые, холодные, горячие, ледяные и т. д. Холодные синие и зеленые тона могут вызвать у зрителя ощущение страха и безисходности. Нейтральный, холодный колорит, построенный на нюансных отношениях, без сильных контрастов, придает работе мягкость, спокойствие, вызывает ассоциацию с тишиной. Светлые, яркие и теплые тона в контрасте с темными и тяжелыми вызывают у нас ощущения радости и праздника. Создание «радостного» или «праздничного» натюрморта может быть интересным и увлекательным специальным заданием для студентов на занятиях по композиции. И конечно же, воздействие цвета на формирование эмоциональной атмосферы натюрморта будет недостаточным без сочетания с другими средствами и приемами, среди которых освещение, пространство, символика, форма и композиция.

Освещение. Освещение в натюрморте наряду с цветом играет огромную роль в создании в нем определенного эмоционального состояния [4]. Многое зависит от того, каким образом распределен свет в пространстве (ил. 4). Освещение может быть рассеянным, контрастным, натюрморт может быть поставлен и против света. Освещение обязательно имеет и свою цветовую окраску, являясь неотъемлемой составной частью общего колористического строя работы. При написании творческого натюрморта художнику совсем не обязательно строго следовать общепринятым правилам передачи освещения, как это обычно делается в учебной и реалистической живописи. Освещение может быть мощным выразительным средством в передаче психологической атмосферы в живописном натюрморте. Свет может свободно перемещаться и распространяться в пространстве натюрморта, какую-то часть натюрморта оставляя в тени и освещая отдельные предметы или их фрагменты (ил. 5). Свет может быть рассеянным, очень мягким, при котором очертания предметов становятся нечеткими и размытыми. При этом создается ощущение воздушности, легкости и невесомости. Сверкающий, яркий свет обычно создает позитивное настроение, мягкий, рассеянный – ощущения тишины и покоя. Слабый свет, едва выделяющий предметы в пространстве, может быть светом сумерек, грусти. Конечно, все это достигает наибольшего эффекта в сочетании с цветовым строем натюрморта. Лунный свет придаст свою цветовую окраску композиции в целом. Натюрморт со свечой, погружая представленные в нем предметы в особую, световую и цветовую среду, также придает композиции определенное эмоциональное состояние.

Неотделима от света и тень. Падающие тени могут сыграть не менее важную роль в общем эмоциональном строе натюрморта. Длинные падающие тени удачно передают вечернее состояние, состояние сумерек. Падающая тень служит в композиции дополнительным средством построения пространственной среды. Она также может выступать и как прием усиления образной, эмоциональной содержательности живописного произведения (ил. 6).

Пространство. Выразительность и значимость натюрморта предопределяется «тихой жизнью» вещей – созвучиями и контрастом форм. Созвучия и контрасты реализуются в пространстве, что обуславливает его смысловое значение для натюрморта. Философы называют пространство формой существования материальных объектов и процессов. Действительно, объекты размещаются в пространстве, и пространство выступает формой их организации. Пространство – это не просто окружение, а среда, в которой находятся предметы, составляющие натюрморт. Она активно участвует в создании композиции и организации эмоционального состояния произведения. Пространство может быть просто фоном для предметов, как в традиционном натюрморте. Но кроме этого фон и предмет могут растворяться друг в друге. Пространство – это место действия, важный компонент самого действия и компонент самой композиции [5]. В творческой работе построение пространства в натюрморте может и не подчиняться общепринятым законам и отходить от правил линейной перспективы. Искажение пространства, перспективы может стать эффективным средством выражения того или иного психологического состояния. В натюрморте может быть включен фрагмент интерьера (ил. 7), композиция может быть написана на фоне окна. Пространство в натюрморте может быть разным: ограниченным, замкнутым, свободным. Зеркало, изображенное в натюрморте, может его удваивать. Применение сферической перспективы тоже может быть очень эффективным и интересным приемом в создании своеобразной композиции натюрморта. Зеркало в композиции натюрморта как бы удваивает пространство, словно объединяя в одном изображении две композиции, связанные единым замыслом (ил. 8). Кроме того, зеркало может содержать в себе отражение фрагмента пространства или предметов, которые не входят в изображаемую группу предметов и показывают то, что нам не видно. Это может быть фрагмент интерьера, изображение какого-то предмета или человека (например, автопортрет художника). Таким образом, пространство натюрморта как бы расширяется. Кроме этого зеркало имеет еще и свое символическое значение.

Вводя в композицию натюрморта окно, мы как бы расширяем границы пространства натюрморта, т. е. из пространства, где находится сам натюрморт, открывается выход в пространство другое. Причем оба эти пространственных плана, взаимосвязанные по смыслу и эмоционально, должны дополнять друг друга. Вид из окна может быть различным, в зависимости от замысла композиции – это может быть пейзаж или просто небо, ночное, вечернее и т. д. Представленный в натюрморте вид за окном, отражение в зеркале должны быть эмоционально и идейно связаны с натюрмортом, подчеркивать общий замысел, быть выразительным средством в передаче того или иного психологического состояния.

В живописном натюрморте могут быть изображены и фрагменты других картин – пейзажа, портрета или другого натюрморта (т. н. картина в картине). Вводя в натюрморт изображения других картин, гравюр, рисунков, привнося в натюрморт элементы других жанров (портрета, пейзажа, интерьера), художник как бы выстраивает новые пространственные и смысловые отношения... А еще линию стола, на котором стоят объекты, включенные в натюрморт, можно представить как линию горизонта и тогда предметы сразу приобретут другой масштаб и начнут взаимодействовать в совершенно ином пространстве (ил. 9). Таким образом, пространство в совокупности, с цветом и освещением, может служить очень выразительным средством в создании насыщенного эмоционального фона и психологической атмосферы творческого натюрморта.

Символика в натюрморте. Символы – это распознаваемые элементы, которые передают конкретное значение идеи, понятия и несущие определенную смысловую нагрузку. Символ обращается не только к разуму, но и к чувствам человека, порождая те или иные ассоциации. Вводя в композицию натюрморта некие объекты, имеющие определенное символическое значение, мы тем самым придаем натюрморту определенную смысловую направленность. Предметы в натюрморте могут быть изображены очень реалистично, материально, но при этом могут содержать в себе скрытое символическое значение. Определенным образом составленные, размещенные на плоскости

казалось бы обычные, повседневные предметы могут складываться в сложные аллегорические образы. Так поступал в свое время известный художник Арчимбольдо, составляя из обычных предметов портретные образы. Его картины часто называют натюрмортами – портретами.

Символы в изобразительном искусстве появились очень давно и художники широко использовали их при написании натюрмортов. Цветок – знак чистоты, яблоко – грехопадение, орех в скорлупе – душа, бабочка – скоротечность, краткость пребывания на земле (ил. 10). К этой же группе символов, отображающих бренность бытия, относятся человеческий череп, разбитая посуда, музыкальные инструменты. Перевернутый сосуд (чаша, кувшин и т. д.) – пустота, указание на значение *vanitas*. Окно обычно символизировало прохождение, перемещение из одного пространства в другое, существование двух миров – домашнего и большого, внешнего [6]. Своя символика есть и у зеркала, дающего возможность рассмотреть объект с разных сторон и указывающего на удвоение мира, изображение пространства в пространстве. Изображение зеркала – возможность увидеть скрытое, понять тайное, сопоставить и осмыслить контраст двух миров – реального «здесь» и отраженного в зеркале. Таким образом, вполне реалистично написанный натюрморт, с казалось бы обычными, на первый взгляд, предметами имеет как бы скрытую форму существования, обладает скрытым символическим смыслом, порой даже противостоящим его визуальному образу. Знание символики мира предметов, умелое использование их сочетаний, приведут к созданию глубокой и содержательной картины – натюрморта.

Форма. Форма, как известно, является средством выражения содержания и предназначения изделия через его внешний вид. Форма сама по себе способна нести определенное образное начало и оказывать огромное эмоциональное воздействие на зрителя. Искажение или нарочитая деформация формы могут выступить как выразительное средство для усиления эмоциональной выразительности художественного образа в натюрморте. Умышленное искажение натуры применяется для создания более экспрессивной выразительной композиции.

Так порой в изображении одного предмета как бы совмещаются разные точки зрения, предмет изображается в разных проекциях. Объект может быть изображен так, что зритель может увидеть все его поверхности, которые в этом ракурсе в реальной жизни ему даже не видны. Примерно так работали с формой известные французские художники Ж. Брак и П. Пикассо. Они анализировали форму, раскладывая ее на отдельные элементы, показывая их одновременно с разных точек зрения, предлагая зрителю самостоятельно «собрать» их в целостный образ. Разбитые предметы, кувшины, как бы открывающие свое внутреннее строение, свою сущность, кроме глубокого символического значения, являются также выразительным средством в передаче психологического состояния (ил. 11). Контраст предметов разной формы создает некое противостояние, и также может быть удачным эмоциональным акцентом и выразительным средством.

Композиция. Компонировка, расположение объектов натюрморта на плоскости, как и композиция в целом, также являются весьма важным выразительным средством в передаче содержательности и эмоциональности в картине (ил. 12). От того, как взаиморасположены предметы, где размещен композиционный центр, во многом зависит и характер нашего эмоционального восприятия произведения. Хотя в творческом натюрморте автор может построить композицию работы исходя из собственного творческого замысла, не прибегая к использованию общепринятых, классических законов композиции. Нередко это помогает художнику наиболее ясно и эмоционально выразить основную мысль произведения. Смещение группы предметов, утяжеление одного края картины может придать натюрморту некую «неустойчивость», а у зрителя вызвать чувство беспокойства. Так же как использование небольшого количества объектов малой формы в натюрморте и оставление значительной части пространства картины незаполненного может по-

мочь художнику передать в картине ощущение пустоты, тревоги.

Заключение. Таким образом, натюрморт может выступать не только в роли учебной постановки, не только как изображение, направленное на передачу лишь внешних качеств материального мира, но также может быть полноценной картиной со своей архитектурной и сюжетной, несущей сильную психологическую и эмоциональную нагрузку. Рассмотренные в статье средства и методы в совокупности могут способствовать активной и осмысленной творческой работе молодых художников и студентов над созданием в натюрморте того или иного состояния. Каждое, отдельно взятое средство и метод не будет столь эффективным, так как только взятые во взаимодействии с остальными получится настоящая картина. Пространство неотделимо от цвета, и только во взаимодействии с определенным цветом, колоритом, оно будет оказывать наиболее яркое и эффектное эмоциональное воздействие. Это же касается и эмоционального воздействия освещения, роль которого в натюрморте тесно связана с его цветовым строем. Аналогичные выводы касаются взаимоотношений и взаимосвязи формы и пространства. Очевидно, что только во взаимодействии всех факторов получится действительно выразительный и глубокий натюрморт – картина со своей психологической и эмоциональной атмосферой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1985.
2. Миронова, Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве / Л. Н. Миронова. – Минск: Беларусь, 2002.
3. Влияние цвета на человека // <http://shedeurs.ru/>
4. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986.
5. Петренко В. Ф. Натюрморт как визуальный афоризм / В. Ф. Петренко, Е. А. Коротченко, А. П. Супрун // <http://www.vash-psiolog.info/psihologiya/17384-natyurmort-kak-vizualnyj-aforizm.html>.
6. Символизм в живописи. Энциклопедия живописи // <http://www.bibliotekar.ru/slovar-imp4/8.htm>.

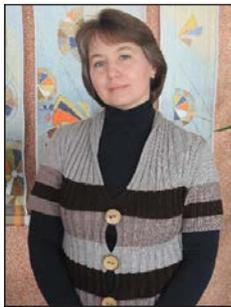
Поступила в редакцию 18.11.2013 г.

УДК [023.5:34.07]:377.44

Теоретико-педагогические аспекты формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа

Галковская Ю. Н.

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



В статье раскрываются теоретико-методологические предпосылки рассмотрения профессионально ориентированной правовой компетенции в структуре социально-профессиональной компетентности библиотекаря-библиографа. Обосновывается трехмодульная модель процесса формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа, включающая в себя теоретико-методологический, формирующий, результативно-диагностический модули. Автор акцентирует внимание на цели обучения в процессе формирования компетенции, методологических подходах как основе организации формирования компетенции, принципах, уровнях, этапах формирования компетенции, содержании педагогического взаимодействия. В статье отмечается, что формирование профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа представляет собой комплексный педагогический процесс. Данный процесс направлен на развитие позитивного ценностного отношения к правовым положениям, регулирующим правоотношения в сфере деятельности библиотек; специальных профессионально востребованных знаний и умений в области правового обеспечения деятельности библиотек; мотивации деятельности-легитимного поведения в процессе профессиональной деятельности; устойчивого стремления к актуализации профессионально ориентированных правовых знаний, умений и опыта.

Ключевые слова: профессионально ориентированная правовая компетенция библиотекаря-библиографа, формирование компетенции, модель формирования компетенции, педагогический процесс, компоненты педагогического процесса, цель формирования компетенции, принципы формирования компетенции, уровни формирования компетенции, этапы формирования компетенции, содержание педагогического взаимодействия, результаты формирования компетенции, профессионально ориентированная правовая подготовка библиотекаря-библиографа.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 121-127)

Theoretical and Pedagogical Aspects of the Formation of Professionally Oriented Legal Competence of the Librarian-Bibliographer

Halkowskaya Y. N.

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

The article describes the theoretical assumptions of the examination of professionally oriented legal competence in the structure of social and professional competence of the librarian-bibliographer. The author substantiates the three modular model of the formation of professionally oriented legal competence of the librarian-bibliographer, which includes theoretical and methodological, forming, efficiently diagnostic modules. The author focuses on the learning objectives in the formation of competence, methodological approaches as the basis for organizing the formation of competencies, principles, levels, stages of competence, content of pedagogical interaction. It is pointed out that the formation of professionally oriented legal competence of the librarian-bibliographer is a comprehensive educational process. This

Адрес для корреспонденции: e-mail: julmak@mail.ru – Ю. Н. Галковская

process is targeted at the development of: positive value attitude to the legal provisions, which regulates

legal relations in the field of libraries, special professionally required knowledge and skills in the field of legal support of libraries, motivating action and legitimate conduct in the course of professional activities; sustained commitment to update the career oriented legal knowledge, skills and experience.

Key words: *professionally oriented legal competence of the librarian-bibliographer, formation of competence, model of competence formation, pedagogical process, components of the pedagogical process, the purpose of the formation of competencies, principles of competence formation, levels of competence formation, stages of competence formation, the content of pedagogical interaction, results of competence formation, professionally oriented legal training of the librarian-bibliographer*

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 121-127)

Исследование проблем профессионально-правовой подготовки библиотекарей-библиографов в контексте формирования их профессионально ориентированной правовой компетенции обусловлено рядом причин. Во-первых, это осознание важности для специалистов квалификации библиотекарь-библиограф профессионально ориентированных правовых знаний, умений и опыта для осуществления ими на легитимных основах информационного обслуживания общества. Во-вторых, смена образовательной парадигмы, требующая пересмотра и обоснования сущности формирования отдельных компетенций специалистов в составе их социально-профессиональной компетентности.

Необходимость профессионально ориентированной правовой подготовки представителей неюридических профессий подчеркивается целым рядом специалистов в области педагогики и психологии. Данная проблема освещается как в научных работах, посвященных в целом профессиональной деятельности (Л. В. Федякина, А. Р. Абуталипов, А. К. Агамиров), так и в работах, освещающих проблемы формирования правовой компетенции (компетентности) студентов (М. В. Капитонова, М. Е. Полякова, А. А. Жигулин, А. С. Аникина, М. В. Горбушина, И. Ю. Серяева, В. Ю. Маноляк), слушателей дополнительного образования (В. И. Стымковский), а также отдельных профессиональных групп: учителей (С. В. Гурин), педагогов (О. А. Панова), социальных педагогов (А. В. Коротун), менеджеров (Н. В. Юрасюк), специалистов сервиса и туризма (А. В. Карева), специалистов противопожарной службы (В. А. Смирнов), офицеров (И. А. Захаров) и др. Работы данных авторов объединяет общее понимание важности для современных специалистов знания источников права, специализированных нормативных правовых актов – как законодательных, так и подзаконных; владе-

ния принципами права; профессионального отношения к праву и практике его применения; осознания ценности легитимного поведения в профессиональной деятельности.

В библиотековедении на необходимость правовой подготовки библиотекарей-библиографов в рамках формирования организационно-управленческих компетенций обращали внимание О. Ф. Бойкова, В. К. Ключев, Г. Б. Паршукова. В. К. Ключевым был разработан специальный курс «Библиотечное право» для студентов Московского государственного университета культуры и искусств [1]. К вопросу формирования компетенций библиотекарей-библиографов как научно-практической проблеме обращались такие специалисты библиотековеды, как М. Г. Ли, С. А. Езова, И. С. Пилко и другие. В частности, Г. Б. Паршукова [2] рассматривает компетенции современного библиотекаря в контексте европейских квалификационных рамок. И. С. Пилко обращается к вопросам обоснования компетенций специалистов библиотечно-информационной сферы и апробации механизмов их преобразования в образовательные программы (образовательные стандарты) и квалификационные характеристики [3, с. 59]. В Республике Беларусь к проблемам формирования организационно-управленческих компетенций библиотечных кадров обращались С. В. Зыгмантович, Р. С. Мотульский, С. А. Павлова, Н. Е. Петушко, И. Б. Стрелкова.

Вместе с тем, исследование сущностных аспектов процесса формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа не нашло комплексного отражения ни в отечественных, ни зарубежных педагогических и библиотековедческих исследованиях, при том, что специалистами в области библиотечного дела осознается важность правовой подготовки библиотекаря-библиографа. Так, 77,8% респондентов экспертного опроса о степени значимости правовых знаний и

модействия. При выборе методологического основания построения модели процесса формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа мы руководствовались следующими положениями:

- цель формирования компетенции обуславливает специфику педагогического взаимодействия педагога и обучающихся;
- формирование компетенции – это комплексный педагогический процесс.

Таким образом, в качестве основы создания модели процесса формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа были выбраны компоненты педагогического процесса: цель; содержание; методы, формы и средства; результаты обучения [6, с. 96]. Относительно процесса формирования профессионально ориентированной правовой компетенции данные компоненты были преобразованы в три модуля:

- теоретико-методологический, где нашли отражение «цель» и «содержание» обучения;
- формирующий, куда вошли «методы, формы и средства» обучения;
- результативно-диагностический, обра-

зовавшийся из компонента педагогического процесса «результаты обучения».

Объединение «цели» и «содержания» обучения в рамках теоретико-методологического модуля было продиктовано, наряду с целью и содержательными аспектами формирования компетенции, важностью выбора методологических основ целенаправленного педагогического взаимодействия.

Трехмодульная модель процесса формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа позволяет комплексно представить процесс формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа в единстве его структурных модулей и компонентов (табл.):

Теоретико-методологический модуль состоит из ряда компонентов: цель обучения; методологические подходы как основа организации формирования компетенции; принципы организации процесса формирования компетенции; уровни формирования компетенции; этапы формирования компетенции; содержание педагогического взаимодействия.

Таблица

Структурные модули и компоненты модели формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа

Структурные модули процесса формирования компетенции	Компоненты модуля
Теоретико-методологический	– цель, обуславливаемая социальным заказом общества, уровнем обучения; – методологические подходы как основа организации формирования компетенции; – принципы организации процесса формирования компетенции; – уровни формирования компетенции; – этапы формирования компетенции; – содержание педагогического взаимодействия в зависимости от уровня обучения.
Формирующий	– стратегии, технологии, методы обучения; – формы учебно-познавательной деятельности.
Результативно-диагностический	– прогнозируемый результат; – диагностика уровней сформированности компетенции.

Цель формирования компетенции обусловливается социальным заказом общества, проявляющимся в профессиональных и квалификационных требованиях к специалистам. В качестве общей цели педагогического воздействия при формировании профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа мы рассматриваем: *сформированность* у обучающихся *знаний* в области правового обеспечения деятельности библиотек, библиотечного законодательства и особенностей его применения; *умений* применять положения нормативных правовых актов, составляющих правовую базу деятельности библиотек; *ценностного отношения* к праву и легитимному профессиональному поведению; *деятельностной активности* в процессе решения задач на правовой основе при осуществлении предметно-практической деятельности. Процесс достижения данной цели необходимо рассматривать как поступательный – развитие профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа должно происходить на протяжении всего профессионального становления специалиста квалификации «библиотекарь-библиограф».

Цель формирования компетенции обусловливает выбор методологических подходов, которые являются основой формирования компетенции, – это системный, социокультурный, компетентностный, личностно-деятельностный. Системный подход позволяет рассматривать процесс формирования компетенции как совокупность элементов, образующих целое и находящиеся в отношениях и взаимосвязи друг с другом. Ориентация на социокультурный подход создает основу для формирования аксиологического компонента компетенции – ценностного и ответственного отношения библиотекарей-библиографов к праву и легитимному профессиональному поведению с учетом специфики социокультурной среды, условий профессиональной деятельности. Компетентностный подход создает теоретико-методологическую базу формирования компетенций и компетентности у специалистов в целом. Идеи личностно-деятельностного подхода обусловливают антропоцентричность педагогического процесса и деятельностную

основу формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа.

Процесс формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа должен базироваться на принципах как основных исходных положениях, конкретизирующих общие требования к формированию компетенции. По нашему мнению, это принципы компетентностного подхода; профессиональной направленности; деятельностный; научности; междисциплинарности и интегративности; своевременности или оперативности; наличия обратной связи; дифференцированного подхода; непрерывности.

Непрерывность формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа предполагает поступательность и преемственность различных уровней формирования компетенции. Это следующие уровни: среднее специальное образование (колледж) – основное образование; высшее образование (I и II ступень) – основное образование; дополнительное профессиональное образование взрослых. Основное формирование профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа приходится на момент обучения в вузе. Это обусловлено тем, что данная компетенция относится к комплексу организационно-управленческих компетенций, ключевой этап формирования которых приходится именно на первую ступень высшего образования [7]. Среднее специальное образование по отношению к правовому компоненту организационно-управленческих компетенций предъявляет требования, которые можно соотнести с низшим уровнем овладения учебным материалом – репродуктивным, т. к. требования к специальным знаниям и умениям сформулированы через категорию «знать на уровне понимания» [8].

Деятельностный подход в обучении позволяет понимать процесс формирования компетенций как совокупность ряда последовательных и взаимосвязанных этапов: «вводно-мотивационного; операционно-познавательного; рефлексивно-оценочного» [9, с. 190]. Полагаем, что данные этапы применимы как в целом, для понимания в обобщенном виде процесса формирования

компетенции как комплексного явления, так и для организации педагогического воздействия в рамках отдельных форм проведения занятий (лекций, практических, семинарских занятий), когда обязательно присутствует вводно-мотивационный этап, сменяемый операционно-познавательным и завершаемый рефлексивно-оценочным этапом.

Содержательный состав профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа детерминирован спецификой профессиональной деятельности библиотекаря-библиографа, видами профессиональной деятельности (научно-методическая деятельность, организационно-управленческая деятельность, коммуникативная деятельность в системе отношений: библиотекарь-библиограф (специалист) – пользователь библиотеки; специалист – специалист; специалист – внешние партнеры по деятельности), предполагающими владение профессионально ориентированными правовыми знаниями, умениями и опытом.

Содержание (объем, отражаемые аспекты) профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа варьируется в зависимости от уровня получаемого образования, но на каждом из уровней оно должно соответствовать ряду критериев: междисциплинарности, научной рациональности, актуальности, системности, контекстности, дифференциации содержания.

При формировании содержания данной компетенции следует исходить из сущности правового обеспечения деятельности библиотек, под которым мы понимаем *процесс создания и поддержания благоприятных правовых условий эффективного выполнения библиотеками их социальных функций посредством разработки и реализации уполномоченными социальными институтами библиотечного законодательства, регулирующего общественные отношения в сфере учреждения и развития библиотек, формирования и использования их фондов, материально-технической базы, взаимодействия с пользователями, управления персоналом.*

Базовое содержание профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа можно представить как комплекс следующих аспектов,

образующих смысловое ядро компетенции:

- сущность библиотеки как субъекта правового регулирования (субъекты и объекты правоотношений; права и обязанности субъектов правоотношений; основные группы правоотношений, которые возникают при функционировании библиотек);

- структура (вертикальная и горизонтальная) национального библиотечного законодательства, его ключевые положения, особенности правового регулирования правоотношений, возникающих в процессе функционирования библиотек;

- роль институтов власти и общественных профессиональных институтов в формировании правовой базы деятельности библиотек.

На различных уровнях образования цель формирования профессионально ориентированной правовой компетенции уточняется и конкретизируется, объем содержания обучения и рассматриваемые аспекты варьируются, исходя из образовательных целей.

Формирующий модуль в модели формирования профессионально ориентированной правовой компетенции призван содействовать достижению поставленной цели обучения. Формирование профессионально ориентированной компетенции библиотекаря-библиографа предполагает освоение содержания компетенции и, как следствие, развитие аксиологического, когнитивного, практического и деятельностного компонентов. Мы полагаем, что цель формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа может быть достигнута посредством ориентации на гуманистический (диалогический) стиль взаимоотношений в системе преподаватель – обучающийся, чему может способствовать последовательное обращение к стратегиям поддержки, стимулирования, руководства, сотрудничества, сотворчества на различных этапах формирования компетенции. Выбранная стратегия поддерживается, в свою очередь, образовательными технологиями и методами обучения.

Результативно-диагностический модуль. Прогнозируемым результатом формирования профессионально ориентированной правовой компетенции является достижение цели формирования компетенции. Для

адекватной оценки результатов формирования профессионально ориентированной правовой компетенции обязательным условием является анализ степени понимания и усвоения знаний и умений обучающимися, последовательная педагогическая диагностика уровня сформированности компетенции на разных этапах обучения.

В целом формирование профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа – это комплексный педагогический процесс, предполагающий последовательность и преемственность уровней обучения, а также создание практико-ориентированной развивающей среды.

Заключение. Последовательное осмысление специфических черт каждого из компонентов представленных модулей позволяет выявить и описать характерные особенности процесса формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа, – начиная от целей и теоретико-методологических основ обучения до ожидаемых результатов и их диагностики. Сущностные положения теоретико-методологического, формирующего и результативно-диагностического модулей создают основание для выделения трех групп педагогических условий, необходимых для формирования профессионально ориентированной правовой компетенции библиотекаря-библиографа: а) педагогические условия, обуславливающие теоретико-методологические основы взаимодействия педагога и обучающихся; б) педагогические условия формирующего воздействия педагога на

обучающихся; в) педагогические условия диагностирования результатов обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотечное право / сост. В. К. Клюев // Клюев, В. К. Менеджер информационных ресурсов: учеб.-метод. пособие / В. К. Клюев [и др.]; под общ. ред. В. К. Клюева. – М.: Литера, 2008. – С. 117–142.
2. Паршукова, Г. Б. Компетенции современного библиотекаря в контексте европейских квалификационных рамок / Г. Б. Паршукова // Библиотечное дело. – 2008. – № 20. – С. 22–25.
3. Пилко, И. С. Научное обоснование разработки образовательных стандартов / И.С. Пилко // Научные и технические библиотеки. – 2008. – № 7. – С. 56–62.
4. Костянов, Д. А. Формирование специальных компетенций в процессе обучения студентов инженерных специальностей в учебно-информационной среде / Д. А. Костянов // Alma Mater. – 2010. – № 7. – С. 60–64.
5. Зеер, Э. Ф. Модернизация профессионального образования: компетентностный подход: учеб. пособие для студ., обуч. по спец. 0305, 00 – Профессиональное обучение (по отраслям) / Э. Ф. Зеер, А. М. Павлова, Э. Э. Сыманюк; гл. ред. Д. И. Фельдштейн; Рос. академия образования, Моск. псих.-соц. институт. – М.: Московский психолого-социальный ин-т, 2005. – 216 с.
6. Жук, О. Л. Педагогическая подготовка студентов: компетентностный подход / О. Л. Жук. – Минск: РИВШ, 2009. – 336 с.
7. Вышэйшая адукацыя. Першая ступень. Спецыяльнасць Е 1-23 01 11 Бібліятэказнаўства і бібліяграфія (па напрамках). Кваліфікацыя – Бібліятэкар-бібліёграф: ОС РБ 1-23 01 11-2008. – Узамен Стандарта РД РБ 02100.5.211-98; уведз. 12.06.2008. – Мінск: Міністэрства адукацыі Рэсп. Беларусь, 2008. – 38 с.
8. Среднее специальное образование. Специальность 2-23 01 11 Библиотековедение и библиография: Образовательный стандарт РД РБ 02100.4.067-2005. – Введ. 15.03.2005. – Минск: Министерство образования Респ. Беларусь, 2005. – 23 с.
9. Педагогическое образование в Республике Беларусь: аналитические материалы: практ. пособие / П. Д. Кухарчик [и др.]; под общ. ред. И. И. Цыркуна. – Минск: БГПУ, 2007. – 235 с.

Поступила в редакцию 15.07.2013 г.

УДК 784.66:378.18(476.5)

Традиции любительского музицирования во внеаудиторной деятельности студентов университета (на примере студии эстрадной песни «Шанс» ВГУ имени П. М. Машерова)

Доморацкий В. А.

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



Высшее образование предполагает теоретическое обоснование и практическую реализацию развития профессиональной подготовленности специалистов через многие аспекты и, в частности, внеаудиторной работы. Внеаудиторные занятия располагают большими возможностями для удовлетворения запросов и интересов каждого студента в той мере, в какой нельзя это сделать в учебном процессе. Внеаудиторная работа понимается автором как деятельность, где наиболее полно проявляются творческие возможности студентов, посвящена осмыслению традиций любительского музицирования студии эстрадной песни «Шанс» Витебского государственного университета имени П. М. Машерова. Данное исследование основано на 20-летнем собственном опыте работы автора с коллективом. В материале рассматривается любительское музицирование как процесс добровольного обучения музыке, который носит непрофессиональный характер и проявляется в заинтересованности творческим процессом, доступностью

и реализацией творческих замыслов.

Ключевые слова: музицирование, пение, студия, внеаудиторные занятия.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 128-135)

Traditions of Amateur Music Performance in Extracurricular Activities of University Students («Chance» Popular Song Studio at Vitebsk State P. M. Masherov University)

Domoratski V. A.

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

Higher education presupposes theoretical grounding and practical implementation of the development of professional preparedness of specialists through a lot of aspects and, namely, extracurricular work. Extracurricular classes possess greater possibilities for meeting the requirements and interests of each student compared to the academic process. The author understands extracurricular work as the activity in which students' creative abilities manifest themselves more fully. The article centers round understanding the traditions of amateur music performances of «Chance» pop song studio at Vitebsk State P. M. Masherov University, which relies on the 20-year experience of his own work with the group. The study of amateur music performance as a process of voluntary learning music of non professional character which manifests itself in the interest in the creative process, availability and implementation of creative ideas, is presented in the article.

Key words: music performance, singing, studio, extracurricular classes.

(Art and Culture. — 2014. — № 1(13). — P. 128-135)

Адрес для корреспонденции: e-mail: domik6363@mail.ru – В. А. Доморацкий

Университет сегодня является уникальным, органично объединяющим фактором для молодежи, занимающейся непрофессиональным (любительским) музицированием. Особая культурная среда и интеллектуальная атмосфера, наличие музыкальных традиций, ориентация на постоянное самосовершенствование, интерес ко всему новому создают единую платформу для непрофессиональных музыкантов различных уровней и вкусов: любителей и исполнителей классической, эстрадной, джазовой, этнической, рок- и поп-музыки. Благодаря высокому уровню общей культуры, студент, даже при отсутствии достаточного музыкального образования, может иметь ясное представление о качественном исполнении в любом музыкальном жанре.

Цель статьи – раскрытие своеобразия традиций любительского музицирования студентов в студии эстрадной песни «Шанс» Витебского государственного университета имени П. М. Машерова.

Значение любительского музицирования. По мнению исследователей, значение любительского музицирования состоит в том, что, с одной стороны, оно ориентировано на становление личности студента, на дальнейшее развитие его эстетических чувств, эмоций, художественного вкуса и эмоционально-нравственных поступков. С другой стороны, любительское музицирование способствует социальной адаптации молодых людей в обществе, выявлению их художественных способностей и тем самым играет большую роль в профессиональной мотивации. Все это особенно важно для формирования личности будущего специалиста в условиях университетского пространства.

В настоящее время одним из самых популярных видов любительского музицирования является пение. В современном обществе активную поддержку находит искусство эстрадного пения, которое пропагандируется в средствах массовой информации, на телевидении, интернет-ресурсах, формируя посредством доступного музыкального языка вкусы и пристрастия молодежной аудитории. Своей демократичной стилистикой искусство эстрадного пения дает возможность приобщить и создает условия для самореализации творческого потенциала широкого круга любителей му-

зыки, делая этот вид музыкального исполнительства доступным для многих молодых людей. Эстрадное пение, особенно на начальных этапах обучения, допускает отсутствие музыкально-теоретических знаний, специальных исполнительских навыков, но, естественно, подразумевает наличие звуковысотного слуха, необходимых вокальных данных и артистизма.

Эстрадные студии, вокальные группы, кружки сольного пения получили широкое распространение и организуются практически в каждом высшем учебном заведении. Однако в большинстве учебных заведений, где в свободное от учебы время занимаются непрофессиональные певцы, к ним не предъявляют повышенных требований. Сама специфика любительского сольного или группового вокала, как вида непрофессионального музыкального творчества, не подразумевает обязательность высококачественного исполнительского результата. Мотивацией для многих певцов-любителей является уже сам процесс пения, а также возможность соприкосновения с музыкой, общение с единомышленниками, ощущение духовного роста, музицирование на сцене и т. д. Вокальные студии и подобные им внеаудиторные формы дают возможность раскрыть свой творческий потенциал большому количеству людей, вне зависимости от уровня их исполнительских возможностей.

Отдельным образом существуют студии, которые ставят перед собой художественные задачи и высокие исполнительские планы, позволяющие им многие годы воспитывать вокалистов-любителей, удостоенных званий лауреатов и дипломантов конкурсов и фестивалей художественного творчества различного уровня. В таких студиях формируется и развивается категория «традиции», которая основана на накоплении и сохранении исполнительского опыта, способности к развитию и обновлению, а также передаче последующим поколениям исполнителей.

Студия «Шанс». В студии продолжают развитие традиции лучших образцов эстрадной музыки XX столетия. Продолжение их мы видим в традиционном подходе к музыкальному репертуару, поиску новых решений вокальных и инструментальных аранжировок, работе с солистами, формированию музы-

кальной культуры и развитию исполнительского мастерства участников, а также к концертно-конкурсной деятельности.

История создания коллектива. 90-е годы XX столетия характеризуются устойчивыми тенденциями к росту популярности жанров профессиональной эстрадной музыки. Появляются десятки новых вокально-инструментальных ансамблей, групп разных направлений, певцов, что находит свое отражение в организации молодежных музыкальных любительских коллективов и объединений эстрадной песни в высших учебных заведениях. На тот момент в Витебском педагогическом институте материально-техническая база уже отвечала современным требованиям для этого: было приобретено импортное звукоусилительное оборудование, микрофоны, электромузыкальные инструменты и рабочая аранжировочная станция. Администрация института, профком студентов поддержал наше решение начать работу с наиболее одаренными представителями студенческой молодежи различных факультетов в жанре эстрадной песни.

«Первой ласточкой» коллектива явилась студентка факультета педагогики и методики начального обучения Лариса Грибалева, впоследствии ставшая популярной певицей и телеведущей, которая была переведена из Благовещенского педагогического института на второй курс в 1992 году. Студентка с первого прослушивания выделилась необычной тембровой окраской голоса, отличным слухом, музыкальной памятью и природным артистизмом. Занимаясь любительским вокальным музицированием в течение месяца, нами был подготовлен концертный блок популярных песен из репертуара Татьяны Булановой, Лаймы Вайкуле, Наташи Королевой, Анжелики Варум и Кристины Орбакайте, что позволило участвовать во всех музыкально-развлекательных мероприятиях факультета и института. Несколько позже к занятиям в жанре эстрадного вокала приступила студентка филологического факультета Оксана Попова. В мае 1993 года солисты приняли участие в Республиканском фестивале «Студенческая весна», проходившем на сцене Летнего амфитеатра, где Лариса Грибалева получила Гран-при и приз зрительских симпатий в

номинации «вокал». В декабре этого же года Витебской областной телерадиокомпанией был записан, а затем неоднократно транслировался сольный концерт Ларисы Грибалевой с участием Оксаны Поповой. Это событие и способствовало рождению названия коллектива и дате создания. Затем был конкурс молодых исполнителей фестиваля белорусской песни и поэзии «Молодечно – 94». К данному конкурсу мы впервые приняли решение подготовить собственную шуточную авторскую песню на белорусском языке «Алешка», написанную совместно с преподавателем Сергеем Руткевичем. Благодаря инструментальной аранжировке, танцевальному ритму и запоминающейся мелодии припева, песня по праву могла претендовать на шлягер. Это обстоятельство и яркое выступление исполнительницы принесло диплом «лауреата» и предложение от руководителя Национального концертного оркестра Республики Беларусь профессора М. Финберга о переезде ее по окончании вуза в город Минск для последующего трудоустройства артистом оркестра.

1994 и 1995 годы связаны с появлением в коллективе новых самобытных солистов-любителей Ксении Корявко, Марины Гончаровой, Анны Беляевой, Елены Литовко, в дальнейшем ставших обладателями дипломов «лауреатов» и «дипломантов» республиканских, областных и городских конкурсов и фестивалей. Обновление и увеличение состава участников студии позволило начать работу с исполнителями не только в рамках сольного, но и ансамблевого пения, а значит ставить более сложные художественные и исполнительские задачи, способствовать развитию у студентов коллектива навыков многоголосья, гармонического слуха.

Исходя из того, что студия существует в вузе, в ней постоянно происходит обновление исполнительского состава. При этом традиции сольного и коллективного исполнения песен, написание собственных произведений остаются неизменными и продолжают развиваться в последующие годы. Коллектив по-прежнему является участником всех крупных мероприятий, проводимых на сцене университета, выступает с программами на концертных площадках Витебска и во многих городах Беларуси и России. Солисты студии продолжают радо-

вать творческими победами и участием в конкурсах и фестивалях разного уровня. Из наиболее значимых и запоминающихся событий следует выделить получение званий лауреатов и дипломантов республиканского и областного фестивалей «Студенческая весна» (Витебск, 1993–1999, 2010), диплома I степени Республиканского конкурса художественного творчества студентов высших учебных заведений «Арт-Вакацыі» в номинации «Вокальный ансамбль эстрадной песни» (2012), званий лауреатов областного конкурса молодых исполнителей патриотической и популярной песни «Песни юности наших отцов» (2007, 2010, 2011); диплома II степени в номинации «Вокал. Ансамбль. Первого международного студенческого славянского форума» (2013), а также участие солистов студии в Международном фестивале студенческого творчества «Евроналия – 2002» (Польша, 2002), в Международном студенческом телевизионном интернет-конкурсе «Нововидение – 2011» (г. Смоленск) и выход в финал телевизионного проекта ОНТ «Академия талантов» (2012) наших солистов – студентов педагогического факультета Ольги Гориной и Ирины Филатовой. Из концертных выступлений запомнились: совместная концертная программа с командой КВН университета для студентов вузов г. Минска, организованная ассоциацией студентов Витебской области (1996), сольный концерт студии «Шанс» на сцене Белорусского государственного драматического театра имени Я. Коласа (2002), юбилейные вечера, посвященные 15- и 20-летию коллектива (2008, 2013). Об участниках студии неоднократно писала республиканская и областная пресса на страницах «Комсомольской правды», «Знамя юности», «Народной газеты», «Витьбичи», «Витебского курьера».

Таким образом, все перечисленные успехи коллектива позволяют говорить о том, что накопленный десятилетиями опыт сценической практики демонстрирует сформировавшуюся исполнительскую стилистику, подтверждающую преемственную связь поколений исполнителей в коллективе.

Репертуар студии. Одним из краеугольных моментов существования коллектива является репертуарная политика, которая во многом определяет его жизненность и

творческую активность. Правильно подобранный репертуар должен отвечать задачам музыкально-художественного воспитания участников и, в то же время, быть доступен по вокально-техническому и исполнительскому уровню. При выборе произведения всегда необходимо учитывать следующие специфические параметры: количество голосов; тесситурные возможности голосов исполнителей; интонационные, ритмические, динамические трудности; наличие аккомпанемента («живой инструментальный ансамбль либо «записанная фонограмма»). Эти же принципы лежат и в основе вокальных и инструментальных аранжировок.

Основными критериями в подборе репертуара студии, с нашей точки зрения, являются:

- мелодическая составляющая музыкального произведения;
- содержательная составляющая текста;
- разнообразие по форме и жанру (белорусские, русские и украинские или народные песни, произведения гражданского звучания, песни военных лет, популярные современные произведения белорусских и зарубежных композиторов);
- наличие собственных авторских песен;
- возможность создания или отбор существующей качественной инструментальной аранжировки.

Если на начальном этапе организации студии «Шанс» основу репертуара составляли главным образом лирические и танцевальные композиции такие, как: «Синее море» музыка Р. Паулса, «Старый отель» музыка Е. Хавтана, «Ласточка» музыка И. Николаева, «Ля, ля, фа» музыка Ю. Варум и др., то чуть позже появилась собственная песня гражданского звучания «Беларусь блакітнавокая», написанная автором статьи на стихи Льва Титова, которая исполняется и передается участниками студии от поколения к поколению, благодаря своей певучести, ритмической основе и содержательному компоненту. Эту песню сегодня исполняют многочисленные любительские коллективы страны. В качестве примера приведем текст припева произведения:

*Ты, як мара блізкая, далёкая,
Ты, як спеў пшчотны салаўя
Беларусь мая, блакітнавокая,*

*Бацькаўшчына любая мая,
Беларусь мая, блакітнавокая,
Бацькаўшчына любая мая.*

Русская народная песня «Уж ты, Порушка-Параня» поется в коллективе вообще в двух вариантах аранжировок. Визитной карточкой студии долгое время являлись песни Д. Тухманова «Из вагантов» («Песенка студента») и авторская «Витебск студенческий» (слова В. Бойкова), подготовленные специально к одному из фестивалей «Студенческая весна». Сегодня участники коллектива в концертах часто исполняют песню белорусского певца и композитора Петра Елфимова «Белые росы», искренне проникнув в ее содержание:

*Память детства –
миг радости на заре да по студеной росе
Пробежаться бы морем радуги,
с головою окунуться в рассвет
И упасть, и лежать в траве и мечтать:
в шум городской не вернусь...
И любить весь этот белый свет,
что не зря зовется Белая Русь...*

Своим мелодизмом, особенностью текста также близка по духу студентам появившаяся недавно в репертуаре студии песня Сергея Трофимова «Родина», где есть следующие строки:

*Золотые маковки церквей над рекою,
земляника спелая с парным молоком,
Я бегу по скошенной траве,
а надо мною небо голубое высоко.
Я еще мальчишка лет пяти, и радость
моя поет, и счастье мое летит.
Бабушкины сказки про любовь и отвагу,
где добро и правда белый свет берегут,
Дедовы медали за Берлин и за Прагу,
и весенний праздничный салют.
Знаю, что все вместе мы народ, и счастье
мое летит, и радость моя поет.
Это все мое родное, это где-то в глубине,
Это – самое святое, что осталось во мне.
Это нас хранит и лечит,
как Господня Благодать,
Это то, что не купить и не отнять.*

С большой ответственностью следует подходить к исполнению популярных зарубежных музыкальных хитов. При выборе их следует учитывать реальные исполни-

тельские возможности солистов и наличие инструментальной фонограммы «минус один» хорошего качества. Сегодняшние «минусовки» из различных интернет сайтов, как правило, записаны в сжатых форматах, где слышится искаженное звучание тембров инструментов, либо отсутствуют партии бас-гитары, барабанов, столь необходимые для произведения, которые не позволяют достичь хороших художественных результатов.

Чтобы репертуар всегда нес элемент новизны, оставался действенным в педагогическом отношении, необходимо включать в него и новые произведения, написанные нашими современниками, в том числе и созданные в стенах студии. Они, как правило, не имеют широкой известности, но воспринимаются очень внимательно.

Сегодня репертуар коллектива студии эстрадной песни «Шанс» насчитывает более семидесяти произведений: народных и композиторских, среди которых, обработки белорусских народных песен «А ў полі вярба», «Ночка цёмная», запечатлевших душу белорусского народа, его вековые надежды и чаяния. Эти песни являются непреходящим духовным богатством, источником вдохновения. В любой аудитории их встречают с особой теплотой и взыскательностью, поэтому так велика ответственность аранжировщика за характер трактовки народной песни. Бережное отношение к ним, пропаганда их – одна из важных задач нашего коллектива.

Огромное воспитательное значение имеют произведения военно-патриотической тематики, формирующие верность традициям нашего славного прошлого, гражданскую зрелость. Ярким примером этого являются песня из известного кинофильма «Офицеры» композитора Р. Хозака, «Песенка фронтового шофера» музыка Б. Мокроусова и композиции белорусского певца и композитора К. Слуки «Армия нужна», «Мама, папа, ты и я – это родина моя».

Интерес у участников студии вызывают музыкальные произведения, отличающиеся особой мелодичностью, яркой образностью и содержанием из репертуара Ю. Антонова, современных зарубежных исполнителей А. Лорек, К. Агилеры, Бьенс, групп «Ассорти», «Фабрика», а также собственные твор-

ческие работы, написанные для коллектива: «Весна», «У нас сегодня выпускной», «И мы уже не дети», «Адзінота», «Салодкі сон» и другие.

Таким образом, постепенно в исполнительской практике, через освоение разнообразного репертуара складывались и выкристаллизовывались стилистические особенности музыкального коллектива, которые можно определить как:

- лирическая направленность музыкальной интонации, опирающаяся на традиции советской и современной песенной классики;
- богатый содержательный аспект текстов песен, несущий глубокую идею;
- развитая вокальная фактура многоголосия в сочетании с разнотембровым соло;
- яркая инструментальная и вокальная аранжировка песен;
- сценичность и артистизм участников.

Организационно-репетиционная работа. Важнейшим критерием существования любительского коллектива, в котором осуществляется процесс музицирования, является репетиционная работа. С первых дней существования коллектива солистов студии эстрадной песни необходимо создать все условия для удовлетворения познавательных потребностей студентов, раскрытия творческого потенциала и повышения уровня их музыкальной компетентности. Специфика любительского музицирования в жанре популярной песни предполагает разнообразие методики вокальной работы с исполнителями, изменение тембровой палитры инструментальных аранжировок и постоянное обновление технического оснащения оборудования. Именно на этих принципах строится вся организационная работа в коллективе. Нам удалось убедить руководство университета в том, что и слушателей, и исполнителей во время проведения любых мероприятий (концертов, конкурсов, научно-практических конференций, олимпиад и т. д.) следует воспитывать на качественном звуке, а значит, иметь соответствующую для этого аппаратуру: современный цифровой микшерный пульт, акустическую систему, микрофоны, мультимедиа. Данное оборудование для университета приобретено и ежегодно совершенствуется. Также выделено помещение для репетиций и записи фонограмм.

Набор участников в студию осуществляется ежегодно. Это происходит в форме открытого прослушивания всех желающих первокурсников, которым предлагается исполнить на сцене актового зала в микрофон две разнохарактерные песни. Одновременно происходит запись на видео для того, чтобы в дальнейшем рассматривать претендентов на предмет телегеничности. Предпочтение отдается солистам, наиболее ярко исполнившим свою программу, имеющим опыт занятий в школьных хоровых и эстрадных коллективах, обладающим редким тембром голоса, хорошим слухом, чувством ритма и обучавшимся ранее в музыкальных школах. По завершению прослушивания самые талантливые исполнители приглашаются для репетиций с основным составом студии, где окончательно определяется их участие.

Репетиция является основным звеном всей учебной, организационно-методической, воспитательной и образовательной работы с коллективом. По репетиции можно судить об уровне его творческой деятельности, общей эстетической направленности и характере исполнительских принципов. Репетицию можно представить как сложный художественно-педагогический процесс, в основе которого лежит коллективная творческая деятельность, предполагающая определенный уровень подготовки участников.

Без продуманной организации репетиции не может быть ни подлинного взаимопонимания между руководителем и коллективом, ни реализации педагогической и художественной программы. Четкая организация служит поддержанию в участниках творческого горения, их активной самоотдаче.

С нашей точки зрения, начинать репетицию необходимо вовремя, независимо от того, сколько пришло к назначенному часу участников. Это послужит хорошим уроком тем, кто опоздает, и приучит всех приходить на репетицию за 10–15 минут до начала. В противном случае, зная, что руководитель из-за несвоевременной явки участников задерживает репетицию, число опозданий может постоянно увеличиваться, что приведет к потере времени, отведенного на репетицию. От этого снижается не только художественная отдача репетиции, но теряется

и ее воспитательный, нравственно-организующий смысл. Таким образом, начало репетиций в строго установленное время – это и этическое, и педагогическое, и художественно-эстетическое требование.

Во время любительского музицирования участники студии должны выполнять все указания руководителя, точно следуя установленному режиму работы. В межличностном общении приобретается опыт эмоционально-творческих контактов на основе взаимного интереса и доброжелательного отношения друг к другу. В результате продуманной учебно-воспитательной работы развивается творческая инициатива каждого солиста студии и открывается перспектива для развития всего коллектива.

Методика разучивания новой песни осуществляется традиционно: сначала идет ее показ на одном из носителей (MD, CD или MP3). По окончании слушания обсуждается содержание произведения, его музыкальная сторона. Затем руководитель знакомит участников с вокальной аранжировкой. Разучивание происходит по партиям, которые в дальнейшем объединяются в ансамбль. В зависимости от жанровой принадлежности и характера произведения, к работе над песней может быть подключен и хореограф.

Индивидуальная работа с солистами происходит несколько иначе. Разучивание новой песни они могут осуществлять самостоятельно. На репетиции же происходит работа над совершенствованием исполнительского мастерства, над умением «пропускать» через себя поэтическое содержание. Именно на репетиции оттачивается искусство владения микрофоном, навыки движения под ритм музыки.

Таким образом, четко организованная репетиционная работа в любительском коллективе студентов – это подготовка участников, поддержание в них творческого настроения, создание благоприятной атмосферы для концертной деятельности и главным образом, путь к победам на конкурсах и фестивалях.

История и современность: люди и судьбы. Высокий университетский стандарт формирует особый студенческий контингент, элитарность которого способствует широте интересов, в том числе и в области

музыкального искусства. Наличие опытного руководителя творческого коллектива, заинтересованной и просвещенной аудитории в среде студентов, возможность продемонстрировать свои достижения на сцене, стимулирует совершенствование университетских музыкантов-любителей в избранном ими коллективе.

Участниками студии «Шанс» за двадцатилетний период являлись более тридцати студентов десяти факультетов университета. Наши выпускники после окончания университета работают не только в учреждениях образования. Тем не менее, очевидным является факт, что все они стали хорошими профессионалами своего дела, людьми с большой буквы. Большинство из них и сегодня продолжают традиции любительского музицирования, активно участвуя в музыкальной жизни своего учреждения по месту работы (Марина Гончарова, Виктория Балян, Елена Колесникова, Анастасия Сазонова, Вера Фирсова, Наталья Лабзова, Наталья Королева, Наталья Конюхова, Вадим Чернявский, Ольга Шевяко, Екатерина Палагот, Юлия Терещенко, Виктория Кундас, Ольга Рябцева). Одна из первых выпускников коллектива Ксения Корявко (Алавина) ныне проживает в США. Работая не по основной специальности (учитель начальных классов), она не рассталась с песней и вечерами с удовольствием подрабатывает в «Русском ресторане». Выпускница филологического факультета Ирина Кругликова – диктор на канале СТВ, Диана Морозова, бывшая студентка факультета социальной педагогики и психологии, после окончания ГИТИСа работает в одном из театров Москвы. Все бывшие выпускники с большим удовольствием общаются в социальных сетях, принимают участие в подготовке и выступлениях на юбилейных вечерах коллектива.

Сегодняшний состав студии «Шанс» – это семеро студентов-единомышленников: Ольга Горина, Екатерина Камович, Максим Писаренко, Юлия Скляр – представители педагогического факультета, Снежана Андрейчикова и Дарья Коноплич – филологического факультета и Снежана Тихонова – студентка математического факультета, продолжающих традиции студии в жанре эстрадной песни.

Это выражается и в отношении к репертуару, репетиционной работе; и в результатах участия в конкурсах и фестивалях.

Следует констатировать, что любительское музицирование в студии эстрадной песни «Шанс» способствует:

- 1) поддержке и популяризации индивидуальных и массовых форм проявления любительства;
- 2) выявлению и привлечению талантливых любителей;
- 3) развитию организованных форм внеаудиторной работы со студентами, распространению их результатов через реализацию в концертно-конкурсной деятельности;
- 4) появлению лидеров в организационном любительском движении;
- 5) творческому становлению новых участников и росту исполнительского мастерства музыкантов-любителей;
- 6) популяризации белорусской народной

песни, произведений современных белорусских и зарубежных композиторов;

7) созданию собственных коллективных музыкальных проектов.

Заключение. На основе вышесказанного можно с полным основанием утверждать о существовании устоявшейся и проверенной временем традиции любительского музицирования, которая существует в студии эстрадной песни «Шанс» и вселяет надежду на дальнейшее развитие коллектива в современном творческом пространстве университета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 352 с.
2. Дмитриев, Л. С. «Основа вокальной методики» / Л. С. Дмитриев. – М., 2000.
3. Рыбакова, Э. Л. Музицирование как форма досуга и эстетического развития детей: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Э. Л. Рыбакова // ЛГИК. – Л., 1991. – 152 с.

Поступила в редакцию 03.02.2014 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 (наука@vsu.by).
12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
 - рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
 - 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 expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1-2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Photos are not allowed. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph – 0,5 cm; margins: top – 2,5 cm, bottom – 2,5 cm, left – 2 cm, right – 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is nauka@vsu.by).
12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - author's home address, telephone number, e-mail address;
 - recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
 - 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 Пабло Пикассо
«Девочка на шаре».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

ЛИ № 02330/110 от 30.01.2013 г.
ЛП № 02330/457 от 23.01.2014 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.