

ISSN 2222-8853



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ



№ 3(15) 2014

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2014 № 3(15)

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:
Т. В. Котович (Беларусь)

Заместитель главного редактора:
А. В. Русецкий (Беларусь)

Редакционная коллегия:
А. А. Альхименок (*ответственный за раздел «Педагогика»*), Е. А. Василенко, В. Н. Виноградов, Н.В. Владимирова, Н. А. Гугнин, А. А. Ковалев, В. В. Кулененок, В. К. Лебедко, А. Г. Лисов, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко, А. П. Орлова, В. П. Прокопцова, 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:
Нелли Корниенко (Украина, Киев),
Михаил Герман (Россия, Санкт-Петербург),
Александр Демченко (Россия, Саратов),
Нина Мазур (Германия, Ганновер),
Жан-Клод Маркадэ (Франция, Париж),
Томаш Милковски (Польша, Варшава),
Анжелина Рошка (Молдова, Кишинев),
Тамара Кикнавелидзе (Грузия, Тбилиси),
Эрика Фаччоли (Италия, Болонья),
Олег Ильницкий (Канада, Эдингтон)

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

Editor-in-Chief:
T. V. Kotovich (Belarus)

Deputy Editor-in-Chief:
A. V. Rusetskiy (Belarus)

Editorial board:
A. A. Alkhymenok (*responsible for unit «Pedagogics»*), E. A. Vasylenko, V. N. Vinogradov, N. V. Vladimirova, N. A. Gugnin, A. A. Kovalev, V. V. Kulenenok, V. K. Lebedko, A. G. Lisov, V. F. Martynov, M. A. Mozheiko, A. P. Orlova, V. P. Prokoptsova, 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:
Nelly Kornienko (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 22.09.2014 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 15,81. Уч.-изд. л. 14,51. Тираж 100 экз. Заказ 122.

Оглавление

Искусствоведение

Жукова О. М. Фестиваль как специфическая разновидность художественного пространства 6

Котович Т. В. II Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «CHELoBEK театра» (2014): формы современного сценического мышления 13

Шунейка Я. Ф. Сувязі віцебскай народнай набіванкі з творчасцю вядучых мастакоў-наватараў XX стагоддзя 26

Еремина Е. П. «Драматизация» в сценографии музыкального театра Беларуси конца XX – начала XXI века 32

Молчанова Т. О. Рациональность восприятия фортепианной фактуры клавира как инициальный фактор в работе концертмейстера 39

Гэ Мэн. К вопросу о развитии саксофонного искусства в Китае в XX – начале XXI века 48

Культурология

Кажухойская Л. С. Сімвалы гарманізацыі космасу беларусаў 56

Чернявская Ю. В. Духовное и материальное: контroversа советской культуры 61

Колесник Е. С. Интерпретация истории и культуры в цивилизационном романе 66

Юрчак Д. В., Буйницкий С. А., Морозов А. А. Создание исторических 3D-реконструкций (на примере древнего Витебска) 73

Contents

Art History

Zhukova O. M. The Festival as a Specific Kind of Art Space 6

Kotovich T. V. 2nd International Theater Festival-Laboratory of Small Form Performances «CHELoBEK teatра» (2014) (Man of the Theater): Forms of Contemporary Stage Thinking 13

Shuneika Ya. F. Links between Vitebsk Folk Printed Fabric and Creative Activity of Leading XX th Century Artists-Innovators 26

Yaromina K. P. «Dramatization» in Belarusian Musical Theater Stage Design in the late XX – early XXI centuries 32

Molchanova T. O. Rational Perception of Clavier Piano Texture as an Initial Factor in the Work of Concertmaster 39

Ge Man. On the Development of Saxophone Art in China in the XXth – early XXIst Centuries 48

Cultural Studies

Kozhuhovskaya L. S. Harmonizing Symbols of the Belarusian National Picture of the World 56

Charniauskaya Y. V. The Spiritual and the Material: Controversy of Soviet culture 61

Kolesnyk E. S. Interpretation of History and Culture in the Civilizational Novel 66

Yurchak Dz. V. Buinitski S. A. Marozau A. A. Creating 3D-Historical Reconstructions (on the Example of Ancient Vitebsk) 73

<i>Тимонина О. Ю.</i> Духовное значение прообраза орла в народном искусстве Древней Руси	78	<i>Timonina O. Y.</i> Ecclesiastical Value of the Symbol of the Eagle in Folk Art of Ancient Russia	78
<i>Кривенькая Е. С.</i> Преломление элементов смеховой культуры в карикатуре	85	<i>Krivenkaya E. S.</i> Elements of Laughter Culture in Caricature	85
<i>Жалюк О. П.</i> Деятельность клубных учреждений в условиях национального возрождения Украины	95	<i>Zhaliuk O. P.</i> Activities of Club Type Establishments under Conditions of the National Revival of Ukraine	95

Педагогика

<i>Мартынов В. Ф.</i> Формирование новой модели гуманитарного образования в контексте комплексного применения информационных ресурсов	100	<i>Martynov V. F.</i> Building up New Model of Humanitarian Education in the Context of Complex Application of Information Resources	100
<i>Двухжилова И. В., Пирожков Г. П.</i> Родино(крае)ведческие технологии как средство культурологизации образования	106	<i>Dvukhzhilova I. V., Pirozhkov G. P.</i> Technologies of Local Lore Studies as Means of Introducing Culture Studies into Education	106
<i>Семкина И. А.</i> Сочетание разнообразных форм социокультурной деятельности в формировании ценностного отношения к семье	112	<i>Siomkina I. A.</i> Combination of Various Forms of Social and Cultural Activity in Building up Value Based Attitude to the Family	112
<i>Уласевич Т. П.</i> Организация самостоятельной контролируемой работы студентов заочной формы обучения по дисциплине «Народные художественные ремесла» (специальность «Изобразительное искусство»)	118	<i>Ulasevich T. P.</i> Setting up Controlled Self Studies in Folk Crafts of Part Time Students (Majoring in Fine Art)	118
<i>Федьков Г. С.</i> По законам Истины, Добра и Красоты	124	<i>Fedkov G. S.</i> According to Laws of Truth, Good and Beauty	124

Pedagogics



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.091.4(476)

Фестиваль как специфическая разновидность художественного пространства

Жукова О. М.

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



Культурная жизнь Беларуси в период конца XX – начала XXI века связана с развитием новых форм презентации искусства. Одно из лидирующих положений среди них занимает художественный фестиваль, который представляет собой не только совокупность художественных проектов, но и сложно организованное художественное пространство. Поэтому возникла необходимость обратиться к уже разработанным концепциям понятия «художественное пространство» в философии, культурологии, эстетике и осмыслить его с точки зрения философско-эстетических категорий.

В данной статье представлен анализ концепций понятия «художественное пространство» и обзор философской литературы по данной проблематике. Автор рассматривает художественное пространство фестиваля как специфическую разновидность пространства художественного.

Ключевые слова: фестиваль, художественное пространство, геометрическая глубина, интуитивная глубина, эстетическая категория, восприятие пространства.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 6-12)

The Festival as a Specific Kind of Art Space

Zhukova O. M.

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

The cultural life of Belarus during the late XX – early XXI centuries is associated with the development of new forms of presentation of art. One of the leaders among them is an art festival that is not only a collection of art projects, but also difficult to organize art space. Therefore, there is a need to address the concepts already developed of the idea of art space in philosophy, cultural studies, aesthetics and understand it in terms of philosophical and aesthetic categories.

This paper presents an analysis of the concepts of 'art space' and an overview of the philosophical literature on the subject. The author examines the art space of the festival as a specific kind of the space of art.

Key words: festival, art space, geometric depth, intuitive depth, aesthetic category, the perception of space.

(Art and Culture. — 2014 — № 3(15). — P. 6-12)

Фестиваль как форма презентации современного искусства представляет собой не просто совокупность художественных проектов, а сложно организованное художественное пространство и является его специфической разновидностью. Поэтому возникла необходимость обратиться к уже разработанным концепциям понятия «художественное пространство» в философии, культурологии, эстетике и осмыслить его с

точки зрения философско-эстетических категорий.

Цель данной статьи – раскрытие сущности понятия художественного пространства фестиваля с точки зрения философско-эстетических категорий. Задачи статьи: выявить специфику пространства как категории философии и культуры; раскрыть понятие «художественное пространство» как одного из важнейших составляющих культуры; пред-

Адрес для корреспонденции: e-mail: o.zhukova71@yandex.ru – О. М. Жукова

ставить художественное пространство фестивалю как специфическую разновидность пространства художественного.

Понятие пространства искусства, или художественного пространства, начало складываться в конце XIX – начале XX века. Однако отдельные аспекты понятия пространства обсуждались в философии еще с античности. В Новое время художественное пространство обычно отождествлялось с изображенным художником пространством мира и истолковывалось как отображение реального, физического пространства.

Понятие «художественного пространства» восходит в своем происхождении к живописи, скульптуре, театру и другим видам искусства, в которых художественное повествование разворачивается в физическом пространстве (пространство пластического образа, пространство сцены, пространство картины, скульптурной композиции или гравюры и т. п.). В дальнейшем содержание данного понятия расширилось и стало охватывать те виды искусства, которые не разворачиваются непосредственно в таком пространстве (литература, музыка и др.).

Художественное пространство в узком смысле – это пространство произведения искусства, совокупность тех его свойств, которые придают ему внутреннее единство, завершенность и наделяют его эстетическим характером. Художественное пространство является неотъемлемым свойством любого произведения искусства, включая музыку, театр, литературу и представляет собой интегральную характеристику художественного произведения. Конкретное решение проблемы пространства налагает отпечаток на все используемые художником изобразительные средства и представляет собой один из ключевых признаков художественного стиля. Наиболее полно понятие «художественное пространство» разработано в теории искусствоведения применительно к изобразительному искусству.

В XX веке о пространстве искусства писали такие зарубежные философы, как О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти и др. Первая логически обоснованная и детализированная концепция художественного пространства была разработана О. Шпенглером в книге «Закат Европы». О. Шпенглер особо подчеркивает здесь

важность пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом и для всех видов искусства, существующих в рамках конкретной культуры.

О. Шпенглер первым подчеркнул важность пространства не только для жизни человека, но и для всех видов искусства. Философ связывал пространство, прежде всего, с глубиной: «Жизнь, ведомая судьбой, ощущается, пока мы бодрствуем, как прочувствованная глубина. Все растягивается, но это еще не «пространство», не что-то в себе упроченное, а некое постоянное саморастягивание от подвижной точки «здесь» до подвижной точки «там». Переживание мира связано исключительно с феноменом глубины – дали или отдаленности... Наверняка «длина и ширина» дают в переживании не сумму, а единство и оказываются, осторожно говоря, просто формой ощущения. Они представляют чисто чувственное впечатление. Глубина представляет выражение, природу; с нее и начинается мир» [1]. Как и визуальное пространство, художественное пространство радикально отличается, по О. Шпенглеру, от математического (геометрического) пространства: «Мы видим в каждой аллее, что параллели сходятся на горизонте. Перспектива западной живописи и совершенно отличающейся от нее китайской... основана как раз на этом факте. Переживание глубины в неизмеримой полноте ее видов не поддается никакому числовому определению. Вся лирика и музыка, вся египетская, китайская, западная живопись громко прекословят допущению строго математической структуры пережитого и увиденного пространства... «Горизонт», в котором и которым всякая историческая картина постепенно переходит в изолирующую плоскость, не может быть осмыслен никакой математикой. Каждый мазок кисти пейзажиста опровергает утверждения теории познания» [1, с. 267]. В концепции О. Шпенглера художественное пространство вырастает из недр культуры и подчиняется ее символике. Такое пространство, прежде всего, определяется чувствами, но не находит выражения в понятиях. О. Шпенглер рассматривал пространство как протяженность, представляющую собой своеобразную форму культуры, из которой можно вывести язык присущих ей форм, отличающий

ее от всякой другой культуры. Данная точка зрения подтверждает важность решения задач, поставленных нами в статье.

Х. Ортега-и-Гассет в работе «О точке зрения в искусстве» рассматривает специфику формирования художественного пространства в европейской живописи на примере взаимоотношения зрительных планов в картине. Так, анализируя изменение динамики переноса внимания от ближнего плана к дальнему, исследователь проводит параллели между формированием в живописи таких категорий пространства, как «глубина» и «пустота», и этапами становления европейской философии.

Х. Ортега-и-Гассет также противопоставляет геометрическую глубину художественного пространства, достигаемую с помощью системы прямой перспективы, и интуитивную, или содержательную, его глубину. В искусстве Нового времени господствовала строгая геометрическая глубина, которая явилась порождением чистого разума и не может рассматриваться как художественное начало. «Основная линия развития искусства – переход от изображения предметов в их телесности и осязаемости к *изображению ощущений* как субъективных состояний (тема импрессионизма) и затем переход к *изображению идей*, содержание которых, в отличие от ощущений, ирреально, а иногда и невероятно» [2]. Три названных этапа подводят нас к пониманию современной, гораздо более широкой концепции художественного пространства.

М. Хайдеггер в работе «Искусство и пространство» утверждает, что искусство, отражая тот же субъективный характер восприятия пространства, является самодостаточным и поэтому его невозможно сводить к любому другому виду пространства. Немецкий философ противопоставляет «физически-техническое пространство», называемое им также «объективным космическим пространством», и подлинное, или глубинное, пространство. Первое является «однородной, ни в одной из мыслимых точек ничем не выделяющейся, по всем направлениям равноценной, но чувственно не воспринимаемой разъятостью» [3]; второе представляет собой простираемое, простор, открытость для явлений и существования вещей. «Простираемое простора несет с со-

бой местность, готовую для того или иного обитания» [3, с. 27]. Пространство как «свободный простор» является феноменом, в котором осуществляется возможность вещей «принадлежать каждая своему «для чего» и, исходя из этого, друг другу». Вещи сами есть места, а не просто принадлежат определенному месту. «Место не располагается в заранее данном пространстве типа физически-технического пространства. Это последнее впервые только и разворачивается под влиянием мест определенной области» [3, с. 28]. Однако пространство – это не только определенный, наличный, обладающий объемом объект; это еще и пустота между объемами, «отсутствие заполненности полостей и промежуточных пространств». Художественное пространство, представляющее собой «способ, каким художественное произведение пронизано пространством», может быть правильно истолковано только на основе понимания места и области, а не на основе физико-технического пространства. Прилагая свои размышления о пространстве к скульптуре как «работе с художественным пространством», М. Хайдеггер отмечает, что она не является ни противоборством с пространством, ни овладением пространством. «Скульптура – телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам осуществляться в нем и человеку обитать среди вещей» [3, с. 31]. Согласно М. Хайдеггеру, художественное пространство как результат эстетического переосмысления физического пространства есть взаимодействие мест и областей, «игра мест», ограниченная рамками произведения искусства.

В работах «Феноменология восприятия» и «Око и дух» М. Мерло-Понти была детально развита проблема восприятия пространства, в частности, пространства искусства. В концепции французского философа определяющим становится перенос акцента с внешнего, физического пространства на собственный опыт субъекта «относительно пространства». Согласно концепции М. Мерло-Понти, художественное пространство для человека, особенно творческой личности, становится источником чувственного переживания и формирует собственный образ этого пространства. Своеобразие его

подхода обусловлено, прежде всего, установлением неразрывной связи восприятия пространства с видением и движением, т. е. с человеческим телом. «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело. Чтобы понять эти транссубстантивации, нужно восстановить действующее и действительное тело – не кусок пространства, не пучок функций, а переплетение видения и движения» [4].

М. Мерло-Понти, рассматривая художественное пространство живописи, сосредотачивает основное внимание на его глубине, на роли в создании художественного пространства цвета и линии. Если в живописи Нового времени пространство являлось «вместилищем всех вещей», «пространством-оболочкой», то средневековый художник стремился исследовать пространство и его содержимое в совокупности, придавая устойчивость построению посредством цвета, отдавая предпочтение не «пространству-оболочке», а «цвету-оболочке», стремясь добраться до их сути и уже на этой основе воссоздать внешние формы вещей. В глубине художественного пространства, отмечает М. Мерло-Понти, есть нечто парадоксальное: «...Я вижу предметы, которые скрывают друг друга и которые я, следовательно, не вижу, поскольку они расположены один позади другого. То, что я называю глубиной, или не означает ничего, или означает мою причастность Бытию без ограничений, и прежде всего – пространству вне какой бы то ни было точки зрения». Глубина содержит в себе другие измерения и потому не является измерением в обычном смысле. «Глубина живописного изображения... происходит неизвестно откуда, располагаясь, прорастая на полотне» [4, с. 256]. Проблема интуитивной, или содержательной (но не геометрической), глубины является одной из основных в теории художественного пространства. Только интуитивная глубина может быть характеристикой произведений музыки, литературы и т. д.

Пространственные концепции представлены и в трудах русских философов и искусствоведов XX века: П. А. Флоренского, А. Г. Габричевского, Н. М. Тарабукина, А. В. Бакушинского, М. М. Бахтина и других.

Н. М. Тарабукин в работе «Проблема пространства в живописи» вслед за О. Шпен-

глером утверждает, что глубина адекватна понятию пространства. Н. М. Тарабукин подчеркивает, что пространственная идея приобретает в процессе эволюции искусства различные модификации, поэтому анализ художественного пространства является проблемой одновременно теоретической и стилистической, исторической и социологической. Н. М. Тарабукин высказывает идею взаимосвязанности природы художественного образа как пространственной формы с неким смысловым знаком. Художественная форма пространства, таким образом, содержит определенный смысл осознания мира [5].

М. М. Бахтин в монографии «Формы времени и хронотопа в романе» рассмотрел специфику художественного пространства в ведущем прозаическом жанре литературы – романе и ввел понятие хронотопа, которое определяется им как сложное диалектическое единство пространства–времени художественного произведения, в котором время является измерением пространства. В своей концепции М. М. Бахтин соединяет воедино художественное пространство и художественное время [6].

Оригинальную трактовку художественного пространства живописи дает П. А. Флоренский, утверждающий, что «вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве» [7]. Цель искусства – «символическое знаменование первообраза через образ», в силу чего художественное пространство должно быть символом духовного пространства, пространства «подлинной, хотя и не вторгшейся сюда, иной реальности» [7, с. 89]. Искусство ставит перед собою задачу не только воссоздания действительности на основе прямой перспективы, так как природное, или видимое, пространство – лишь часть целого, не видимого, но существующего и известного пространства. По мнению П. А. Флоренского, истинное искусство должно воссоздавать эту пространственную цельность, особый, в себе замкнутый мир, поддерживаемый не механическими, а внутренними духовными силами. Именно такое художественное пространство создавало, на взгляд П. А. Флоренского, средневековое изобразительное искусство, не дублировавшее действительность и вместе с тем позволившее наиболее глубоко постичь ее архитектонику, матери-

ал и смысл. Художественными приемами, при помощи которых воплощалось такое художественное пространство, являлись обратная перспектива и разноцентренность – построение изображения так, как если бы на разные его части глаз смотрел не из одной, а из разных точек.

Интерес для данной статьи представляет идея двуединого мира, выдвинутая П. А. Флоренским, которая предусматривает вывод о структуре пространства, состоящего из двух его видов – мнимого и реального, пространства идей и пространства физического, находящихся во взаимодействии [7, с. 326]. Мы считаем важным для своего исследования положение теории П. А. Флоренского о двуединстве пространства, проявляющееся в воплощаемости идеи и идейности воплощаемого, что позволяет считать творческий акт, а в более широком смысле – культуру, действием по организации пространства. Фестиваль оправданно может отождествляться с творческим актом, который представляет собой художественный процесс по организации художественного пространства. А. В. Бакушинский в работе «Художественное творчество и воспитание» выдвинул гипотезу о взаимозависимости приемов воспроизведения пространства в изобразительном искусстве и этапов освоения человечеством понятия «пространство» как категории действительности на основе соотнесения динамики смены методов изображения пространства в истории изобразительного искусства с периодами развития детской и подростковой психики. Проблематика художественного пространства согласно исследованиям А. В. Бакушинского, «связана с установлением факта зависимости способов организации иллюзорного трехмерного пространства в искусстве от законов восприятия и организации человеком реального пространства» [8].

В контексте данного исследования научный и методологический интерес представляют теоретические разработки Т. Е. Шехтер, касающиеся интенционального характера художественного пространства в новых и новейших видах искусства, а также в направлениях, определяемых ею как «маргинальные». Интенциональное маргинальное пространство, по мнению автора, побуждает искусство к освоению новых смыслов

и форм и существует как ясная перспектива современной художественной практики. Т. Е. Шехтер отмечает такие качества гипотетического художественного пространства, как непостоянство, изменчивость, вариативность, отсутствие четкой внутренней конструкции, которые проявляются при попытке «объективации» пространства [9].

Смысл понятия «художественное пространство» за несколько последних десятилетий значительно расширился и охватывает теперь все виды искусства. В первую очередь этот термин применим к пространственным и пространственно-временным искусствам, в которых пространство передается через композицию, формируемую посредством расположения объектов, выявления их объема, глубины изображения, светового, цветового и динамического решения.

Опираясь на научную точку зрения заявленных выше исследователей, определивших понятие художественного пространства в философско-эстетическом значении, обратимся непосредственно к фестивальному движению в контексте художественного пространства.

К данной проблематике в своей диссертации обратилась Е. И. Резникова, которая рассматривает фестиваль как особый тип синтетического художественного пространства. Исследователь анализирует фестиваль искусств как сложное полифункциональное синтетическое явление и подчеркивает, что «синтез проявляется здесь на разных уровнях: можно рассматривать синтетичность отдельно взятого произведения, синтез искусства с другими феноменами культуры, формами общественного сознания, синтетический характер восприятия и т. д.» [10]. Рассматривая различные типы синтеза, Е. И. Резникова отмечает, что они «проявляются не только в пространстве отдельно взятого произведения, но во всем многоуровневом контексте целого фестиваля, представленного в рамках определенной, единой концепции». Анализируя в своей диссертации фестивали искусств, представляющие собой выставочное художественное пространство, исследователь утверждает, что «фестиваль современного искусства являет собой особый тип художественного пространства, где осуществляется взаимо-

связь различных искусств, где одновременно предстают традиционные виды искусства и экспериментальные формы современной художественной практики» и делает вывод, что «пространство фестиваля является примером проявления синтеза искусств» [10, с. 49]. В поддержку данной точки зрения нужно отметить, что действительно в рамках фестивалей искусств, например, Витебского региона, наблюдается объединение и взаимодействие в одном художественном пространстве различных видов искусств и форм их презентации. Однако перехода этого взаимодействия в новое синтезированное качество такие художественные фестивали не предполагают. Скорее всего, синтез искусств в художественном пространстве фестиваля касается лишь выставок и биеннале.

Важно отметить, что в настоящее время совмещение иногда совершенно противоречивых художественных форм диктует необходимость отказа от традиционных и потребность в выработке совершенно новых методов экспонирования. Мы считаем эту особенность отличительной для художественного фестиваля как формы презентации современного искусства. Результаты художественных поисков объединяют один вид искусства с другим в пространстве одного фестиваля, вследствие чего происходит взаимодействие различных видов искусств и появление новых принципов презентации.

Организация экспозиционного фестивального пространства предполагает создание особой атмосферы, которая выполняет не только информационную, но и художественно-эмоциональную функцию, создавая ту интуитивную глубину, которая и является характеристикой художественного пространства. «Главной характеристикой художественного пространства является его глубина, причем не геометрическая, достигаемая с помощью системы прямой перспективы, а интуитивная, или содержательная глубина, зависящая как от объектов, находящихся в определенных пространственных отношениях, так и от воспринимающего их субъекта» [11]. Фестивальная атмосфера, на наш взгляд, и есть та характеристика художественного пространства, которая призвана раскрыть общую концепцию и идею всего проекта.

Глубина художественного пространства тесно связана со временем и представляет собой пространственно-временное измерение. Структура фестиваля помимо пространственных характеристик также обладает и временными, определяющими его нахождение как события реального времени. Точка пересечения реального и художественного времени и пространства в художественных проектах является одним из свойств современного искусства. «Самое существенное и важное для нас заключается в способности искусства творить некий эквивалент времени – создавать собственное художественное время, в котором отыгрываются, проясняются, обретают объемность, емкость и рельефность черты неуловимого Хроноса. Искусство создает свои темпоральные зависимости, в которых время представит мощным проявлением сущностных сил природы, человека и космоса, раскрывается как особого рода энергия» [12].

Так как фестиваль является особым типом художественного пространства необходимо рассмотреть пространство и с точки зрения эстетической категории. Как универсальную эстетическую категорию истолковывали художественное пространство О. Шпенглер, М. М. Бахтин, М. Мерло-Понти и другие, подчеркивая, что понятие художественного пространства не допускает вербального определения. Современные дискуссии по проблеме художественного пространства показывают, что данное понятие непосредственно связано со сложившимся в конце XX века понятием эстетического. Будучи одним из средств конкретизации эстетического художественное пространство фестиваля обозначает ту особую атмосферу, в которой существует эстетическое явление, фиксируется связь частей между собой и их соотношение с целым.

«Художественное пространство» – одно из основных понятий и объектов исследования современной эстетики. Оно понимается как отражение высшей, духовной реальности, выражение одного из наиболее глубоких символов культуры. Проблема художественного пространства и его связи с культурой посвящена диссертация И. П. Никитиной. В данной работе художественное пространство определено как новая категория эстетики. Выявляя осо-

бенности и прослеживая связи художественного пространства с культурами конкретных исторических эпох (древность и средние века), автор приходит к выводу, что «каждой эпохе присущ свой способ художественного видения и своя, во многом интуитивная конструкция художественного пространства. Понимание пространства в искусстве неразрывно связано с мировоззренческой системой соответствующей культуры, мироощущением или миропониманием эпохи» [11, с. 5]. Исследователь обращает особое внимание на то, что с изменением культуры меняются и представления о том, каким должно быть художественное пространство. Нам представляется интересным вывод И. П. Никитиной: «Понятие художественного пространства является конкретизацией понятия эстетического и, соответственно, эволюция художественного пространства представляет собой один из важнейших аспектов, меняющихся от эпохи к эпохе представлений об эстетическом».

Итак, вырастая из недр культуры, понятие художественного пространства обладает своей спецификой, которая заключается в интуитивной или содержательной глубине. В данной статье мы определили художественное пространство как свойство одного произведения и совокупности проектов, объединенных одним эстетическим замыслом. Художественное пространство, включающее в себя весь конгломерат произведений искусств на территории фестиваля, благодаря особой атмосфере, способно раскрыть эстетический, идейно-содержательный смысл каждого представленного мини-проекта и довести его значимость до зрителя. Рассматривая художественное пространство фестиваля как специфическую разновидность пространства художественного, мы пришли к выводу, что оно представляет собой сложно организованную структуру, объединяющую в себе произведения различных видов искусств в многообразные формы пространства, наполненные особой атмосферой, которые подчинены определенному эстетическому и психологическому замыслу. Поэтому художественное пространство фестиваля «раскрывается как

архитектоническая психологическая структура, которая отражает конкретные эстетические установки, определенный взгляд на мир и обуславливает допускаемые ими модификации художественной формы» [9, с. 78].

Заключение. В рамках данной статьи, следуя избранной цели, были решены следующие задачи:

- выявлена специфика пространства как категории философии и культуры;
- раскрыто понятие «художественного пространства» как одного из важнейших составляющих культуры;
- рассмотрев основные пространственные концепции, выдвинутые представителями философской мысли, мы представили фестивальное пространство как специфическую разновидность пространства художественного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – С. 198.
2. Ортега-и-Гассет, Х. О точке зрения в искусстве / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 186–202.
3. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер // Искусство и пространство. – М.: Республика, 1993. – С. 23.
4. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр., под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – М.: Наука, 1999. – С. 255.
5. Тарабукин, Н. М. Проблема пространства в живописи / Н. М. Тарабукин // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 1. – С. 319–336.
6. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234–407.
7. Флоренский, П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79.
8. Бакушинский, А. В. Художественное творчество и воспитание / А. В. Бакушинский. – М.: Новая Москва, 1925. – С. 136.
9. Шехтер, Т. Е. Пространство в художественном измерении / Т. Е. Шехтер // Искусство как реальность. Очерки метафизики художественного. – СПб.: Астерион, 2005. – С. 157.
10. Резникова, Е. И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: дис.... канд. искусствовед.: 17.00.09 / Е. И. Резникова. – СПб., 2006. – С. 47.
11. Никитина, И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: автореф. дис. ... д-ра философ. наук. – М., 2003 – С. 3.
12. Шехтер, Т. Е. Время как проблема и художественный образ / Т. Е. Шехтер // Kafis: сб. науч. ст. – СПб., 2003. – С. 37.

Поступила в редакцию 20.01.2014 г.

УДК 7.091.4:792.091.3

II Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «CHELoBEK театра» (2014): формы современного сценического мышления

Котович Т. В.

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



Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм в Челябинске в 2014 году был проведен под патронатом Главы Челябинска Станислава Ивановича Мошарова и при поддержке Челябинской городской Думы, Управления культуры Администрации Челябинска, челябинского областного отделения СТД РФ на базе Нового Художественного театра. Виталий Богверадзе возглавил театр как директор вместо ушедшего из театра Дмитрия Владимировича Назарова (ныне начальник Управления культуры). Программу Второго международного театрального фестиваля-лаборатории составили спектакли театров не только России, но и Прибалтики, Молдовы, Грузии, созданные в разных сценических традициях и адресованные зрителям с разными уровнями и подходами к театральному зрелищу. Однако в каждой из фестивальных постановок речь идет о душе, смятении духа и ожиданиях современного человека. В экспертный совет фестиваля вошли: член жюри «Золотой маски» Александр Вислов (Москва), режиссер Саулюс Варнас (Вильнюс), критик Нина Мазур (Ганновер) и автор данной статьи Татьяна Котович (Витебск).

Ключевые слова: фестиваль-лаборатория, сценические язык, мизансцена, персонаж, актуальный мир.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 13-25)

2nd International Theater Festival-Laboratory of Small Form Performances «CHELoBEK театра» (2014) (Man of the Theater): Forms of Contemporary Stage Thinking

Kotovich T. V.

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

The International Theater Festival-Laboratory of Small Form Performances in Cheliabinsk in 2014 was held under the patronage of Cheliabinsk Governor Stanislav Ivanovich Mosharov and with the support of Cheliabinsk City Duma, Department of Culture of Cheliabinsk Administration, Cheliabinsk Region Department of Theater Workers Union of Russian Federation on the basis of New Art Theater. Vitzli Bogveradze headed the Theater as its Manager instead of Dmitri Vladimirovich Nazarov, who had left the Theater and now is Head of Culture Department. The program of the 2nd International Theater Festival-Laboratory was made up by performances by not only Russian but also Baltic, Moldovian, Georgian theaters, which were created in different stage traditions and addressed spectators with different levels and approaches to the theatrical show. However every Festival performance tells about soul, embarrassment and expectations of the contemporary man. The expert council of the Festival included 'Gold Mask' Jury members: Alexander Vislov (Moscow), director Saulus Varnas (Vilnius), critic Nina Mazur (Hannover) and the author of the article Tatiana Kotovich (Vitebsk).

Key words: Festival-Laboratory, stage language, mise en scene, character, current world.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 13-25)

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

Цель данной статьи – выявление структуры фестивальных сценических произведений.

«К тебе, Земля обетованная!» спектакль Е. Гельфонда в сценографии Елены Гаевой и художника по костюмам Натальи Болотских, с анимацией Владимира Коростелева (Театр «Солнечные часы») по пьесе Ж.-К. Грюмбера.

Евгений Гельфонд исследует тайну притяжения. Земли. Рода. Времени. Притяжения прошлого и будущего. Его интересует, как рождается, зреет и овладевает целиком мысль-чувство движения к земле обетованной. И более этого, над этим – движение, само движение как таковое, где цель и конечная точка отступают (к самому финалу), а воспринимается только переживание движения человека в пространстве и во времени.

У Е. Гельфонда это получает сценическую адекватность как пульсация. В ритме, в интонации, в монтаже эпизодов, в соотношении мизансцены со сценографией. Режиссер уплотняет каждый актерский эпизод, но делает растянутым общий ритм.

Эпизоды спектакля напоминают проекции.

Вот главные герои. Шарль Сподек (А. Майер) и Клара Сподек (Л. Корнилова). Сидят на чемоданах, ходят с чемоданами. Резкая, пульсирующая интонация у А. Майера, прыгающая – у Л. Корниловой. Напевно-плаксивая у первой пациентки Сюзанны (Т. Богдан). Смешливо-быстрая у Актера «на все руки» (А. Балицкий).

Мизансцены строятся по кругу, всегда по кругу. Все это – проекции одной общей жизни. И каждая проекция не просто следует за другой по логике последовательности, каждая следующая словно расширяет пространство и смысл предыдущей.

Как минимум двойная спираль составляет структуру спектакля. Мизансцена и текст – одна ее часть. Песочная живопись – другая.

Мизансцена и текст являются только эпизодом в цепи эпизодов жизни главных персонажей. Но и сам эпизод эпизодичен по сути, фрагментарен внутри себя, он обрывочный и эскизный, как фрагмент импрессионистского холста. Эпизод подобен пазлу, и, отдельно взятый, тревожит своей непроявленностью и своей скрытностью. Но и последующий не раскрывает сути пре-

дыдущего, а только показывает его новую проекцию.

Происходящее на экране-заднике не дублирует, но и не проявляет содержания происходящего на сценическом планшете. Рисующиеся и рисованные песком картины раскрывают собственное содержание. Это – над-содержание по отношению к сюжету. Это – аллегории, символы в сочетании с изображениями реальности. В сочетаниях ирреальных, которые даже реальные детали смещают, преувеличивают и сталкивают. Как на картинах Марка Шагала. Как в его графических листах. Движущиеся и меняющиеся изображения – не иллюстрация, не дополнение и не остановки-цезуры в действии, не связки эпизодов. Их роль в семантике спектакля обобщающая, а в структуре – монтажная:



Картины уводят внимание зрителя на другой уровень размышления: о судьбе еврейского народа в мировой войне, о судьбе человека вообще, о мире, о спасении, о голубе с ветвью мира в клюве, о потопах и пристани в дальнем путешествии... А в это время в нижнем уровне – судьба отдельного человека, только человека, всего лишь человека, страдающего, гонимого, сильного.

«Картины из песка, текущие, мгновенно появляющиеся и так же моментально меняющие тему, цвет, ритм того, что на экране, и, конечно, настроение тех, кто следит за руками художника-аниматора Владимира Коростелева, на глазах зрителей создающего и разрушающего миры, не просто фон, на котором идет действие спектакля. Здесь читается история народа, за плечами которого блуждание по пустыне и жизнь, полная скитаний по планете ...Песок, способный и поглотить, и стать спасением, чемоданы, как символ бесприютности и скитания, вот, пожалуй, и все, что понадобилось режиссеру-постановщику Евгению Гельфонду и сценографу Елене Гаевой, чтобы придать истории одной семьи парижских евреев объем общечеловеческой трагедии» [И. Моргулес, «Южно-уральская панорама», 2013 г.].

В сопоставлении двух уровней-частей, в столкновении их возникает совокупная спиральная формула спектакля. В движении она проявляется то одной, то другой стороной: человек – мир – человек – мир... Движение этой цепи бесконечно, но цели среди бесконечности всегда – земля обетованная: обретение себя и мира.

Еще одна составляющая в структуре спектакля – стационарная неменяющаяся часть сценографии. По принципу линейно перспективны от авансцены к заднику по линии кулис удаляются параллельные ряды канатов, напоминающих ряды колючей проволоки. И только в самой точке их пересечения открывается окно (экран с картинами). Человек (главные персонажи) находится в заключении: в аду концлагеря и собственной памяти; в испытаниях чужбиной, потерями и одиночеством. Это – еще один смысл спектакля.

В самих мизансценах как рефлекс присутствуют точки определенного цвета. В этом спектакле – красные бокалы в общей массе охры (основа цветовой партитуры) с черными (костюмы) и белыми (чемоданы) локальными цветовыми пятнами.

Благодаря недвижной массе охры (песок, земля, прах) и постоянному движению той же охры (рисование песком, песочными струями), а также движению бело-черно-красного (локального и точечного) в спектакле возникает эффект мерцания. На визуальном уровне. И – пронизывает всю структуру и семантику спектакля.

Эффект мерцания – это ключ к формуле спектакля. Актеры работают именно в такой манере.



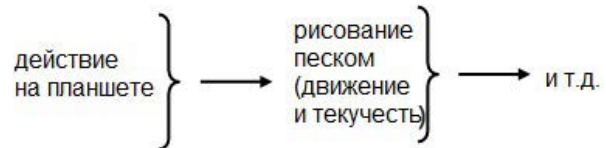
Нижний уровень интимный, связный, близкий – округлый.

Верхний уровень – стремление вверх в даль, в выход, в открывающееся окно.

Отдельная партитура спектакля связана с бытованием и бытием вещи. У белых чемоданов своя хореография, собственная постановочная партия. Они постоянно трансформируются: то в стоматологическое кресло, то в корабль, то в стол и стулья. Из реального предмета они делаются многозначным объектом, внутренней сутью которого всегда остается идея пути, движения, гонимости, мерцания. Как и цвет чемоданов. Белый – и обозначение профессии главного героя (врачебное дело), и цвет чистоты надежд, веры и устремлений.

У красных стаканов движение по кругу (праздник, трапеза, вино, причастие, жертвенная кровь) и трансформация их в свечи.

Режиссер использует последовательный монтаж: чередование разнородных эпизодов в четкой последовательности одного за другим.



Это – сознательно равные куски, без эмоционального монтажа, без контрапункта и без столкновений. Он выбирает такой монтаж для ощущения, почти физического, пустоты жизни персонажей, ее материальной иллюзорности. Для этого необходим и текучий песок (кратковременность существования). Сознательные длинноты создают текучесть и даже тягучесть пространства-времени.

Стилеобразующий элемент спектакля – графика Шагала, определяющая тонкое перышко стиля всего сценического действия. Слои спектакля (центральная пара персонажей, остальные персонажи как хор и графика Шагала) синтезируются благодаря этой самой графичности. Особенность графики Шагала, впрочем, как и многих его пейзажей живописных, состоит в том, что она многомерна, слои ее изображения просвечивают один сквозь другой, и она всегда прозрачна. Это Е. Гельфонд уловил и материализовал в структуре своего спектакля.

Семантика спектакля – в исходе. Из концлагеря. В Ноев ковчег. К земле обетованной.

Главные персонажи: трагический клоун Карл (А. Майер) и лирическая Клара (Л. Корнилова). Персонажи в дуэте постоянно меняются местом в партии: ведущим становится то он, то она.

В спектакле отсутствует ключевой эпизод-кульминация. Он строится без классической композиции. Он клиповый, мерцающий. И его структура удерживается благодаря тонкости актерского существования, благодаря всему ансамблю, где взаимодействие тончайшее. Основная пара меняется в течение спектакля психологически: герои входят в спектакль одними, а выходят иными – мягче, мудрее, сильнее, и – главное – уже не одинокими.

Александр Майер: *«Это тоже для меня из разряда того, с чем я связан “пуповиной”. Речь в пьесе идет о депортации, о репрессиях. Я являюсь потомком поволжских немцев, они были депортированы во время войны целой республикой, несмотря на то, что были теми же самыми советскими людьми, что и все остальные. Дед был военным в хорошем чине, бабушка работала в больнице, в Поволжье они жили очень хорошо, у них было хорошее хозяйство... Все было абсолютно потеряно. Бабушка и дед по отцу погибли, отец остался сиротой. Поэтому тема людей, подвергшихся репрессиям, которые потеряли своих близких, детей, корни – чрезвычайно для меня близка! Совершенно никакого не имеет значения: евреи, немцы, крымские татары, где-то там – индейцы, японцы в США после нападения Японии на Америку – тема всемирная, одна из самых больных в истории человечества. Тем более драматургия прекрасная! Жан-Клод Грюмбер великолепно все это выписал. И надо отдать должное Евгению Гельфонду, который удивительно тонко и верно, на мой взгляд, нашел подход к постановке пьесы. И этот подход понятен мне, потому что я видел, как жили мои бабушка и дедушка по материнской линии после всего, что они пережили».*

«Ее (Л. Корниловой – прим. ред.) героиня Клара Сподек – воплощение женского начала. Инь – вода, способная заполнить сосуд любой формы. Клара готова принять католичество, если это хоть на йоту приблизит ее к дочери. Она стойко выдерживает все удары судьбы и спасает себя и мужа, решив вернуться на историческую родину. Шарль

Сподек (его замечательно играет актер Александр Майер) – олицетворение мужского начала. Его единственное оружие – юмор, его девиз – *“из каждого своего несчастья человек должен сделать маленький анекдот и рассказывать его за столом в конце трапезы”*. Шутки о Гитлере, евреях и некрологах из парижской газеты “Монд” разряжают атмосферу на сцене и в зрительном зале, превращая “зубную трагедию” (так определен жанр спектакля) в зубную же трагикомедию» [О. Горюк, МедиаЗавод, 2013 г.].

Структура спектакля основана на фрактальной геометрии. В каждом своем фрагменте он адекватен всем остальным фрагментам и поддерживает их. Метафорический уровень постановки обозначен символикой песка, чемоданов и ковчега, которые словно переплетаются и создают единую метафору: попадая в этот уровень, и актеры становятся метафорой.

В спектакле Е. Гельфонда – тихое, светлое и одновременно глубоко драматическое мерцание. Оно освещает дорогу к дому, оно есть дорога к дому. И режиссер делает это ненастойчиво, не резкими пульсациями. Все происходит медленно и как бы исподволь, а иногда как будто вообще останавливается. Постановщик требует от зрителя остановки. Для того, чтобы встревожиться, присмотреться, обрести вместе с героями и себя самого.

«Мария Каллас. Мастер-класс», спектакль Роберта Стуруа в Театр-Фабрика-Стуруа продакшн (Тбилиси, Грузия) по пьесе «Мария Каллас. Урок» Т. Мак-Нила.

И. Безирганова: *«Обращение Роберта Стуруа к этой пьесе наверняка не случайно. Слова Каллас о необходимости “рабского” служения искусству и отказа от личных амбиций, ее предостережения и советы начинающим певцам – этого своего рода катехизис художника, “символ веры” самого Роберта Стуруа. Он увидел в пьесе эстетическую концепцию нового театра. Важна и сама личность Марии Каллас – реформатора мировой оперной сцены, соединившей вокал и искусство драмы».*

Движение главной героини по сценическому планшету:



Это передвижение актрисы, исполняющей Каллас, обозначает вход и победу временно для зрителей, сидящих вокруг площадки прямо на сцене.

Н. Тарабукин: *«Четыре основных направления диагональных построений: слева направо в глубину – диагональ победы, ибо она знаменует собой преодоление препятствий, напряжение, завоевание. Произведения, построенные по такой диагонали, чаще всего изображают события, где главные герои одерживают верх над своими противниками. Справа налево из глубины – это диагональ входа, вступления».*

Все остальные персонажи либо движутся вслед главной героине (ее ученики), либо под резкими углами пересекают ее линию (рабочий сцены).

Актерская манера Лелы Алибегашвили представляет собой констатацию точек в пространстве, – и похожа на статую, которая постоянно поворачивается разными своими сторонами круговым обзором перед зрителями, и античная кора. Это для актрисы оказывается главным в ее героине, во внешней выразительности героини. И – личность героини, где включается внутренняя экспрессия высокого градуса, скрытая под внешней статуарностью, спружиненная под внешним покоем, всегда готовая взорваться.

И. Безирганова: *«Актриса со взрывным темпераментом и выразительной внешностью. Ее Каллас – женщина непредсказуемая, резкая, ее язвительные замечания в адрес молодых вокалистов – не результат вздорного, неуравновешенного характера. Поведение певицы продиктовано одним лишь желанием добиться совершенства. Так это читается в спектакле Стуруа».*

Композиция спектакля простая, она адекватная пьесе: ровная, линейная: начало урока – урок – конец урока во времени; центральный персонаж и все остальные вокруг как мотыльки – в пространстве и структуре. Если Каллас – статуя для кругового обзора, то остальные – скорей аппликации, одномерные. В центре актерской партитуры – сильная экспрессия Лелы Алибегашвили, и все вокруг нее идет по касательной, вторым планом, фоном. В центре пластической партитуры – настойчивая статуарность главной героини.

В структуре спектакля способ существования актеров бытово-психологический

и только. Но... дважды это реальное пространство–время прорезается фрагментами воспоминаний героини – это остановки и выходы в другую реальность (свет чуть гасится, возникает далекий звук...). Но... главное – это противостояние Шерон и Каллас как кульминация всего композиционного построения, хотя кульминации в такой структуре не предполагается. Во второй части спектакля очень сильная экспрессия второй актрисы, Кети Сванидзе.

И. Безирганова: *«Крайнее неприятие Каллас вызывает и образ, представленный другой ученицей, – Шерон. На сцену врывается самоуверенная красавица в ослепительном платье, агрессивно демонстрируя себя. И сразу получает «щелчок» по носу – Каллас выгоняет Шерон с урока: Леди Макбет, арию которой она исполняет, так появиться не может. Амбиции не должны мешать творчеству. Молодая актриса Кети Сванидзе, обладающая сильным оперным голосом, профессионально справляется со сложнейшей арией Леди Макбет».*

Экспрессия Шерон резко усиливает экспрессию Каллас: это – эпизод «умножения» экспрессии. Он выделен в структуре спектакля: окружен с обеих сторон прорывами Каллас в другую реальность, в боль. Семантика кульминации: Каллас находит в Шерон себя молодую, ту, которой, возможно, предстает такая же слава и такая же плата за славу. Или, наоборот, отворачивается от своего подобия, чтобы больше самой не испытывать боли от утраты голоса и былой славы.

В основе цветовой партитуры: черно-бело-красный. Основная масса колористической системы всегда будет оставаться охра с серым. Это – цвет подмостков, праха былой славы, надежд и жизни вообще. Черный – это основной локальный цвет. Каллас в черных длинных одеждах. Второй локальный – красный. Яростный, огненный, вьющийся длинный язык платья Шерон. Третий локальный – белый. Платье-балахон Леди Макбет, в котором в конце выходит Шерон. Контрапункт – в столкновении черного и красного.

Спектакль Роберта Стуруа имеет много значений. И при каждом показе то или иное значение может скрываться или проявляться. Например, Инна Безирганова видит так: «Закончив урок, Каллас уходит. Уходит в одиночество, кинув на прощание: «О весне

не забывают!». Но это может быть спектакль о драматической личной жизни певицы. Или – об элите искусства...

«**Лавина**», спектакль Дамира Самерханова в сценографии Дмитрия Хильченко в постановке Мензелинского государственного татарского драматического театра им. Сабира Амутбаева (Татарстан, Россия).

Пожилой человек рассказывает о своем старшем брате, который больше всех боялся схода лавины и от этого страха потихоньку сходил с ума. Может, лавина – это страх в сознании человека? Люди не должны громко говорить девять месяцев в году и только после определенного срока можно три месяца кричать, рожать и веселиться. А в это самое время молодая женщина в этой же юрте уже корчиться от боли, у нее начинаются роды. Тут же вспоминают, как однажды вот такую же, не вовремя рожавшую, положили живой в гроб.

Пространство-время спектакля – это реальное пространство и время. Главное в нем – событийно-сюжетный ряд. Но при этом в этом произведении насыщенная, плотная, осязаемо-материальная, усугубленная, пряная и объемная в каждой точке, в каждом сантиметре сценического планшета предметная среда; изысканно точная и сочная одежда персонажей; многомерная тканевая сценография; высочайшая и невероятно подробная культура исполнения притчи. Спектакль отличается кристальной чистотой стиля, целостностью и полным отсутствием мелодраматичности. Роды, ребенок, любовь, любованье всем существованием и каждой деталью быта – все это воспроизводится в спектакле плотно, «жирно» и спокойно, но без умиления прелестью такого чистого натурализма.

В спектакле каждая точка пространства задействована, и происходящее одновременно. На сцене существует сразу несколько историй, сплетающихся и расходящихся, а потом сходящихся снова в центр пространства. Над маленьким кругом планшета нависает плотное, густое, вьющееся-льющееся бело-молочное облако. Оно висит мощными складками. Но время от времени по этим «барханам» пробегают видеокдры: голубое небо, сходящие лавины, горы... Красота скрывается в могучей плотности ткани, и ткань как бы сворачивает красоту, утверж-

дая свою силу. Люди все время находятся под нависающим грузом, они даже не могут подняться во весь рост...

Реальное время происходящего сию минуту сопрягается с временем легенды о лавине (она всегда над людьми, над сценой). Они переплетаются и создают пространство-время абсолютного страха. И рожают пространство-время системы (надсмотрщики с ружьями). Время развивается медленно, оно почти замерло, как перед катастрофой.

Лавина – не только природное явление. Скорее, это порождение страха в нашем сознании. Ведь невозможно радоваться только три месяца в году, а остальные месяцы не производить ни малейшего шума. Невозможно вести жизнь, полную страха – это угнетает души. Эту философскую мысль можно применить к разным обстоятельствам и разным судьбам.

«**Халперн и Джонсон**», лирическая комедия Льва Стукалова в сценографии Марины Еремеевой в постановке театра «Наш театр» (Санкт-Петербург, Россия).

Один был ей мужем. Другой – другом юности, пронесшим свое чувство к ней через всю жизнь. Ее уже нет, но Она – с Ними. Любовный треугольник без одной стороны, две прямые, устремленные в вечность...

Пространство-время спектакля предельно скупое. В черном кабинете сцены широкая полоска ковра из желтых листьев, уходящего на заднике резко вверх под колосники. Вот эта полоска кладбищенских листьев, осенних, красивых, пестрых, освещенных верхним сценическим светом и сияющих в темной массе черного цвета – эта полоска есть сосредоточение ушедших чувств, жизни с ее страстями, надвигающегося одиночества и... умиротворения, покоя и мудрой радости мгновения. В безграничном темном и пустом мире двое старых мужчин оказываются на островке света, уже угасающего, но ослепительно красивого.

В сценографии – единая установка. Поздней осени и подиума. Двое актеров Дмитрий Лебедев и Сергей Романюк – два грустных клоуна на подиуме. Поздняя осень – это внутренне пространство-время персонажей. Таким образом, сценографическая установка – это функция и метафора одновременно. Она предельно минималистская, конструк-

тивная (ломаная плоскость), образная. Это – кладбище, но это – и парк...

Поскольку это вербальный спектакль, и это его главная особенность, то для актеров основным является работа голосом, интонацией, ритмом построения фразы. Они ведь и в движениях скупы, под стать всей визуальной целостности.

«Конец Казановы», спектакль Дмитрия Писарева в сценографии и костюмах Ольги Веревкиной, в световой партитуре Александра Скрыпника на малой сцене Театра им. Орлова по пьесе М. Цветаевой «Конец Казановы».

Для актера Бориса Петрова это глубокий опыт погружения в стих Цветаевой, в ритм Цветаевой, в цветаевскую страсть, разъятость и обретение мудрости в цветаевской трепетности и муке.

Пространство сцены как отражение внутреннего пространства Казановы: чуть высвечен передний план, едва-едва заметен второй, и задний полностью погружен во мрак. Основная масса цвета – бархатный, теплый коричневый, глубокий и пещерно-таинственный. В этом огромном кабинете огромное же количество столов, столиков, шкафов с бесчисленными ящиками и ящичками, вертикальными и горизонтальными, кушетка в центре и чуть сбоку, слева и огромный круглый очаг-камин в раковине огромного круглого стола в центре и чуть сбоку, справа. Ряды (два по кулисам) подвешенных светильников. Всполохи огня, рыжих его отсветов снизу... Шорох старых бумаг на столе, похожих на отцветшие листья в парке – бесконечной лентой песочной охры на коричневой поверхности... Бархатный пурпурный халат... Красные пятна локального цвета в костюме и белые же локальные пятна ослепительной рубахи с широкими рукавами-крыльями... Казанова стар, голос надтреснутый... Говорит много и долго: экспозиция. Он сжигает старые любовные письма, едва вспоминая героинь своих бесчисленных романов. Он прощается с прошлым, с жизнью и с собой, тем, молодым и сильным, ветреным и прекрасным, как сама жизнь. Теперь в глубине своей пещеры и своей души он одинок и пуст. Почти недвижим. Только – руки, с пластикой подбитой птицы... В своих воспоминаниях он не только ироничен, а и зол – на себя, на свою немощь, на то, что все в прошлом.

Второй кусок – философский. Он небольшой по времени. Фаустовский. Он вдруг становится похожим на Гете... Вдруг в Казанове пробуждается Фауст, ему вновь хочется окунуться в прежнюю свободу, обрести прежнюю внутреннюю легкость и блеск... И он ограничивает себя в своих желаниях.

И, наконец, сложный, глубокий, многомерный – с Франческой. Рыжие отсветы-всполохи материализуются в прекрасную Франческу (Екатерина Девятова), тоненькую, с огненными волосами, чудесную, как пламя, как молодость и страсть, и жизнь. И надежда. И новая страсть. Шанс для стареющего соблазнителя. И его отказ от этого отблеска счастья, от нового глотка вина жизни. Эта часть спектакля – еще большая неподвижность Казановы. Двигается только девушка, ярким крошечным языком пламени... Вокруг него. Вьется и вьется... Он же замирает, сливается с формой кушетки. Его жесты в ее сторону обретают нежнейшую округлость, осторожность.

От нежной игры с персиком, от всегдашней привычки соблазнять – до отцовской заботы, до отречения, до обреченности, до смирения и ухода.

У актера сложная актерская партитура роли. Теплая – в тон общей колористической системе, т. е. пространство роли согласовано со сценическим объемом. Время образа – с глубиной попланового построения сценографии. Тайна души – как тайна кабинета.

Достоверно, что юная Франческа влюблена и очарована, окружена теплотой Казановы, ее обволакивает его обаяние. У актера – очень сильное мужское обаяние, он красив, статен, в нем явная «голубая кровь».

Точно выстроена партитура взаимодействия Казановы и Франчески. Их связь не вызывает отвращения или снисхождения. Наоборот, восхищение. Мы начинаем понимать Франческу и смотреть на Казанову ее глазами.

Он отказывается от нового источника энергии. Он не выпивает этот бокал, посланный ему напоследок судьбой. Может быть, дело в том, что иссякла его мощная внутренняя душевная сила и осталась одна только нежность. Девушка под стать актеру. Юная, свежая, энергичная, настойчивая, смелая. Немного неумелая на фоне Казановы, однако это органично согласуется с ролью.

Для актера в его работе самым главным становится не просто ритм цветаевского стиха, но внутренний смысл цветаевской строфы. И на самом деле в спектакле это оказывается наиболее существенным. Актер подчиняет партитуру роли ритму цветаевского стиха, резкого и взрывного. И одновременно он этот стих смягчает.

«До завтра», спектакль Александра Сучкова в сценографии А. Сучкова, Л. Харламова и О. Шапкова (изготовление декораций арт-галереи «Кладовка» и костюмов – арт-ателье «Маля») по пьесе К. Митани «Академия смеха» в Театре одновременной игры Зоопарк.

Вся структура спектакля очевидно постмодернистская: во-первых, его цитатность (много отсылок к японской культуре); во-вторых, манера исполнения (КВН, стеб); в-третьих, открытость игры (откровенный прием существования в образе + игра с образом одновременно); наконец, трагический гротеск. Играть целый спектакль в духе КВН трудно, но актеры, взяв высокий градус комизма, шутовства и трюкачества, оказываются в состоянии удерживать его значительное время. При этом Олег Шапков (Автор) и Лев Харламов (Цензор) сочетают в своей исполнительской манере предельный лаконизм с петрушечной техникой.

«На сцене растрепанный драматург с подвижной психикой-мимикой (Шапков) и только что приступивший к своим обязанностям цензор с непроницаемым лицом Будды (Харламов). Первого, как окажется, актеры считают конформистом. Второго, как окажется, никогда не ходил в театр. Один как бы жалкий и заискивающий, второй как бы бесчувственный и безжалостный. Однако лейтмотив «про птичек» постоянно будет напоминать нам, что ничто человеческое цензору не чуждо, а драматург в итоге предстанет личностью гнущейся, но неломящейся, что вполне в восточной традиции» [О. Горнова. «Нижегородские ведомости», 2010 г.].

Цветовая партитура спектакля невыносима изящна, лаконична-прекрасна: основная масса серого цвета ахроматическая + пятна локального белого (бумаги, рубашки) + пятна черного (пиджак, сюртук) + розовый акцент (скворечник и окно) и, наконец, подвижный красный рефлекс (огнетушитель в нижнем левом углу, полосы красной

бумаги-закладки цензора, гора Фудзи в окне в правом верхнем углу и лепестки вишни в финале, бесконечные...) + желтый рефлекс (охрановки и пиджака автора в финале). Каждый фрагмент цвета – открытый и ограниченный в пространстве. Цветовая партитура акцентирует внутренний смысл спектакля, его ритм, его контрапункт. Цвет является главным структурообразующим элементом. Контрапункт представляет собой главное в актерской партитуре О. Шапкова (взрывы и небольшие зоны молчания) и Л. Харламова (зоны покоя и короткие взрывные скачки) и во взаимодействии дуэта. Владение контрапунктом-столкновением-гротеском-словом является показателем высокого актерского мастерства (об этом писал еще В. Мейерхольд). Это зигзагообразный ритм, бешеный темп спектакля сочетается еще и с одним видом контрапункта: внешней партитуры роли и внутреннего смысла каждого персонажа. Автор приносит пьесу цензору, тот бесконечно мучает автора... И все, а за этим два гигантских мира, развивающихся за время долгих и бесчисленных диалогов, раскрывающихся во внутренней глубине, за этим – постижение тайны таланта, тайны театра, и... тайны человеческой мимолетности. В финале автор уходит на войну, с которой, наверное, вряд ли вернется. Цензор вдруг ощущает невероятную пустоту... И нежность... Лепестки вишни... В актерской партитуре математическая выверенность мизансцен, интонаций и текста сочетается с импровизационной легкостью, как в японской танке:

*Как печален этот мир
Даже, когда зацветает вишня
Даже тогда...*

«И день... И ночь...», спектакль-коллаж А. Лиопы в сценографии К. Каржанова, с пластической режиссурой С. Кокрышбаевой в постановке Костанайского областного русского драматического театра.

Основная тема спектакля – вечность и универсальность жизненных ритмов, не ограниченных географическими и временными рамками. Герои спектакля живут каждодневными заботами, с такими же, как у всех страстями и радостями, горестями и разговорами о жизни и о себе. У кого-то из них внезапно обрывается жизнь, а кто-

то оказывается в пограничном состоянии между жизнью и смертью. Успевают ли герои задать вопрос: в чем смысл жизни? И, самое главное, сумеют ли получить на него ответ?

Вызывает уважение столь пристальное внимание к теме перехода. Это – особое состояние, особое пространство, описанное в древних источниках, пространство, зафиксированное в двух известных книгах – «Древнеегипетская книга мертвых» и «Тибетская книга мертвых». Конечно, это – метафизическое пространство и ирреальное время. И авторы спектакля устремились к созданию на сцене этого самого пространства нигде и времени вне. Однако постановщики остановились на конструктивном решении сценического пространства и реальном времени. Но все-таки сильная актерская отдача и прикосновение к столь сложной и чрезвычайно важной теме не может оставить зрителей равнодушными. И – самое главное – для театра и для зрителей это очень важный человеческий опыт.

«Лёвушка», спектакль Ю. Хармелина, композитор О. Негруцэ, муз. оформление В. Павленко по пьесе А. Крыма.

Трогательная, ностальгическая история, рассказанная еврейским мальчиком, не может не вызывать улыбку умиления. Счастливое детство рядом с бабушкой Розой и Дашей – словно притча, близкая душе, способной любить жизнь и хранить вечные ценности. Роза – еврейка. Даша – украинка. Они научили маленького Левушку жить и в обыденных ситуациях видеть истинное счастье. Ведь, порой, «люди все самое главное оставляют на потом, и среди этого самого главного есть те слова, которые можно не успеть произнести...».

Сюжет А. Крыма – о детстве. Все происходящее – это только воспоминание взрослого, отслужившего срочную во флоте на подлодке, возвратившегося в собственный двор, который теперь кажется маленьким, но все же остается до острой боли родным. Двух родных бабушек – Даши (М. Мадан) и Розы (Л. Колохина) уже нет на свете. Но обласканный их любовью, согретый их душевным теплом, закормленный их оладушками и вкусным компотом, Лёвушка (В. Азаровский) теперь одинок в этом дворе.

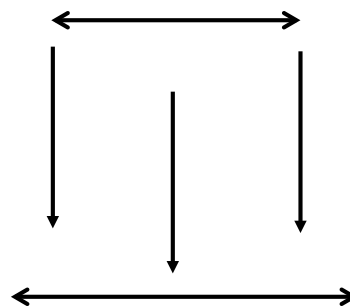
Одинок, ведь и двора и домов на сцене нет. Пустое сероватое пространство с шир-

мами. Действие происходит якобы в этом дворе. Но на самом деле нигде. И время также не обозначено точно. Это мы предполагаем, что детство автора пьесы – это голодное послевоенное южное детство. Но в воспоминаниях героя это не важно.

И режиссер словно вынимает смысл своей постановки из конкретного сюжета, из конкретного пространства-времени. Однако оставляет пространство-время постановки реальным во всех точках. Реальным, несмотря на то, что это – воспоминание. Герой как бы ныряет из сегодняшнего дня в прошедший, перемещается туда и оказывается там в такой же реальности.

Поэтому бабушки оказываются столь же реальными, без тени отдаленности во времени, сиюминутными, характерными, естественными и очень теплыми.

Итак, поглощающим все на сцене является время воспоминаний Лёвушки. Это время поглощает и пространство. Поскольку все происходит нигде, пространство представляет собой фрагменты, фокусируясь только в трех объектах (Лёвушка и обе бабушки). Три точки (объекты) взаимодействуют по предельно простым линиям скупых мизансцен:



Постановщик использует такую геометричность, т. к. в пределах малой сцены она позволяет совместить реальность существования с отдаленностью во времени, т. е. материальную конкретность живого тела с осознанием, что на самом деле бабушек уже нет, что они – ожившие кадры воспоминаний. И монологи их фрагментарны, как сегменты памяти, которая только высвечивает прошлое случайным лучом.

Художественный смысл спектакля Ю. Хармелина – в наложении простой геометрии и теплой откровенности актерской игры. Актрисы М. Мадан и Л. Колохина усугубляют бытовые детали, жесты и движения, делая своих героинь объемными, скульптурными. Узнаваемыми, точными.

Пластика хуторской украинки и теплота большого тела бабушки Даши. Привычный жест повязывания платка, складывания рук на груди, хватания большой плетеной корзинки... Утонченность и изысканность городской еврейки и сердечность бабушки Розы. Шляпка и воротничок, платье в клетку, маленькая сумочка и книжечка в руках... Мария Мадан работает крупными мазками, создавая насыщенный колорит, а Людмила Колохина делает колорит прозрачным, а мазки лессировкой. М. Мадан ведет основную партию, Л. Колохина – второй голос. И они невозможны в восприятии порознь. Партитура их движения (психологического и пластического): М. Мадан активна, она наступает, атакует, бабушка Даша настаивает на главенстве своей веры. Л. Колохина отступает осторожно, мелкими шажками, бабушка Роза говорит о своей вере ласково, но не менее настойчиво. И мальчик Лёвушка теряется в осознании двух вероисповеданий, но и православный священник и раввин проявляются в его детском сознании как дедушки.

Все точки пространства-времени согласованы и логичны. И формула спектакля – арифметически простая и ясная. Создается фрагмент воспоминаний. Незатейливая история местечкового быта. Зарисовка. Трогательная и теплая. И актеры работают эскизно, штрихом. Манера актерского взаимодействия – через зрительный зал. Режиссер ставит здесь строго определенную цель: посыл в зал домашней теплоты: «Загляните в семейный альбом!» Спектакль очень зрительский, маскультовый, т. е. в нем есть все, что делает его кассовым: актерское на хорошем уровне исполнение, тема (семейная история), мелодраматизм и трогательность, теплота рассказа. Это был сознательный выбор режиссера Ю. Хармелина, который, как правило, создает спектакли другого плана («Эквус», «Маскарад», «Падам... падам...»).

«Быть может, за хребтом Кавказа...», спектакль-театральный урок Бориса Горбачевского в сценографии Л. Файзулиной по творчеству Михаила Лермонтова в постановке Златоуского драматического театра «Omniбус».

Этот театр создает целую серию театральных уроков по творчеству великих русских писателей. Этот проект не просто театральный, это – культурологиче-

ский, нравственный, художественный урок. И очень человеческий.

Сегодня в репертуаре театра 11 театральных уроков-спектаклей, идущих как на основной, так и на малой сцене «Сфера» театра «Омнибус», их афиша постоянно пополняется. И по-прежнему их участники вкладывают в творчество всю душу, через которую прошла и пронзительная высота пушкинской поэзии, и щемящая боль лермонтовских строк, и тонкий гоголевский юмор.

Театральные уроки являются дополнением к национальному проекту «Образование», который осуществляется в Златоусте. Логическим продолжением этого проекта стал городской детско-юношеский театральный конкурс «Я люблю театр».

Всегда хорошо созданные литературные композиции, и актеры не иллюстрируют текст (хотя спектакль, прежде всего и главное всего, вербальный, и текст в нем – основное), они проникают внутрь столкновения героя с другими персонажами.

«...Лермонтова признавали не все, поняли немногие, почти никто не любил его», – писали о поэте современники. Шесть актеров рассказывают о сложной и короткой жизни великого поэта – от рождения до смерти. Стихотворные строки сплетаются с жизненными коллизиями Мишеньки – Мишеля – Михаила Лермонтова. И перед глазами школьников-зрителей появляется образ не хрестоматийного поэта, а влюбчивого юноши, насмешника, бесстрашного воина...» [Е. Лапко. «Златоустовский рабочий», 2011 г.].

Структура мизансцен – ядро художественного языка постановки. И геометрия пространства главного героя.

«Дядя Ваня», спектакль С. Бобровского в сценографии О. Столбинской в Липецком государственном академическом театре драмы им. Л. Н. Толстого.

Сценическое пространство постановки представлено длинной полоской проходной комнаты-гостиной Войницких, параллельной рампе и почти совершенно прижатой к рампе так, что остается очень небольшое расстояние от зрителей в первом ряду до задней стены гостиной, целиком заставленной книжными шкафами. Круглый стол, кресла, огромное зеркало справа – все как будто рассчитано на эффект присутствия наблюдателей, иллюзию их существования внутри событий. Однако способ су-

существования актеров, задачи, данные им постановщиком, — они воплощают иное пространство. Это все похоже на большой аквариум, в котором мелькают диковинные существа, а из люди зала неотрывно следят за их диковинными передвижениями, интонациями, отношениями...

Иван Войницкий (В. Борисов) слегка вроде как недоразвит, Илья Ильич Телегин (И. Чебыкин) слегка развратен в мыслях и выражениях, профессор Серебряков (М. Янко) чудовищно прошлый, нафталиново классичный с пугающим лоском, Елена Андреевна (А. Абаева) — русалка до степени велисы с растянутыми до невозможности словами, как рука и нога в арабеске в «Жизели»... Кажется, только старая нянька Марина (Л. Коновалова) сохраняет человеческие черты, теплые, как вязаные носки, ловкие, как мелькающие в ее руках спицы. И интонации ее теплые... и вздохи-охи такие свои-ские и ясные как вечерний воздух внутри этого целиком безвоздушного мира... И платок ее огромный... как клетчатый теплый плед. Доктор Астров приезжает, кажется, только, чтобы согреться возле нее, как у печки. Он и говорит прежде всего именно с ней. И живой он, теплый, ясный и сильный, как она. Нянька Марина — в почве этого аквариума, проросшая в нем и незаметная... как часть сценографии. Астров (А. Литвинов) же кажется существом, попадающим на чужую планету, в чужие условия игры. Он рвется отсюда в свой бесконечный лес, такой знаемый им и любимый, пронзаемый свежестью и сохраняющий ствольную мощь и внутреннее межлистное, межтравное, межкронное здоровье. Астров красив и крепок этой же силой. И его фигура в имени Войницких — странная, чужая...

Жанр режиссер выбрал для чеховских сцен из деревенской жизни неожиданный и для этих сцен трудноприемлимый: этот спектакль, скорее всего, — комикс. У каждого из персонажей выделена и как-то подчеркнута гипертрофирована одна черта. Ничего привычно чеховского в отношениях между ними не происходит, они только сталкиваются и отталкиваются, и ничего между ними всеми невозможно, потому хотя бы, что очень они экзотичны... Астрова это все заманивает, затягивает, привлекает и укачивает, он погружается в этот аквариум и делается им подобным. А потом резко

всплывает, вытряхивается-встряхивается, словно хмель выветривается из себя.

Так он становится главным и ведущим персонажем спектакля (нянька Марина — подголосок), и смысл происходящего замыкается на нем.

Чеховский текст противится комиксу и абсурдистской драме, он безмерно и глубоко импрессионистичен. Хотя открывают его разными актуальными сценическими ключами, вплоть до жестких постмодернистских структур. И Чехов положил начало многочисленным экзистенциальным художественным потокам. И привычнее видеть его на сцене, пусть спорным, но глубоко философским. Липецкое прочтение значительно отстоит от подобной традиции.

«Игрушечный пистолет», спектакль Алвидаса Визгирды в сценографии Дайны Алисаускайте-Зиновичене в постановке Театра «Пилес» (Клайпеда, Литва) по пьесе Т. Бартая.

А. Визгирда: *«В репертуаре театра есть традиция — представлять зрителю новую драматургию Литвы, соседних стран и мира. Пьеса Тамары Бартая “Игрушечный пистолет” — победитель конкурса новой грузинской драмы, не могла не обратить на себя внимание. Пьеса очень литературна, фабула простая, но глубокая.*

Произведение и спектакль апеллируют к человеческим чувствам. “Игрушечный пистолет” — это теплый и уютный спектакль, открывающий воображение человека. Он говорит о том, как в нашем современном мире, в мире, довольно пустом, два человека ищут друг друга, кажется, что они должны встретиться, но этого не случается... Пьеса камерная. Спектакль тоже поставлен в небольшом зале театра и адресован для интимного, но храброго взаимодействия актеров и аудитории».

Этот спектакль — концепция в чистом виде. Пространство спектакля: в любой точке рассказа: нигде и везде. Время спектакля: время рассказа + время биографии + настоящее и прошлое + событийное время и время отстранения от событий.

Вся предметная партитура спектакля — единая многозначная метафора: музыкальные инструменты + театральные ящики + чемоданы — метафора движения, гастролей, войны (Грузия), бродяжничества... Фактура их природная, пахнущая... Форма: соче-

тание прямоугольников (охра) с круглыми шарами-арбузами (зеленый).

Фактически это – спектакль-инсталляция. Вертикальные ящики открываются, а там – живописные картины. Если мысленно представить, что актеры на минуту исчезли или замерли, – перед нами чистый объект изобразительного искусства.

Актерская партитура: ансамбль работает как единый персонаж с четким пластическим взаимодействием, взаимодействием друг с другом и со средой.

Структура спектакля создается ритмом, почти фламенковским, пластикой движения-танца тел и предметов. В этом смысле ритм согласуется с ритмом речи актеров. И тогда мы можем сказать, что этот спектакль – еще и перформанс.

«Лысая певица», спектакль Родиона Сабирова и Ангелины Миграновой в театре «Акт» (Казань, Татарстан) по пьесе Е. Ионеско.

«Лысая певица» – комедийный спектакль по пьесе классика театра абсурда. Автор пародирует социальное бытие, лишенное смысла и содержания, низведенное до уровня механических формальных действий. Персонажи – самоуверенные и легкомысленные обыватели, совершающие автоматические поступки, говорящие чепуху. Часы потеряли способность измерять время. Каждое движение персонажей рассматривается как под лупой, подает крупно и многозначительно. Возникающая метафоричность подчеркивает анекдотизм повседневности».

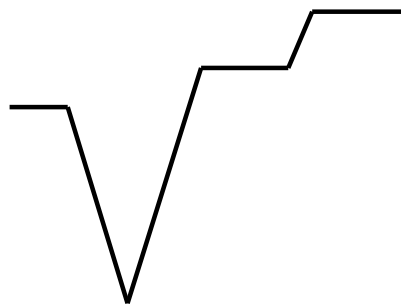
Структура спектакля состоит из скачущих по ритму эпизодов, цирковых выпадов, быстро говорящегося текста, резкой смены интонаций, смешных положений, смены жанров внутри одного эпизода.

«Безрукий из Спокэна», спектакль Сергей Федотова в постановке Пермского театра «У Моста» (Пермь, Россия) по пьесе М. МакДонаха.

Авторский Театр «У Моста», созданный в 1988 году Сергеем Федотовым, буквально взорвал театральную ситуацию яркими, нестандартными спектаклями. Театр сохраняет лучшие традиции русского театра и совмещает в себе идеи репертуарного театра и театра-лаборатории. Он направлен на развитие великого русского психологического театра, обогащенного открытиями школ Михаила Чехова и Ежи Гротовского,

т.е. системами, направленными на развитие психофизики актера, его способности работать с внутренней энергией и своим подсознанием. Мистика становится метафорой художественного метода, целью которого является поиск способов воплощения на сцене глубинного, незримого, относящегося к сфере человеческого подсознания».

Сценография (С. Федотов) предельно реалистична, подробна, более того: это – очень уютный, в старом духе, гостиничный номер. Режиссер пользуется кинематографическим приемом в создании спектакля. Каждый эпизод, жест, слово, движение, вещь, деталь, взгляд – все подается материально подробно, усугублено, до мелочи разработано, отточено. В психологический рисунок постановщик включает резкие контрапункты (вдруг – фарс, вдруг – танец, вдруг – очень высокий градус экспрессии), разрывающие реальную структуру. Но нигде в ирреальность, в метафизическое пространство–время спектакль не выходит. Наоборот, режиссера интересуют бездны подсознательного. Именно поэтому повышается, взвинчивается градус актерской экспрессии, убыстряется темп спектакля и ритм делается преувеличенно скачущим. Так контрапункты поднимают эту структуру на новый уровень.



Фактически этот график является структурообразующим элементом постановки.

«В таком пространстве вместе оказываются Однорукий маньяк по имени Кармайкл, «черный» торговец марихуаной, его подружка – безбашенная блондинка и шизофренический портье. Сергей Федотов, соединяя таких героев внутри одного сюжета, сочиняет новый, ни на что не похожий театральный жанр – «психологический коМикс», в который встроена игра с голливудскими цитатами, американскими стереотипами, узнаваемыми характерами, энергией самых разных жанров: от напряженного триллера, черной комедии, театра абсурда, цирко-

вого аттракциона до пронзительной драмы. Актеры делают невероятные вещи» [И. Обратнин. http://www.e1.ru/articles/galerka/008/147/article_8147.html].

Основную партию в актерской партитуре ведет Владимир Ильин, мощный, сильный, мгновенно заводящийся, очень подробный в психологическом рисунке роли, доводящий каждую подробность до ее крайности. Страстный. Каждое чувство плотное, от зарождения до исхода актером прожитое и выявленное. И каждая секунда сценического существования – всегда на границе реальности и отчаянно сумасшедшего, обнаженного подсознания. И все эти глубины актером представлены как в срезе.

МакДонах предлагает дерзкую, ироничную, уморительно смешную и, действительно, чрезвычайно американскую историю. Здесь стреляют, угрожают взрывом, кидаются отрезанными руками и все потому, что 27 лет назад Кармайкл из Спокэна при загадочных и невероятных обстоятельствах потерял руку, которую на протяжении всех этих лет он маниакально пытается вернуть...

Вторая партия в дуэте принадлежит Сергею Мельникову. Шизофренический портье – действительно, цирковая, комедийно взвинченная роль. Она выглядит отдельным номером в спектакле, придавая его структуре джазовую интонацию.

«Где-то и около», спектакль Алсу Галины в проекте «The Театр» при Центре Современного Искусства «Облака» (Уфа, Башкортостан) по пьесе А. Яблонской.

Спектакль о судьбах трех персонажей, каждый из которых глубоко одинок. Сюжет закручивается в редакции газеты платных объявлений. Надежда дает объявление в газету знакомств, там она и встречает редактора Михаила, ненавидящего свою работу и мечтающего о славе писателя, и его постоянного клиента Толика-слесаря, сантехника и рабочего на стройке, который устал от одинокой бродяжнической жизни. История была бы обыкновенным анекдотом, если бы не таинственный персонаж – Луч. Луч пытается открыть героям спектакля и донести до них истинный смысл жизни...

Структура спектакля – один из вариантов инсталляций на этом фестивале. Вообще, очевидно, что молодые актеры устремляются в это самое пограничье – между сцени-

ческим и изобразительным искусством (как актеры из Литвы или из Казани). Здесь пространство словно рассекается на несколько слоев и уровней: 1) объем и плоскость (актеры время от времени используют там-то марекс); 2) реальные персонажи и голос (персонажи и Луч) – визуальное и аудиальное в сочетании; 3) зеркальные отображения (лево-право на планшете); 4) бумажная пластика (иллюзорность и материальность; разрывы тонкой материи; графика на бумажных листах); 5) символическое звучание пространства (использование цветовой триады «белое-черное-красное»). Здесь время фактически исключается, хотя некоторая хронологическая последовательность сюжета сохраняется. Есть впечатление и того, что структура циклично-круговая, т. к. все возвращается в единую изначальную точку. Но скорее все происходящее случается одновременно, т. е. все фрагменты – симультанны, наложены друг на друга. Итак, основа концепции – сечение, и актеры также оказываются сегментами сечений.

Заключение. Второй челябинский фестиваль-лаборатория собрал совершенно разные по выразительным средствам постановки. Однако суть каждой из них сложилась в некую общую суть – об исходе. К земле обетованной, на войну, в бесконечный чеховско-астровский лес, из оперы и оперного пения, и – из обыденного восприятия театра. Это – первый вывод из фестивальной программы. Второй – во всех фестивальных спектаклях обнаружилась пронзительная нота: перепутье судеб, развилка, уход человека в неизвестное, беспокойное, неведомое; он всегда покидает свое привычное место и время и отправляется в путешествие к ...непривычному, непредсказуемому, опасному. И, если программа I челябинского фестиваля (см. «Искусство и культура», № 2 за 2013 год) сложилась как классический гармонический витраж складывается из сколков в единую картину с единым смыслом, то во II пробила нота сценического поиска на ощупь, лабораторной медлительности процесса, осторожного рассматривания того сценического инструментария, который под рукой режиссеров. Это не менее интересно и не менее важно, чем водовороты мейнстрима.

Поступила в редакцию 10.06.2014 г.

УДК 745.522.2.036(476.5)“19”

Сувязі віцебскай народнай набіванкі з творчасцю вядучых мастакоў-наватараў XX стагоддзя

Шунейка Я. Ф.

Установа адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў», Мінск



У артыкуле разглядаюцца раней не даследаваныя прыклады выкарыстання арнаментальных формаў набіваных тканін як творчы стымул для мадэрнізацыі сучаснага выяўленчага мастацтва. Прыводзяцца дакументальныя звесткі аб актыўнай вытворчасці і шырокім існаванні набіваных тканін у Віцебскім краі ў 19 – пачатку 20 ст. З пункту гледжання аўтара дадзенага матэрыялу арнаментальныя матывы падобных набіваных тканін ўзбагачаюць вобразныя вырашэнні многіх непаўторных графічных і жывапісных твораў М. Шагала. А прынцыпы народнай набіўной арнаментальнасці, па версіі аўтара артыкула, былі прынятыя за аснову К. Малевічам і іншымі членамі СНОМАС (УНОВИС) для фарміравання супрэматычнага стылю ў вопратцы, манументальным афармленні навакольнага асяроддзя, у архітэктуры і інш. Асабліва ўвага звяртаецца на актуальную значнасць сувязяў традыцый і наватарства.

Ключавыя словы: беларускія набіваныя тканіны, арнаментальныя матывы, мадэрнізацыя мастацтва, супрэматычныя праекты, традыцыі і наватарства.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 26-31)

Links between Vitebsk Folk Printed Fabric and Creative Activity of Leading XX th Century Artists-Innovators

Shuneika Ya. F.

Educational establishment «Belarusian State Academy of Arts», Minsk

Examples of application of ornamental forms of printed fabric, which were not studied earlier, are considered in the article as a creative stimulus for modernization of contemporary fine arts. Documental data are presented on active manufacturing and wide existence of printed fabric in Vitebsk Region in the 19th – early 20th centuries. From the author's point of view ornamental motives of such printed fabric enrich image implementations of a lot of graphic and painted works by M. Shagal. At the same time, principles of folk printed ornament, according to the author, were accepted by K. Malevich and other UNOVIS members as the basis for building up supremacist style in clothing, monumental decoration of the environment, architecture etc. Special attention is paid to topical significance of the links between tradition and innovation.

Key words: Belarusian printed fabric, ornamental motives, modernization of art, supremacist projects, traditions and innovation.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 26-31)

Беларускія набіваныя тканіны – самастойны від тэкстыльнага мастацтва. Яго адметнасць выяўляецца ў каляровым фарбаванні і арнаментальным аздабленні тканін пры дапамозе разнастайных набівальных клішэ і іншых арыгінальных

прыстасаванняў. Беларуская набіванка з'яўляецца вялікім здабыткам нашай нацыянальнай культуры, інтэгральна звязаным таксама з іншымі культурамі свету.

Першыя мастацтвазнаўчыя даследаванні беларускай набіванкі 1920-х гг. звязаны

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: gallerysvet@mail.ru – Я. Ф. Шунейка

з праграмамі Інстытута беларускай культуры, шматлікіх арганізацый беларускіх краязнаўцаў па даследаванні ўзораў народнай творчасці [1; 2]. Аднак, у наступных дзесяцігоддзях яе даследаванні па розных прычынах былі перапыненыя. Толькі асобныя мастацтвазнаўцы па сёняшні дзень прысвячаюць ёй свае нешматлікія публікацыі [3]. Прынцыпова новы крок наперад – даследаванне сувязяў набіванкі з наватарскім мастацтвам XX ст. у кантэксце таго, што многія віды народнай творчасці былі для мастакоў-мадэрністаў патрэбным ідэйна-вобразным апірышчам у творчых пошуках. Такія сувязі набіванкі раней не былі заўважанымі і ўпершыню пачалі даследвацца аўтарам дадзенай публікацыі з 1990-х гг.

Мэта дадзенага артыкула – выяўленне ўздзеяння ўзораў народнай набіванкі на творчыя здабыткі вядомых творцаў, якія жылі і працавалі ў Віцебску, што дазволіць і надалей выкарыстоўваць яе невычэрпны патэнцыял для развіцця новых тэндэнцый у эксперыментальным мастацтве.

Ля вытокаў традыцыі. Вялікую пашыранасць у XIX ст. рукатворная набіванка мела ў народным побыце на Віцебшчыне. Першая вядомая майстэрня па вытворчасці набіваных тканін для шырокага ўжытку была створана ў Віцебску ў 1838 годзе майстрам Буланавым. Яна выпускала амаль 40000 аршын набіванкі ў год [4]. Для ўдакладнення: 1 аршын = прыблізна 70 см. Пасля 1861 года вытворчасць майстэрні ў сувязі з попытам у вясковых пакупнікоў павялічваецца да 100000 аршын у год [4, с. 7]. У 1866 годзе майстэрня зачыняецца, не вытрымаўшы канкурэнцыі прыватнага фабрычнага паркалю пасля правядзення Рыга-Арлоўскай чыгункі. Аднак набівальныя майстэрні хутка паўстаюць у іншых месцах Віцебшчыны, куды не трапляюць яшчэ адносна дарагія для сялян фабрычныя тканіны. У мястэчку Невель, дзе перыядычна адбываліся лакальныя кірмашы, да канца 1890-х гг. дзейнічалі набівальныя майстэрні Гусева і Вайнштока [1]. У навакольных вёсках працавалі паасобку майстры-набівальшчыкі А. Чарапай, В. Полазаў, І. Іпацьеў. У мястэчку Веліж былі тры набівальныя майстэрні. У адной працаваў майстар Селядцоў, у двух

іншых – браты Васіны. У мястэчку Усвяты працавалі 4 майстры-набівальшчыкі [1, с. 58]. У мястэчку Гарадок працаваў набівальшчык Шутаў. Таксама выраблялі ў той час набіванку ў Суражы, Дзісне, у вёсцы Мішкавічы на Полаччыне [1, с. 59]. Напачатку XX ст. набіванка перажывае на Віцебшчыне свой апошні росквіт. Напрыклад, у Віцебску ў 1900-х гг. было прыблізна 20 набівальных майстэрняў [5]. Яны найчасцей аб'ядноўвалі членаў адной сям'і (майстар і 2–3 памагатыя), вытворчая маёмасць перадавалася ў спадчыну, пры неспрыяльных умовах набіванка магла насіць характар пабочнага заробку. Тады быў пашыраны таксама адхожы промысел майстроў-набівальшчыкаў на далёкія адлегласці. Напрыклад, майстар Селядцоў з Веліжа вывозіў ў наваколле Віцебска 3000 аршын набіванкі, а таксама вырабляў яе на месцы [6]. Як у горадзе, так у мястэчку і на вёсцы самыя тонкія набіванкі прызначаліся для хустак, чапцоў, сярэднія – для спадніц, фартухоў, кашуль, сукнак, тоўстыя – для коўдраў, сеннікаў, абрусоў, падушак [4, с. 6]. Сціплы побыт працоўнага люду набыў вельмі прывабны эстэтычны выгляд, дзякуючы выкарыстанню ў інтэр'ерах узорыстых насценных набіваных дываноў, занавесак, фіранак, посцілак, сурвэтак, сярод якіх найбольш папулярнымі становяцца сінія тканіны з белым набіваным дэкарам [6, с. 130]. Адсюль майстэрні атрымалі назву «сіпельных», а майстры – найменне «сіпельнікі».

У той векапомны час народная творчасць пачынае выклікаць вялікае захапленне яе першых збіральнікаў, сярод якіх былі этнолагі, гісторыкі мастацтва, мастакі і нават калекцыянеры-арыстакраты, як напрыклад, княгіня Ценішава са Смаленшчыны. Набіванка, дзякуючы збіральніцкай ініцыятыве розных зацікаўленых асоб, атрымала магчымасць хоць часткова захавацца ў музейных зборах у выглядзе фрагментаў саміх узорыстых тканін, або ў выглядзе шматлікіх набівальных дошак з рэльефнымі арнаментальнымі матывамі. Вялікую ролю ў захаванні ўзораў набіванкі мелі яе ксілаграфічныя копіі, якія ствараў віцебскі графік Я. Мінін, да першай манаграфіі пра гэты від народнага мастацтва, выдадзенай Віцебскім акру-

говым таварыствам кразнаўцаў у 1925 г. [1]. Але, бадай, самае каштоўнае і фэнаменальнае заключаецца ў тым, што народная набіванка стала крыніцай творчых ідэй для шэрагу мастакоў-першапраходцаў, якія працавалі ў рэчышчы мадэрнізму.

Экспрэсіўныя інтэрпрэтацыі народных узораў. Асяродкам, дзе набіванка была аб'ектам пільнай увагі шукальнікаў самых авангардных шляхоў сучаснага мастацтва, стаў Віцебск у 1910–1920-х гг. М. Шагал, які амаль трыццаць гадоў там жыў і працаваў, з'яўляецца, на нашу думку, яе першым арыгінальным інтэрпрэтатарам. У незлічоных жывапісных, графічных, манументальных, сцэнаграфічных творах на працягу ўсяго свайго творчага шляху асаблівае значэнне М. Шагал надаваў выкарыстанню арнаментальных форм, арганічна злучаных з традыцыямі віцебскай набіванкі. Але толькі ў 1990-х гг., разам з прызнаннем творчасці мастака на радзіме, наладжваннем мемарыяльных выставак, міжнародных пленэраў, з'яўленнем дастатковай колькасці ілюстраваных альбомаў і манаграфій, гэтая асаблівасць пачынае звяртаць на сябе ўвагу даследчыкаў [7]. У кантэксце вызначаных сувязяў найбольшую канцэнтрацыю дэкаратыўных элементаў нясуць творы мастака 1911–1923 гг., калі ў яго стылі вызначыўся своеасаблівы сінтэз традыцый і наватарства. Намаляваныя ў яго кампазіцыях набіванкі ў сукупнасці з усім комплексам этнаграфічных, міфалагічных, тыпалагічных вобразаў і сімвалаў былі для творцы ў многім сведчаннем пранікнёнай прыналежнасці да ўсяго роднага і блізкага, дапамагалі акцэнтаваць узаемаадносіны паміж яго героямі, падкрэсліваць эмацыянальныя адценні пачуццяў, настрояў, мрояў. Апірышча на народную тэкстыльную сімволіку і стылістыку спрыяла пры гэтым свабоднаму адыходу ад натуралістычнай трохмернасці, што надае вобразнаму шагалаўскаму свету метафарычна-дэкаратыўную выразнасць. Творчая інтэрпрэтацыя набіваных першаўзораў, якія бачыў мастак у побыце вяскоўцаў і гараджан 1890–1910-х гг., ажыццяўляюцца ім у чатырох разнастайных адметнасцях. У творах парыжска-берлінскага перыяду 1911–

1914 гг. асобныя ўзбуджаныя элементы набіванага дэкору (пупышкі вярбы, галінкі з вузкімі лісточкамі, кветкавыя разеткі, круглыя кветкавыя галоўкі на сцяблінках і інш.) мастак выкарыстоўвае на кантрасце з кубістычнымі формамі. Гэтыя элементы ўспрымаюцца як важкі аргумент на карысць таго, што ў мадэрністычным адлюстраванні ёсць месца і для выразнай, па-народнаму непасрэднай дэталі, што дапамагае ў вобразным раскрыцці тэмы ў творах «Паэт» (1911), «Прадавец жывёлы» (1912), «Мацярынства» (1913), «Аўтапартрэт» (1913) і інш.

Паслядоўнікаў такога кірунку сярод інтэрнацыянальнай мастацкай грамады М. Шагал не знайшоў. Але сам праявіў паслядоўнасць і паставіўся да арнаментальных інтэрпрэтацый як да значнага індывідуальнага адкрыцця ў рэчышчы наватарскіх пошукаў. Пасля вяртання ў Віцебск у 1914–1916 гг. у яго працах узмацняецца прыныц цытавання арнаментальнай ўпадабаных набіваных матываў, якія дапамагаюць ствараюць у яго творах атмасферу першых дзіцячых уражанняў, хатняй цяплыні, казачнасці («Дзень нараджэння», 1915, «Купанне дзіцяці», 1916, «Інтэр'ер», 1916 і інш.). З сапраўднай дакладнасцю ён вельмі артыстычна прамалёўвае кожную дэталю абрусаў «у зоркавыя разеткі», дываноў «з персідскімі агуркамі», коўдры «са звільстымі галінкамі» і да т. п.

На падставе кампазіцый М. Шагала можна атрымаць жывое ўражанне аб тым, як выразна аздабляла набіванка сціплы побыт працоўных людзей, якія матывы яе былі найбольш характэрнымі. У адлюстраванні адзення мастак не ў меншай ступені скарыстоўвае кропкава-контурныя прыёмы дэкору, чым гэтая рабілася на сапраўдных набіваных тканінах. Чыста набівальным метадам імітацыі «ў дробныя крапінкі», дэкорам «у пялёсткавыя разеткі» ён перадае ўражанне карункаў на каўнерах і кашулях (і разам з тым) падкрэслівае чуласць блізкіх адносін у творах «Сястра мастака» (1914), «Закаханыя ў шэрым» (1915), «Закаханыя ў чорным» (1916). Частае выкарыстанне дробных украпленняў «у піко» (ад фр. – «кропачкі»), прыём, які пашыраны ў набіванцы, у спалучэнні з буйнымі плоскаснымі формамі

адлюстравання становіцца характэрным для жывапісных і графічных твораў мастака. Гэта дапамагае воку сканцэнтравана на пэўных істотных месцах, ці фрагментах шагалаўскіх твораў. Мастак, ведаючы народную арнаментальную, ствараў свае варыяцыі набіваных аздабленняў. Яго графічныя аркушы 1914 года, звязаныя з тэмай развіцця з прызыўнікамі, насычаныя арнаментальнымі сімваламі. Яны знаходзяцца на хустачках і кашульках заплаканых дзяўчат. Напрыклад, гэта дэкор з чорных сілуэтных званочкаў, сярод якіх адзін белы – незафарбаваны, як знак шчырай надзеі на вяртанне люблага. А самыя буйныя барочныя кветкі, створаныя творчай фантазіяй, былі намаляваныя на жаночым адзенні ў пано «Танец» (1920), паколькі тут акцэнтавалася ідэя нацыянальнага адраджэння і яго росквіту.

У 1918–1923 гг. мастак стварае шэраг сімвалічных кампазіцый, дзе выкарыстоўвае непасрэдны метада набіванай арнаментальнай пры дапамозе штампікаў на паперы, практыкуе адцісканне на паперы пафарбаваных вязаных карункаў, наклеівае на паперу стужкі з набіваным дэкорам. Такія эксперыменты звязваюць мастацтва набіванкі і станковай графікі ў мэтах «асязальнай матэрыялізацыі» вельмі летуценных і рамантычных постацей, у якіх пазнаюцца рысы самога творцы. У графічнай кампазіцыі «Вышываная кашуля» (1918) выяўлены, відавочна, творчы аўтапартрэт М. Шагала, які бачыў сябе ў вобразе рэфарматара, які мае неабмежаваныя магчымасці рухацца шматмільнымі крокамі, мадэрнізуючы свет на сваім шляху. Аздобленая пры дапамозе набівальных штампікаў кашуля падкрэслівае сувязь мадэрнізатара з народнымі традыцыямі, з той глебай, якая дазваляе адштурхнуцца для пачатку дынамічнага творчага руху. Мастак абапіраўся на гэтыя наватарскія прынцыпы і ў далейшыя перыяды сваёй творчасці.

Канструктыўна-форматворчыя магчымасці набіванкі. Найбольш высокі ўзлёт у кірунку абстрактна-геаметрычных абагульненняў формы быў звязаны з «Першай тканінай набіванай арнаментальнай», выкананай К. Малевічам у Віцебску ў 1919 г. На кавалку ільнянога палатна

ён пры дапамозе штэмпеля або трафарэта паслядоўна набіваў чырвоныя кругі ў накладцы на чорныя трохкутнікі, а потым пэндзлям дамаляваў сінія прамавугольнікі і зялёныя квадрацікі. К. Малевіч выкарыстоўвае самую простую набівальную арнаментальную з аднаго элемента ў дыяганальным зруху. Бо гэта былі пачаткі яго новага геаметрычнага дэкару, які звязаны са спалучэннем статычных і дынамічных форм. Размяшчэнне статычнага круга па дыяганальна-дынамічнай грані трохкутніка стварае ўраўнаважанаканструктыўны рытм кампазіцыі, у якой закладзены асновы сучаснага формаўтварэння. Супрэматычная тканіна-набіванка становіцца сваеасаблівым дэвізам да выкарыстання канструктыўна-ураўнаважаных форм у розных функцыянальных мэтах: праекты новай архітэктуры, адзення, побытавых рэчаў і інш. Мастак у 1919 годзе вырашае і канцэпцыю перавагі дынамічных пачаткаў формаўтварэння ў чатырох акварэльных накідах набіванай «арнаментальнай тканіны». Тут ён адштурхоўваецца ад народных першаўзораў набіванкі «ў простыя і кропкава-рыскавыя шлячкі». Яго супрэматычныя элементы ў выглядзе чырвоных, чорных, сініх і зялёных кружочкаў і рысчак рытмічна групуюцца ў вертыкальныя і дыяганальныя спалучэнні. Яны перадаюць ідэю палёту ў неабмежаванай белае прастору. У далейшым праектаванні такія ўмоўныя крыжападобна-злучаныя рысчкі пераўтвараюцца ў вобразы «планітаў» – дамоў землянітаў (людзей касмічнай эры), а затым – у першыя касмічныя спадарожнікі Зямлі [8].

Знойдзеныя ў першых тэкстыльных праектах універсальныя сімвалы пераўтварэння свету потым перыядычна паўстаюць на вокладках кніг, у друкаваных літаграфічных ілюстрацыях да супрэматычных тэорый, фарміруючы пачаткі глабальнага супрэматычнага стылю. У 1923 годзе К. Малевіч на палях акварэльнага малюнка наступным чынам тлумачыў сваю ідэйную мэту: «...беручы пад увагу, што новая архітэктура будучыні атрымае від, формы супрэматычныя, неабходна будзе выпрацаваць і ўвесь ансамбль формы, строга звязаны з архітэктурнай фор-

май, гэты эскіз прадугледжвае адзенне» [9]. Такім чынам, пакуль будзе створана новая архітэктура, жывое ўяўленне пра яе наватарскі від нясе «малая пластычная архітэктура» – сам чалавек у супрэматычным адзенні з адпаведным геаметрычным дэкорам.

Набіванаму арнаменту, створанаму К. Малевічам, які прызначаўся найперш для адзення, а пры далейшым развіцці – для мадэрнізацыі грамадскіх і жылых памяшканняў, вуліц і плошчаў і да т. п., адводзілася роля сучаснай «азбукі» спасціжэння неабсяжных ідэй супрэматызму. Вельмі важным у гэтай сувязі з’яўляецца тое, што такая мадэрнізацыя на-раджаецца ў шчыльнай сувязі з народнымі традыцыямі і адразу скіроўваецца да самых бязмежных творчых вымярэнняў. Але толькі дзякуючы пераадоленню тэндэнцыйных скажэнняў сутнасці пошукаў К. Малевіча з’явілася магчымасць у канцы 1980-х гг. сцвярджаць пра сувязі супрэматызму і народнай набіванкі [10].

Ідэі наватарскага асветніцтва ў форме супрэматычных праектаў, эскізаў, накідаў, кампазіцыйных распрацовак, публічных выступленняў, лекцый і да т. п. падхапілі і іншыя сябры віцебскай суполкі СНОМАС (УНОВИС), якія прыныцыпова звярталіся да арнаментальна-набіваных элементаў новага стылю напачатку 1920-х гг. Гэты від народнага мастацтва набыў, дзякуючы іх мэтанакіраванасці, такую ідэйную вагу, што нават у Калузе, дзе быў гурток беларускіх бежанцаў, чыталіся лекцыі пра мастацтва набіванкі [11]. У Віцебскім мастацкім вучылішчы ўжо ў 1919 годзе, як сведчаць архіўныя крыніцы, для навучальнага працэсу была арганізавана набівальная майстэрня [5, арк. 3].

Маладыя сцвярджалінікі новага мастацтва А. Векслер, Д. Саннікаў і іншыя выкарыстоўвалі набіваныя ўзоры ў кубістычна-пласкасных кампазіцыях з «рассечанымі» формамі рэальнага свету і складзенымі ў новым геаметрычным спалучэнні фармальных зрэзаў. Тут заўсёды знаходзілася месца для фрагмента набіванкі, якая, на думку мастакоў, аб’ядноўвала традыцыі і наватарствам [5, арк. 36]. Яна азначала для віцебскіх супрэматыстаў не менш, чым для

парыжскіх кубістаў адлюстраванне ў творах гітары, ці бутэлькі, як пачаткаў эксперыментаў з формай.

Далейшы супрэматычны крок наперад – стварэнне праектаў роспісаў тканін, дзе ў рапортных паўторах групуюцца ромбы, квадраты, трохкутнікі і іншыя геаметрычныя элементы. Такія «азбучныя» арнаментальныя «супрэмы» ў праектах М. Суэціна, а таксама «планітныя архітэктонны» ў праектах І. Чашніка для сучасных тканін, іншых матэрыялаў і форм неслі і хутка пашыралі ў грамадстве ідэі наватарскіх пераўтварэнняў. Тады гэтая яшчэ не называлася «вялікай утопіяй», бо вялікая будучыня бачылася мастакам нібы з рэальнай і блізкай адлегласці.

Несумненна, мастакі змаглі б рэалізаваць многія свае вялікія праекты, каб не гвалтоўны наступ кансерватыўных, рэакцыйных і нават цемрашальскіх абставін. Магчыма, яны вельмі апырэжвалі свой час і спрабавалі наблізіць тую глабальную эпоху, якая і зараз яшчэ не наступіла. Але іх вопыт настолькі актуальны сёння, што гэта дазваляе нам зрабіць у заключэнні пэўныя высновы.

Заключэнне. Мастацкі прагрэс немагчымы па-за сапраўднымі каштоўнасцямі нацыянальнай культуры, напрацаванай многімі пакаленнямі і сінтэтызаванай, нават спрэсаванай на ўзроўні народнай творчасці. Мастацкая роля не ў прыстасаванні да пэўных сацыяльных абставін, а ў нястомнай творчай дзейнасці для ўздыму грамадскай свядомасці, што і дазваляе пераадольваць любыя складанасці, дапамагае знайсці выйсце з тупіковых і канфліктных сітуацый. У творчым руху наперад заўсёды грунтоўнай і стартавай застаецца павязь з рознымі відамі народнага мастацтва з магчымасцю іх наватарскай інтэрпрэтацыі. Як паказалі вынікі творчай дзейнасці мастакоў-наватараў, асаблівае значэнне мае ў гэтым стваральным працэсе звяртанне да вобразнага патэнцыялу тэкстыльных, у прыватнасці, набіваных узораў. Ад яе сціплых і лаканічных мастацкіх вырашэнняў – адзін крок да вялікіх, нават неверагодных творчых пераўтварэнняў у культурным жыцці.

Надыходзіць час, калі паўстае патрэба ў фарміраванні сапраўднага і цэльнага су-

часнага стылю без пашыранай у сённяшнім свеце эклектычнай загрузчанасці, без дэканструктыўнасці, без антыэстэтычнай безгустоўшчыны і да т. п. Айчынная мадэрністычная спадчына, у якой арганічна ўжываюцца традыцыі і наватарства, можа быць для яго надзейнай ідэйнай асновай.

ЛІТАРАТУРА

1. Фурман, І. П. Крашаніна: Матар'ялы да гісторыі яе на Віцебшчыне / І. П. Фурман. – Віцебск: Выданне Віцебскага акруговага таварыства краязнаўцаў, 1925. – С. 57.
2. Шлюбскі, А. Аб беларускай набойцы / А. Шлюбскі // Запіскі аддзелу гуманітарных навук. – Кн. 4. Працы катэдра этнаграфіі. – 1928. – С. 187–192.
3. Сахута, Я. М. Набіванка // Беларусь: энцыкл. даведнік / рэд. калегія: Б. І. Сачанка (гал. рэд.) і інш. – Мінск: БелЭн, 1995. – С. 315; Шунейка Я. Набіванка / Я. Шунейка // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск: БелЭн, 2002, – Т. 11. – С. 87–88.
4. Сементовский, А. Синельно-набойное производство в городе Витебске // Витебские губернские новости. – 1864. – № 43. – С. 6.
5. Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці. – Фонд 1947. – Воп. 1. – Адз. зах. 320.
6. Фурман, І. Крашаніна / І. Фурман // Віцебшчына / гал. рэд. М. І. Каспяровіч. – Віцебск: Выданне Віцебскага акруговага таварыства краязнаўцаў, 1925. – С. 45.
7. Шунейко, Е. Рожденный в сорочке с набивным орнаментом / Я. Шунейка // Шагаловский международный ежегодник. – Витебск, 2003. – С. 55–59.
8. Сарабянов, А. Д. Незвестный авангард. – М.: Искусство, 1995. – С. 91.
9. Малевич, К. Художник и теоретик: сб. ст. / ред. А. Д. Сарабянов – М.: Сов. художник, 1990. – С. 79.
10. Шунейка, Я. Супрэмум, або стваральнік беспрадаметнага мастацтва / Я. Шунейка // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 2. – С. 59.
11. Налівайка, Л. Д. Мастацкае жыццё Беларусі 1920-х гг. //Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994. – С. 7.

Паступіў у рэдакцыю 17.10.2013 г.

«Драматизация» в сценографии музыкального театра Беларуси конца XX – начала XXI века

Еремина Е. П.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», Минск



В 1990–2010-х гг. в сценографии музыкального театра Беларуси отчетливо проявляется тенденция к «драматизации». Под «драматизацией» понимается все большая ориентация сценаристов при создании визуального образа спектакля на постановочную концепцию режиссера/хореографа. Несмотря на исключительную роль музыкального текста, музыка как ориентир, определяющий характер сценографии, утрачивает свои позиции. В зависимости от жанровой принадлежности музыкального спектакля базовым текстом, на который сценарист ориентируется при создании художественного оформления, является собственно режиссерский или хореографический.

В различных жанрах тенденция к «драматизации» проявляется по-разному. Наиболее ярко она заявляет о себе в сценографии оперного спектакля, особенно в 1990-е гг.; в балете «драматизация» сценографии наблюдается исключительно в оригинальных авторских постановках; в оперетте она прослеживается только начиная с 2000-х гг. Наиболее явно тенденция к «драматизации» сценографии проявляется в 1990-е гг. в опере и балете, а также с 2010-х гг. во всех жанрах, что обусловлено творческими позициями режиссеров, хореографов и сценаристов, работавших в данный период в музыкальных театрах Беларуси.

Ключевые слова: сценография, музыкальный театр, «драматизация», режиссура, опера, балет, оперетта.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 32-38)

«Dramatization» in Belarusian Musical Theater Stage Design in the late XX – early XXI centuries

Yaromina K. P.

The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk

In the 1990–2010s the tendency to 'dramatization' become apparent distinctly in Belorussian musical theater stage design. 'Dramatization' is understood as increasing stage designers' aiming at the director's/choreographer's performance conception in the process of visual image creation. Though musical text has an exceptional part music as a reference point defining scenography nature loses its position. Depending on musical production genre scenographers are guided by choreographic or director text.

'Dramatization' manifests itself in different ways in various genres. It is most pronounced in opera's scenography, especially in the 1990-ies in ballet scenography it could be observed only in original modern productions; in operetta it appears from the 2000-s. The most obviously the tendency of stage design 'dramatization' is monitored in the 1990-ies in opera and ballet and from 2000-s in all genres. It is conditioned by creative positions of directors, choreographers and stage designers who worked in Belarusian musical theaters in that period.

Key words: stage design, musical theater, 'dramatization', producing, opera, ballet, operetta.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 32-38)

Сценография, искусство организации сцены и театрального пространства, уже давно признается и понимается как неотъемлемая, важная часть любой постановки [1]. Несмотря на это, в отечественной

науке вопросы сценографической практики остаются слабо разработанными. Среди исследователей, которые плодотворно занимались и занимаются проблемой белорусской сценографии, стоит назвать имена

П. Карнача («Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР», 1978 г.), В. Ярмолинскай («Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст.», 2010 г.), Т. Котович («Сценография. Витебск», 2011 г.) и др. Однако, в силу специфики поставленных в работах названных исследователей целей, вопросы, касающиеся сценографии музыкального театра Беларуси, в особенности ее современного состояния, до сих пор не нашли надлежащего освещения в научной литературе. Тем не менее, сценографическая практика музыкальных театров Беларуси (Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, далее – НАБТ, Белорусского государственного академического музыкального театра, далее – БГАМТ) конца XX – начала XXI в. демонстрирует включение в мировой культурный процесс, усвоение его достижений, а также является своеобразным показателем общего состояния белорусского музыкального театра. В связи с этим, а также с формальным отсутствием публикаций, посвященных сценографии музыкального спектакля, за исключением отдельных работ, в которых затрагивается данный аспект (Ю. Чурко. «Белорусский балет в лицах», 1988 г., «Музычны тэатр Беларусі: 1960–1990: Операе мастацтва; Музычная камедыя і апэраэта», 1996 г., «Музычны тэатр Беларусі, 1960–1990: Балет. Музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў», 1997 г.), исследование сценографии музыкального театра Беларуси приобретает значительную актуальность. Приоритетным в данном случае, наряду с необходимостью восстановления общей картины состояния сценографического искусства музыкального театра, т. е. визуального образа спектаклей, снятых с репертуара, является выявление основных тенденций, характерных для сценографии музыкального спектакля в Беларуси в обозначенный период.

Целью данной статьи является выявление и определение тенденции к «драматизации» сценографии музыкального театра в Беларуси как одной из характеризующих развитие и состояние сценографического искусства конца XX – начала XXI в.

Сценография как текст. Согласно Ю. Лотману, сценография может рассматриваться как один из текстов, формирующих

целостный текст спектакля. Но если Ю. Лотман анализирует драматический спектакль и выделяет в нем «словесный текст пьесы, игровой текст, создаваемый актерами и режиссером, текст живописно-музыкального и светового оформления», то в музыкальном спектакле подобным образом можно в общем плане выделить музыкальный текст, хореографический, драматургический, режиссерский, сценографический [2]. Особенности музыкального спектакля при этом заключается не просто в наличии музыки, но в ее исключительной роли, определяющем все остальные компоненты спектакля значения. Музыка, по словам таких практиков и теоретиков театра, как Е. Акулов, В. Ванслов и другие определяет все, в том числе и характер сценографического решения [3]. Однако необходимо отметить, что роль музыкальной основы может варьироваться в зависимости от жанра спектакля. В частности, в балетном спектакле определяющей является хореография, т. к. без нее «спектакль перестает быть балетом», в мюзикле доминантой может выступать как музыка, так и драматургическая основа, хореография и т. д. [5]. Максимальной роль музыкального текста является в оперном спектакле, оперетте и классическом балете.

Тезис об определяющем значении музыкального текста обусловил утверждение такого требования, как обязательная «музыкальность» сценографии. Сценографический текст, который, по сути, является результатом интерпретации художником одного из базовых текстов музыкального спектакля, должен ориентироваться на визуализацию текста музыкального, воплощение его образов. Однако сценографическая практика музыкальных театров Беларуси конца XX – начала XXI в. демонстрирует отказ от постулированной ориентации на музыкальный текст как единственно определяющий сценографическое решение спектакля. Преимущественное обращение к музыкальной основе при создании сценографического образа спектакля сохраняется только в классическом балете (работы Е. Ждана в «Сказке про спящую принцессу» П. Чайковского, 2005 г. – БГАМТ, В. Окунева в «Баядерке» Л. Минкуса, 2005 г., «Сильфиде» Х. Левенсхольда, 2011 г. – НАБТ, Л. Сидельниковой в «Щелкунчике» П. Чайковского,

2011 г. – БГАМТ и другие), отдельных случаях постановок оперных спектаклей (работы Л. Гончаровой в «Трубадуре» Д. Верди, 2001 г., Л. Сидельниковой в «Кошечье Бессмертном» Н. Римского-Корсакова, 2008/2012 гг. – НАБТ и др.) и классической оперетты (работы Е. Ждана в «Цыганском бароне» И. Штрауса, 1997 г. – БГАМТ и др.). При создании сценографического образа спектакля художники все больше ориентируются на формирование образа, в котором бы заключался определенный смысловой посыл, отображение концептуального высказывания режиссера/постановщика в интерпретации художника. Преимущественной становится ориентация на режиссерский (хореографический в авторском современном балете) текст, что можно определить как «драматизацию», когда главной функцией сценографии становится выражение основной идеи, концепции постановки.

Сценография оперных спектаклей. Особенно ярко данная тенденция заявляет о себе в сценографии оперного спектакля, где значение музыкального текста является неоспоримым. Начиная с 1990-х гг. в НАБТ осуществляются концептуальные постановки классической оперы и опер белорусских композиторов. Такие режиссеры, как Ю. Александров, М. Панджавидзе, Н. Пинигин, С. Цирюк, В. Цюпа и другие переосмысливают классические сюжеты, расставляют в них свои смысловые акценты, иногда внося некоторые изменения в либретто, что являлось основанием для упреков режиссеров в искажении первоначального смысла произведения, заложенного композитором. Режиссеры-постановщики используют приемы ретроспективизма (С. Цирюк в «Травиате» Д. Верди, 1997 г., «Брачном вехселе» Д. Россини, 1998 г., «Паяцах» Р. Леонковалло, 1999 г., М. Берглеф в «Трубадуре» Д. Верди, 2009 г. – НАБТ), делают попытки актуализации (М. Панджавидзе в «Набукко» Д. Верди, 2010 г., «Севильском цирюльнике» Д. Россини, 2011 г. – НАБТ), направленные на приближение классических произведений к пониманию современного зрителя. В соответствии с этим художники создают не просто характерное заданной драматургическим материалом эпохе и музыкальному материалу оформление, но сценографию, которая бы помогала раскрытию концеп-

ции режиссера. Сценография становится интеллектуальной, ориентированной на вызов у зрителя определенных ассоциативных рядов, помогающих раскрытию смысла того или иного образа, как сценографической интерпретации режиссерской концепции постановки. Яркими примерами являются работы Л. Гончаровой к постановкам Ю. Александрова «Риголетто» Д. Верди, 1994 г., С. Цирюк «Травиата» Д. Верди, 1997 г., Г. Исаакяна «Богема» Д. Пуччини, 2002 г. и других. Так в «Риголетто» сценограф создает практически близкий к автономному образ-текст, символизирующий многовариантность, непредсказуемость жизни, наличие выбора у героев, который определит их дальнейшую судьбу. Максимально это значение образа раскрывается в финале оперы, когда Джильда, выбравшая самопожертвование ради любви, уходит в одну из многочисленных дверей единой сценографической установки, в голубой свет, а Риголетто, основная вина которого, согласно режиссерской интерпретации, заключается в сознательной двойственности морали, уходит в красный свет, в дверь, из которой летит пепел. В «Травиате» центральным образом, воплощающим судьбу героини и ее саму, является пудреница-раковина, трансформации которой не просто изменяют конфигурацию сценического пространства и маркируют смену мест действия, но «предсказывают» исход жизни Виолетты. В «Богеме» полистилистике режиссуры с широким использованием приема коллажа соответствует сценография, подчеркивающая поплановое существование героев и их двойников как существующую альтернативную реальность, а также основной образ в виде дифрагментированного фотографического женского портрета, который, во-первых, служит воплощением Мими как идеала женственности, своеобразной музыки, во-вторых, его постепенный распад символизирует не только смерть Мими, но и крах надежд и идеалов молодости героев.

Концептуальностью отличается и сценография З. Марголина к «Борису Годунову» М. Мусоргского в постановке Н. Пинигина (2001 г.). Центральная идея неустойчивости, причем не только власти Годунова, но и всей эпохи, судьбы народа, концентрируется в основном образе, воплощенном конструк-

цией-станком в виде огромного помоста.

Данные работы являются показательными и наглядно демонстрируют «драматизацию» оперной сценографии, наиболее ярко проявившую себя в 1990-х – начале 2000-х гг. Именно в этот период можно наблюдать не только стремление к созданию концептуальных сценографических работ, но и такие формальные особенности сценографического решения, как тяготение к использованию единой сценической установки, как способной к трансформации, дополняемой штанкетными конструкциями и т. п., так и неизменной; определенную конструктивность сценографии и монохромность ее колористического решения; практическое отсутствие в декорационной части каких-либо маркеров, позволяющих осуществить локализацию визуального образа спектакля во времени и пространстве (как правило, это функцию берет на себя костюм). Со сцены практически исчезает живопись, как мощное средство эмоционального воздействия, способное создать визуальный текст, соответствующий музыкальному (в смысле колорита, тона). В некотором смысле эту функцию принимает на себя световая партитура спектакля и костюм.

В конце 2000-х – начале 2010-х гг. «драматизация» сценографии оперного спектакля прослеживается в несколько измененном виде. Совместные работы режиссера М. Панджавидзе и художника А. Костюченко («Набукко» Д. Верди, 2010 г., «Севильский цирюльник» Д. Россини, 2011 г., «Седая легенда» Д. Смольского, 2012 г. и др.) демонстрируют явную обусловленность сценографического решения постановочной концепцией. В частности, попытка актуализации «Набукко» посредством проведения аналогии между библейскими событиями и событиями Второй мировой войны определила введение в сценографический образ спектакля проекций с фотографиями узников нацистских концлагерей, а также определенную милитаризацию костюмов вавилонян (художник по костюмам Е. Булгакова). Однако при всей обусловленности режиссерской концепцией в данных постановках очевидна ориентация на зрелищность, которая должна в том числе поддерживаться и динамическим визуальным рядом. В сценографии это достигается путем ис-

пользования компьютерной графики, проекций, возможностей сцены театра, которые позволяют изменять декорации на глазах зрителей.

Сценография оперетты. Если в сценографии оперного спектакля пик «драматизации» приходится на 1990-е гг., то в классической оперетте преодоление постановочной традиции, сориентированной на создание яркого, эффектного зрелища развлекательного характера, пышность которого является частью эстетики данного жанра, наблюдается с 2000-х гг. Режиссеры, такие, как Б. Второв и С. Цирюк, стремятся придать наивным опереточным историям новое звучание, вычленив из них смысловое зерно, способное сделать постановку близкой современному зрителю. Ими создаются оригинальные версии постановок классических оперетт. Показательны в этом плане постановки Б. Второвым «Королевы чардаша» И. Кальмана в 2003 г. и этой же оперетты, но под названием «Сильва» С. Цирюк в 2011 г. на сцене БГАМТ. Одно и то же произведение приобретало различное звучание в зависимости от постановочной концепции, что отразилось и на сценографическом решении. Постановка Б. Второва включала обостренные сюжетные ситуации и посредством показа двух женских судеб (Цецилии и Сильвы) обращалась к фундаментальным вопросам о жизненных ценностях, отличалась «интеллигентностью и сдержанностью» [6]. При создании сценографического решения «Королевы чардаша» Б. Герлован обратился к простым, но эффективным приемам: использованию подиума-станка и системы цветных драпировок, которые изменяли конфигурацию сценического пространства и, одновременно, обозначали смену места действия. Концептуальным компонентом при этом выступал живописный задник с изображением райского сада, где Ева искушала Адама. Этот мотив, как мотив вечного искушения, соединял на визуальном уровне судьбы и личности Цецилии и Сильвы, раскрывал идею спектакля. С. Цирюк при постановке «Сильвы» создала авторскую редакцию либретто, подчиненную ее видению оперетты, как истории про игру в любовь. Мир театрального закулисья, где стираются границы между игрой и реальностью, становится средой, в которой суще-

ствуют герои постановки. В соответствии с этой концепцией художник Т. Королева создает и сценографию. Станок, который воплощает театральные подмостки, «изнанку сцены», является центральным образом постановки. Герои практически все время находятся на нем или возле него и тяжело понять игра ли все, что они говорят и делают, или подлинные чувства. Кроме того, на заднике периодически появляется изображение зрительного зала, что увеличивает иллюзию театра в театре. Музыкальность в традиционном ее понимании сценографии «Сильвы» не свойственна. На сцене царит монохромность черных сукон и металла станка. В этой работе Т. Королевой, как и в работе Б. Герлована (в меньшей степени), некоторых других сценографических работах в оперетте (Л. Сидельниковой к «Графу Люксембургу» Ф. Легара, 2012 г. и «Мистеру Х» И. Кальмана, 2013 г.) практически отсутствует живописная составляющая как эквивалент музыке. Ее роль берет на себя проекция либо световая партитура спектакля. Однако суть при этом не меняется: в сценографическом решении акцент смещается на раскрытие режиссерской концепции спектакля, а не на создание визуального образа, совпадающего с музыкальным рядом.

Сценография балета. В силу особенностей репертуарной политики музыкальных театров Беларуси, а также мощной постановочной традиции классического балета, где сохранение эстетической целостности спектакля подразумевает использование традиционной живописно-объемной, «музыкальной» декорации места действия, «драматизация» балетной сценографии прослеживается только на примерах оригинальных авторских постановок. Как и в опере, эта тенденция ярче всего наблюдается в 1990-е и в начале 2010-х гг. Прежде всего концептуальность в балетной сценографии связана с постановками В. Елизарьева. Такие его балеты, как «Страсти» А. Мдивани (1995 г.), «Весна священная» (1997 г.) и «Жар-птица» (1998 г.) И. Стравинского помимо внешнего сюжетного развития содержали в себе значительные идеи, смыслы, воплощенные не только в хореографии, но требовавшие также своего раскрытия в сценографических образах. В некоторой степени соавтором балетмейстера в данном

случае выступил художник В. Окунев, создавший не просто эффектное оформление, но своеобразный текст, в котором в большей или меньшей степени содержалось пояснение, раскрытие концепции постановщика. Сценографический образ-текст не просто пояснял, а визуализировал те идеи, которые были заложены в основу постановки, но не могли быть достаточно четко переданы посредством музыкального и хореографического текстов. Наиболее показательна в этом плане сценография «Страстей», где значительный смысловой пласт отведен под христианскую тематику. Христианские идеалы прощения и милосердия, покаяния визуализируются сценографом посредством обращения к образцам иконописи (образы Богородицы, Триручицы), доминирующего золотисто-охристого колорита и др. К образцам сакральной архитектуры художник апеллирует в финальной картине балета «Возрождение Полоцка», когда изображение храма на заднике может читаться как символ возрождения города (ассоциативная связь с полоцкой Софией), так и как символ духовного возрождения всех героев (при прочтении этого образа как образа Града Небесного). Таким образом идейный пласт постановки активно раскрывается сценографией. Подобную ситуацию можно наблюдать в «Весне священной», где центральный образ древа и его трансформации с одной стороны символизируют связь с Родом (древо-тотем), а с другой – становление человека как личности. Последнее и являлось основной идеей балета, когда весна ассоциировалась с пробуждением человеческой души.

Обусловленностью концепцией хореографа Н. Фурман отличается сценография Т. Корако к «Макбету» В. Кузнецова (2000 г.). «Балет-символ» имел символическое решение и в сценографии [7]. Абстрактное сценическое пространство, лишенное каких-либо признаков времени и места действия, отображало стремление постановщика вывести историю Макбета на метауровень. Т. Корако использовала образы-символы практически архетипического звучания, которые воплощали сквозную тему падения личности и основные силы, толкающие героев к тем или иным поступкам. Над сценой периодически появлялись кинжал как

символ предательства и убийства и корона как символ власти, стремления к ней и воцарения Макбета. Интересно в сценографии было и внесение символического элемента в костюм, некоторые детали которого приобретали игровой характер. В частности, очень длинная и широкая королевская мантия Макбета тянулась за ним как кровавый шлейф убийств, душила его, использовалась в сцене сумасшествия Леди Макбет и, в конце концов, превращалась в ее похоронный саван.

В 2000-е гг. в связи с постановкой преимущественно классических балетов тенденция к «драматизации» практически не прослеживается. Исключением может служить сценография к балету «Любовь под вязами», поставленному Ю. Пузаковым на музыку Л. Бернштейна и С. Барбера в 2006 г. Оформление, созданное Е. Булгаковой, было минималистичным и носило по-сути, иллюстративный характер. Но минимализм сценографии был обусловлен как раз постановочной концепцией балета, где драматургическая основа (либретто создано по мотивам одноименной пьесы Ю. О'Нила) и хореографический текст являлись самоценными и не требовали дополнительного комментирования либо раскрытия. Также сориентированной на создание образа, соответствующего характеру постановки В. Иванова, была сценография Д. Мохова к «Мефисто» В. Кондрусевича (2002, 2010 гг.). Созданное художником метафорическое пространство без какой-либо пространственно-временной привязки соответствовало стилистике балета, его хореографическому языку и философской направленности. В начале 2010-х гг. в постановках таких авторских балетов, как «12 стульев» Г. Гладкова (2011 г.), «Метаморфозы» на музыку И. С. Баха (2012 г.) и др. можно проследить обусловленность сценографии особенностями стиля постановки и стремление художников выразить в сценографических образах смысловую составляющую спектакля. Так в поставленном Д. Якубовичем (реж. А. Гриненко) балете «12 стульев» А. Меренков использует нетипичную для балета организацию пространства, что обусловлено характером хореографии и игровой функцией сценографии. Основу сценографического образа составляет конструкция-станок, способная

к трансформации, воплощающая по идее художника ДнепроГЭС. Также А. Меренковым в сценографический образ спектакля вводятся изображения «Башни III Интернационала» В. Татлина, «Рабочего и колхозницы» В. Мухиной, советского флага и др. Все это, согласно с концепцией постановщиков, направлено на воссоздание атмосферы эпохи, своеобразного «путешествия» по советской повседневности и культуре. В отличие от эксцентрического характера «12 стульев» постановка О. Костель «Метаморфозы» имеет философскую направленность. Поэма Овидия использована хореографом как отправная точка для глубоких размышлений о современном обществе потребления, где такие ценности, как любовь и верность, теряют свое значение. Современный хореографический язык постановки, введение в действие вокальных фрагментов (арий из кантаты И. С. Баха), использование приемов драматического театра сделали собственно пластическое действие в балете настолько ясным, что оно не требовало дополнительного сценографического «объяснения». Именно самоценность и смысловая наполненность хореографического действия, его образность обусловили минимализм сценографии А. Костюченко (художник по костюмам – Н. Гурло), основу которой составили подвесные ширмы и два фрагмента сломанной стрелы, как портал обрамляющие сцену. Такое решение имело как конструктивное значение (ширмы), так и символическое (в метафорическом плане сломанная стрела как символ Амура обозначала «обещивание» любви). Отдельные костюмы и реквизит также имели значительную смысловую нагрузку: расшитый павлиньими перьями наряд Юпитера отображал его личность, яблоки служили символом соблазна, а монеты заменяли золотой дождь в сцене с Данаей. В целом же эта работы А. Костюченко, как и А. Меренкова, дают примеры нетипичные для сценографии балета в Беларуси. Обусловлено это, в первую очередь, оригинальным характером рассмотренных постановок и их концептуальностью.

Заключение. Несмотря на признание определяющей роли музыкальной основы, необходимости «музыкальности» сценографии на теоретическом уровне, в постановочной практике музыкальных театров

Беларуси конца XX – начала XXI в. очевидна тенденция к отступлению от данного положения и ориентации сценографов на режиссерскую постановочную концепцию спектакля, что условно можно обозначить как «драматизацию». При этом в разных жанрах эта тенденция проявляется неоднозначно. Наиболее ярко она заявляет о себе в опере в 1990-е гг., когда на смену раскрытию музыки, передаче эпохи, «иллюстрированию» действия сценографией приходит концептуальность, обусловленная стремлением к оригинальным режиссерским интерпретациям, в идейном раскрытии которых и помогает визуальный образ спектакля. В оперетте преодоление постановочной традиции начинается в 2000-е гг.: для оригинальных постановок классики с выразительной режиссерской концепцией художники создают сценографию, сориентированную, прежде всего, на поддержание этой концепции. Постановки классического балета остаются полностью в рамках традиции, что обусловлено особенностями данного жанра.

В то же время сценография авторских современных балетов, которые часто обладают значительным идейным содержанием, во-первых, всегда обусловлена особенностями хореографического языка постановки, во-вторых, в большинстве случаев, формирует образный текст, помогающий раскрытию либо углублению смыслового наполнения балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – С. 337.
2. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Об искусстве; вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – С. 596.
3. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – М.: Всерос. театр. об-во, 1978. – 455 с.
4. Ванслов, В. Изобразительное искусство и музыкальный театр / В. Ванслов. – М.: Сов. художник, 1963. – 162 с.
5. Карп, П. М. О балете / П. М. Карп. – М.: Искусство, 1967. – С. 66.
6. Лысенко, З. На сцене – героини Кальмана / З. Лысенко // 7 дней. – 2003. – 14 июня. – С. 10.
7. Суслава, В. Шэкспір у прасторы сімвала / В. Суслава // Мастацтва. – 2001. – № 3. – С. 33.

Поступила в редакцию 10.04.2014 г.

УДК 78.071:78.089.7

Рациональность восприятия фортепианной фактуры клавира как инициальный фактор в работе концертмейстера

Молчанова Т. О.

Львовская национальная музыкальная академия имени Н. Лысенко, Львов



В статье изложены основные направления работы концертмейстера с клавиром путем нахождения наиболее удобных технологических вариантов исполнения. Отмечено, что пианистичность изложения является необходимым качеством любого оркестрового произведения, предназначенного для исполнения на фортепиано. Внимание акцентируется на том, что подобный творческий акт рассматривается как разновидность творческой интерпретации, фиксирующей нахождения концертмейстером наиболее целесообразных в художественно-техническом отношении форм и методов рационализации фактуры, воплощение тембрового разнообразия оркестровых голосов, особенностей инструментальных штрихов, фразировки, динамики и т. д. Мотивировано, что природа звукоизвлечения на фортепиано способствует совершенствованию артикуляции, воспроизведению на нем различных тембров, поскольку гибкость и свобода инструментального языка этого инструмента не имеет себе равных. Сформулировано, что использование того или иного приема должно стать результатом анализа, наличия знаний в отношении

индивидуальных особенностей оркестровых инструментов, накопления ассоциативных аналогий. Резюмируется, что предложенные варианты рационализации фактуры клавира являются базовым комплексом для работы концертмейстера.

Ключевые слова: концертмейстер, клавир, рационализация фактуры, имитация, оркестровые штрихи, тембровое разнообразие.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 39-47)

Rational Perception of Clavier Piano Texture as an Initial Factor in the Work of Concertmaster

Molchanova T. O.

Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

The article outlines main directions of the work of concertmaster with clavier by finding the most convenient technological variants of interpretation. It is noted that suitable artistic presentation of the musical material is a necessary quality of any orchestral work intended for piano. It is emphasized that such creative act of concertmaster is regarded as a kind of creative interpretation which fixes the finding of the most appropriate artistic and technic forms and methods of rationalization of the texture, the embodiment of timbre variety of orchestral voices, features of instrumental touches, phrasing, dynamics, etc. It is motivated, that the nature of piano sound-extraction improves articulations, reproducing its timbres because the flexibility and freedom of instrumental 'language' of this instrument is unmatched. It is formulated that the use of such tehniue should be the result of the analysis, the availability of knowledge about the individual characteristics of orchestral instruments, accumulation of associative analogies. It is presumed that the proposed variants of rationalization in clavier should serve as a basic complex for the work of an accompanist.

Key words: concertmaster, clavier, rationalization of the texture, imitation, orchestral touches, timbre variety.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 39-47)

Адрес для корреспонденции: e-mail: T.O.Molchanova@yandex.ua – Т. О. Молчанова

Работа концертмейстера с клавиром является процессом творческого восприятия и соответствующего прочтения композиторского замысла, базирующимся на ознакомлении с партитурой и реальным звучанием произведения. Художественно-творческая парадигма исполнения оперного клавира направлена на решение вопроса сохранения его фактического звучания и раскрытия содержания в новых инструментальных условиях (средствами фортепиано). Поставленные задачи инспирируют необходимость формирования профессиональной ориентации концертмейстера в этом направлении как базовой основы его деятельности. В статьях теоретиков и практиков концертмейстерства (Е. Безуглой, Д. Благого, Е. Брюхачевой, Г. Когана, А. Люблинского, Е. Шендеровича) последовательно утверждается идея рационализации фактуры клавира как важнейшего условия его профессионального исполнения. Попытаемся суммировать и изложить основные положения рационализации фортепианной фактуры в исполнении клавиров, поскольку они рассредоточены в разных источниках и до настоящего времени все еще не получили системного методологического обоснования.

Цель статьи – изучение основных направлений работы концертмейстера с клавиром путем нахождения наиболее удобных технологических вариантов исполнения.

Работу с клавиром следует рассматривать не как техническую обработку оркестровой музыки, а как разновидность творческой интерпретации, фиксирующую нахождение концертмейстером наиболее целесообразных в художественно-техническом отношении форм и методов рационализации фактуры, воплощение тембрового разнообразия оркестровых инструментов, особенностей инструментальных штрихов, фразировки, динамики и т. д., не разрушая при этом авторского замысла.

Начнем с утверждения: фортепиано владеет уникальными возможностями, поскольку гибкость и свобода инструментального языка этого инструмента не имеет себе равных. Как акцентировал известный российский пианист А. Рубинштейн: «Рояль – это ...сто инструментов» [1]. Действительно, фортепиано обладает способностью заме-

нить любой оркестр – именно это свойство позволило многим композиторам внедрять в практику переложения концерты для инструмента-соло и оркестра. Как известно, звук на фортепиано извлекается ударом молоточка по струне, благодаря чему сложная и усовершенствованная система механизма, связывающая клавишу с молоточком, способствует реализации огромного количества разнообразных штрихов, динамических оттенков, предоставляя возможности для создания многоголосной фактуры. Природа звукоизвлечения на фортепиано способствует совершенствованию артикуляции, воспроизведению различных тембров. Ведь в основе тембра этого инструмента лежит определенная частота колебаний струны, обогащенной обертонами, и разнообразная дозировка и соотношение динамики по вертикали в сочетании с педалью способствуют модификации тембра непосредственно в процессе исполнения. Фортепиано имеет и собственную потенцию в поддержке ритмического начала в музыке. Резюмируя вышеизложенное, позволим констатировать: фортепиано обладает достаточным запасом технических и выразительных ресурсов для передачи различных настроений и характера звучания музыки – и не только фортепианной, но и оркестровых переложений.

Методы рационализации фортепианной фактуры клавира. Из-за перегруженности и сложности фактуры большую часть клавиров исполнять без соответствующей транскрипции достаточно трудно. Такая транскрипция получила название «редукция» (лат. *reductio* – упрощать). Анализируя процесс исполнения оперного клавира, Д. Благой отмечает: «Исполнение клавиров оркестровых инструментов порой оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианного перевода, причем – что особенно важно – с учетом специфических требований к тембральности звучания, проявляя повышенное внимание к “фортепианной инструментовке”» [2]. Эту же мысль продолжает Е. Шендерович: «Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого, пианисту необходимо

иметь удобную (или хотя бы практически исполняемую) фортепианную фактуру» [3]. А. Г. Коган суммирует: «Известно большое количество примеров, когда небольшое изменение авторского перевода (в частности, иное распределение рук), нисколько не нарушая стиля, вместе с тем существенно облегчает исполнение и улучшает звучание...» [4]. Одновременно в этой работе автор очертил важные, по нашему мнению, советы в отношении аппликатурной изобретательности солиста-пианиста, которые можно с успехом использовать и концертмейстеру. В частности: исполнение виртуозных пассажей поочередно двумя руками, перераспределение музыкального материала в партиях левой и правой рук в технически сложных местах, использование позиционного исполнения пассажей. Преподаватель Московской консерватории Е. Брюхачева, рассматривая вопрос упрощения трудноисполняемых мест в клавире Чайковского «Евгений Онегин», справедливо отмечала, что пианистичность изложения является необходимым качеством любого оркестрового произведения, предназначенного для исполнения на фортепиано. А. А. Люблинский и Е. Шендерович подчеркивали важность критического подхода к клавирному изложению любого оперно-симфонического произведения и утверждали, что упрощение не только допустимо, но и необходимо. Ведь нахождение удобного исполнительского формата позволит концертмейстеру не только приблизить звучание к оркестровому, но и сделать более пианистическим изложение фортепианной партии.

В контексте излагаемого, прежде всего, следует обосновать следующий показатель: мера упрощений во многих случаях определяется темпом. Безусловно, сложные эпизоды, требующие упрощений, не вызывают трудностей у оркестрантов, поскольку в оркестровых партитурах музыкальный материал распределен между инструментальными группами и потому легко исполняем. Ниже предложены возможные варианты рационализации фактуры, относящиеся к общепринятым коммуникативным моделям. Приведенные примеры касаются как оперной, так и балетной музыки:

– замена широкого расположения гармоний компактным;

– перераспределение между двумя руками неудобных для исполнения пассажей, интервальных последовательностей или аккордовых комплексов, перенесенных в клавир в соответствии с мотивным развитием или исполнением определенной группы инструментов;

– замена репетиций или движения аккордами в быстром темпе чередованием различных его голосов или распределением их между двумя руками (допускается и использование тремоло);

– опускание нот, повторяющихся при исполнении сложных пассажей в быстром темпе;

– снятие нижнего голоса во время исполнения в быстром темпе интервальных пассажей или дублирования голоса в аккордах – с целью сохранения темпа и характера мелодического строения (речь идет о материале, изложенном в партии правой руки клавир, поскольку линия баса в любом случае обязана оставаться нетронутой);

– собирание широких фигураций в компактные гармонические созвучия;

– в полиритмических соединениях – оставляя неизменным бас, исполнять верхний голос или главную тему.

Особо обозначим: в работе с клавиром следует избегать запрограммированных сложностей (большого количества прыжков, двойных нот, пассажей октавами, терциями). Безусловно, существует множество вариантов упрощения фортепианной фактуры и предложенные выше – наиболее распространенные. Каждый концертмейстер должен иметь свой подход к решению этой проблемы и, соответственно, свой багаж упрощений, основывающийся на условиях профессиональной реализации как с точки зрения воплощения содержания произведения, его художественно выразительного исполнения, так и необходимой насыщенности звучания. Одновременно заметим, что из-за индивидуального анатомического строения рук концертмейстера, а также его исполнительно-технических возможностей имеют право на существование и другие исполнительские варианты упрощений. Важным условием остается грамотность подобных транскрипций с учетом сохранения качественного звучания клавир.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что в существующих транскрипциях оперно-сим-

фонических партитур (клавирах) у концертмейстера периодически может возникать и другая проблема – та часть оркестровой партитуры, которая находит свое воплощение в клавирах, не всегда полно и точно воспроизводит музыкальное содержание произведения. Некоторые клавишные переложения не фиксируют всех особенностей реального звучания произведения, в переложениях теряются многие голоса, порой даже темы. И с этим чаще всего сталкиваются балетные концертмейстеры – ибо наряду с профессиональными переложениями балетов М. Равеля, П. Чайковского, А. Глазунова, С. Прокофьева, Б. Асафьева, А. Хачатуряна и других, существуют и фортепианные переложения балетов Р. Дриго, Ц. Пуньи, Л. Минкуса неизвестными авторами. К тому же в формате рукописей, в которых часто отсутствуют темповые, динамические, штриховые обозначения, смысловые лиги, не хватает названий сцен и номеров. Вот как это объясняет Г. Безуглая: «Фортепианные переложения балетов этих авторов исполнялись безымянными концертмейстерами и капельмейстерами, во многих случаях не преследовавшими цель совершить добросовестную и творческую работу... Некоторые старинные балеты или фрагменты из них (*Pas de deux*, *Pas d'action*) существуют в виде нескольких оркестровых версий – сохранившихся авторских, многократно измененных в процессе сценической жизни спектакля, и современных, созданных заново по имеющемуся клавиру» [5].

За одним голосом транскрипции партитуры может часто «скрываться» унисон нескольких дублирующих друг друга инструментов оркестра, звучание которых в разных регистрах меняется. Вот почему в исполнении фортепианного переложения партитуры порой используют амплификацию (лат. *amplifico* – увеличивать), что является противоположным редукции. Концертмейстер может включать дополнительные ноты в аккорды, удваивать фактуру (с целью конкретных дополнений следует обращаться к партитуре произведения), что будет способствовать приближению фортепианного звучания к оркестровому. Во время репетиционного процесса исполнители обязаны слышать на фортепиано основные инструментальные группы и ведущие ин-

струменты оркестра, которые служат для них ориентиром в дальнейшем. А, следовательно – не возникнет неожиданностей, и певцы смогут заранее сбалансировать динамическое соотношение голоса и оркестра, как и танцовщики – выразительность координационных действий и траекторию движений. Необходимость в амплификации возникает и тогда, когда оркестровая партитура в переложении для фортепиано звучит серо и бесцветно. Большей частью это касается эпизодов *tutti*, кульминаций, в которых вместо унисона можно использовать октавы, аккорды. Однако основные темы следует воспроизводить на фортепиано без отклонений от текста.

Способы воспроизведения на фортепиано звучания оркестровых инструментов. Кроме преодоления определенных технических трудностей в исполнении оперно-симфонического произведения в формате клавира, перед концертмейстером возникает и задача приблизить фортепианное звучание к оркестровому. Прежде всего, это умение выстраивать динамику каждой оркестровой группы, имитировать игру определенных инструментов оркестра или их групп. Ведущая роль здесь принадлежит образно-тембральным, артикуляционно-динамическим формантам их звучания, формирующихся осведомленностью в тембровых, динамических и штриховых характеристиках оркестровых инструментов. Разнообразие артикуляционных и динамических приемов способствует воссозданию насыщенной оркестровой ткани, ее разнообразному тембровому звучанию. Ведь весьма часто в исполнительских трактовках некоторых концертмейстеров можно услышать игру неопределенным штрихом, даже без стремления к унификации: *legato* или *non legato*, *staccato* или *portamento*.

Вопрос воспроизведения на фортепиано звучания оркестровых инструментов частично рассмотрен в работе Е. Шендеровича «О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора» (Л.: Музыка, 1972), где находим рекомендации в отношении аналогии звучания фортепиано с тембрами инструментов симфонического оркестра. И хотя довольно непросто обобщить систему воспроизведения средствами фортепиано звучания определен-

ных оркестровых групп и инструментов, создание иллюзии того или иного тембра, тем не менее, попытаемся типизировать это, не только опираясь на положения работы вышеуказанного автора, но и дополняя очерченную проблему некоторыми собственными наблюдениями и выводами.

Концертмейстеру следует стремиться к созданию рельефного оркестрового звучания, предполагающего не только дифференциацию звучания различных оркестровых групп, но и установление определенной иерархической структуры их соотношений, которые можно решить только с помощью артикуляционных, штриховых и динамических средств. Если струнно-смычковая группа в оркестре обладает, в целом, достаточно яркой силой звука, ровностью и однородностью тембра (объясняется это единством конструкции и общим принципом звукоизвлечения), то группа деревянных духовых инструментов наоборот – не может соперничать с ней по этим характеристикам, поскольку имеет меньшую силу звучания. Отдельные акцентированные аккорды (или интервалы) в игре деревянных духовых инструментов слышны намного слабее, нежели у струнных. Не слишком сильно и отчетливо деревянная духовая группа исполняет и разнообразные акценты в пассажах на «f». А вот группой медных духовых инструментов все это «произносится» намного четче и яснее. Вместе с тем деревянные духовые инструменты владеют богатой палитрой ярких, индивидуальных тембров.

В исполнении партии деревянных духовых инструментов рекомендуется фиксация пальцев и кисти руки, поскольку именно мягкая атака и пальцевая ровность в игре аккорда или интервала создает иллюзию аналогичного звучания. Имитация звучания флейты должна осуществляться за счет игры легкими, гибкими, ровными пальцами, движением руки, которая скользит и как бы «ведет» пальцы, тем самым создавая эффект воздушного, легкого звучания (т. н. «жемчужная игра»). Кларнет владеет «теплым» тембром и имитируется соответственно, как и флейта, однако более активными пальцами, воспроизводя его светлое, блестящее звучание, а в верхнем регистре, за счет большей пальцевой активности, даже острое и немного пронзительное. Го-

бой должен слегка «гнусавить» и его яркое, острое звучание с носовым призвуком имитируют крепкими пальцами – каждый звук извлекается с помощью их точного и близкого удара по клавиатуре. Фагот не обладает широким динамическим диапазоном, поэтому должен звучать приглушенно и мягко.

В воспроизведении звучания инструментов медной духовой группы также существует своя специфика. Тромбоны владеют достаточно большой динамической шкалой, ярким, блестящим звуком. Именно поэтому исполнение эпизодов, где звучат тромбоны, требует насыщенного звучания фортепиано. Трубы также звучат очень громко и могут прорезывать целый оркестр – имитируются с помощью игры вертикальными, крепкими пальцами, что соответственно придает звучанию фортепиано соответствующую резкость. Если же определенный эпизод исполняется трубами на «р», используется и левая педаль, при этом четкость атаки каждого звука сохраняется. Сигналы труб предлагается играть свободной, мягкой рукой, но плотными, сведенными пальцами. Валторновые эпизоды исполняются рукой от плеча, эластичной кистью, пальцы плотно погружаются в клавиатуру. В момент воспроизведения звучания валторны с сурдиной, применяют густую левую и правую педали, создающие соответствующую звуковую иллюзию.

Специфика игры ударных инструментов требует активизации пальцев и веса руки, что, соответственно, поможет созданию острого и пронзительного звучания этой оркестровой группы. И именно токатная артикуляция, как исполнительный прием в игре на фортепиано, а также использование правой педали поможет воссозданию звучания различных ударных инструментов.

Особое внимание следует уделить воспроизведению звучания группы струнно-смычковых инструментов, при котором необходимо чувствовать протяженность мелодических и аккордовых построений, а присущую струнным своеобразную вибрацию имитировать с помощью «рессорности» кисти руки, без жесткой фиксации пальцев и самой кисти. Фразы следует исполнять ровно, без акцентов на сильных долях или в начале каждого такта, создавая иллюзию «длинного смычка». Учитываются и некото-

рые особенности звучания каждой группы: светлое, красочно разнообразное – скрипок, немного «носовой», терпкий тембр альтов, с более мощным, по сравнению со скрипками, звучанием; выразительное, рельефное, приближенное к человеческому голосу – у виолончели (т. н. «баритоновый тембр»), глуховатое звучание контрабасов (по сравнению с другими струнными их динамические возможности намного меньше). Арфовые эпизоды исполняются свободным движением рук, с педалью, артикулируя каждый звук.

Имитация народных инструментов настраивает на пересмотр стабильных артикуляционных и динамических условий звукоизвлечения на фортепиано в направлении использования небольшого объема динамического звучания и осторожного применения педали. К примеру, русская гармошка имитируется на фортепиано равномерным чередованием аккордов, четко, легко, без педали. Воссоздать звучание балалайки, которая на коротком арпеджированном аккорде дает четкую атаку, и игру на цимбалах, мандолине, гуслях, на которых исполнители «пробегают» арпеджио быстро и легко, достаточно нелегко. При условии его буквального воспроизведения на фортепиано можно столкнуться со сложной виртуозной задачей, поскольку исполнять так быстро, как это получается на балалайке, гуслях или цимбалах, – весьма сложно; и если растянуть исполнение – исказится приближенность к оригиналу. Здесь скорее допустимы некоторые изменения нотного текста: снятие дублирующих голосов, перенос некоторых звуков октавой выше. Изменение голосоведения разрешается при условии, что новая схема расположения голосов будет более логичной.

Небольшая сила звучания балалайки, мандолины и домры в сольных эпизодах не способствует их звуковому приоритету, что следует учитывать в имитации на фортепиано (именно на уровне динамики). Однако воссоздание их игры в группе, охватывающей почти весь звуковой диапазон, и имеющей значительное количество дублирующих партий (в которых хорошо уравновешены и мелодические линии, и вертикальные гармонические комплексы, и басовые опорные звуки), происходит за счет достаточно яркого звучания фортепиано и

четкого артикуляционного произношения всех мелодических построений. Ассоциации с органом в звучании баяна предполагает использование яркой динамики, применения правой педали, что будет способствовать созданию объемного звукового поля.

Значительную помощь в поиске средств воспроизведения звучания определенных оркестровых групп может оказать и использование артикуляции как средства музыкальной выразительности. Наиболее распространенным из артикуляционных приемов является *staccato*, которое вбирает в себя большое количество ярких художественно-выразительных возможностей. Штрих *staccato* существует в трех вариантах записи: точка над нотой, короткая нота с паузой около нее и клин над нотой (*острое staccato*).

Staccato не требует подчеркнутого акцента каждого звука, если он специально не указан композитором. Имитация этого штриха различными инструментами происходит следующим образом. Органные *staccato* исполняются с помощью кисти и небольшой нагрузки руки. *Staccato* деревянных духовых похоже на фортепианное *non legato* и исполняется легкими, упругими движениями пальцев и кисти руки; *staccato* медных духовых приближается к *marcato* (итал. – подчеркивать) и имитируется с помощью активных, крепких пальцев. Прием кистевого *staccato-leggiero*, как правило, воспроизводит легкое, светлое звучание флейт.

Staccato, *pizzicato* скрипок имитируется на фортепиано мягкой кистью и упругими пальцами, которые как бы отскакивают от клавиатуры; предплечье эластичное и рессорное, составляет вместе с кистью единое целое, пальцы очень «живые», в момент звукоизвлечения делают едва заметное движение от клавиатуры. Звук в имитации *pizzicato* должен быть недолгим, отрывистым, немного глуховатым, и иметь сходство со звучанием арфы. *Pizzicato* обычно используется как элемент декоративный. *Spiccato* (итал. – досл. «отрывистый») и *ricochet* (фр. – досл. «прыгающий смычок») скрипок воспроизводятся на фортепиано легкими, активными пальцами, без педали. *Staccato*, *pizzicato* виолончели и контрабаса имитируется на фортепиано не столь остро и подчеркнуто, как у скрипок. В этом

случае кисть пианиста уподобляется кошачьей лапке – бархатной и мягкой, вместе с тем плотной и упругой. Pizzicato струнных народных инструментов имитируется с помощью звучания, которое несколько длиннее фортепианного staccato и исполняется активными пальцами, с использованием короткой педали. В динамическом плане должно быть более тихим, поскольку эти инструменты, как уже отмечалось выше, не обладают большими динамическими возможностями. Острота staccato на баяне и аккордеоне воспроизводится на фортепиано с помощью легких пальцевых ударов по клавишам, без использования педали.

В эпизодах на «f» staccato домр, балалаек, бандур имитируется активными, крепкими пальцами, без использования левой педали, поскольку для игры на вышеуказанных инструментах именно таким staccato исполнители подключают мышцы кисти и предплечья. А в эпизодах на «р» следует обязательно применять левую педаль. Гитарные эпизоды имитируются короткими арпеджированными аккордами, достаточно быстро, четко, с контролируемым использованием педали.

Staccatissimo струнных и струнных народных инструментов воспроизводится быстрым, четким, активным движением пальцев и кисти – движением, в котором отсутствует пальцевая вялость – звук становится острым, четким, без стука. Staccatissimo бравурного характера исполняется резким броском пальцев и кисти (с помощью руки) и соответствующим резким и быстрым их подпрыгиванием над клавиатурой, иногда со значительной амплитудой размаха.

Штрих portamento, который широко применяется в игре на разных инструментах, указывает на перетекание одного звука в другой (как короткое хроматическое glissando). В имитации на фортепиано следует стремиться максимально придерживать предыдущий звук до взятия следующего. Этот штрих не стоит путать с portato (среднее между legato и staccato), означающий ясное подчеркивание звуков. На фортепиано portato имитируется выразительным подчеркиванием каждого из звуков, которые должны отделяться друг от друга (напоминает легкий подхват певческого дыхания).

Martellato (фр. – молотить, чеканить) – штрих смычковых инструментов, при котором каждый звук извлекается твердым движением смычка в разные стороны и его резкой остановкой. На фортепиано этот штрих имитируется ярким, подчеркнутым, несколько тяжеловесным штрихом staccato, без использования педали.

Термин détaché (фр. – отдельный) заимствован из практики игры на смычковых инструментах (обычно еще какими-то дополнительными знаками этот штрих не обозначается) и соответствует фортепианному non legato. С его помощью каждый звук извлекается отдельно, т. е. с новой атакой и выдерживается до конца. Педаль не используется. У баянистов (аккордеонистов) этот штрих лишен резкости, поэтому на фортепиано воспроизводится штрихом non legato и с педалью.

В отношении имитации штриха legato. У деревянных духовых инструментов этот штрих достаточно прозрачен, легок и воспроизводится на фортепиано активными собранными пальцами, как будто слегка атакуя каждый звук, без педали. В имитации legato медных духовых применяют активную атаку звука за счет мышечной энергии руки и силы пальцев. У группы струнно-смычковых инструментов штрих legato более насыщенный, напевный – на фортепиано эффект legato этих инструментов достигается за счет мягкого, глубокого звукоизвлечения, ясного интонирования и динамически выразительного построения каждой фразы. Legato на домре, балалайке, бандуре воспроизводится на фортепиано штрихом legato с использованием запаздывающей педали, но без гармонических наслоений. Имитация legato на баяне и аккордеоне воссоздается глубоким, насыщенным фортепианным legato (при этом использование педали обязательно).

Следует акцентировать еще один важный момент: инструментальное legato в оркестровой партитуре не всегда унифицируется с фортепианным, поскольку крупные напевные фразы в партитурах часто фиксируются мелкими техническими лигами – особенно у струнных инструментов. Вместе с тем, они должны мыслиться и соответственно исполняться как построения широкого дыхания. Да и оркестровый штрих

staccato (особенно, когда им играет определенная группа оркестровых инструментов) отличается большей протяженностью самого штриха.

Тремоло в оркестре, в основном, используется как разновидность тембра – ровная поверхность звучания заменяется «гофрированной», волнистой. Имитировать оркестровое тремоло необходимо следующим образом: сначала одновременно охватывают все звуки (аккордом или интервалом) – то есть переводят все звуки из горизонтального восприятия в вертикальное, и только потом тремолируют. Если тремоло выписано в широком расположении, его заменяют узким, перенося некоторые звуки октавой выше (ниже). Бас при этом остается нетронутым. Допускается и распределение звукового комплекса между руками, или исполнение в следующем формате: удерживая бас на педали, другую часть гармонического целого можно тремолировать. Вместе с тем заметим, что при условии частой смены аккордов, которые тремолируются, такой прием может привести к лишним акцентам – в этом случае логичнее будет соединять выдержанные аккорды в одной руке с тремоло в другой.

Иногда в клавирах встречаются аккордовые вертикали, которые невозможно сыграть на фортепиано одновременно. Некоторые редакторы предлагают их арпеджировать, что не является профессиональным с точки зрения логики оркестрового звучания. В таких случаях грамотнее будет изменить расположение звуков аккорда (перенести октавой выше или ниже) или же распределить его между двумя руками, опять-таки оставляя неизменным бас. Вместе с тем, если у определенной гармонической вертикали стоит волнистая линия, означающая исполнение арфой – на фортепиано этот звуковой комплекс имитируется с помощью арпеджио.

Сделаем акцент и еще на одном моменте: все оркестровые *rubato*, *accelerando*, *ritenuto*, *rallentando* и другие агогические нюансы менее гибки, нежели фортепианные, поэтому исполняются шире и масштабнее.

Дополнить панораму заявленной проблематики следует важным утверждением, что в оркестре педали (как устройства) не существует, поэтому ее использование в исполнении оркестрового произведения

требует особого контроля. Безусловно, педаль способствует обогащению артикуляционных возможностей фортепиано в имитации звучания некоторых оркестровых инструментов. Как подчеркивает В. Приходько, упоминая известное выражение А. Рубинштейна: «Педализация помогает выявить имитаторские возможности фортепиано, в котором, по известному утверждению А. Рубинштейна, прячутся “сто инструментов”» [6]. Вместе с тем лучше применять прямую педаль, чтобы избежать наслоений гармоний. Не стоит использовать педаль и в инструментальных эпизодах-соло, в имитации штрихов *pizzicato*, *staccato*. Не следует выдерживать на педали гармонические последовательности (особенно в окончаниях) и продолжать звучание на паузах. Запоздывающую педаль применяют только для объединения широких интервальных ходов, удерживания басов в широко расположенных аккордах, иногда для воссоздания определенных тембровых эффектов (в частности, в имитации соло валторны). Левая педаль может использоваться для воспроизведения приглушенных тембров инструментов, их звучание *con sordino*.

Серьезного внимания в исполнении на фортепиано оркестровых произведений требует линия баса, которая играет роль фундамента всего произведения и является важной именно с точки зрения пространственной организации, поскольку способствует созданию объемного звучания.

Профессионализм концертмейстера, работающего в классе оперно-симфонического дирижирования и в оперном театре, требует и владения знаниями в отношении силы звучания оркестра, поскольку при этом меняются и соответственно корректируются привычные представления о динамике, воспринимаемой, прежде всего, в сопоставлении ее различных уровней. То есть понятие «*f*» или «*p*» приобретает несколько значений: в партии каждого инструмента оркестра; в каждой группе, общее. Именно подобное несовпадение динамических уровней создает эффект тонкой динамической полифонии. В этом контексте особое значение приобретает умение определить уровень звучания каждой оркестровой группы, поскольку оно существенно отличается даже в одном динамичном нюансе.

К примеру, группа баянов звучит ярче, чем струнная народная (домры, балалайки). Как и звучание медной духовой группы гораздо громче деревянной духовой. В струнно-смычковой группе ярче звучат скрипки, особенно в высоком регистре. Следует учитывать и то, что «f» в прозрачной фактуре иное, нежели в насыщенной (это касается и «р»). Концертмейстер должен владеть искусством перехода от одной динамической градации к другой, что по аналогии с пением можно назвать филировкой звука.

Заключение. Исполнение оперного клавира, как разновидность творческой интерпретации оркестровой музыки, направлено на сохранение его реального звучания и раскрытия содержания средствами фортепиано. Имеется в виду: достижение фактурными средствами необходимых динамических эффектов звучание оркестра (плотность или разреженность музыкальной ткани), нахождение адекватных форм произнесения звука путем имитации инструментальных штрихов, подчеркивания значимых голосов, переосмысление некоторых компонентов фактуры, которые не соответствуют специфике фортепиано и т. п. Использование того или иного приема должно стать результатом анализа, наличия знаний индивидуальных особенностей оркестровых инструментов, накопления ассоциативных аналогий, поскольку процесс приобретения навыков рационализации фактуры форми-

руется с опытом, и становится результатом длительной практической работы.

Вместе с тем необходимым качеством любого оркестрового произведения, предназначенного для исполнения на фортепиано, должна стать и пианистичность изложения, которая достигается за счет редукации как возможности упрощения подчас сложной фактуры клавира, что, в свою очередь, существенно облегчает исполнение и улучшает звучание. Несмотря на существование большого количества вариантов рационализации фортепианной фактуры, каждый концертмейстер должен иметь свой подход к этой проблеме, опирающийся на условия ее профессионального решения как с точки зрения сохранения содержания произведения, так и необходимой насыщенности звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм, Л. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1974. – С. 118.
2. Благый, Д. Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя / Д. Благый // Сов. музыка. – 1973. – № 10. – С. 59.
3. Шендерович, Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. Шендерович. – Л.: Музыка, 1972. – С. 5.
4. Коган, Г. О фортепианной фактуре. К вопросу пианистичности изложения / Г. Коган. – М.: Сов. композитор, 1961. – С. 4.
5. Безуглая, Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца / Г. Безуглая. – СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2005. – С. 154.
6. Работа с репертуаром: учеб. пособие. – СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – С. 94.

Поступила в редакцию 06.03.2014 г.

УДК 780.643.2(510) "19/20"

К вопросу о развитии саксофонного искусства в Китае в XX – начале XXI века

Гэ Мэн

Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск



Статья посвящена осмыслению пути развития саксофонного искусства Китая как уникального культурного явления, зародившегося в конце XIX века. Его история рассматривается сквозь призму идеи трансплантации как отражения одной из форм взаимодействия культур. Посредством анализа ряда исторических фактов, автор обосновывает уникальность саксофонного искусства Китая, которая является результатом его укоренения на совершенно специфической культурной почве. Выделяются культурно-исторические периоды развития китайского саксофонного искусства, обусловленные социально-политическими условиями развития страны. Характеризуются основные направления формирования репертуара китайских саксофонистов, включающего значительное количество оригинальных сочинений китайских композиторов, а также условия для получения профессионального образования исполнителя на саксофоне. Статья является первой попыткой исследования исторических условий развития саксофонного искусства в Китае.

Ключевые слова: трансплантация как взаимодействие культур, саксофонное искусство Китая.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 48-54)

On the Development of Saxophone Art in China in the XXth – early XXIst Centuries

Ge Man

Educational establishment «Belarusian State Academy of Music», Minsk

The article deals with the understanding of the development trends of the Chinese saxophone art as a unique cultural phenomenon which appeared in the late XIXth century. Its history is examined in the light of transplantation idea as a reflection of one of the cultural interaction forms. By means of the analysis of several historical facts the author proves the unique character of the Chinese saxophone art which is a result of the latter taking root in the specific cultural ground. Cultural and historical periods of the development of the Chinese saxophone art are distinguished, that are determined by the social and political conditions of the country's development. The author characterizes the main trends of building up Chinese saxophonists' repertoire that includes considerable amount of original works of the Chinese composers as well as the conditions for getting a professional education of a saxophone performer. The article is the first attempt to research historic conditions of the Chinese saxophone art development.

Key words: transplantation as interaction of cultures, saxophone art of China.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 48-54)

«Ход развития исторической науки ведет нас ко все большему и большему признанию роли внутренних законов в развитии страны, ее государства и культуры. Иностранные влияния оказываются действенными только в той мере, в какой они отвечают внутренним потребностям страны».

Д. Лихачев

Саксофон, изобретенный в начале 1840-х годов бельгийским мастером Адольфом Саксом, удивительно быстро за-

воевал симпатии слушателей в Европе и Америке, а в конце XIX века проник на территорию Китая. Всего за сто с небольшим лет саксофонное искусство прошло в Китае интенсивный путь развития, и в настоящее время саксофон по праву считается здесь наиболее популярным западным духовым инструментом. При этом литература о саксофонном искусстве Китая ограничивается

Адрес для корреспонденции: e-mail: 892209287@qq.com – Гэ Мэн

публицистическими статьями-интервью с китайскими исполнителями, а точечные и отрывочные сведения об истории саксофона в Китае рассыпаны по музыкально-историческим исследованиям общего характера.

В настоящей статье мы пытаемся ответить на вопрос, какие культурные и исторические условия позволили молодому западному инструменту получить расположение слушателей, композиторов и исполнителей в «чужой» цивилизационной среде. В качестве «опорной точки», ключевой идеи статьи мы избрали явление трансплантации как отражения одной из форм взаимодействия культур. Как известно, данное явление было рассмотрено выдающимся российским филологом и искусствоведом Дмитрием Сергеевичем Лихачевым при исследовании исторического развития русской литературы X–XVII веков [1]. Согласно ценнейшим наблюдениям ученого, культурные явления «...пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому, как пересаженное растение начинает жить и расти в новой обстановке» [1, с. 21].

Цель статьи – выявление особенностей перенесения саксофонного искусства на китайскую культурную почву, а также специфики жизни этого культурного явления в различных исторических условиях – от своего появления в Китае и до настоящего времени.

Очевидно, что одной из причин интереса к саксофону в условиях музыкальной культуры любой ориентации служат конструктивные особенности инструмента, совмещающие качества медного духового (материал корпуса) и деревянного духового (мундштук с тростью) инструментов. Результатом подобного совмещения стали богатейшие выразительные возможности саксофона — от напевного, нежного и мягкого звучания, характерного для деревянных духовых инструментов, до яркого и блестящего тембра, присущего медным духовым. Уникальные звуковые качества инструмента обусловили его стилевую «универсальность»: возникнув как классический инструмент симфонических и военных оркестров, со временем он стал олицетворением джазового стиля. Таким образом, сами акустические особенности инструмента обуславливают более широкое простран-

ство для развития саксофонного искусства, нежели у многих духовых инструментов симфонического оркестра.

Проследим основные периоды «жизни» саксофона на китайской культурной почве. Ориентируясь на специфику социально-политического уклада Китая в разные исторические периоды, путь развития саксофона в Китае можно разделить на три основных этапа: первый – с конца XIX века до 1937 года (до начала японо-китайской войны), второй – с 1937 по 1978 год (период «железного занавеса» в Китае), третий – с 1978 года (период «политики открытости»).

I. Конец XIX века – 1930-е годы. Начало первого периода истории саксофона в Китае условно датируется 1896 годом. Приблизительно в это время активизировалось взаимодействие с музыкальной культурой Европы; в частности, произошло знакомство китайцев с европейской духовой музыкой. В 1896 году китайский политик и музыкант Ли Ингэн (1845–1916) создал первый в истории Китая военный оркестр, в состав которого входил саксофон. Кроме того, в этом же году Ли Ингэн составил первый китайский сборник духовой музыки, в который вошли выполненные им переложения китайских народных песен для духового оркестра. После падения династии Цин в 1912 году духовой оркестр прекратил свое существование, и саксофон вновь скрылся с музыкального горизонта Китая.

Важным импульсом к развитию саксофонной музыки в Китае послужило появление музыкантов-эмигрантов в китайских городах Шанхай и Харбин в первой четверти XX века. Стремясь заработать себе на жизнь, профессиональные музыканты – беженцы из России, Украины, Белоруссии – начали вести преподавательскую деятельность, создавать свои оркестры. В это время в Харбине и Шанхае, по свидетельству китайских ученых Ван Туна и Ду Лина [2], в том числе были созданы белорусские оркестры – духовой и симфонический. По воспоминаниям известного современного китайского саксофониста Фань Шэнци (род. 1933), который вырос в Харбине, один белорусский музыкант набирал учеников в школе, где учился будущий исполнитель, и особо выделил музыкальные способности мальчика. Фань Шэнци каждый день после школы ходил к этому музыканту, чтобы учиться игре на

саксофоне. С тех пор западный инструмент прочно вошел в жизнь китайского музыканта и определил его судьбу [3].

Второй причиной роста популярности саксофона является распространение джазовой музыки, проникшей в Шанхай вслед за вспыхнувшей в 1914 году Первой мировой войной. В то время джаз звучал в залах и барах как музыка для танцев или фоновая музыка. Первоначально заслуга развития джазового искусства в Китае принадлежит филиппинским, белорусским, еврейским, цыганским исполнительским коллективам. Произведения заимствовались из американских кинофильмов, либо исполнялись оригинальные американские джазовые партитуры. Особой любовью у публики пользовались музыкальные композиции к фильмам «Река времени», «Когда мы были молодыми», «Дружба навеки» и др. [4].

В 30–40-х годах XX века, вслед за активным ростом «развлекательной» индустрии, китайские музыканты стали также исполнять «легкую» музыку. Одними из первых среди них были трубачи Хэ Да и Чжэн Гуанвэй, барабанщик Лян Мин, а также саксофонисты Чжэн Жунчунь и Цю Цзунлян. Впоследствии китайские группы стали исполнять не только популярные американские песни, но и переложения известных китайских песен. Самой популярной среди них была песня Чэнь Гэсина «Ночной Шанхай», написанная в 1942 году.

До наших дней сохранилась уникальная запись одного из первых зафиксированных переложений песни «Ночной Шанхай» для джазового ансамбля. Запись принадлежит перу одного из участников джазового ансамбля известного кабаре «Байюэмэн» Чжэна Дерена. В статье «Исследование локали-

зации джаза в Шанхае» Ян Ятин приводит музыкальный отрывок этой песни – фрагмент партии саксофона [4]:

Преобладание звуков, выполняющих, прежде всего, задачу гармонической опоры, свидетельствует о выполнении саксофоном не столько мелодической, сколько аккомпанирующей функции. Джазовая стилистика на начальном этапе распространения в Китае использовалась еще достаточно поверхностно – в виде совмещения джазовых ритмов и гармоний с китайской фольклорной мелодикой, опирающейся на пентатонику (как и в песне «Ночной Шанхай»). Благодаря такому сочетанию знакомых песен в народной стилистике с необычным джазовым «контекстом» адаптация «слуха» китайской аудитории к джазу происходила постепенно и ненавязчиво.

Лю Синсин в своей работе об истории распространения западной музыки в связи с городом Харбин (северо-восточный Китай) также упоминает об использовании саксофона в джазовом оркестре [5]. Согласно предоставленным им сведениям, в 1934 году в Харбине появляется коллектив исполнителей, участниками которого являлись не только русские эмигранты, но и студенты Харбинского политехнического института. Создателем и руководителем оркестра был Олег Лундстрем (1916–2005), советский композитор и джазовый пианист; также известны имена исполнителей Александра Грависа (банджо и контрабас), Игоря Лундстрема (тенор-саксофон), Алексея Котякова (труба). Среди прочих инструментов в оркестре присутствовали барабаны, кларнет, альт-саксофон и др.

Таким образом, до образования КНР развитие музыкальной культуры в Китае стимулировалось благодаря контактам с приезжими музыкантами и иностранными оркестрами и сосредоточилось преимущественно в восточных регионах страны. Крупными культурными центрами стали Харбин и Шанхай. Здесь была заложена прочная база для распространения и развития в государстве традиций западной духовой музыки и, в частности, саксофонного искусства.

II. 1937–1978 годы. Второй период в развитии саксофонного искусства в Китае характеризуется как этап затишья, вызванного политическими причинами. В течение



четыре десятилетия (со второй половины 30-х до второй половины 70-х годов XX века) государство переживало годы военной смуты: на это время приходится японо-китайская война (1937–1945), гражданская война (1946–1949), а также Культурная революция (1966–1976). Экономика Китая находилась в плачевном состоянии. Большое количество эмигрантов, в том числе приезжих музыкантов, вернулось в Советский союз и другие государства. Саксофон звучал крайне редко: изредка он появлялся в танцевальных залах и барах Шанхая и других крупных городов, использовался в составе немногочисленных военных оркестров. Во времена Культурной революции китайское правительство пропагандировало национальное искусство, почитая его развитие единственно верным направлением развития культуры и отрицая все «чужое» (согласно М. Сильверману, данное явление в культуре определяется как «сознательное отрицание» [6]). В годы революции западные инструменты (среди прочих – саксофон и фортепиано) были внесены в список запрещенных, и музыканты, игравшие на «чуждых» инструментах или изучавшие западную музыку, были вынуждены прекратить свою деятельность и даже сменить профессию. Таким образом, в то время, как в европейских странах композиторы совершали новые открытия в области техник музыкальной композиции, инструментария, исполнительских приемов, музыкальное искусство Китая практически замерло в своем развитии.

III. 1978–2014 годы. После 1976 года новое китайское правительство исправило ошибочную политику руководителей периода Культурной революции (во главе с Мао Цзэдуном): стали проводиться реформы по утверждению и закреплению политики «открытости». Поставив перед собой первоочередную задачу всестороннего (политического, экономического, культурного и т. п.) развития своей страны, правительство Китая стало внимательно изучать и перенимать опыт и передовые идеи западных государств, благодаря чему на этом пути были достигнуты значительные успехи. Межкультурные взаимодействия происходят по принципу диалога, который, по мнению культуролога М. Сильвермана, отрицает «как доминирование, так и изоляцию, и характеризуется искренним стремлением

к культурному единству и сохранению целостности интегрирующихся культур, при этом ценность каждой из них остается неоспоримой» [6].

В этот период западные инструменты повсеместно обретают признание и прочно занимают свою нишу в музыкальном искусстве Китая. Среди них – саксофон, искусство игры на котором также начало возрождаться и развиваться. Однако процесс выведения западных инструментов на культурную «арену» Китая поначалу продвигался медленно: в начале 1980-х годов государство лишь начинало оправляться от тяжелого периода Культурной революции, и реформирования требовали многие области. Это касается и саксофонного искусства: оно развивалось малыми темпами, несмотря на то, что инструмент снова был допущен на концертную эстраду. Долгое время саксофон воспринимался исключительно как оркестровый инструмент. Очень немногие композиторы проявляли к нему интерес, а в музыкальных академиях не существовало специальности «саксофон».

Тем не менее, находились музыканты – приверженцы и поборники саксофонного искусства. Они упорно и систематично продолжали осваивать саксофон, исследовать его выразительные возможности, экспериментировать с исполнительской техникой. Отдельные музыканты стали «вкраплять» в свои опусы элементы китайского музыкального фольклора, а затем – и перекладывать для саксофона народные песни.

В области такого типа переложений особенно прославился саксофонист Фань Шэнци (род. 1933), который был одним из первых музыкантов, включавших элементы китайской музыки в саксофонный репертуар. Известно, что во время посещения США в 1990 году, Фань Шэнци взял с собой большое количество различных нот сочинений для саксофона, решив воспользоваться случаем и поупражняться в исполнительском мастерстве вместе с американскими коллегами. Среди привезенных им произведений особенно сильное впечатление на западных музыкантов произвели авторские обработки китайских песен «Влюбленные бабочки» и «Лунный хоровод Аси», вторую из которых еженедельная международная газета «Christian Science Monitor» охарактеризовала как «удивительнейшее китайское про-

изведение» [3, с. 28]. Исполненная Фанем Шэнци обработка народной песни «Уссурийская лодка» для саксофона также получила высокую оценку американских (равно как и китайских) слушателей и заработала репутацию «настоящей» китайской музыки в стиле блюз. Кроме того, саксофонисту принадлежит переложение для саксофона старинной народной песни «Пастораль» (а также ее исполнение в Америке), обработка в блюзовом стиле песни из провинции Юньнань «Проточные воды», а мелодия шаньдунской народной «Песенки из Имэншань» легла в основу его собственной пьесы для саксофона «Любовь к природе».

Популярность переложений и обработок Фань Шэнци (особенно в исполнении автора) укрепила веру музыканта в то, что связь с китайскими музыкальными традициями поможет широкой аудитории прочувствовать очарование национальных восточных мотивов, а саксофон откроет новые пути развития китайской культуры, поможет создать мост между ней и Западом. Музыкант по сей день остается верен избранной цели «представить миру оставшуюся в наследство от тысячелетней истории китайскую музыку» [3, с. 28].

Популяризации саксофона в Китае способствовала активная исполнительская деятельность музыканта мирового уровня, американского саксофониста Кенни Джи (Kennny G; род. 1956). В 1992 году вышел его самый известный альбом саксофонной музыки под названием «Breathless» (букв. «задыхающийся»), куда была включена обработка китайской народной песни из провинции Цзянсу «Цветок жасмина». Эта песня хорошо знакома всем китайцам. Она часто звучит на различных концертах и церемониях (например, исполнялась в 1997 году при возврате Гонконга в состав Китая). Это первое произведение, исполненное китайским военным оркестром [7]. «Цветок жасмина» можно назвать своеобразным музыкальным посланцем, устанавливающим международные контакты. Мягкая, утонченная музыка этой песни преодолела межгосударственные границы, получив признание во всем мире. Она упоминается во многих работах западноевропейских авторов: исследовании Карла Энгера «Музыка древнейших государств» (1864), десятом томе «Народных песен и мелодий» (1870)

А. П. Берглина, работе Г.-О. Амброза «История музыки» (1883) и других. В 1911 году английский композитор Грэнвиль Бэнтон (1868–1946), издавший сборник «100 народных песен всех государств», обработал «Цветок жасмина» в виде трехголосного канона. А всемирно известный итальянский композитор Джакомо Пуччини в своей последней опере «Турандот», действие которой разворачивается во времена китайской династии Юань, сделал мелодию «Цветка жасмина» одним из важнейших музыкальных источников оперы [7].

В своей обработке данной песни Кенни Джи сохраняет пентатонный лад и общее лирическое настроение, но в мелодии при сравнении с оригиналом обнаруживаются некоторые «расхождения». По сути, ни одну из музыкальных фраз песни музыкант не сохраняет неизменной; отдельные мотивы «изначальной» мелодии инкрустируются в «авторскую». Получается своеобразный вариант мелодии песни, что по своему духу соответствует древним фольклорным музыкальным традициям. В саксофонной обработке песни сохранены принципиальные особенности ритма и метра музыкального первоисточника (периодичность, преобладание хореических фигур, достаточно глубокие цезуры в конце фраз и т. п.), но в целом ритмика более активна, подвижна. Форма саксофонной композиции – куплетная с чертами вариационной, с изысканной «игрой» масштабами музыкально-синтаксических структур: важным приемом здесь становится эффект нарушения симметричности, проявляющийся в чередовании четырех- и пятитактовых фраз. Кроме этого, Кенни Джи применяет особые исполнительские приемы, наделяя мелодию многочисленными форшлагами и вибрато. В результате народная китайская песня, не утратив оригинального колорита, обновляется, звучит более свежо и современно – во многом благодаря яркому тембру саксофона.

Кенни Джи проявляет горячий интерес к переработке и исполнению китайских мелодий. В частности, ему принадлежит обработка тайваньской народной песни «Весенний ветер», а также знаменитой эстрадной мелодии «Луна представляет мое сердце» композитора Таня Нинь (род. 1939), наиболее известной в исполнении одной из самых популярных азиатских поп-певиц второй

половины XX века Терезы Тенг (1953–1995). Многие произведения Кенни Джи пользуются широкой популярностью во всем мире, в том числе в Китае. Например, системы общественного транспорта в Тяньцзине и Шанхае проигрывают отрывки произведений в исполнении Кенни Джи во время прибытия поездов к конечным станциям.

Определенную роль в утверждении саксофонной музыки в Китае сыграло продвижение популярных эстрадных тайваньских мелодий. В 1980-е годы, вслед за реформами и развертыванием политики открытости, повышением уровня китайской экономики и культуры, распространением радио- и аудиотехники, ранее запрещавшаяся популярная музыка Гонконга и Тайваня начала все чаще звучать в домах материкового Китая. В песнях Терезы Тенг, Цай Цин (род. 1957) и других популярных исполнителей нередко присутствовали краткие, а порой и достаточно развернутые сольные эпизоды саксофона, покорявшие слушателей свежестью звучания, вкупе с прекрасными мелодиями и сочными гармониями. Одной из наиболее известных композиций с солирующим саксофоном является песня «Твой взгляд», написанная в 1981 году композитором Су Лаем для певицы Цай Цин.

Практически одновременно с этими процессами с 80-х гг. XX века наметилась еще одна ветвь развития саксофонного искусства в Китае – академическая. Китайские композиторы стали привлекать традиционный китайский музыкальный фольклор в качестве материала для создания оригинальных произведений для саксофона.

Так, известный китайский композитор Чжэн Лу (род. 1933), используя музыкальные элементы фольклора нанайского народа, создал пьесу для саксофона и фортепиано «Гора Дадинзи, высокая, такая высокая»; Ван Хэшен (род. 1955) на основе музыкального материала народа яо создал «Песню любви Яо». Эти произведения в целом очень «национальны» по звучанию благодаря специфическим ладовым, мелодическим особенностям, но при этом опираются на европейские принципы тональной гармонии и классического формообразования.

Наиболее успешному и знаменитому китайскому композитору конца XX века Хуан Аньлуню (род. 1949) принадлежит крупное произведение для саксофона и китайского

народного оркестра «Китайская рапсодия». Оно было создано в Канаде в 1988 году и посвящено близкому другу автора, канадскому исполнителю – «королю саксофона» Полу Броди (1934–2008).

В «Китайской рапсодии» Хуан Анлунь широко использовал элементы народной музыки Китая: пентатонный лад, особые приемы мелодического развития (например, специфическую китайскую мелизматику). Эти элементы поданы в органичном соединении с европейскими музыкальными традициями классико-романтического стиля, определившими, в частности, организацию пятичастного цикла (I ч. – вступление к циклу, II ч. – «зачин» цикла, III ч. – подвижное, игривое скерцо, IV ч. – лирический центр, V ч. – жанровый финал). В результате «Китайская рапсодия» завоевала горячую любовь публики как в Китае, так и в западных странах, сумев стать одновременно и близкой, и весьма «экзотичной» для каждого слушателя.

Тенденция соединения китайских и западных музыкальных традиций в саксофонных произведениях углубилась и развилась в творчестве таких композиторов, как Тянь Лейлей (род. 1971) и Лиан Лей (род. 1972). Им принадлежат несколько произведений в современной манере. Так, пьесы Лиан Лея «Воспоминания Сяосян» (2003) и «Юань» (2008) основаны на соединении техник полистилистики и сонорики. Инструментальный концерт Тянь Лейлей «Открытая тайна» (2009), написанный в сонорной технике, предназначен для саксофона и китайского народного оркестра. Перу Тянь Лейлей также принадлежат сонорная пьеса для тенор-саксофона и «живой» электроники «Реальная иллюзия» (2003) и сонорный концерт «www-M» для квартета саксофонов и симфонического оркестра.

Что касается профессионального музыкального образования в стране, приблизительно с конца 1980-х – начала 1990-х годов значительно увеличивается количество людей, обучающихся игре на саксофоне. На этом пути большим шагом стало открытие в 1997 году специальности «саксофон» в Сычуаньской академии музыки, осуществившееся благодаря ученику Пола Броди Ли Юйшэну – выпускнику Королевской консерватории музыки в Канаде, ученику Пола Броди. Таким образом саксофонное испол-

нительство в Китае завоевало статус профессионального академического искусства. Впоследствии Центральная консерватория музыки в Пекине, Шанхайская, Тяньцзиньская, Уханьская консерватории и другие крупные музыкальные учебные заведения открыли специальность «саксофон». Кроме того, за последние несколько лет в Сычуаньской и Шэньянской академиях музыки были открыты специализированные факультеты, где студенты изучают и исполняют, помимо классических произведений, также популярную и джазовую музыку. Это открывает новые перспективы для развития саксофонного искусства в Китае.

В настоящее время все больше великих исполнителей-саксофонистов приезжают в Китай для исполнения новейших музыкальных произведений и чтения лекций, проведения мастер-классов. Среди наиболее именитых мастеров саксофонного искусства, ученых и исполнителей, посещавших Китай в 2000–2010-х гг., – профессор Токійской академии искусств Нобуйа Сугава, профессор Парижской консерватории музыки Клод Деланже, наиболее влиятельный саксофонист США Кенни Джи, знаменитый джазовый исполнитель Масато Хонда. Эти творческие связи, с одной стороны, способствуют распространению в Китае наиболее современных и передовых тенденций в саксофонной музыке, стимулируют профессиональные международные связи, с другой – зарубежные ученые и исполнители получают возможность изучать, перерабатывать уникальный китайский традиционный музыкальный материал с его дальнейшим исполнением и популяризацией.

Заключение. Роль саксофона в культурном развитии китайского государства в XX – начале XXI века представляется нам весьма важной, поскольку данный музыкальный инструмент послужил одним из орудий межкультурной интеграции. Особое значение для этого процесса имела так называемая «политика открытости», сменившая «железный занавес» в конце 1970-х го-

дов – политика приятия достижений европейского и мирового музыкального искусства. После долгого периода изоляции и особенно «сознательного отрицания» чужой культуры в период Культурной революции в Китае возникла потребность приобщения к мировому музыкальному искусству и внесения своего особого вклада в мировое культурное наследие. Для изначально замкнутой в себе китайской культуры это был значительный прорыв, результатом которого стал профессиональный уровень владения западноевропейскими принципами композиции, характерный для саксофонных сочинений китайских композиторов. Кроме того, состоялось знакомство мировой общественности с лучшими образцами традиционной культуры Китая. Саксофонная музыка, успешно трансплантированная на плодородную восточную почву, приобрела особые, неповторимые качества – современность, интернациональность звучания вкупе с сохранением всего лучшего и характерного для китайского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв.: Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. – Л.: Наука, 1973. – С. 21.
2. Ван Тун. Развитие современного искусства духовых инструментов в Китае / Ван Тун, Ду Лин // Дайцзун. – Т. 14, № 3. – С. 26.
3. Чжао ЛиЧэн. Нежный саксофон – интервью с саксофонистом Фань Шэнци / Чжао ЛиЧэн // Международный музыкальный обмен. – 1996. – № 4. – С. 28.
4. Ян Ятин. Исследование локализации джаза в Шанхае: дис. ... магистра / Ян Ятин. – Шахайский педагогический университет, 2005. – 73 с.
5. Лю Синсин. История западной музыки в Китае / Лю Синсин. – Пекин: Народная музыка, 2002. – 403 с.
6. Сильверман, М. Виды межкультурного взаимодействия: Взаимодействие между еврейской культурой и культурой модерна и постмодерна / М. Сильверман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.morim-madrichim.org/ru/Default>. – Дата доступа: 19.04.2012.
7. Лю Хайли. Анализ различных местных стилей песни «Цветок жасмина»: магистерская диссертация / Лю Хайли. – Шэньян: Северо-Восточный педагогический университет, 2007. – С. 8.

Поступила в редакцию 03.06.2014 г.

The background features a large, glowing sphere in the center, composed of a network of white lines and dots, resembling a molecular or atomic structure. The sphere is set against a warm, orange-yellow gradient background with soft, out-of-focus light spots and rays emanating from the sphere.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Сімвалы гарманізацыі космасу беларусаў

Кажухоўская Л. С.

Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы, Мінск



Неабходнасць вычленення і класіфікацыі сімвала як вядучага элементу духоўнай культуры з'явілася як вынік асэнсавання марфалагічнасці, раздзяленне складаных культурных утварэнняў на простыя элементы, паўтаральнасці асобных элементаў ці іх камбінацый у розных фрагментах культурнай традыцыі. Другі фактар, які абумоўлівае магчымасць і неабходнасць парадыгматычнага падыходу, заключаецца ў тым, што культура ўяўляе сабой іерархічна арганізаваную сістэму розных кодаў, другасных знакавых сістэм, якія выкарыстоўваюць разнастайныя фармальныя і матэрыяльныя сродкі для кадзіравання аднаго і таго ж зместу, які ў агульным зводзіцца да светаўспрымання дадзенага сацыюма. Гэтыя коды (касмалагічныя, раслінныя, энтымалагічныя, анамастычныя) суадносяцца адно з адным, зыходзячы з магчымасці перакладу з адной мовы на другую праз агульны для іх змястоўны план. Асноўнымі крытэрыямі для вылучэння базісных сімвалаў з'яўляюцца частотнасць і паўтараемасць сімвала ў розных фрагментах беларускай духоўнай культуры; трываласць функцыянавання сімвала ў дыяхроніцы, ступень дачынення да сакральнай сферы, уплыў на фарміраванне

агульных прынцыпаў вобразатворчасці і мастацкіх традыцый увозуле.

Ключавыя словы: беларуская нацыянальная мастацкая карціна свету, базісныя сімвалы, сімвалы гарманізацыі, ромб, круг, агонь, вада.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 56-60)

Harmonizing Symbols of the Belarusian National Picture of the World

Kozhuhovskaya L. S.

National Institute for Higher Education, Minsk

The necessity to identify and classify the symbol as the leading element of spiritual culture is the result of understanding the morphology, division of complicated cultural complexes into simple elements, repetitions of separate elements or their combinations in different fragments of the cultural tradition. Another factor, which conditions the possibility and the necessity of the paradigm approach, is the fact that culture is a hierarchically organized system of different codes, secondary sign systems, which use different formal and material means to codify one and the same content, which in general is reduced to the world perception of the given society. These codes (cosmological, plant, entomological, onomastic) correlate with each other and result in the possibility of translation from one language to another through the general content plan. Main criteria for identification of basic symbols are frequency and repetition of the symbol in different fragments of Belarusian spiritual culture; stability of functioning of the symbol in diachronics, degree of the relation to the sacred sphere, impact on the formation of the general principles of image making and artistic traditions in general.

Key words: Belarusian national art picture of the world, basic symbols, symbols of harmonization, rhomb, circle, fire, water.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 56-60)

Метадалагічная аснова фарміравалася з улікам даследаванняў розных школ сучаснай культуралогіі, метадалагічных падыходаў К. Юнга, Э. Касірэра, М. Эліадзе, А. Тойнбі, Л. Леві-Бруля, расійскіх культурологаў і філосафаў А. Лосева, Ю. Лотмана, Г. Гачава, Я. Меляцінскага, В. Сцёпіна, беларускіх навукоўцаў У. Конана, В. Салеева, С. Санько, І. Шыршова, І. Крука, Э. Дарашэвіча і інш.

Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца

апісанне базісных сімвалаў беларускай нацыянальнай мастацкай карціны свету, а таксама стварэнне мадэлі, своеасаблівай сеткі каардынат, матрыцы, якая ілюструе гарманічнасць, цэласнасць светаўспрымання беларусаў.

Мадэль нацыянальнай мастацкай карціны свету. У аснову мадэлі нацыянальнай мастацкай карціны свету мы палажылі дзве бінарныя апазіцыі: “лева–

права" і "верх-ніз", якія маюць універсальны характар.

Бінарныя апазіцыі *верх-ніз*, *лева-права* карэлююць з успрыманнем духоўнага і матэрыяльнага, хаосу і парадку і сугучны з асноўнымі семантычнымі ідэямі, змешчанымі ў сэнсавым полі ўніверсальнага сімвала Сусветнага дрэва. Сімвал Сусветнага дрэва і яго мадыфікацыі ў выглядзе Сусветнай гары, дуба і крыжа выступаюць у якасці сакральнай восі свету і з'яўляюцца зменшанай мадэллю свету. Своеасаблівасць беларускай карціны свету – уяўленне Сусветнага дрэва ў вобразе Жанчыны-прамаці. Гэта дае падставу гаварыць аб іманентным пераважанні жаночага пачатку ў беларускай нацыянальнай карціне свету, які ў выніку раўнавагі з валявым мужчынскім пачаткам утварае асаблівы, медыяльны менталітэт.

Цэнтрам космасу беларусаў з'яўляецца Зямля, сімвал якой знаходзіцца ў цэнтры гарызантальна-вертыкальнай праекцыі, валодае ярка выяўленай амбівалентнай семантыкай і абумоўлівае такія рысы нацыянальнага характару, як бытапрыземленасць, практыцызм, гаспадарчы індывідуалізм, працавітасць. З сімволікай цэнтра ў светаўспрыманні беларуса звязаны і курган, міфалагічны сэнс якога суадносіцца з сімволікай цэнтра і асэнсоўваецца як узвышэнне над матэрыяльным і прагматычным.

Неба з'яўляецца верхняй зонай вертыкальнага падзелу свету і сімвалізуе ўзвышанасць і недасягальнасць, сакральны, ідэальны свет. У прафесійнай літаратуры неба асэнсоўваецца перш за ўсё як сімвал свабоды і лепшага жыцця, што паказвае асноўнае адрозненне мастацкай літаратуры ад фальклору: яна не ўтварае дублікатаў, а дапаўняе, пераасэнсоўвае традыцыйны, базісны сэнс сімвалаў, у дадзеным выпадку як бы кампенсуе недастатковасць імкнення ўвысь, пэўную прыземленасць беларускага менталітэту. Пераадоўваючы замкнёнасць, мастацкая літаратура адлюстроўвае свет панарамна, тым самым робіць прывязку да менталітэтаў іншых народаў (у дадзеным выпадку расійскага). У міфічным успрыманні светабудовы з небам цесна звязаны сонца, месяц, зоркі, якія адносяцца да сімвалаў узвышэння, але маюць розныя сэнсавыя нагрузкі. Ніжнюю частку ў вертыкальным падзеле свету займае камень, ён асэнсоўваецца як матэрыяльнае ўвасабленне ідэальнага свету, са-

кральны аб'ект, звязаны з культам продкаў і нячыстай сілай.

У аснове гарызантальнай праекцыі светабудовы знаходзіцца суадноснасць бінарных апазіцый *лева-права* і *хаос-парадак*. Яна прадстаўлена такімі базавымі сімваламі, як балота (увасабленне хаосу, прытулак нячыстай сілы); лес (амбівалентная сістэма, што, з аднаго боку, валодае ўпарадкаванасцю, збалансаванасцю, а з другога – падаецца стыхіяй, варожай чалавеку); дарога, якая злучае паміж сабой хаос і парадак, увасабляе шлях праз міфічныя перашкоды і праходзіць праз поле – сімвал асабістага лёсу чалавека. Увасабленнем парадку, касмічнай гармоніі, адной з асноўных крыніц і транслятараў інфармацыі выступаюць дом, хатняя прастора, звязаныя з ёй прылады і жывёлы.

Сімвалы гарманізацыі космасу.

Пад сімваламі гарманізацыі мы разумеем базісныя сімвалы, якія з'яўляюцца ўсюдыіснымі (суадноснымі з кожнай з чатырох кропак графічнай мадэлі светаўспрымання), характарызуюцца ярка выяўленай амбівалентнасцю, выконваюць аб'яднальную функцыю.

Элементарам, які злучае хаос і парадак, матэрыяльны і духоўны пачатак, на нашу думку, з'яўляецца **ромб**.

Б. Рыбакоў адзначыў, што ромб сам па сабе з'яўляецца сімвалам жыццяздольнасці і дабрабыту, першай у гісторыі чалавечай думкі ідэаграмай Жыцця і Добра [1]. Паспрабуем паказаць гэта на падставе аналізу беларускага арнаменту. Як мы адзначалі вышэй, цэнтральнае месца ў гарызантальна-вертыкальным падзеле прасторы займае Зямля-карміцелька. У аснове арнаменту, які ўвасабляе мары і надзеі беларуса-земляроба, – успрыманне Зямлі як цэнтра космасу, знаходзіцца ромб. Увогуле многія даследчыкі лічаць устаноўленым, што ромб у старажытнай арнаментцы паходзіць ад умоўнай выявы зямельнага падзелу і з'яўляецца сімвалам зямлі. Як адзначаў вядомы даследчык М. Кацар, "сімвал Зямлі-карміцелькі як нівы, зямельнага надзелу ў народным ткацтве набыў выгляд ромба з маленькіх квадрацікаў ці ромбаў. Гэта нібы зярнятка, роўна засеяныя на полі дбайнай рукою селяніна" [2].

Ромб пакладзены ў аснову шматлікіх сімвалаў, звязаных з урадлівасцю, ураджаем і дабрабытам. Арнаментальны матыў Ярылы – гаспадара нівы, які клапаціцца пра

ўраджай, нагадвае ўзор Зямлі-карміцелькі. Найбольш поўнае ўвасабленне сімвала ўраджаю – Жыцень – мае выгляд разеткі ў выглядзе ромба, ад вуглоў якога адыходзяць па два стылізаваныя жытнія каласы. Ромб пакладзены і ў аснову ўзора Багача, у спалучэнні з маленькімі квадрацікамі ён сімвалізуе дождж, ад якога залежыць ураджай. Ромб ужываўся ва ўсіх выпадках, калі трэба было выявіць жыватворны пачатак, ідэю з’яўлення і аднаўлення жыцця, у тым ліку ў шлюбным абрадзе як увасабленне вобразаў мужчыны і жанчыны. Рамбічны характар мае і ўзор першай ночы, які нагадвае матыў урадлівасці, плоднасці ўвогуле.

Тое ж адносіцца і да ўзора сям’і. Вядома, якую ролю адыгрывала сям’я ў сялянскім асяроддзі. Як успамінае М. Ярэвіч з Івацэвіцкага раёна в. Мілейкі 1905 г. н., “усім тром дочкам, як і мая маці мне і маея сястры, да шлюба вышывала ручнік. Усе сем’і былі і ёсць моцныя, дружныя”. Не менш паказальным з’яўляецца і адлюстраванне ў выглядзе ромба – сімвала ўзора волатаў – “моцных, добрых продкаў”. Яны абаранялі народ ад злой сілы, нячысціка. Яны пракапалі рэкі, насыпалі горы, курганы. Усе гэта продкі-волаты зрабілі для народа, каб жыццё яго было больш шчаслівым” [2, с. 183–184].

Геаметрычная выява гарызантальнага ўспрымання свету базіруецца на архаічных уяўленнях Зямлі ў выглядзе круга ці квадрата.

Круг звязаны з бачным даляглядам. Калі, напрыклад, чалавек стане пасярод чыстага поля і павернецца вакол сябе, то ўяўны радыус ад яго вока да лініі далягляду якраз акрэсліць круг. Рэпрэзентацыя міфічнага сэнсу круга адбываецца ў магічных рытуалах, калі акрэсліванне вакол сябе круга выконвае функцыю абароны ад нячыстай сілы, як, напрыклад, у салярнай сімволіцы кола ў абрадзе Купалля. У некаторых рэгіёнах Беларусі былі пашыраны старажытныя абрады кругавога баранавання, кругавой баразны або абыходжання цнатлівымі дзяўчатамі вакол вёскі з ручніком, вышывым за адзін дзень у поўным маўчанні. Такі абрад дзеіўся ў асабліва важных для грамады выпадках, у драматычных момантах жыцця (у расейцаў для спынення, напрыклад, эпідэміі будавалі царкву, а ў беларусаў, рабілі магічнае кола (круг) вакол роднай вёскі, аберагаючы яе ад сілаў хаосу). Трансфармацыя кола з’яўляецца пояс і вянок.

Пояс (крайка, акрайка, кушак, каснік) асэнсоўваецца як сімвал дарогі, шляху праз міфічныя і рэальныя перашкоды. Важнейшая яго функцыя – засцерагальная, звязаная з тым, што ён мае форму круга. Поясам павязвалі немаўля пасля хрышчэння. Лічылася, што падпязанага чалавека “бес боіцца, яго не тронет ні домовой, ні лешый” [3]. Разам з тым паясы звязаны з замагільным светам, таму іх здымалі пры пошуках папараць-кветкі, скарбу, падчас абрадаў супраць эпідэміі. Паводле павер’яў сялян з мінскай губерніі, спецыяльна вытканы за адзін дзень з рэшткаў ільну пояс дазваляе падпязанаму ўбачыць на Радуніцу памерлых [4].

Пры дапамозе пояса ўсталёўваецца сувязь паміж “сваёй” і “чужой” прасторай. Пры пераходзе ў новы дом гаспадар перацягвае ўсіх членаў сваёй сям’і ў хату за пояс. Магічныя якасці пояса выкарыстоўваюцца ў шлюбным абрадзе: поясам звязваюць маладую і маладога, вузел з пасагам. Моц поясу выкарыстоўвалася ў магічных дзеяннях, накіраваных супраць шчасця маладых (пры дапамозе скручанага пояса ведзьма магла ператварыць увесь шлюбны поезд у ваўкоў). Н. Нікіфароўскі пісаў, што з’яўленне на людзях “без шапкі і басанож не здзівіць старонніх так, як з’яўленне без апаяскі” [5].

Вянок з’яўляецца абрадавым элементам убрання ўдзельнікаў гульні, абрадаў вяснова-летняга цыкла і шлюбнага абраду. Рытуальная функцыя вянка праяўляецца ва ўжыванні яго ў якасці абярэга і звязана з асэнсаваннем вянка як круга.

Вянкі з’яўляюцца абавязковым атрыбутам купальскага абраду і звычайна знішчаюцца на заключным этапе – іх кідалі ў вогнішча, у ваду, на дрэва. Частку вянкоў захоўвалі, выкарыстоўваючы потым для лячэння хворых, для аховы ад граду. Устойлівым элементам купальскага абраду было гаданне па вянках, што яшчэ раз падкрэслівае іх сакральны сэнс.

У якасці атрыбута шлюбнага абраду вянок сімвалізуе дзявоцтва, цнатлівасць (выраз “згубіць вянок” азначае згубленне цнатлівасці, сон аб згубленым вянку прадвешчае грэхпадзенне). У вясельных песнях вянок з’яўляецца сімвалам сувязі, якая ўстанаўліваецца паміж жаніхом і нявестай. Гэта сімвал шлюбу і кахання, маральных і роднасных сувязей.

Да сімвалаў гарманізацыі свету аднесці **агонь** дазваляе яскрава вызначаная

амбівалентнасць тых функцый, якімі ён надзелены ў міфалагічным успрыманні. Вядомы агонь нябесны і дамашні, гаючы і караючы, жыватворны і знішчальны. Разгледзім прыклады, якія паказваюць суаднесенасць сімвала агню з кожнай з чатырох кропак сеткі каардынат – Хаос, Парадак, Матэрыяльнае, Духоўнае.

Агонь абагаўляўся практычна ўсімі на родамі. Так, у рымлян у храме Весты гарэў вечны агонь, які падтрымлівалі прызначаныя для гэтага жрыцы-цнатліўкі, у літоўцаў перад сталом Пяркунаса вайдэлоткі палілі дубовыя дровы, падтрымліваючы агонь – Зніч.

Рэліктавы культ агню ў беларусаў захаваўся ў шматлікіх абрадах (засцерагальная магія, святы Каляды, Ярылы, Купалля). У міфалогіі “вогненнымі” функцыямі надзелены Пярун, Сварог, Дажджбог. Культ агню як жыватворнага пачатку шматгранна выявіўся непасрэдна ў абрадах, дэманструючых шанаванне агню ўвогуле і хатняга ачага асабліва, і ў формах творча-мастацкай сублімацыі гэтай міфалагемы. Вера ў таямнічую сілу агню была настолькі моцнай, што нават у XIX ст. сялянін не адважваўся ні заліць, ні плюнуць у агонь, ні кінуць у запаленую печку волас (каб не бале-ла галава), ні перайсці цераз вогнішча. У вераваннях і абрадах захаваўся цямная ідэя, што сапраўдны, ачышчальны агонь – гэта агонь, здабыты шляхам трэння. “Ва ўрачыстых выпадках, калі патрабуецца здабыць старадаўні свяшчэнны агонь, які мае ўласцівасць аберагаць чалавека ад таго ці іншага няшчасця, звяртаюцца да асаблівых прыёмаў, якія перадаваліся з роду ў род і дайшлі да нашага часу. Пры пабудове новай хаты трэба ладзіць новы ачаг, перавесці сюды ахоўнікаў – духаў, якія прызвычаліся да старога ачага, а для гэтага неабходна здабыць свяшчэнны агонь і ўрачыста перанесці яго са старога ачага ў новы. Калі ў ваколіцы з’яўляюцца эпідэмічныя хваробы ці падзеж жывёлы... таксама здабываюць свяшчэнны агонь, разводзяць па канцах вуліцы і з усіх бакоў паселішча вялікія вогнішчы, падтрымліваюць удзень і ўначы, каб такім чынам закрыць уваход непажаданым гасцям” [6].

З кultaм агню звязаны абрад “жаніцьба коміна” (першае запальванне агню ў печы ўвосень). Комін бялілі, спавівалі спелым хмелем, кветкамі. Калі запальвалі лучыны, то сыпалі на іх арэхі, гарбузныя семкі, кавалкі саланіны і камякі масла. І ў будзённым жыцці пры надыходзе сутоння агонь заўжды

запальваўся з малітвай, і калі пры гэтым пачнуць сварыцца нявесткі, то свякроў кажа: “Годзе вам лаяцца, прытрымайце язык, ці не бачыце, што агонь запальваюць?” [7].

Адно са старажытных уяўленняў пра агонь было звязана з яго ачышчальнай і гаючай уласцівасцю. Адсюль – цэлы шэраг магічных абрадаў, звязаных з ужываннем агню ў лекава-прафілактычных і ачышчальных мэтах. Так, у беларускіх сем’ях перад полымем качалі хворае дзіця, лічачы агонь сродкам, які ачышчае ад усялякай “немачы” і засцерагае ад яе. Гэтая ж вера ляжыць у аснове звычаю скакаць праз купальскія вогнішчы. У гэтым жа сэнсе трэба тлумачыць і характэрны беларускі абрад сустрэчы вясельнага поезда ў доме нявесты, калі ля веснічкаў запальвалі вялікі культ саломы і ўсе паязджане мусілі праехаць праз агонь.

Яшчэ адной найважнейшай асаблівасцю культу агню была сувязь яго з сямейным ачагом, а значыць – з сямейна-родавым кultaм. У святы і нават у будзённыя дні беларусы вельмі неахвотна давалі агонь чужым, а калі і давалі, то з абавязковай умовай вярнуць узяты “жар” (палаючае вуголле ў гаршку), нават і астылым, а ў заклад пакідалі сабе якую-небудзь рэч прасіцеля. Добры гаспадар, насаджваючы ў свіране снапы першы раз у годзе, каб прасушыць іх для малацьбы, кідае звычайна сноп жыта ў свіраны агонь. Гэта, несумненна, водгалас першабытных ахвяр агню [8].

Асэнсаванне стыхіі агню як сімвала пакарання за грахі і разам з тым абнаўленне, ачышчэнне і выпрабаванне адлюстроўваецца ў паэме Я. Купалы “Сон на кургане”. Агонь і пажарышча павінны знішчыць спрадвечна цягучае, бязмэтнае, інертнае існаванне, адкрыць шлях да новага жыцця.

Сярод сакральных раслін, звязаных з міфалагемай агню, асаблівае месца займае папараць-кветка, міфічны сэнс якой даволі падрабязна даследаваны. Акрэслім тыя моманты, якія сведчаць аб сувязі міфалагемы папараць-кветкі з іншымі элементамі космасу. Так, верылі, што ў момант квітнення папараць-кветкі некаторыя чуюць шчэбет птушак, што адлюстроўвае сувязь папараць-кветкі з нябеснай сімволікай. Вогненная кветка з неверагодным зіхаценнем азарала ўсё наваколле. Яе квітненне суправаджаецца ўдарамі грому, навальніцамі, што тлумачыцца тоеснасцю папараць-кветкі з перуном, таму яна яшчэ і ахоўвае ад грома-

вага ўдару. Вераванне ў тое, што ўладальнік папараць-кветкі разумее мову звяроў таксама можа быць звязана з атаясамліваннем грому, мовы і мудрасці ў вобразе Перуна.

Паказальным з'яўляецца пераасэнсаванне традыцыйнага вобраза ў паэме "Сон на кургане" Я. Купалы, дзе матыў пошуку папараць-кветкі ператвараецца ў пошук "скарбу", схаванага на старым замчышчы, скарбу не толькі матэрыяльнага, але і духоўнага.

Такім чынам, і ў міфалогіі, і ў фальклору, і ў мастацкай літаратуры сімвалагню суадносіцца з усімі фундаментальнымі характарыстыкамі светаўспрымання і таму можа быць аднесены да сімвалаў гарманізацыі свету.

Міфічны сэнс **вады** амбівалентны. З аднаго боку, вада ўвасабляе жыццяздольнасць, урадлівасць, параджальную сілу, з'яўляецца аналагам матчынага ўлоння і ўспрымаецца як крыніца жыцця, сродак магчнага ачышчэння. З другога боку, вада ўвасабляе палынальнае чэрава, смяротную небяспеку, ўспрымаецца як "акно ў іншасвет", мяжа паміж рэальным і іншасветам, шлях у замагільны свет, месца жыцця дэманічных істот.

Часта гучыць матыў жывой вады ў беларускіх чарадзейных казках, дзе вада набыла сэнс уваскрэсення, абнаўлення жыцця. Тыповымі з'яўляюцца і зачыны замоваў: "Царыца-вадзіца, божа папочніца...", "Святая вадзіца, зямная і нябесная, усяму свету папочніца", у якіх выразна бачна гаючая сіла вады: "Царица-водица с под утренней зари и с под вечерней зари, серый камень обмывала, круты бережки стирала. Раб Федор своей рукой воду брал, рабу Алену измыл у от всякого глаза".

Сувязь вады з замагільным светам можна бачыць у забаронах выкарыстоўваць ваду, якая мелася быць у доме ў момант смерці. Часта вада была населена дэманічнымі істотамі: русалкамі, вадзянікамі і інш., якія маглі нанесці шкоду чалавеку.

У ідэалогіі літаратуры беларускага нацыянальнага Адраджэння з пачатку XX стагоддзя вада жывая стала сімвалам уваскрэсення Беларусі (творчасць Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча і іншых пісьменнікаў "Нашай нівы"). Пазней пісьменнікі літаратурных аб'яднанняў "Маладняк" і "Узвышша" (А. Бабарэка, Ул. Дубоўка, Я. Пушча і інш.) спрабавалі абгрунтаваць "вітаізм" і "акветызм" як самабытныя накірункі нацыянальнай літаратуры.

Прыданне сімвалу вады гарманізуючага сэнсу абумоўлівалася такім прыродным

фактарам, як супрацьлегласць напрамкаў руху вады па вертыкалі (зверху ўніз – дождж, наадварот – крыніца), па гарызанталі (цячэнне рэк); слаўтыя ж беларускія азёры ўспрымаліся як круг, таксама, як і ў арнаменце адлюстроўвалася вада ўвогуле.

Графічным выяўленнем аб'яднальнай функцыі вады, адносінаў да яе як да стыхіі з'яўляецца адлюстраванне вады як стыхіі ў арнаменце. "Узор вады складаецца нібы з кругоў... Усярэдзіне яны большыя, а да берагоў – меншыя. Яны падобныя на тыя кругі, якія бываюць, калі ў ваду кінуць камень" [2, с. 71].

Заклучэнне. Такім чынам, зыходзячы з аўтарскай канцэпцыі тыпалогіі базісных сімвалаў нацыянальнай мастацкай карціны свету беларусаў, мы паказалі, што да сімвалаў гарманізацыі адносяцца графічныя сімвалы ромба і круга і сімвалы, звязаныя з асноўнымі абагаўляльнымі стыхіямі, – агонь і вада, якія адпавядаюць тром асноўным гарманізуючым прыкметам: усюдыіснасць, амбівалентнасць, аб'яднальная функцыя.

Асаблівасці нацыянальных мастацкіх карцін свету вызначаюцца дынамікай базісных сімвалаў, у працэсе якой ажыццяўляюцца перанос значэнняў і трансфармацыя сэнсаў. Захаванне і аднаўленне нацыянальнай карціны свету праз яе базісныя сімвалы з'яўляецца найважнейшым сродкам самазахавання народа, які ўтрымлівае яго ад асіміляцыі з іншымі народамі. Базісныя сімвалы, вызначаючы характары ўзаема сувязь сімвалічных структур, уплываюць на ўсю сістэму семіятычных камунікацый, забяспечваючы цэласнасць культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков; АН СССР. Ин-т археологии. – М.: Наука, 1987. – С. 216.
2. Кацар, М. С. Беларускі арнамент: Ткацтва. Вышыўка / М. С. Кацар; пер. з рус., літ. апрац. і навук. рэд. Я. М. Сахуты. – Мінск: БелЭн, 1996. – С. 17.
3. Максимов, Е. В. Нечистая, живая и крестная сила / Е. В. Максимов – СПб., 1903. – С. 97.
4. Шейн, Г. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / Г. В. Шейн. – Т. 1, ч. 1. – СПб., 1887. – С. 89.
5. Никифоровский, Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. – М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1894. – С. 65.
6. Карский, Е. Ф. Белорусы / Е. Ф. Карский – Варшава: Тип. Варшавского Учебного округа, 1912. – Т. 2. – С. 29.
7. Шейн, Г. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. / Г. В. Шейн. – Т. 1, вып. 1. – СПб., 1898. – С. 216.
8. Фаминцын, А. С. Божества древних славян / А. С. Фаминцын; послесл. Н. С. Добронравина. – СПб.: Алетей, 1995. – С. 87.

Паступіў у рэдакцыю 23.09.2013 г.

УДК 316.752.4:316.323.72:930.85(47+57)“1930/1979”

Духовное и материальное: контroversа советской культуры

Чернявская Ю. В.

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



Данная статья посвящена динамике духовных и материальных приоритетов советского общества. В ней анализируются периоды постреволюционной аскезы; «большой сделки» в 1930-е годы; подъем общественного идеализма 1960-х годов и его крушение в 1970-е годы. Динамика социально-культурных процессов прослеживается в среде власти, интеллигенции и масс. Делается вывод, что уровень идеалов общества опускается в том случае, когда попираются декларируемые ценности. Аскетическая жизнь масс возможна лишь в том случае, если в социуме приняты постулаты культуры бедности, культ безытийности и имеются устраивающие социум легитимации этого положения дел. Однако по той же причине такой период не может быть длительным. В этом случае следование идеологии бедности начинает восприниматься как несоблюдение положенных правил игры – и неизбежно приводит к внутренней атомизации членов социума.

Ключевые слова: культура повседневности, духовные ценности, материальные ценности, аскеза.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 61-65)

The Spiritual and the Material: Controversy of Soviet culture

Charniauskaya Y. V.

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

The article centers round the dynamics of spiritual and material priorities of Soviet society. The paper analyzes post-revolutionary period of austerity: 'grand bargain' in the 1930s, rise of social idealism in the 1960s, and its collapse in the 1970s. The author investigates dynamics of social and cultural processes among authorities, intellectuals and masses. Conclusion is made that the level of ideals in society falls when the declared values are violated. Ascetic life en masse is possible only when the culture of poverty and substandard living conditions as well as their legitimation examples are widely shared in the society. However, due to the same reason, this period cannot last too long. In this case, following the ideology of poverty is perceived as a failure to comply with rules of the game that inevitably leads to internal atomization of society members.

Key words: everyday culture, spiritual values, wealth, asceticism.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 61-65)

За два десятилетия после развала СССР фокус гуманитарных исследований «советского феномена» сместился: от постперестроечных штудий, пафосом которых был полный разрыв с недавним прошлым (под знаменем современного «западного пути» или же собственного пути независимых республик, ориентированного на традицию), к попытке анализа причин столь быстрого возникновения и столь медленного ухода советского человека со сцены истории. Не-

возможность сместить советского человека с его позиции на постсоветском ландшафте – свидетельство реального, фактического разлома цивилизации (термин С. Хантингтона). Сегодня он проходит не только между бывшими постсоветскими странами, а внутри стран, групп, семей и самого человека (что мы можем наблюдать на примере событий в Украине). Процесс перехода от анафемы к анализу «советского» в исследованиях крайне медленный. Исследова-

тели, как правило, не принимают в расчет антропологический аспект и игнорируют динамику изменений «советского», представляя СССР идеологическим монолитом. Можно назвать лишь несколько авторов и авторских коллективов, которые исследуют тему не власти как таковой, а латентного восприятия властных установлений человеком. Мы имеем в виду работы И. Утехина, С. Адоньевой, С. Бойм, О. Гуровой, Н. Козловой, Н. Рис, М. О'Махоуни, К. Богданова, А. Эткинды, В. Каганского, а также проект «Советский простой человек» Левада-центра. Тем не менее, интересующая нас тема проходит в этих работах, скорее, по касательной, за исключением «Очерков коммунального быта» И. Утехина, «Советских людей» Н. Козловой и «Русских разговоров» С. Бойм. В отечественной же культурологии она практически не разработана.

Цель статьи – выявление смыслов идеологием, принимаемых советским человеком и отторгаемых при внешнем соответствии правилам государственной игры.

Оппозиция «духовное/материальное». Каким образом одни ценности латентно заменялись другими? Проанализируем это на примере одной из дилемм советской повседневности – бинарной оппозиции «духовное/материальное».

Известно, что ценности революционных и послереволюционных годов строились, в первую очередь, как ценности духовные. Советские идеалисты революционного разлива в этом плане были настроены радикально: «В питании и в одежде [отец писателя. – Ю. Ч.] был скромн, и если ему в кои-то веки (точнее, во все веки всего один раз) покупался хороший костюм, то, прежде чем выйти на люди, катался в нем по полу: костюм не должен был выглядеть слишком новым» [1]. Можно говорить об аскезе, возведенной в культ. Имела ли эта революционная максима подоплеку в массах? Вероятно, имела в той мере, в какой коррелировала с ценностью равенства. Послереволюционную повседневность можно отнести к «культуре бедности», по О. Льюису [2]. Таковыми являются все аграрные культуры, исповедующие принцип ограниченности ресурсов: если кто-то живет богаче других – это возможно лишь потому, что он тем или иным путем отнял у них часть законного, природно (бо-

жественно) им данного ресурса. Равенство – максима крестьянской общины, а крестьян еще и в 1929 году среди населения СССР было 82 %. Потому коммунистическая идея равенства в бедности поначалу была многими воспринята с пониманием. Более того, в 20-е годы аскеза была востребована значимой частью общества в качестве маркирования «своего» – в противовес «чужому», «буржуйскому».

Бедность воспринималась не просто как материальная недостаточность – она романтизировалась и в этом качестве была воспринята и значимой частью молодой интеллигенции. «Революция внушила нам глубокое недоверие и неискоренимое равнодушие к накоплению; она уничтожила в нас буржуазный интерес к деньгам, как таковым... В сущности, это не столько легкость, сколько иллюзия легкости. Но мы дорожим этой иллюзией, – как бедные дети, не избалованные игрушками», – писала Л. Гинзбург [3].

В 30-е годы ситуация изменилась. По словам американского исследователя Веры Данэм, была заключена «большая сделка» – негласный «договор» между властью и средним классом [4]. В обмен на лояльность власть обязалась материально поддерживать не только «номенклатуру» в узком смысле, но и специалистов – ученых, писателей, режиссеров, инженеров высокого уровня и др. Это спровоцировало создание «советской буржуазии». Именно этот класс, по Данэм, и стал основной опорой власти, а «рабочий и крестьянка», скорее, востребовались в качестве символа работы Мухиной. Начался процесс социального расслоения. Понятие «большая сделка» усложняет привычную систему воззрений, согласно которой советская власть воспроизводилась лишь благодаря террору. Два начала советской идеологической доктрины – кнут и пряник – взаимно дополняли друг друга.

Такой «договор» давал возможность припасть к широкой груди покровителя (в лице не только вождя, но и символических общественно-государственных структур). Потому в эту игру включались далеко не только «спецы» и «инженеры человеческих душ», а любой, кто отваживался играть на поле отношений «власть–личность» или

кого выталкивало на это поле. Этому способствовали советская идея потенциальности и эксперимент создания массово доступного социального лифта.

Благодаря этому уже в 30-е годы революционный идеал санюлотства постепенно начал отходить на периферию общественного сознания. В магазинах появились продукты, в том числе – и давно забытые, размножились ателье и парикмахерские, вновь появилась забытая за годы революции и постреволюционного равенства в бедности «мода» и т. д. И хотя это было доступно немногим, в ход шел все тот же фактор потенциальности, а значит, и надежды. Спустя два года террор разросся до небывалых масштабов, но он был рамкой, а в кадре продолжали держаться «жизнь» и «веселье» (по известному афоризму Сталина). Рамка и кадр были неразрывны. Тем не менее, поворот к материальным благам воспринимался не как чуждый буржуазный, а как свой, советский, как залог грядущего изобилия для всех: право первоучастия на раздел ресурса по умолчанию дается избранным. Недовольство возникает, когда этот период затягивается на десятилетия, как будет в 1970-х.

Итак, толерантности общественного мнения в этом вопросе послужила кратковременность периода выборочного обогащения: спустя несколько лет началась война. Неудивительно, что тезис аскезы воскрес в массовом масштабе. Он действовал и какое-то время после войны. «Я принесла домой с фронтов России / Веселое презрение к тряпью – / Как норковую шубку, я носила / Шинельку обгоревшую свою», – писала Юлия Друнина.

Установка на «культуру бедности» в эти годы усугубляется. Тезис «всем трудно» становится основополагающим. Но послевоенная аскеза была не только вынужденной. «Лихая година» особым образом отстраивает систему приоритетов. Снижение стоимости денег, вещей и т.п. диктовалось впечатанным не только в сознание, но и в само тело опытом войны: и знанием того, что в один день можно потерять все; и памятью о реальном невыносимом голоде, и умением довольствоваться малым, и главное – тезисом: «Лишь бы не было войны». Презрение к этой горькой фразе автор этих строк впер-

вые уловил в воздухе семидесятых, и вряд ли случайно именно тогда.

С конца 1950-х – начала 1960-х годов предпочтение духовного материальному утеряло универсальность: оно стало прерогативой людей и страт. Были периоды, когда оно оказывалось более или менее распространенным. Наиболее бессеребряным временем были шестидесятые. Это нашло отражение в культуре – и не только в пропагандистских поделках, но и в произведениях искусства. Так, в фильме «Девять дней одного года» герой Смоктуновского приглашает своего коллегу переходить в свой НИИ, соблазняя его квартирой. Ответ красноречив: «Зачем мне квартира?». О том же – в песне Юрия Кукина (1964 год): «Вместо домов у людей в этом городе небо / Руки любимых у них вместо квартир». Правда, далее автор пишет: «Я никогда в этом городе не был, не был, / Я все ищу и никак мне его не найти».

Мифический «город» – идеал, к которому надо стремиться: расцвет туризма и авторской песни – свидетельство отстаивания именно этого идеала, создания теплой среды единомышленников, довольствующихся малым. Впрочем, такой город – плод рефлексии интеллигента, массы же, скорее, с пониманием принимают установку на недостаточность экономического «базиса» как на необходимое условие существования в стране, чья история состоит из революции, войн, периодов разрухи и восстановления.

Безбытность имеет отсылку к революции и годам гражданской войны, которые вновь начинают культивироваться: залог достоинства страны и людей, опороченного сталинизмом, ищется в «неискривленных» идеях революции. Пожалуй, ярче всего это отражено в оттепельном кино («В огне брода нет», «Служили два товарища», «Неуловимые мстители», «Бег», «Белое солнце пустыни», «Офицеры» и т. д.).

На тот момент идейный проект интеллигенции, в целом разделяемый «низами», органично сочетался с нуждами верхов, которые вследствие плановой экономики требовали тип «человека дефицитарного» (термин Ю. Левады) – скромного в претензиях и в личностных проявлениях.

Финал «шестидесятничества» закономерен: с одной стороны, события в Чехослова-

кии продемонстрировали крах надежд на социализм с человеческим лицом (благодаря чему власть потеряла сторонников среди самой романтической страты – молодой интеллигенции); а с другой – и это более значимо – искренние находки шестидесятников были адаптированы властью, интегрированы в ее идеологическую программу. «Сверху» эксплуатировали романтический багаж изобретенного «снизу»: начиная с бардовской песни, с турклубов, которые постепенно становились вотчинами райкомов комсомола, и заканчивая энтузиазмом в покорении разного рода «вершин», который очень пригодился на стройках века (например, на БАМе). Поддельность идеалов остро стала ощущаться уже к середине 1970-х гг. Недаром именно тогда складывается пародия на романтическую песню Ю. Кукина «А я еду за туманом, за туманом...»: «А я еду, а я еду за деньгами, за туманом едут только дураки».

В целом шестидесятнический проект коллективного идеалистического романтизма захлебнулся во многом потому, что интеллигенция поняла, что власть не разделяет ее духовных устремлений, а лишь умело манипулирует ими. С этого начинается история диссидентства – не только как группы, открыто противопоставившей себя власти, но и как гораздо более широкого культурного течения, так или иначе затронувшего всех, кто отныне принимал условия советской игры лишь формально.

В 1970-е годы идеал советского подвижничества начинает испаряться. Не вполне открыто, но все более явно культивируется то, что не содержит аскезного пафоса. Во имя чего мы должны жертвовать устойчивым бытом? – таково неозвученное, но явное настроение интеллигенции. Иным путем, но в ту же сторону совершается перелом в сознании масс: на XXIV съезде КПСС (1971 г.) впервые открыто провозглашается курс на повышение благосостояния советских людей. В борьбе с бессеребренническими идеями недавних шестидесятников власть сделала «ход конем», впервые открыто дав народу санкцию на право обогащаться. Следует обратить внимание на то, что отныне круг социальной поддержки включает уже не только партийных деятелей и «спецов», но и миллионы людей (пусть и в

очень относительной мере). Заработал новый социальный контракт между властью и обществом – впервые в истории советского государства без посредничества интеллигенции, зато под знаком заданного сверху материального стимула.

Поэтому популярный ныне дискурс насильственного крушения «советского», якобы произошедший во время «перестройки», неправомерен: уже с 70-х гг. уравнилительная аскетическая концепция бытия советского человека была заменена компромиссно-бытовой. Это было воспринято естественно: и поскольку установка была дана властью, и – что более важно – поскольку повседневность как таковая является сетью компромиссов и середины. Именно это время и есть период формирования советского среднего класса: в 30-е годы, как мы указывали выше, этот процесс «расшибся» о сталинский террор. Тем не менее, средним классом в нынешнем понимании в то время является именно номенклатура.

Вследствие этого в декларируемом монолитном обществе образуется ситуация разрыва между двумя «средними классами»: номенклатура и прикормленные «спецы» (как истинный, хоть и тайный средний класс), с одной стороны, и номинальный советский человек, которому хватает на необходимое, но не на «лишнее», – с другой.

При этом дискурс культуры бедности (равномерное распределение ресурсов, нарушаемое только «буржуинами») по-прежнему является основополагающим и в общественном мнении, и в идеологической доктрине. Это несоответствие становится точкой невозврата к предыдущим ценностям. Оно находит свое отражение в ведущем жанре советского фольклора – в анекдотах: их распространенность – свидетельство того, что ценностный разрыв, если неотрефлексирован, то, во всяком случае, прочувствован на массовом уровне.

В контроверзе «материального» и «духовного». Здесь негласно побеждает первое, что воспринимается как предательское нарушение социального контракта: установка на материальное благоденствие дана всем, но право реального обогащения – лишь немногим. Именно это является одной из причин массового оттока людей от идей «общей жизни» и «общего дела». Если

учесть сформировавшееся к тому времени недоверие масс к интеллигенции, то ситуация усугубляется: интеллигенция воспринимается как «безвластная власть» – люди, получившие образование и тем самым выбившиеся из слоя массы, но не обладающие ни метафизическим, ни фактически-материальным весом.

Раздробляющийся на глазах социум, в котором существенно ослаблен кредит доверия, уходит в частную жизнь – заключающуюся, главным образом, в попытках компенсаторного потребления – на нынешний взгляд, крайне скромного, но тем не менее, очевидного. Частная жизнь требует заведомо большего комфорта, нежели общественная. Открытость 1960-х гг. постепенно, но неуклонно сменяется герметичностью – в силу и разочарования в ложных максимумах, и по причинам демографического и медиального свойства: шестидесятническая молодежь повзрослела, остепенилась, появились камерные формы досуга (здесь трудно переоценить роль телевидения).

Собственно претензии к власти в те годы заключаются не в том, что она «предала» коммунистические идеалы, а в том, что материализованная повседневность, куда люди ушли после крушения общего идеалистического проекта, оставалась не достаточно комфортной – при отсутствии оправданий революцией/разрухой/войной. Среда интеллигенции, пожалуй, единственная на тот момент, в которой сохранилось некоторое бессеребренничество. Впрочем, оно все чаще ставилось под вопрос. Достаточно сравнить фразы Жени Лукашина: «У нас с вами не очень большие квартиры»

(«Ирония судьбы...» Э. Рязанова) и физика Гусева: «Зачем мне квартира?» («Девять дней одного года»). Показательно, что такое изменение умонастроений произошло всего за пятнадцать лет.

Заключение. Подводя итог, можно сказать: контроверза «материального» и «духовного» в СССР закончилась победой первого. Тем не менее, это была непростая победа. Советский опыт показал, что высота идеальной планки опускается не сама по себе, а лишь в ситуации, когда попираются декларируемые ценности. Остается вопрос, возможна ли аскетическая жизнь масс, а не одиночек (фанатиков идеи)? Вероятно, это возможно лишь в том случае, если в социуме приняты постулаты культуры бедности, культ безышности и имеются устраивающие социум легитимации этого положения дел. Однако по той же причине такой период не может быть длительным. В этом случае следование идеологии начинает восприниматься как несоблюдение положенных правил игры – и неизбежно приводит к внутренней атомизации членов социума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Войнович В. Автопортрет: Роман моей жизни / В. Войнович. – М.: ЭКСМО, 2010. – С. 126.
2. Lewis, O. «Culture of Poverty» / In Moynihan, Daniel P. On Understanding Poverty: Perspectives from the Social Sciences / O. Lewis. – New York: Basic Books, 1969. – P. 187–220.
3. Гинзбург, Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе / Л. Гинзбург. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – С. 322.
4. Dunham, Vera S. In Stalin's Time. Middle-class Values in Soviet Fiction. Introduction by Jerry F. Hough. First paperback edition / Vera S. Dunham. – Cambridge: Cambridge University Press, 1979. – P. 274–283.

Поступила в редакцию 18.04.2014 г.

Интерпретация истории и культуры в цивилизационном романе

Колесник Е. С.

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусства, Киев



Парадигмальные сдвиги в самоосмыслении человечества привели к развитию в XX в. новых форм художественной интерпретации истории и культуры, сближающих беллетристику с гуманитарными науками. Проблематика и композиционные приемы ряда заметных литературных произведений выходят за пределы «традиционного» исторического жанра. Это делает целесообразным выделение цивилизационного, трансквилизационного и трансистоического жанров литературы (и аналогичных форм в других видах искусства). Наиболее редким из них является трансистоический роман, прослеживающий историю страны или народа на протяжении веков, иногда – тысячелетий. Гораздо чаще в последнее время стали появляться романы цивилизационные (исчерпывающе описывающие образ жизни и ментальность определенного человеческого сообщества) и трансквилизационные (темой которых является контакт носителей разных систем ценностей). Лучшие образцы всех трех форм, помимо художественных достоинств, имеют большое просветительское, а иногда и научное значение. Развитие литературы подобного типа заслуживают пристального

внимания в качестве проявления новых тенденций в межкультурном диалоге.

Ключевые слова: культурологическая герменевтика, художественная интерпретация, цивилизация, исторический жанр, роман.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 66-72)

Interpretation of History and Culture in the Civilizational Novel

Kolesnyk E. S.

National Academy of the Administrative Workers of Culture and Art, Kiev

The paradigmatic shift in the humanity's self-awareness has lead to the development in the XX ct. of the new forms of the artistic interpretation of history and culture, that combine fiction and humanitarian science. Problems and the compositional characteristics of many notable literary works goes far beyond the limits of the 'traditional' historical genre. This makes necessary defining the Civilizational, Trans-civilizational and Trans-historical genres of literature (with corresponding forms in other arts). The rarest of them is the Trans-historical novel, that traces the history of a land or a nation through the centuries, sometimes – millennia. Much more common now are the Civilizational (that describe the whole way of life and mentality of a specific human society) and the Trans-civilizational (the theme of which is the contact of the different value systems). Best examples of all the three kinds of literature deserves special attention as the manifestation of the new tendencies of the cultural dialogue.

Key words: culturological hermeneutics, artistic interpretation, civilization, historical genre, novel.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 66-72)

Актуальность избранной нами темы определяется все большим значением цивилизационного подхода к осмыслению истории и современного состояния человечества. В условиях заметной тенденции к сближению художественной литературы с

научной (в частности, исторической), цивилизационная специфика все чаще становится объектом художественной рефлексии, что порождает новые формы и жанры, как в пределах традиционного исторического романа, так и на его границе с другими жан-

рами и мэйнстримом. Некоторые из этих новых форм и являются предметом нашей статьи.

Релевантными для изучения художественной интерпретации истории являются исследования таких авторов, как А. Гулыга, А. Дирофф, Т. Домбровская, Б. Кроче. Философские и культурологические основы художественной интерпретации истории так или иначе раскрывали также Ю. Андреев, С. Андрусив, Е. Баран, Н. Воробьева, А. Гуляк, В. Долгов, В. Дудатьева, М. Ильницкий, М. Каранда, Г. Ленобль, С. Лисенко, Р. Мессер, И. Мотяшов, П. Николаев, В. Новиков, В. Оскоцкий, А. Пауткин, С. Петров, Т. Пустовит, И. Скачков, В. Шевчук и другие. Наиболее близки к нашей тематике исследования В. Даренского, посвященные эстетической специфике художественного освоения истории [1].

Однако, мы выдвигаем в качестве цели исследования и его научной новизны культургерменевтическое обоснование трех ранее не описанных литературных жанров, которые занимают все более заметное место в современной культуре, отражая общую смену парадигм историографии. Они служат своеобразным связующим звеном между беллетристикой и исторической наукой, а также культурологией, этнографией и фольклористикой. Эти жанры можно обозначить как цивилизационный (наиболее развитый, который может рассматриваться в качестве базового), трансисторический и трансцивилизационный.

Таким образом, целью статьи является обоснование выделения вышеупомянутых жанров в качестве самостоятельных; формулирование их определений и обозначение основных формообразующих спецификаций.

Парадигмальные изменения в историческом жанре. Исторический жанр в литературе определяется тем, что события в произведениях этого типа происходят во время, предшествующее жизни автора. Это, в основном, верно и для некоторых новых форм, развившихся в XX веке, прежде всего, для трансисторического романа – хотя его действие может доходить до момента написания. Цивилизационный и трансцивилизационный романы тоже чаще всего относятся к прошлому, но могут описывать

современный автору мир. Поэтому они выходят за пределы исторического жанра, лишь частично «накладываясь» на него, вследствие чего заслуживают выделения в отдельные категории.

Возникновение этих новых форм является совершенно закономерным, поскольку образ жизни среднего современного представителя западной цивилизации уже не может рассматриваться в качестве единственно правильного, «стандартного» варианта. Двадцатый век принес понимание того, что человеческая культура принимает различные формы, оценка которых является весьма непростым заданием. Крайности унификации и фрагментации себя дискредитировали. А значит, необходимо искать пути достижения реального диалога культур, который позволил бы наполнить конкретным содержанием словосочетание «общечеловеческие ценности».

Знаковым явлением в изменении угла зрения, под которым осмысливается история, стало появление Школы Анналов, поставившей в центр внимания образ жизни «среднего» представителя определенной культуры. Подобную смену перспективы наглядно демонстрирует и художественная литература, где главным героем уже совершенно не обязательно является представитель «господствующих слоев».

В частности, хорошо заметно такое явление как эмансипация обитателей бывших колоний, или угнетенных слоев населения внутри метрополии, которые все активнее утверждают своих ценности. Это – отдельные аспекты того же глобального общественного процесса, который привел к эмансипации женщин, рабочих классов, а также к выделению в самосознательные и активные группы разнообразных меньшинств.

Одновременно, среди самих западных историков и деятелей искусства возрастает интерес к уникальным укладам как живых, так и уже не существующих человеческих сообществ, в том числе – предковых по отношению к современным европейским нациям. Поэтому то, что может казаться бунтом против европоцентризма, является лишь частью более масштабного процесса, в значительной степени, происходящего в самой Европе. Кроме того, все заметнее

становится позиция авторов, которые не столько противопоставляют разные образы жизни этносов и наций, сколько, четко выделяя их особенности, все же подчеркивают их единство.

Все эти тенденции привели к возникновению в литературе нескольких межжанровых форм, которые мы обозначаем как трансисторический, цивилизационный и трансквилизационный романы. Их корреляты имеются и в других видах искусства.

Трансисторический роман как модификация исторического жанра. Основным заданием трансисторического произведения является художественное воссоздание многовековой истории страны, территории или народа. Эта история обычно раскрывается через судьбу представителей нескольких семейств, принадлежащих к разным социальным слоям. От романа-эпопеи трансисторический роман отличается временными масштабами: от нескольких сотен до миллионов лет. Этот жанр возник относительно недавно, в середине XX в. Среди его немногочисленных мастеров – американский писатель Дж. А. Миченер, автор более десяти бестселлеров (объемом от 700 до 1400 страниц), посвященных истории разных территорий США, а также Мексики, Польши и стран Карибского бассейна. Обычно романы Миченера начинаются с описания геологии, иногда – и палеонтологии региона (эти экскурсии являются одновременно исторически самоценными и необходимыми для понимания последующих событий). Затем автор переходит к процессам его заселения различными группами людей, которые вступают в сложные контакты, результатом которых становится формирование нового сообщества. Английским коллегой Миченера является Э. Резерфорд, чьи романы, такие как «Сарум», описывают историю Британских островов, начиная с их геологического отделения от континента и до наших дней.

Кроме литературы, трансисторический жанр наличествует в живописи (некоторые картины И. Глазунова), и кинематографе («Десять лодок» Р. Де Геера и П. Джигирра – фильм, снятый австралийскими аборигенами про собственную историю, действие которого разворачивается в трех временных слоях).

Цивилизационный жанр и его основные формы. В отличие от все еще довольно редких трансисторических, цивилизационные романы в последние десятилетия появляются все чаще. Этот жанр, определяющей характеристикой которого является охват всех сфер жизни определенного общества, имеет несколько размытые границы. К нему можно отнести те из «традиционных» исторических романов, которые объединяют глубокое знание фактов с высоким уровнем эмоциональной заинтересованности автора, позволившем ему проникнуть в самую суть «культурной души» общества. Одним из первых романов этого типа (недоброжелатели называли его «археологическим», критикуя именно ту особенность, которая сейчас входит в моду) является «Саламбо» Гюстава Флобера. Перед его написанием, автор обработал десятки, если не сотни томов на латыни: «Касательно карфагенян я вполне искренне полагаю, что исчерпал все тексты. Мне было бы нетрудно после романа написать толстый том критики со множеством цитат» [2]. Поездка в Тунис, на развалины Карфагена, заставила Флобера полностью переписать уже начатые главы. Зато он настолько «вжился» в уже не существующую культуру, что побеждал в спорах с профессиональными археологами, а его основанные на гипотезах описания были подтверждены позднейшими открытиями.

То же самое можно сказать и про других мастеров исторического романа, таких как Т. Манн («Иосиф и его братья»), И. Ефремов («Таис Афинская»), Г. Видал («Сотворение мира») и другие. В этом контексте показательны слова Георгия Гулиа, который пишет в предисловии к своему роману «Фараон Эхнатон»: «Я знаю о нем все, что может знать человек, живущий в нашем веке. Я прочитал о нем гору научных книг и часами вглядывался в его скульптурные изображения в каирском музее... Я ходил по земле Ахетатона...» [3].

Цивилизационный роман редко имеет четкую фабулу, поскольку его основным содержанием является физическая и духовная жизнь человека на фоне жизни целой цивилизации, часто – во время переломного исторического момента. Написание подобного произведения требует не только таланта, но и огромной исследовательской

работы. Однако, количество цивилизационных романов стремительно увеличивается благодаря большей доступности научной информации и большей легкости путешествий автора к описываемым местам.

В наше время в цивилизационном жанре весьма активно работают афро-американские писатели, ставящие своим заданием осмысление африканского наследия, а также опыта рабства. Знаковым произведением можно считать награжденный Пулитцеровской премией роман Алекса Хейли «Корни» (1976), само название которого ввело в оборот новое понятие «поисков корней». Суть этого романа – в истории семи поколений одной семьи, начиная от Канта Кинте, который в 1767 году был вывезен из Гамбии и обращен в рабство, и заканчивая его современным потомком – самим А. Хейли.

Другой пример афроамериканской цивилизационной литературы – «Возлюбленная» лауреата Нобелевской премии Тони Моррисон. Тут тема разрабатывается не «экстенсивно» (путем охвата большого промежутка времени), а «интенсивно» – на примере одной судьбы. К теме рабства как такового здесь добавляется гендерная проблематика, поданная в феминистическом ключе. Интересным приемом является сочетание квази-документальности с мистикой, сближающее роман с магическим реализмом. Таким образом автор восстанавливает метальный мир своих героев, для которых магическое обладает не меньшей реальностью, чем физическое.

Нахождение цивилизационных «корней» не обязательно связано с антиколониальной борьбой. Заданием может быть микро-историческое исследование. В отличие от «традиционного» исторического романа, основным содержанием такого произведения является не столько описание значительных событий, сколько воскресение ментальности и уникального локального уклада на примере одной конкретной семьи или местности, и одновременно – выделение вечного, непреходящего в человеческой душе и поступках. Примером могут быть романы известного британского политика и литератора Джона Бакена, такие как «Покров тьмы», где непревзойденно воссоздаются наиболее потаенные аспекты исторической атмосферы (пережитки язы-

чества, жизнь деклассированных элементов и пр.), которые долго оставались скрытыми от официальной истории. Такие писатели возвращают историческую память народу, который и не догадывался про свою частичную амнезию.

Авторы, описывающие «свое как чужое», могут размывать границы реалистического повествования и фэнтези, насыщать текст мифологическим, религиозным, философским символизмом, или же излагать исторические события с использованием приемов магического реализма. Так, в реалистическом романе Г. Дженнингса «Путешественник» рядом с Марко Поло мы встречаем Синдбада, Али Бабу, Аладдина и других сказочных персонажей. «Легенда об Уленшпигеле» Ш. де Костера и «Повесть о Ходже Насреддине» Л. Соловьева являются литературными обработками фольклорных рассказов про героя-трикстера, выступающего воплощением национального духа. Иногда фантастики становится настолько много, что происходит смыкание собственно исторического романа с историческим фэнтези. «Казацкому роду нет перевода» А. Ильченко, «Пришествие короля» Н. Толстого, «Джонатан Стрейндж и мистер Норрилл» С. Кларк относятся именно к этому жанру, но их атрибуция как цивилизационных романов тоже вполне правомерна.

Используя в качестве принципов классификации две пары противопоставлений: «Свое – Чужое» и «Современное – Прошедшее», можно выделить такие основные формы цивилизационного романа:

- Энциклопедическое описание своего, современного автору общества: «Дон Кихот» М. Сервантеса, романы Ч. Диккенса, Ж. Амаду, Т. Вулфа, в определенной степени – художественные тексты религиозно-философского характера («Божественная комедия» Данте, «Путешествие на Запад» У. Чен-эня). В живописи им в той или иной степени соответствуют картины реалистов XIX в. – Г. Курбе («Похороны в Орнана»), У. П. Фрита («Вокзал в Паддингтоне») и других, в кинематографе – «летописи страны», такие как «Форрест Гамп» Р. Земекиса или «Сибирский цирюльник» С. Михалкова.

- Воссоздание бытия своего народа в особо важный исторический момент прошлого. Стандартом тут выступают «Собор Париж-

ской Богоматери» В. Гюго, «Война и мир» Л. Толстого, «Унесенные ветром» М. Митчелл. Иногда «портрет цивилизации» создается в целом цикле романов, или даже во всем творческом наследии писателя (В. Скотт, Ф. Купер, А. Дюма-старший, А. Голон, Б. Акунин и др.).

- Презентация чужой для автора, современной ему культуры. Этот тип сам по себе встречается нечасто. Обычно «чужая» культура дается в сравнении с иной, «своей», что, по нашей классификации, относится, к следующему, трансквилизационному, жанру.

- Реконструкция бытия чужой, ныне несуществующей цивилизации. Этот подвид широко представлен в живописи, особенно конца XIX – начала XX вв., а также в кинематографе («Апокалипсис» М. Гибсона и др.). Он заслуживает особенно внимательного рассмотрения.

Когда писатель идентифицируется с другим народом, культуры которого в момент работы над произведением уже не существует, у него просто не может быть личного опыта цивилизационного контакта в реальном времени и пространстве. Однако, с помощью специальных исследований литератор может устроить себе виртуальное погружение в прошлую жизнь. Вероятно, наиболее ярким примером этого является эпический роман Рут Б. Хилл «Ханта йо», в котором воссоздаются все аспекты жизни народа сиу. Работа над текстом продолжалась двадцать пять лет; двадцать из них писательница путешествовала по местам, где происходит действие, проверяя все детали. Она опросила более тысячи представителей всех племен Великих равнин, работала бесчисленные этнографические и антропологические исследования, изучила все сохранившиеся диалекты, ритуалы и песни. После этого она со своим консультантом Чункса Юха (чистокровным сиу, получившим и традиционное племенное и университетское европейское образование) написала книгу на языке лакота [4]. Этот текст был переведен на английский. Такой сложный метод был выбран для того, чтобы в повествование не просочилось ничего лишнего – ведь индейцы мыслили иными категориями, чем белые; например, у них отсутствовало понятие греха и вины. В то

же время, многие слова, в том числе философские термины (Хилл утверждает, что у сиу была развитая философия), не имеющие английских аналогов, были оставлены без перевода, и пояснены в комментариях. Итогом стал очень интеллектуальный, глубокий, но именно поэтому очень сложный для чтения текст. Парадоксальным образом, именно исключительно высокое научное (и литературное) качество помешало популяризации произведения.

К этому же, четвертому по нашей классификации, варианту относятся достаточно популярные сейчас экскурсии в еще более глубокое прошлое. Первые художественные произведения, посвященные жизни первобытных людей, появились в XIX в., но лишь современные достижения антропологии, этнографии, археологии, позволили ученым и литераторам выйти на принципиально новый уровень. В XIX в. парадигма прогрессизма требовала изображать древних людей во всех отношениях более примитивными и грубыми, нежели современные. В конце XX в. возросшее уважение к разным цивилизационным моделям современного человечества привело и к переоценке образа жизни древних людей. С повышением интереса к быту и ментальности, на смену рассказам про экзотические приключения среди дикой природы пришли подробные художественные реконструкции материальной и духовной культуры людей каменного века. Такая установка на освещение не столько отдельных событий, сколько образа жизни народа в целом позволяет отнести подобные тексты к категории цивилизационных романов.

Одним из наиболее известных среди них стал цикл «Дети Земли» Джин М. Аул, соединяющий научную точность с достаточно высоким литературным качеством. Подготовка к написанию романов заняла у писательницы около трех лет, причем речь идет не только об изучении научных данных и о путешествии по описываемым местам, но и о прохождении курса выживания, научившего ее охотиться, обрабатывать камень и строить жилища по технологиям людей палеолита [5]. Действие первых трех из ее шести романов происходит на территории современной Украины; точно и подробно описаны стоянки Кзыл Коба, Мезино и Ме-

жирич. Все реалии являются археологически верными; тексту предшествует карта и изображение исторических артефактов, фигурирующих в тексте. С точки зрения современной этнографии вполне убедительно выглядят описания духовного мира охотников на мамонтов; особый интерес представляет оригинальное объяснение загадки Сунгирского захоронения.

В соответствии с новой парадигмой, Дж. Аул изображает древних людей не только сильными и смелыми, но и умными, а также достаточно толерантными. Их психология, мотивы и ценности сопоставимы с современными. Возможно, автор слишком идеализирует своих героев и их образ жизни, но ее основная идея заключается именно в том, что человечество имеет полное право гордиться своими предками.

Трансцивилизационный жанр как художественная интерпретация диалога культур. Сущность трансцивилизационного произведения заключается в сопоставлении образа жизни, норм и ценностей нескольких культур. Для написания романа такого типа автор должен выйти на наивысший уровень исторического обобщения, выявив саму суть описываемых цивилизаций, и обозначив перспективы их взаимодействия.

Трансцивилизационный роман может сближаться с трансгисторическим – в произведениях уже упомянутого Дж. А. Миченера есть презентация разных культур с их ценностями и образами жизни. Однако, трансцивилизационный роман в «чистом» виде охватывает несколько меньший промежуток времени (достаточно нескольких лет, в малых формах – нескольких дней), и дает максимально полное описание «прафеномена» каждой цивилизации. Как и другие формы исторического жанра, трансцивилизационный роман нередко обращается к эпохам коренных изменений и прослеживает судьбы разных народов во время смерти старого и зарождения нового порядка. Например, «Викинг» Т. Северина и «Аттила» В. Напьера, помимо прочего, исследуют формирование основ европейской цивилизации после падения Рима; «Черное сердце» Э. Ван Ластбадера – отголоски вьетнамской войны в США и Юго-восточной Азии.

Малые формы этого жанра могут лишь отметить точку контакта представителей разных цивилизаций как носителей принципиально различных фундаментальных ценностей и норм. Такая встреча, чаще всего, принимает форму конфликта, результат которого может быть трагическим («Мост через реку Квай» П. Буля/Д. Лина). Иногда ситуация контакта важна не столько конфликтом, сколько возможностью «остраненного» взгляда на привычное. В большинстве случаев, авторы постулируют возможность нахождения истинно общечеловеческих ценностей, которые обеспечивают если не примирение, то взаимное понимание и уважение оппонентов.

В развернутом виде трансцивилизационный жанр принимает форму масштабного произведения, в котором подробно описываются и сравниваются все грани жизни двух (редко – больше) цивилизаций. Результаты такого сопоставления могут быть разными.

Реже всего встречается полное отторжение одной культуры другой. Примером может быть «Ацтек» Г. Дженнингса, где главный герой остается непримиримым по отношению к европейцам, уничтожившим его государство. Этот роман любопытен тем, что может рассматриваться как энциклопедия не только ацтекских, но и майянских и сапотекских древностей; однако автор заставляет своего героя воспринимать и описывать мир примерно так, как это сделал бы современный европеец. Впрочем, именно такой подход позволил произведению стать бестселлером.

Противоположным вариантом выступает принятие героем чужой культуры, как это происходит в эталонном для жанра «Сегуне» Дж. Клавелла. Этот роман имеет автобиографическую основу: во время Второй мировой войны британский артиллерист Клавелл попал в японский концлагерь. В «Сегуне» мы также видим англичанина, попавшего в японский плен, однако действие относится к рубежу XVI–XVII веков. Основной темой романа является взаимодействие двух культур, двух систем ценностей – европейской и японской, причем англичанин Блэкторн со временем все лучше понимает логику и позитивные моменты чужой культуры, которая сначала вызы-

вала лишь отторжение. В целом, «Сегун» – одновременно первоклассный приключенческий роман, глубокое исследование японского характера и убедительная реконструкция событий, приведших к установлению сегуната Токугава.

В других текстах принятие чужого как своего может быть настолько глубоким, что возвращение назад воспринимается как трагедия («Танцующий с волками» М. Блейка/К. Костнера).

В некоторых случаях две культуры могут позиционироваться как способные к сближению и порождению новых форм. К этой теме тяготеют британские писатели, так, Р. Сатклифф рассматривает историческую интеграцию кельтской и римской культур. Порой, наоборот, автор показывает, как возможность такого сближения была утрачена.

Заключение. Цивилизационный, трансцивилизационный и трансисторический жанры могут рассматриваться как специфические формы, более или менее близкие к историческому жанру, и отличающиеся установкой на художественную интерпретацию более или менее полной научной картины жизни определенного социума.

В целом, произведения подобного типа дают возможность более внимательно и объективно взглянуть на межкультурные отношения, разделить понятия «иной», «чужой», «противник» и «враг», и переосмыслить сущность прошлых и нынешних конфликтов. Только понимание отличий позволяет находить сходство и строить полноценный межкультурный диалог.

Как известно, О. Шпенглер отрицал возможность взаимопонимания представителей различных цивилизаций, хотя его собственный труд, в котором он небезуспешно выделяет «прафеномен» чужих культур, показывает, что по крайней мере, частичное понимание все же возможно. Описанные в нашей статье маргинальные «литературно-научные» формы самим своим существованием раскрывают дальнейшие перспективы изучения морфологии культур в духе культурологической герменевтики.

Специфика этих новых форм художественной интерпретации исторического развития и культурной специфики различных народов – от этнической группы до суперэтноса – заслуживает дальнейшего изучения. Конкретным практическим результатом отдельного изучения этих жанров могло бы стать более глубокое понимание как специфики древних культур, так и основных тенденций современной «художественной историографии».

ЛИТЕРАТУРА

1. Даренський, В. Ю. Художнє освоєння історії як проблема некласичної естетики [Текст] // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету. Випуск 8. Серія: філософські науки. – Чернігів, ЧДПУ, 2001. – С. 40–45.
2. Флобер, Г. Письмо к Э. Федо, 20 октября 1860 / Г. Флобер. Саламбо [Текст]. – Минск: Нар. асвета, 1983. – С. 365.
3. Гулиа, Г. От автора / Г. Гулиа // Фараон Эхнатон. Человек из Афин. Сулла [Текст]. – М.: Сов. писатель, 1982. – С. 6–8.
4. Chunksa Yuha. Introduction // Hill, R. B. Hanta Yo. – L.: Futura Publications Limited, 1979. – P. 9–11.
5. Auel, J. M. The Clan of the Cave Bear. – New York: Bantam Press, 1981. – 496 p.

Поступила в редакцию 10.02.2014 г.

УДК 94(476.5):004.4'236

Создание исторических 3D-реконструкций (на примере древнего Витебска)

Юрчак Д. В., Буйницкий С. А., Морозов А. А.

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



Авторы статьи рассматривают вопрос использования компьютерных возможностей 3D-реконструкции в исторической науке. На примере древнего Витебска показываются, как можно воссоздать облик города с использованием компьютерного моделирования. Авторы уже воссоздали древнее балтское городище на горе Ломиха, которая располагалась ранее в центре современного Витебска, показали, какие сложности могут возникнуть при моделировании древних построек, ландшафтов,

указали на то, что далеко не всегда данные археологии позволяют воссоздать первоначальный облик древних построек. Предполагается, что итогом работы над проектом станет создание мультимедийного продукта, который можно будет использовать в качестве учебного материала, основы для создания видеофильмов, иллюстраций для учебников, путеводителей, компьютерных игр по исторической тематике. Также авторы определили основные этапы истории города, которые стоит визуализировать при помощи компьютерных технологий.

Ключевые слова: история Витебска, визуализация истории, компьютерное моделирование, 3D-реконструкция.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 73-77)

Creating 3D-Historical Reconstructions (on the Example of Ancient Vitebsk)

Yurchak Dz. V. Buinitski S. A. Marozau A. A.

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

The authors examine the issue of applying computer possibilities of 3D-reconstruction in historical science. On the example of ancient Vitebsk it is shown how the look of the city can be recreated using computer simulations. The authors have already recreated an ancient fort on Baltic Mount of Lomiha which was earlier located in the center of modern Vitebsk and showed what difficulties may arise in the simulation of ancient buildings, landscapes, pointed out that the data do not always allow archeology to recreate the original appearance of ancient buildings. It is assumed that the outcome of the project will be the creation of a multimedia product that can be used as teaching material basis for the creation of videos, illustrations for books, travel guides, computer games on historical topics. The authors also identified the main stages of the history of the city that are worth visualizing with the application of computer technology.

Key words: history of Vitebsk, visualization history, computer modeling, 3D-reconstruction.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 73-77)

В последние несколько десятилетий мир существенно изменился. Компьютерные технологии прочно вошли в нашу жизнь. Для многих компьютер уже за-

менил книги, радио, телевизор, печатные СМИ, а часто и реальный мир. Тоже самое можно увидеть в образовании и области популяризации научных знаний. Потребитель

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

жаждет не сложных научных объяснений и текстов, а впечатлений и ярких картинок. А если есть спрос должно быть и предложение. Не остается в стороне и такая консервативная, на первый взгляд, наука, как история. Все больше внимания уделяется применению разнообразных компьютерных технологий для отражения исторических событий. Для многих это видится своеобразной возможностью оживить и визуализировать историю, сделать ее доступной и понятной для широких масс. Ярким примером этого является реконструкция облика древних людей и животных на основе костных останков. А также воссоздание лиц известных исторических личностей с помощью компьютерного моделирования (на основе черепов). Современные технологии позволяют также «оживлять» древние города и поселения (опираясь на данные археологии), или даже создавать специализированные видеофильмы, рассказывающие о тех этапах истории, кадры из которых могут быть только постановочными. Все это позволяет простому обывателю заглянуть в прошлое и при этом не перечитывать многотомные издания специалистов-историков. На последнее многие люди никогда не решатся, а вот включить компьютер, загрузить видеоролик или специальную программу и увидеть своими глазами исторические события, совершить on-line путешествие по средневековому городу – это будет под силу практически всем. Более того, такая возможность, безусловно, вызовет живой интерес среди обывателей, окажется востребованной в сфере образования и туризма. Поэтому в отечественной истории вопрос о 3D-реконструкции выступает чрезвычайно актуальным и своевременным.

Цель данной статьи – рассмотрение вопросов компьютерной реконструкции исторических объектов и событий на примере древнего Витебска. На наш взгляд, для 3D-реконструкции исторического облика средневековых городов должны применяться как методы исторической науки, так и компьютерного моделирования.

Использование 3D-реконструкции для визуализации истории. Работа над проектом реконструкции предполагает первоначальную обработку археологического материала и изучение исторического релье-

фа. Воссоздание последнего возможно на основе детального анализа результатов археологических раскопок (толщина культурного слоя, расположение материка и т. д.), исторических планов города Витебска, фотографий и рисунков XIX века (на которых еще можно проследить контуры Замковой горы), геодезических карт с указанием современных абсолютных высот над уровнем моря (включая данные по высотам, зафиксированные на немецких картах 1940-х гг.). В случае отсутствия достоверной информации предполагается использование метода аналогии с иными археологическими памятниками соответствующего исторического периода.

Воссоздание подлинных объектов материальной культуры (жилищ, орудий труда, укреплений, одежды и т. д.), относящихся к конкретной эпохе, также возможно только на основе изучения археологических материалов, собранных на конкретном памятнике или аналогичных объектах. Весь этот материал должен стать основой для создания трехмерной математической модели сцены и объектов в ней (моделирование). Вслед за моделированием следует текстурирование – назначение поверхностям моделей растровых или процедурных текстур (подразумевает также настройку свойств материалов – прозрачность, отражения, шероховатость и пр.).

После выполнения вышеназванных этапов созданные модели импортируются в «игровой движок» (в данном случае «Cryengine 3 Sandbox»), благодаря которому идет создание локации «игрового уровня», где эти модели расставляются в пространстве. То есть по ландшафту размещаются дома, предметы, деревья, реки и дороги. В движке строится конечное представление создаваемой локации. Итогом всего этого должна стать трехмерная модель древнего Витебска, позволяющая на основе этого создавать трехмерные картинки (сделанные с любых позиций), видеоролики, компьютерные игры на исторические темы. Все это, на наш взгляд, должно содействовать популяризации исторических знаний о Витебске и послужить хорошим примером для всех остальных городов Беларуси, стремящихся популяризировать собственную историю и привлекать тури-

стов своими историческими объектами и достопримечательностями.

Подобная методика не нова. В России уже существуют тематические сайты, предлагающие примеры воссоздания исторических объектов из истории Древнего Мира [1], а в Московском государственном университете студенты истфака имеют возможность прослушать соответствующий спецкурс, в рамках которого сами готовят собственные мультимедийные проекты [2]. Однако в университетах и научных учреждениях Беларуси о подобных значимых наработках пока не было слышно. Чего нельзя сказать об исторических компьютерных играх. В частности, разработчиком одной из самых популярных в мире игры World of Tanks является белорусская компания «Wargaming». Она же предложила геймерам игры World of Warplanes и World of Warships, воссоздающие события Второй мировой войны на суше, в небе и море. Положительным моментом игр является то, что авторы постарались оттолкнуться от реальных событий, максимально использовали компьютерные возможности реконструкции моделей ландшафтов и боевой техники военного периода. Это делает саму игру не только развлечением, но и прекрасной возможностью для популяризации исторических знаний. Поэтому целесообразно продолжать активную и совместную работу программистов и историков в этом направлении.

Древний Витебск в 3D. А теперь обратимся к конкретным примерам. Что же такое 3D-моделирование и как оно может использоваться для воссоздания облика древнего Витебска? Сам процесс моделирования – это процесс создания трехмерной модели объекта. Задача 3D-моделирования – разработать визуальный объемный образ желаемого объекта. С помощью трехмерной графики можно и создать точную копию конкретного объекта. При этом величина объекта (группы объектов) значения не имеет. Сложность приведет только к увеличению объема работы.

Для воссоздания облика древнего Витебска мы взяли за основу балтское городище на горе Ломиха в центре современного города. И первая проблема, с которой пришлось столкнуться – это нехватка информации об этом объекте, так как сама гора была прак-

тически полностью уничтожена в конце XIX века при коренной перестройке центра города. О наличии поселения балтов на Ломихе свидетельствует керамика типа Тушемля, найденная в начале XX века А. М. Левданским [3]. Исходя из этого, а также с учетом расположения близ Витебска еще трех балтских городищ днепро-двинской археологической культуры, ученые предполагают, что и на Ломихе проживали представители именно племен днепродвинцев, хотя свидетельств присутствия этой археологической культуры по выше-названной причине в городе не найдено [3, с. 28–29]. В пользу такого утверждения свидетельствует факт гнездового размещения балтских городищ этого периода на северо-востоке Беларуси. Соответственно, именно их материальная культура в сочетании с тушемлянской была положена в основу проекта реконструкции балтского городища.

Кроме того, в ходе работы над восстановлением первоначального ландшафта выяснилось, что среди исследователей нет единого подхода относительно первоначально рельефа города Витебска. Наибольшее число вопросов возникает по существованию в середине первого тысячелетия нашей эры Замкового (Пилатова) ручья, соединяющего ручей Дунай и Западную Двину южнее Витьбы, а также изначального русла Дуная (не понятно, впадал ли ручей в Витьбу или шел по руслу Замкового ручья). Тем не менее, есть основания предполагать, что местность в этой части города изначально была низкой и могла затапливаться водой, тем более что в раннем железном веке уровень воды в реках Беларуси был гораздо выше современных среднегодовых показателей. Поэтому в рамках проекта было предложено отобразить все водные объекты в древней части города, существовавшие в последующие эпохи (ил. 1).

Много вопросов возникло по поводу размещения на городище разнообразных объектов. Мы на основании изучения раскопок на других памятниках предположили, что на городище, кроме жилых построек и укреплений, должны были быть загон для скота, хозяйственные постройки и хозяйственные ямы, а также, возможно, культовые сооружения (языческое святилище с жертвенником). В итоге этого был получен

следующий результат, который можно увидеть на имеющихся скриншотах (ил. 2).

Серьезные проблемы при реконструкции первозданного облика Витебска возникли с конструкциями укреплений на городище, жилых и нежилых построек. Из-за отсутствия достаточного количества информации и серьезных научных наработок, пришлось использовать опыт построения деревянных конструкций у иных племен того периода (зарубинецкой, тушемлянской археологических культур, ранние славянские архитектурные традиции). Особо сложными были, например, вопросы о конструкции дверей (железных петель или их аналогов при раскопках на памятниках раннего железного века не обнаружено) и крепления балок (железные гвозди также не использовались). Пришлось предположить, что двери заменяли шкуры животных, вывешенные в проемах в несколько слоев. А для крепления деревянных конструкций, возможно, использовались деревянные «гвозди», известные в Европе в более ранние периоды истории, и плетеные конструкции.

Довольно сложным представляется и воссоздание самих жилых построек. К сожалению, научных материалов по Замковой горе, как и полностью раскопанных городищ этого периода на Витебщине, практически нет. Поэтому целостной картины о расположении у днепро-двинцев жилых и хозяйственных построек быть не может. Остается только путем аналогии предполагать, что, где и как могло располагаться. В частности, не понятно использовалась ли в Витебске каркасно-кольчатая конструкция жилья (характерная для памятников Смоленщины) или была только столбовая? Какие дома (квадратные по форме или длинные) преобладали? Из-за этого мы разместили на городище разные конструкции, которые могли использоваться в это время (или в предыдущую эпоху) (ил. 3). Последнее продиктовано стремлением показать эволюцию домостроения у балтских племен в связи с распадом ранней родовой общины, что выявилось в уменьшении площади жилых построек.

Не совсем понятно и размещение домашних животных, корма для них, хозяйственных построек, запасов дров и т. д. Уместно предположить, что все это также располага-

лось на городище. В противном случае при нападении врага все это богатство раннего железного века было бы сразу захвачено. Также на городище мы посчитали нужным разместить святилище, воссозданное по примеру святилища на Тушемлянском городище (Смоленская область). В центре площадки поставили деревянного идола, перед ним разместили жертвенный камень и огородили площадку рубленными столбами, а также пылающими кострами (ил. 4).

Предложенная модель во многом направлена на популяризацию исторических знаний. Пока это только 3-D модель, на основе которого может быть создан самый разнообразный продукт:

- электронный гид по истории города (отдельного туристского объекта), в том числе в форме специального приложения для гаджетов;
- видеоэкскурсия;
- видеофильм;
- иллюстративный материал по истории;
- электронный учебник по истории города (региона, страны), основанный на 3-D моделировании исторических событий;
- компьютерные игры (сюжеты которых основаны на реальных исторических событиях из истории Беларуси или мифологических представлениях древних славян и балтов).

В рамках нашей работы предполагается на основе археологических данных воссоздание облика древнего Витебска на различных хронологических отрезках. Среди последних наиболее значимыми и яркими представляются следующие этапы развития города, которые можно представить в 3D-модели:

- 1) Древнее балтское городище на горе Ломиха (ориентировочно IV–V века, днепродвинская археологическая культура);
- 2) Город «княгини Ольги» (середина X века, поселение кривичей на Ломихе, Двинской возвышенности и иных участках древнего города);
- 3) Деревянный замок князя Василько Святославича (Верхний замок, созданный в 1132–1140 гг. и городской посад);
- 4) Каменная крепость Ольгерда (1350-е годы, каменные замки (Верхний и Нижний) и неукрепленная часть города);
- 5) Витебский замок в середине XVII века (на основе плана Витебска 1664 г.).

В настоящий момент ведется работа по реализации первой части намеченного плана.

Этот пример показывает, что сам процесс 3D-реконструкции весьма сложен и требует как научной основы, так и фантазии, которая позволяет на основе имеющихся данных и жизненного опыта заполнить недостающие элементы в материальной культуре того времени. Радует и другое: на более поздних этапах существования города подобных белых пятен будет гораздо меньше. Там будет возможность воссоздать целые раскопанные археологами кварталы, отдельные архитектурные строения, улицы и т. д.

Заключение. Таким образом, 3D-реконструкция исторических городов представляется перспективным направлением в современной истории. Это позволяет визуализировать историю и создать мультимедийный продукт, востребованный как в сфере туризма, так и в учебном процессе. Последнее особо важно, так как подобная форма предоставления исторической информации способна вызвать живой интерес к отечественной истории и краеведению, а значит стать основой для патриотического воспитания будущих поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Археология 3D [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://3darchaeology.3dn.ru>. – Дата доступа: 11.02.2014.
2. 3D реконструкции объектов историко-культурного наследия: компьютерное моделирование // Исторический факультет МГУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hist.msu.ru/Labs/HisLab/3D/index.html>. – Дата доступа: 11.02.2014.
3. Памяць: гіст.-дакум. хроніка Віцебска: у 2 кн. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 2002. – Кн. 1. – С. 28.

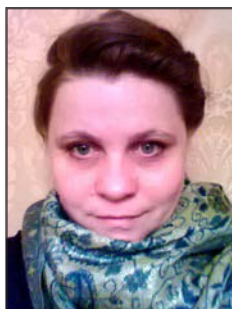
Поступила в редакцию 26.06.2014 г.

УДК 37.017.925:39(=161.1)

Духовное значение прообраза орла в народном искусстве Древней Руси

Тимонина О. Ю.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования «Новгородский государственный
университет имени Ярослава Мудрого», Великий Новгород



зооморфные символы.

Особую актуальность в современном образовании приобретает сохранение традиций в духовно-нравственном воспитании; развитие исторической памяти и национального самосознания молодых поколений; распространение национальной художественной культуры и народного искусства как корневого ее начала.

Однако сложившиеся подходы к истолкованию семантики народного искусства христианского периода исключительно на основе языческого мировоззрения не в полной мере раскрывают его духовно-нравственный воспитательный потенциал, осложняют освоение и использование художественного языка народного искусства.

В статье предпринята попытка толкования на основе христианского мировоззрения одного из ведущих прообразов народного искусства, являющегося одновременно и современным геральдическим знаком, и общепринятым христианским символом, – двуглавого орла.

Ключевые слова: духовно-нравственное воспитание, народное искусство, символика,

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 78-84)

Ecclesiastical Value of the Symbol of the Eagle in Folk Art of Ancient Russia

Timonina O. Y.

Federal state budgetary educational establishment of higher professional education
«Novgorod State Yaroslav the Wise University», Veliky Novgorod

The preservation of traditions in the ecclesiastical and moral education, the development of historical memory and national consciousness of the younger generation, distribution of national artistic culture and folk art as the root of its beginning are of especial topicality in modern education.

However, existing approaches to the interpretation of the folk art symbols of the Christian period only on the basis of the pantheistic worldview do not completely disclose its spiritual and moral upbringing potential and complicate the development and application of the artistic language of folk art.

An attempt of interpretation of the double-headed eagle as one of the leading prototypes of folk art, which is both modern heraldic sign and accepted Christian symbol, on the basis of the Christian worldview is made in this article.

Key words: ecclesiastical and moral education, folk art, symbolism, zoomorphic symbols.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 78-84)

Всякий раз, когда мы подходим к преподаванию основ народного искусства и касаемся его семантики, мы сталкиваемся с некоторой недосказанностью. Широко известны исследования в области пантеистического истолкования знаков на-

родного искусства дохристианской поры, но какой смысл вкладывали в диковинные узоры народные мастера православной Руси? Есть ли достоверные свидетельства о переосмыслении этих таинственных знаков с принятием христианства русским на-

Адрес для корреспонденции: e-mail: tim.olya2012@yandex.ru – О. Ю. Тимонина

родом? Каково оно? Ответы на эти вопросы важны не только с точки зрения освоения молодыми людьми художественного языка народного искусства, но и с позиции полноценного использования его мощного духовно-нравственного потенциала в воспитании подрастающих поколений.

Народное искусство хранит в себе множество загадок. Одна из них – знамение двуглавого пестрого орла с простертыми большими крыльями, длинными перьями, распушенным хвостом с диковинными антропоморфными и зооморфными фигурками на зеркале, с предстоящими павами и конями. Так же, как и орел одноглавый, он встречается в сложных трехчастных композициях, народных вышивках на концах крестильных полотенец, на подолах женских праздничных рубах, сарафанов и передников, шитых золотом женских венчальных головных уборах, в резьбе по дереву и камню, в народной живописи.

В работах Г. П. Дурасова, В. В. Стасова, В. А. Городцова, А. К. Амброза, А. А. Афанасьева, Б. А. Рыбакова, Г. С. Масловой и других исследователей, занимавшихся изучением символики народного искусства архаического типа, справедливо отмечается, что время появления этого знака теряется в глубине веков. Древнейшие известные его изображения относятся ко II тыс. до н. э. и встречаются на территории Хеттского государства в Малой Азии. Немногим уступают им по возрасту и двуглавые птицы Верхнего Поволжья (I тыс. до н. э.). В Индии сохранились изваяния двуглавого орла в г. Тексила (II в. до н. э.). Такие орлы встречаются также на цилиндрических печатях Халдеи и барельефах Капподокии. Различные толкования этого знака дохристианских времен запечатлены в гимнах Ригведы, в Авесте, в скандинавских сагах, в египетских и древнегреческих мифах и легендах. Все они достаточно хорошо изучены и описаны [1]. Толкование этого знака в русской народной вышивке Г. П. Дурасов, например, связывает с символом небесного огня (огненной колесницы) и огневой системой земледелия, женскую антропоморфную фигурку толкует как прообраз языческой богини матери-земли [2].

Но насколько правомерно пантеистическое толкование этого знака на крестиль-

ных полотенцах, убрусах и набожниках, украшающих красные углы изб, на свадебных нарядах и полотенцах-подножниках, постилаемых под ноги молодым в Церкви во время православного обряда венчания? Есть ли знак орла не в Ригведе или Авесте, а в Библейских книгах, известных и почитаемых на Руси? Как он осмыслился в национальном самосознании русского народа?

Цель данной статьи – попытаться истолковать на основе христианского мировоззрения один из ведущих прообразов народного искусства – двуглавый орел. Они будут способствовать не только полноценному восприятию зрителем, но и осмыслению им произведений народного искусства, вчувствованию в духовную глубину его прообразов, помогут вдумчивому повтору его элементов, созданию современными мастерами своих вариаций и даже импровизаций по мотивам народного искусства, наполненных нравственным смыслом.

Библейское объяснение существования прообразов народного искусства. Еще в книгах Ветхого Завета известны упоминания об огненных колесницах и диковинных орлах, о звероподобных существах с орлиными клювами и птичьими перьями: «Скажи: так говорит Господь Бог: большой орел с большими крыльями, с длинными перьями, пушистый, пестрый прилетел на Ливан и снял с кедра верхушку...» (Иезек. 17:3). Но имеет ли православное предание объяснение появлению этих знаков в дохристианской древности и есть ли их христианское толкование? Да, имеет.

Согласно Библейским сказаниям, знаки эти явлены были еще дохристианским пророкам, не только народу Израиля, но и царям древних царств и фараонам египетским. Их смысл был разъяснен им через Ангелов: в духовных видениях, тонких снах и божественных откровениях. Библейская энциклопедия XIX века объясняет нам, что явлены они были Богом миру для описания умных Сил и стройного порядка небесных чинов, не имеющих образа; для возведения человеческого рассудка к размышлению о горнем; в предзнаменовании о Боговоплощении и спасении рода человеческого. Различия же в духовном осмыслении этих символов у разных народов земли православное предание связывает с разной степенью духовной про-

свещенности светом Божественной Истины. Степень же просвещенности разных народов – с мерою их отклонения от пути истинного после изгнания рода человеческого из Рая к богам ложным; а также с тем, что не все народы вняли своим пророкам [3].

Как известно, и К. Г. Юнг в своем учении об архетипах также указывает на сновидения как на источник рождения врожденных образов и идей, удивительным образом связанных с мифическими и религиозными темами, присутствующих даже в очень далеких друг от друга культурах. Так им были открыты архетипы (от греч. архе – начало и типос – образ) – мощные психические образы, скрытые в глубинах бессознательного. Эти своего рода бессознательные врожденные всеобщие образные представления о мире и жизни получили с его легкой руки название «коллективного бессознательного». Понятие прообраз народного искусства принято соотносить с понятием архетип, а само народное искусство связывать с ярким проявлением коллективного бессознательного в коллективном художественном творчестве.

Подробное православное толкование этих прообразов заключается в книгах Библии, а также в древнерусской и средневековой святоотеческой литературе. Весьма обстоятельный обзор важных для древнерусской символики восточно-христианских источников можно отыскать в первых двух главах «Введения в «Русскую символику» графа А. С. Уварова [4]. До революции в этом же направлении работали ученые-словесники – А. А. Потебня, Н. И. Костомаров, А. Н. Афанасьев, П. В. Киреевский, Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков.

Так, например, Н.И. Костомаров предлагал следующее определение понятия символа: «Если народ имеет определенное понятие о духовном значении какого-нибудь предмета физического мира, то это значит, что такой предмет заключает символ для народа. Народные символы, расположенные в системе, составляют символику народа, которая служит нам важным источником для уразумения его духовной жизни» [5].

Отметим, что в древнерусском искусстве, вслед за искусством Византии, было принято различать первообразы, образы и прообразы.

Первообразы – это сами Божественные и небесные лица и явления, существующие в вечности (Святая Троица, Богородица, Ангелы и Архангелы и др.).

Образы – это священные изображения и предметы, овеещающие не только духовное значение, но и доступную человеческому восприятию внешность Божественных и небесных лиц и явлений. В народной языковой традиции такие изображения назывались «образами» («молиться на образ», «образная комната»).

Прообразы – это такие предметы или изображения, которые передают духовное значение Божественных и небесных истин и явлений, не изображая их непосредственно. В эстетическом наследии Церкви их круг строго определен и лишь отчасти повторяет символику народного искусства (виноградная лоза, древо Жизни, птица Паша, олень, рыба, зерно, семя, засеянное поле и т. д.)

Живой великорусский язык прообразовательные изображения и предметы именует «знаками», «знамениями» или «знаменованиями».

Владимир Даль приводит следующее толкование: «Знамение – чертеж, изображение, рисунок, для объяснения чего. Знаменательный – знаменующий, означающий, выражающий собой что-либо. Также – имеющий значение, не пустой, не ничтожный, важный, выразительный, прообразовательный, иносказательный, заключающий в себе переносный обинячный смысл.

Наряду с этим существовало и понятие «прообраз» – проображенье, предзнаменование, знамение будущего. «Прообразить» что – прознаменовывать, провидеть и проявлять. Прознаменовывать – явить будущее знамением, предстательством, иносказанием, картиною, притчею, аллегориею.

Безусловно, когда мы имеем дело с народным искусством, мы видим не первообразы, не образы, а прообразы. Осознание русским народом пророческого смысла древних таинственных знаков (проявившееся в наименовании явления) обеспечило их сохранность в веках.

Прообраз двуглавого орла в искусстве Византии. Интересно, что в старинных былинных текстах о Соловье Будимировиче, где говорится о временах Владимира Красна Солнышка (т. е. о Крещении Руси), встреча-

ется первое упоминание о дарах заморских с изображением двуглавого орла. Среди них – «камочка хрущатая» (ткань шелковая или парча), которая «на золоте, на серебре, не гнется, не мнется, а на ней не что-нибудь – «узоры дивныя», а в узорах «мудрость Иерусалимская», «хитрость Цареградская» (хитрость в смысле искусность). В других былинных текстах о князе Романе и Марье Юрьевне поминается «камочка орленая, узорчатая». Непреложность народной исторической памяти подтверждают и археологические свидетельства. Действительно, найденная археологами византийская парча X века украшена изображениями двуглавого орла – также как и парча из Германии и Сванетии более поздних веков.

Для чего же использовалась завезенная на Русь орленая парча в Византии? Во время дворцовых приемов Константинопольский Патриарх приравнивался по рангу и по одежам к деспотам (удельным князьям), отчего его принадлежности (одежды и коврик под ногами) украшались изображениями двуглавого орла [6].

Следовательно, согласно тексту былины в дар Владимиру Красну Солнышку из Византии гости везут ткань для церемониальных одежд высших сановников Византийской империи! Замысел, действительно, гениальный, дар весьма подходящий, чтобы склонить князя к милости. И дар русскими князьями был принят. Об этом живо и неоспоримо свидетельствуют новгородские изображения двуглавой птицы на оплечье одеяния князя Ярослава Всеволодовича, отца Александра Невского (на фреске храма Спаса на Нередице 1199 г.) и на одеждах святых Бориса и Глеба (на фреске 1380 г. в соборном храме Спаса Преображения Ковалевского монастыря). Любопытно и то, что на современных облачениях священников по-прежнему можно встретить шитое золотом знамение орла с одной или двумя головами.

Использование знамения двуглавого орла в церковной православной эстетике и упоминание об орленой камочке как драгоценном даре русским князьям в русском фольклоре неоспоримо свидетельствует о том, что этот символ в то время на Руси имел уже свое православное переосмысление, воспринятое, по всей видимости, вместе с христианской верой из Византии.

Толкование прообраза двуглавого орла на основе церковного предания. В соборе Святой Софии Константинопольской и в других византийских храмах принято было устраивать из мрамора на полу образ пещеры Гроба Господня в Иерусалиме. Перед святыми дверьми алтаря в помосте из черного и белого мрамора был вделан пурпуровый круг, на который становились цари, творя трехкратный поклон с зажженной свечой. В этом круглом омфалии помещалось мозаическое или резное изображение орла, часто «двоглавого и вверху глав их венец».

Круг с изображением «двоглавого орла» (а иногда с изображением креста или с заключенным в центр кружком порфира (от др.-греч. *πορφύρεος*, *porphýreos* – темно-красный, пурпурный) знаменовал собой круглый камень, которым закрывалась пещера Гроба Господня (сама пещера имела вид ковчега прямоугольной формы).

В Новгороде Великом, ориентировочно в XIII веке, на полу собора святой Софии, где «мера среди церкви» (символ центра мироздания), был устроен по привезенной паломниками истинной «мере» из Иерусалима Гроб Христов. Но вместо мозаичного напольного изображения орла в круге, примерно с XVI века, в Новгороде Великом стали перед началом архиерейского служения класть круглый коврик-орлец. Изначально орел на круглом коврике имел две головы. Еще в 1657 году патриарх Никон служил в праздник Троицы вместе с Антиохийским патриархом Макарием на орлеце «большом, золотом двоглавном».

В XVI веке Митрополит Макарий переезжает из Новгорода в Москву и устраивает начало архиерейской службы, как и в Новгороде, по восточному обычаю. Но в Москве в Успенском соборе Кремля ограничились подстиланием прямоугольного ковра и, поверх него, круглого коврика-орлеца. Теперь прямоугольный коврик («Гроб Господень») и круглый коврик с изображением орла («камень у Гроба») можно было переносить с места на место – подобно тому как духовно перемещается в пространстве и времени Небесный Божий Град Иерусалим из одного земного царства истиной веры в другое [7].

Таким образом, в знаке двуглавого орла, вошедшем с 1490 г. в русскую геральдику, ясно читается идея «Россия – Третий Рим».

Впервые Россия именуется «Третьим Римом» в писаниях псковского старца Филофея (1465–1542). В них «Рим» или «Ромейское царство» – это нерушимое и недвижимое царство истинного христианского духа, правой веры. Основой этой идеи послужило учение о странствующих царствах, восходящее в христианской традиции к библейской книге пророка Даниила (2: 4, 16–47). Толкования на нее Ипполита Римского, Ефрема Сирина, Козьмы Индикоплова и некоторых других были хорошо известны на Руси всем слоям общества. В конце XV века появляется также перевод Третьей книги Ездры, апокрифа, содержащего в одиннадцатой и двенадцатой главах аналогичные пророчества. В пророчествах явлен прообраз многоглавого орла. В них орел знаменует «царство, показанное в видении Даниилу». Три головы орла – «царства, которые сохраняются до последних времен». Согласно святоотеческому толкованию, этот орел есть прообраз Рима, а Рим, в свою очередь, прообразует весь мир [8].

В соответствии с общепринятыми святоотеческими толкованиями, России как третьему Риму предстоит хранить чистое и высокое богословие до скончания века и противостоять безнравственности, алчности и разврату, которым покорится весь мир, и в этом противостоянии она сразится с антихристом перед Вторым Пришествием Господа и Концом Света.

То же прочтение прообраза двуглавого орла встречаем и в русской геральдике XVI и последующих веков. Так, например, на гербе с двуглавым орлом на военном знамени конца XVI века (из собрания Великоустюжского музея) четко обозначен Голгофский крест между двумя головами могучего орла.

Все эти события духовной жизни русского народа придавали особое значение прообразу диковинной птицы. Любопытно, что слово «орлец» в живом великорусском языке обозначает не только архиерейский коврик – знак камня, с которого Ангел благовествовал о воскресении Христовом, но и является народным названием северного камня кроваво-красного цвета (роговик). Не исключено, что камень «орлец» название свое получил от наименования архиерейского коврика, знаменующего собой камень у гроба Господня. Согласно принятому и поныне толкованию Симеона Солунского

(переведенному на русский язык в XVII веке) подобие орла над градом на коврике орлице – это знамение чистого, правого и высокого богословия. Для выражения этой же мысли орел имеет сияние, как бы являя свет богословских знаний и благодатное дарование [9].

Как видим, победное знамение двуглавого орла как символа Третьего Рима, Нового Иерусалима и Святой Руси так глубоко и прочно вошло в национальное самосознание, что нашло свое отображение и в старинах, и в былинах, и даже в этимологии названий камня, цветом напоминающего порфир.

Неудивительно, что двуглавый орел – это излюбленный мотив народных вышивок на крестильных полотенцах, убрусах, набожниках, венчальных одеждах и подзорах, на булавках, наконечниках ножен меча, найденных в Смоленской и Вологодской областях, Киеве, Белгороде, Новгороде Великом.

Толкование прообраза двуглавого орла с птенцами на перьях и антропоморфными фигурами (ил. 1). Под этим прообразом нередко в Книгах Библии Господь подразумевает Сам Себя; а под птенцами – Израиль, народ свой: «Как орел вызывает гнездо свое, носится над птенцами своими, распростирает крылья свои, берет их и носит их на перьях своих: так Господь один водил его и не было с Ним чужого бога» (Втор. 32:11–12).

Национальное самосознание православных народов воспринимает себя как народ Божий, новый Израиль. Поэтому на русских орленых подзорах и полотенцах вплоть до начала XX века «орел двоеглавный» так и вышивался – с широко простертыми крыльями и птенцами на перьях.

В Священном Писании орел часто предстает посланником Господа (Исаия 46:11; Осия 8:1), Посланник, вестник дословно переводится как Ангел. Именно это значение подчеркивается в мотивах вышивки с предстоящими антропоморфными фигурками и такой же фигуркой на зеркале. Согласно Дионисию Ареопагиту человеческие фигурки знаменовали собой Ангелов – небесных покровителей человека или народа (Втор. 32:8). Четко обозначенные руки Ангелов также не случайны – они знамение божественной силы производить, действовать и совершать. Воздетые вверх руки знаменуют

молитву, указывающие на уши – готовность к слушанию Евангелия [10]. Ангельская природа антропоморфных фигурок подчеркивается ромбовидными головками, знаком Небесных Сил с рогами, знаменующими роги жертвенников праведников (в христианской символике то же, что и крест).

Женская антропоморфная фигурка с поднятыми вверх руками на зеркале могла также прообразовывать и Святую Соборную и Апостольскую Церковь, которая в Откровении апостола Иоанна именуется «женою», которой даны «два крыла большого орла» (Апок. 12:14). В пророчествах Она является знаменем на небе – женой, облеченной в солнце; «под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения» (Апок. 12:1, 2). Церковь – это еще и Невеста Христова. В христианской эстетике Церковь – это прообраз Пресвятой Богородицы.

Крайне интересно, как этот сложный символический ряд накладывается на пантеистическое, дохристианское толкование женской антропоморфной фигуры как богини матери-земли. В библейских книгах, православных молитвословиях и фольклорных текстах Иисус Христос именуется Хлебом Живым, а Пресвятая Богородица – Землею Неоранной (непаханной), матерью Хлеба Живаго. Истинная Церковь, прообраз Пресвятой Богородицы, как собор надеющихся на Господа – это народ, в чистоте исповедания веры окрыленный силой Божией (Исая 40:31). Прообраз народа, ищущего крылья или окрыленного и управляемого силой Божией, встречаем также в книге пророка Иеремии (48, 40; 48, 9; 49, 22).

Толкование двух голов орла, перьев, лап и хвоста (ил. 1, 2, 3, 4, 5). В изображениях двуглавого орла на народных изделиях нет ни одной случайной детали, даже число перьев (их, как правило, двенадцать) указывало на завершенность божественного действия. Перья в некоторых композициях развиваются в растительные орнаменты с христианской евхаристической символикой, выражающей также идею соборности, духовного единства и пребывания в христианской жертвенной любви (виноградные лозы, колосья, крины). Львиные лапы птицы – знак державной мощи. Две главы орла знаменуют собою веру в двоякую богочело-

веческую природу Христа, венцы – знак воплотившейся Троицы. Хвост утверждается на четырех перьях, четвероевангелии и напоминает цветок крина, иногда он расцветает виноградной лозой.

Толкование прообраза «птичьей ладьи» (ил. 2, 3). Две главы птицы с центральным знаком между ними являют знамение «ладьи». Мотив «ладьи», на которой грядет Солнце Правды, распятый Господь (с центральным знаком Древа Жизни на месте мачты – прообразом процветшего Животворящего Креста Господня) – это знамение Церкви, оплота истинной веры [11]. В народном узорочье Крест Христов между двумя головами орла замещают прообразы общепринятые в русском храмовом искусстве и церковном искусстве – это древо или трилистник, цветок розы или крина. Иногда в народной вышивке можно увидеть и необычное прообразование Креста – антропоморфную фигурку на древке-шесте (знак Ангела Богочеловека) или фигурку птицы павы (знак бессмертия человеческой души), также воздетой на древке-шесте [12].

Толкование прообраза пестрого орла (ил. 4, 5). Это прообраз, связанный с темой обновления, очищения и совлечения «ветхого человека» посредством крещения. В «Толковой Палее» орлу уподоблен сам Христос, давший людям образ крещения. «Физиолог» сравнивает с орлом, омолаживающегося посредством трехкратного погружения в источник, душу человека, обновляющуюся через крещение, меняющую «ветхую одежду» на «новую, богозданную» и возносящуюся «на высоту солнца праведного Иисуса Христа». Образ этот использует применительно к святым отцам, окрыленным апостольским учением, Кирилл Туровский в «Слове на собор святых отец в Никее». Дионисий Ареопagit отмечает такие присущие орлу духовные свойства, как царское достоинство, быстрота, зоркость, бдительность, умение быстро найти пищу, укрепляющую силы, и способность прямо смотреть на божественный свет.

В «Словаре Живаго Великорусского языка» В. Даля находим об орле: «всем птицам птица орел», «царь птиц, знак силы». Владимир Даль приводит и загадку, где четко отслеживается иносказательное значение этой птицы, связанное в живом великорус-

ском языке с таинством крещения:

Два орла орловали, третьего купали.
(Крещение)

Заключение. Подводя итог отметим, что, прообраз двуглавого орла в народном узорочье несет в себе множество глубоких иносказательных библейских смыслов, а вместе с тем мощнейший потенциал духовно-нравственного воспитания, воспитания гражданственности и отчизнолюбия.

Во всех произведениях народного искусства «пестрый орел двоеглавый с простертыми крыльями и большими перьями» неоспоримо свидетельствует о глубине усвоения православными народами сокровенного смысла Священного Писания и церковного Предания и раскрывает нравственные высоты национального самосознания этих народов. Безусловно, знание символики народного искусства во всей ее полноте и неразрывной связи с христианской эстетикой необходимо для полноценного формирования художественно-образного мышления художника и дизайнера, для полноценного освоения отечественной культуры, ее духовных и нравственных основ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Силаев А. Г. Истоки русской геральдики / А. Г. Силаев. – М., 2003. – С. 7–45.
2. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства. Альбом / сост. Г. П. Дурасов, Г. А. Яковлева. – М., 1990: ил. С прообразом орла на с. 119, 125,

126, 127, 165, 175, 225, 228, 229 (эти этнографические материалы приводятся как иллюстрации к данной статье).

3. Сны и сновидения // Библейская энциклопедия. – Репр. изд. – М., 1990. – С. 663–664.

4. Уваров, А.С. Введение в «Русскую символику» / А. С. Уваров // Российский архив. – Вып. IX. – С. 608; Уваров, А. С. Христианская символика. – М., 2001. – Ч. 1.

5. Костомаров, Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии / Н. И. Костомаров. – Харьков, 1843. – С. 26–28.

6. Романов, Г. О значении архиерейского орла в московских богослужениях XVII века / Г. Романов // К свету. – 1995. – № 17. – С. 88–90.

7. Голубцов, А. П. Соборные чиновники и особенности службы по ним / А. П. Голубцов. – М., 1907. – С. 75; Полный православный богословский энциклопедический словарь. – М., 1992. – Т. 1. – С. 138.

8. К истории создания теории «Москва – третий Рим» // ТОДРЛ. – Т. 1. – С. 569–581; Три «послания Филофея»: (опыт текстологического анализа) // ТОДРЛ. – Т. 23. – С. 68–97; Идея «Москва – третий Рим» в цикле сочинений первой половины 16 века // Там же. 1983. – Т. 37. – С. 139–149.

9. Архиепископ Вениамин. Новая Скрижаль. – СПб., 1899. – Т. 1. – С. 28. Цит. по: Григорий Романов. О значении архиерейского орла в московских богослужениях XVII века... С. 88–90; см. также: Полный православный богословский энциклопедический словарь. – М., 1992. – Т. 1. – С. 138.

10. Дионисий Ареопagit. О небесной иерархии / Дионисий Ареопagit. – СПб., 1996. – С. 58–59.

11. О значении прообраза «ладьи» см. в кн.: Уваров, А. С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров. – М., 2001. – С. 103, 104, 109, 110, 111, 114, 157, 160, 162.

12. О значении прообраза птицы павы см. в кн.: Уваров, А. С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров. – М., 2001. – С. 113, 117, 156, 192, 104, 124, 125, 172, 199–204. См. также: Символика русского храмоздательства: К престольному празднику Храма Христа Спасителя // К свету. – 1995. – № 17.

Поступила в редакцию 20.11.2013 г.

УДК 741.5

Преломление элементов смеховой культуры в карикатуре

Кривенькая Е. С.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск



Исследователи карикатуры неоднократно подчеркивали важность активного участия зрителя в восприятии графических произведений этого жанра, особую ценность своего рода созвучия зрительского восприятия замыслу художника, актуальность моментального эмоционального отклика на карикатуру. Карикатура в сжатой форме содержит исчерпывающую характеристику человека или проблемы, а смех оказывается очень важным посредником при сопоставлении фрагментов реальности, к которым она апеллирует. Актуальная карикатура, вызывающая смех большинства зрителей, содержит в себе элементы достаточно распространенного типа юмора, которые реализуются в стиле карикатуры, включая графическую и смысловую стороны. Способ подачи визуальной информации в карикатуре всегда опирался на практики, почерпнутые из повседневности той аудитории, для которой карикатура создавалась, и всегда изменялся по мере того, как менялся поток визуальной информации. Юмор в карикатуре воссоздает интегрированный взгляд, совмещающий три мира: мир абстракций и концепций, мир непосредственного опыта и объективные наблюдения, и, наконец, мир субъективного опыта. Свойства графического языка карикатуры определяются спецификой ее юмора и внешними условиями, связанными с формами бытования.

Ключевые слова: карикатура, пародия, гротеск, смех, юмор, смеховая культура, художественная форма.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 85-94)

Elements of Laughter Culture in Caricature

Krivenkaya E. S.

Cultural establishment «Vitebsk Regional Museum of Local Lore», Vitebsk

Researchers of caricature have stressed many times the significance of active participation of this genre in perception of graphic works, special value of some kind of co-sounding of spectators' perception with the artist's idea, topicality of immediate emotional response to the caricature. Caricature contains in condensed form a complete characteristic of the man or the problem and laughter is an important mediator while comparing elements of reality, to which it appeals. Topical caricature, which causes laughter of most spectators, contains elements of quite wide-spread type of humour, which are implemented in the style of caricature, the graphic and the sense sides including. Way of presenting visual information in caricature has always rested on practices borrowed from everyday life of the spectators, for whom the caricature was made, and has always transformed alongside the transformation of the stream of visual information. Humour in caricature represents integrated sight, which unites three worlds: the world of abstractions and conceptions, the world of immediate experience and objective observations and, finally, the world of subjective experience. Features of the graphic language of caricature are identified by the specificity of its humour and external conditions, which are connected with forms of lifestyle.

Key words: caricature, parody, grotesque, laughter, humour, laughter culture, art form.

(Art and Culture. — 2014. — №3(15). — P. 85-94)

Исследователи карикатуры неоднократно подчеркивали важность активного участия зрителя в восприятии графических произведений этого жанра, особую ценность своего рода созвучия зрительского восприятия замыслу художника, актуальность моментального эмоционального отклика на карикатуру. Характеризуя

тип художественной образности карикатуры, исследователи проводили параллели между произведениями современных им художников, античными, африканскими масками, готическими горгульями, китайскими статуями Будды, гротескными головами в исполнении художников Возрождения и народными лубочными картинками. Про-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kes_mak@tut.by – Е. С. Кривенькая

блемы бытования книжной иллюстрации и печатной картинке в искусстве и художественной жизни на разных исторических этапах в своих статьях и книгах рассматривают искусствоведы Ю. Я. Герчук и Г. Ю. Стернин. Развитие жанра карикатуры в России второй половины XIX века стимулировалось процессом секуляризации (ограничением императива государства и церкви на развитие культуры и искусств). Одной из потребностей социально неоднородного общества была жажда развлечения «на просвещенный европейский манер», поэтому и стиль оформления, и структура содержания первых русских юмористических и сатирических журналов заимствовались, а порой и просто копировались из европейских аналогов. Исследователи истории русской карикатуры И. Абрамский, В. Лисин отмечают, что коммерческий успех сатирических журналов, в которых не было социальной и политической сатиры, а внимание читателей акцентировалось на событиях светской жизни и мира искусства: театра, литературы, тенденций моды. Развитие жанра карикатуры во взаимосвязи с сатирическими жанрами литературы рассматривается в монографиях В. Полевого, Б. Виппера. С точки зрения коммуникативного подхода карикатура может быть продуктом социального заказа и индивидуальной потребностью художника. Видение роли и функций официальной социалистической изосатиры в своих книгах изложили ведущие художники-практики советской карикатуры, такие как Б. Ефимов и Л. Самойлов.

История возникновения карикатуры, этапы расцвета этого жанра и ее современное состояние рассматриваются в научных статьях В. Шестакова, Б. фон Валдкирха, М. Златковского, М. Григоренко, вошедших в сборник «Феноменология смеха: Карикатура, пародия и гротеск в современной культуре» (2002). В. Шестаков в статье «Карикатура: визуальный язык гротеска и пародии» отмечает спад роли журнальной карикатуры и переход ее в аудио-визуальную форму сатирических теле-шоу. Карикатура, по его мнению, становится гиньодем, буффонадой, театральным гротеском.

Среди научных исследований карикатуры кандидатские диссертации Е. А. Артемовой «Карикатура как жанр политического

дискурса», А. С. Айнутдинова «Карикатура как тип изображения комической интенции в современных российских печатных СМИ», Ю. С. Чаплыгиной «Текстовые категории лингвизуального феномена карикатуры», монография В. А. Казаневского «Искусство современной карикатуры». Е. А. Артемова рассматривает карикатуру достаточно узко как один из вторичных жанров политического дискурса. Монография В. А. Казаневского представляет собой культурологическое изучение феномена современной карикатуры «без слов». Ю. С. Чаплыгина исследует карикатуру как креолизованный текст, то есть как лингвизуальный феномен. В свою очередь А. С. Айнутдинов рассматривает карикатуру как статический тип изображения российской прессы 2007–2009 годов.

Для автора данной статьи важно, что карикатуры входят в слой синкретной, спонтанно складывающейся массовой памяти истории народа. Неприятательные картинки вызывают у потомков огромный интерес, ибо воспринимаются как искреннее, подлинное выражение умонастроений времени и среды. Карикатура, как кличка, в сжатой форме содержит исчерпывающую характеристику человека или проблемы, а смех оказывается очень важным посредником при сопоставлении фрагментов реальности, к которым она апеллирует. Процесс становления жанра карикатуры происходит на фоне социально-политической борьбы и является частью процесса становления массовой культуры. Свойства графического языка карикатуры определяются спецификой ее юмора и внешними условиями, связанными с формами бытования. Карикатура, вызывающая смех большинства зрителей, живущих сегодняшним днем, содержит в себе элементы достаточно распространенного типа юмора. Они реализуются в стиле карикатуры, включая графическую и смысловую стороны.

Цель данной статьи – выделение и анализ основных особенностей смеха и элементов смеховой культуры в карикатуре.

Смех и его разновидности. Смех существует одновременно в телесном и чувственном, в этическом и эстетическом проявлениях; он рождается внезапно, подчиняясь своей воле человека, и способен заражать других. Психофизиологический смех есть средство энергетической разрядки тела и

психики от напряжения, полноты жизни, чувств, эмоций. Смех эстетический в отличие от смеха психофизиологического имеет объект для смеха (смешное), формируется в условиях человеческого общежития, является культурно отшлифованной эмоцией и имеет огромное количество оттенков (юмор, ирония, сарказм, благ) [1].

Объект смеха – «персонифицированное, очеловеченное явление, имеющее видимость значительности, но обладающее ущербной духовной сущностью. Обнажение, развенчание этой видимости (посредством интеллектуального усилия, через физическую данность и т. д.) служит причиной для проявления смеха» [2]. Неодушевленная вещь или абстракция может стать объектом смеха только в той мере, в какой она носит в себе следы создателя или признаки сходства с человеком и вовлечена в жизнь общества. Так смешными могут быть неудачные изделия человека, объявившего себя мастером, но не сами по себе, а только из-за завышенных претензий самого изготовителя; те же изделия, сделанные ребенком, могут не вызвать смеха. Животные кажутся тем более смешными, чем больше они походят на людей.

Физиологический «смех тела» первичен. Им смеются дети. Для того чтобы развилась способность к смеху умственному, оценочному, необходимо формирование зачатков рефлексивно-логического мышления. Научившись смеху ума, ребенок не теряет и «смеха тела», и в нем сосуществуют обе формы смеха, что дает ему возможность посредством внешне похожих реакций оценивать самые разнообразные и не похожие друг на друга ситуации. «Обнажение верхних зубов в гримасах ярости или страдания – закономерно сохраняется и в смехе, но при этом смягчается и обретает новый смысл. Мимика улыбки и смеха оказывается смягченным, ослабленным оскалом: меньшей «мере» зла соответствует и меньшее сопротивление» [3].

Смех стремится уравновесить страх и смерть. В социальном отношении смех возникает путем переориентации (разрядки) угрожающего жеста с целью создания общности его участников и направления агрессивности против постороннего (Лоренц). Смех – реакция сугубо стадная, социально организующая (Монахов). «Распространя-

ясь в обществе подобно электрическому заряду, смех не просто заразителен, но и мобилизует. Он всегда разрушает иллюзию индивидуального в стаде одиночества, возбуждает чувство локтя и коллективной солидарности перед лицом угнетающих обстоятельств. Лучшего лекарства от стресса не придумаешь» [4].

Смех нуждается в отклике. Хотя его звук уходит в бесконечность, он остается замкнутым, всегда принадлежащим группе. Каким бы искренним смех ни был, по Бергсону, он – «почти заговор» с другими смеющимися, действительными или мнимыми [5].

Смех концентрируется только на социально-духовной реальности, а не на телесном, физическом бытии человека. Люди, казалось бы, часто смеются над проявлениями физической ущербности – тучностью, уродствами, неуклюжестью и т. д. Однако, физические недостатки смешны не сами по себе, а потому что сквозь их физическую данность проявляет себя духовная ущербность носителя этих недостатков. Таким же образом уловленное карикатуристом физическое сходство человека с животным будет смешным лишь при определенных условиях: карикатурное изображение умного человека в виде осла вызовет недоумение, изображение дурака – вызовет смех.

Цель смеха по Бергсону – общественное совершенствование. Общество требует от человека напряженного внимания, а также известной гибкости тела и духа. Напряженность и эластичность – взаимно дополняющие друг друга силы, которые жизнь приводит в действие. Косность тела, ума, характера общества порождает комическое, а смех – кара за нее (косность). Смех, по Гегелю, очищает общество от отживших идей, которым пытаются придать видимость величия. Многообразие оттенков смеха – результат взаимодействия эстетических свойств действительности, идеалов и эстетических потребностей человека.

В книге Жан-Поля «Приготовительная школа эстетики» намечены практически все основные центральные пункты для теорий смеха XX века: возможность смеха только над человеком, связь остроумия с интуицией, взаимодействие смеха и игры, разделение смеха на разумный и физический, универсальность, двойственность, полифонизм и динамизм юмора и т. д.

Теория смеха, по Бахтину, должна рассматриваться, прежде всего, в исторической динамике, без отрыва от сопутствующих социокультурных норм, традиций, связанных с тем или иным типом смеха.

Смеховая культура и карикатура. Смеховая культура, это по своей природе – ярко выраженное социокультурное явление, выполняющее коммуникативную функцию. М. Бахтин представлял смеховую культуру как сплав трех составляющих: обрядово-зрелищных форм, словесных произведений и фамильярной речи, противостоящих официальной идеологии эпохи; все эти составляющие, по сути, представляют собой формы хранения и передачи информации о социокультурных ценностях. Смеховая культура как средоточие постоянного развития и динамики играет важную роль в процессе ресоциализации – усвоения социальных ролей и навыков, сменяющих устаревшие, не соответствующие современным требованиям ценности и нормы. При этом объекты осмеяния корректируют свое поведение под воздействием коллективного смеха, а сам смех приобретает форму общественной санкции. «Осмеять кого-то – значит выставить на общественный «позор», на всеобщее публичное и постыдное обозрение. Испытать стыд в этом случае – значит почувствовать себя виноватым перед обществом или конкретным человеком. Смеющиеся и пристыженные находятся в двух разных полюсах, как в абстрактном, так и в прямом смысле: стыд направлен внутрь, смех – на другого; стыдящийся бессилен, смеющийся самоуверен; пристыженный ищет уединения, насмешник – сосмеяния» [2, с. 188]. Таким образом, смех и стыд предстают двумя полюсами регуляции социальной деятельности: если первый представляет внешнее осуждение, чаще всего общественное, то второй подразумевает личное, интимное восприятие вины.

Смех зарождается в социальном пространстве коммуникации между комизмом как объективностью и юмором как субъективностью (Дмитриев, Сычев). Под комизмом понимают объективную способность явлений и ситуаций вызывать смех. Под юмором (в широком значении) понимают способность человека или социальной группы воспринимать комическое во всем его разнообразии.

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

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

Широкий резонанс карикатура начинает приобретать как одно из проявлений массовой культуры в пространстве города. Именно городские низы – люмпены были источником негативного фона, который требовал психологической разрядки. Но **комическое искусство**, частью которого является карикатура, может выступать не только с задачей сатирического обличения, но и с задачей собственно развлечения. В кризисные периоды жизни общества развлечение имеет важнейшее общественное значение – оно поддерживает социальный оптимизм и веру в будущее. Социальный заказ в карикатуре отражается в форме политической критики или сатиры на нравы. А свободные наблюдения художника могут быть пародией на «химерические и монструозные» гротески, коллажи, клипы, комиксы, мультипликацию, рекламу.

Социокультурная среда формирует традиции закрепления кодов изображения и правил замещения определенных идей или

классов феноменов бытия элементами символической образности. В ней же закладывается коллективное эмоционально-ценностное отношение к символам. Однако в процессе коммуникации нет возможности пользоваться всем веером значений символа одновременно. Нередко ассоциативный ряд из возможных значений символа ограничивается значением актуальным для инициатора акта прочтения. В таком случае символ функционирует как знак. Игра разного рода символами при создании художественного образа в карикатуре всегда отклик художника на динамику символической образности в социокультурной среде.

Смех диалогичен и полифоничен – он всегда открыт изменению и развитию, истина в нем дана в процессе становления и самоотрицания. Угроза, страх, официальное давление в смехе нивелируются: смех противопоставлен насилию, патетике, идеологической истошности и самодовольной уверенности в истинности тех или иных взглядов. Совместный коллективный смех подразумевает социальный уровень понимания – взаимопонимание, являющийся признаком сплоченности коллектива, дружеского участия и неформального равенства. Опрометчиво интерпретировать самоосуждающие шутки членов той или иной социальной группы как выражение ненависти к самим себе. Наоборот, они могут служить признаком весьма сильного чувства групповой идентичности, в этом смехе проявляются самосознание и гордость за принадлежность к данной группе.

Принцип радости избыточного понимания может быть применен для анализа разнообразных проявлений смешного. Классическая комическая ситуация строится на противоположности недостатка понимания у объекта смеха и избытка – у субъекта. Смеющийся в данной ситуации демонстрирует свой интеллект или моральное превосходство, более здоровое понимание действительности.

Трикстер – смеховой персонаж, дублер культурного героя. Противоположность трикстера и культурного героя – противоположность коллектива и индивида. Значимость персонифицированного героя в карикатуре контрастирует со значимостью его прототипа в конкретной социокультурной

среде. Этот эффект достигается с помощью приемов перемещения героя в несвойственное для его прототипа место, время, социальное окружение. Целенаправленная смена контекста восприятия может дополняться гиперболизацией характерных черт внешности, изменением атрибутов, свойственных профессии или сфере жизни прототипа героя карикатуры. Очень распространенным в персонифицированной карикатуре является персонаж «пьяницы». Он остался своего рода константой на фоне множества преобразований социокультурной среды, самодостаточной единицей, не озабоченной следованием за модным имиджем и прочими атрибутами образа успешной жизни. Масштабы пьянства варьируются в карикатуре в широких пределах: от частного пристрастия отдельного человека, неперемennого «атрибута» той или иной профессии, к трактовке пьянства как национальной особенности. Детализируя манеру поведения и внутреннее состояние героя-алкоголика, авторы карикатур предоставляют зрителю возможность самостоятельно определиться с оценкой.

Социальная роль, а не пол определяет характер смеха. Социальная роль распадается на ролевые ожидания и ролевое поведение. Протест смеха направлен против социальных стереотипов и безвольного, некритичного подчинения общепринятым нормам. Свобода, выражаемая в индивиде, противостоит насилию, проявляющемуся в коллективе. В карикатурах на социальные типы и стандарты поведения авторы используют приемы бурлеска, когда значимость персоны или стандарта намеренно снижена, пропорционально тому, насколько преувеличенно эта значимость позиционируется в реальности.

В сюжетной карикатуре отражены модели коммуникации, которые регулируют поведение человека в различных ситуациях. Развитие сюжета подразумевает определенные стадии: завязку, основное действие, финал. Но отражение этих стадий в художественном поле карикатуры не всегда образует линейную последовательность; может включать разновременные компоненты сюжетного действия. Нередко характер и последствия действий персонажей намеренно гиперболизируются ради усиления выразительности образа. Основой сюжетной ка-

рикутуры часто становится сопоставление мотивов и способов манипуляции, движущих к цели героев. Отражение ролевого поведения в карикатуре осуществляется средствами экранного языка, специфическими единицами которого являются кадр, план, ракурс. Смысловым композиционным узлом в бинарных решениях сюжета часто становится цезура между фигурами. Искусствовед Н. Н. Волков отмечал, что «цезура – своеобразный выразитель общения», в зависимости от характера обобщения «цезура в произведении искусства может быть, то меньше, то больше, то наполненная предметными деталями, то пустая» [7]. В карикатуре Андрея Рыжова (ил. 1), основанной на метафоре «лицом к лицу лица не увидеть», пустая цезура акцентирует внимание зрителя на позициях участников межличностного конфликта «быть рядом не значит быть вместе». Действие застыло подобно стоп-кадру, акцентирующему ключевой момент несостоявшегося контакта: слепцы «видят» только свою позицию и у них на это свои причины, о которых зритель догадывается, сопоставляя ассоциативные ключи – очки и бинокль. В карикатуре Виктора Скрылева (ил. 2) крупным планом акцентирован пик развития межличностного конфликта. Мимика героев гиперболизирована настолько, что зритель моментально считывает состояние аффекта и понимает невозможность компромисса для ситуации, заданной в карикатуре.

Юмор воссоздает интегрированный взгляд, совмещающий три мира: мир абстракций и концепций, мир непосредственного опыта и объективные наблюдения, и, наконец, мир субъективного опыта.

Чувство юмора отображает способность человека замечать точки соприкосновения разнородных понятий, реалий и совмещать их в единое суждение (по Кестлеру). В наиболее общем смысле – это показатель творческих способностей человека, позволяющих подняться над обыденностью, увидеть новые и неожиданные возможности в различных сферах общественной жизни, проявить гибкость и открытость в сложных ситуациях. При наличии конфликта коллективных и индивидуальных норм юмор помогает сохранить свое достоинство и право на собственное мнение.

Феномен «черного юмора». Феномен «черного юмора» достаточно близок к смеховым и полусмеховым обрядам, сопровождающим получение нового статуса, он обладает не только выраженной катарсической функцией, но и функцией социализирующей: в специфической игровой форме он подготавливает ребенка к жестокости взрослого мира. По сути «черный юмор» близок и к ряду народных «страшных» сказок, выполняющих ту же функцию, и к архаическим инициациям, сопровождаемым ритуальными испытаниями-истязаниями.

«Черный юмор» в карикатуре зародился во Франции в 1930-х годах. Накануне II Мировой войны появился документализм другого рода (отличный от документализма репортажного), констатирующий причудливые процессы в сознании общества. Когда определенность должного и недолжного размывается, несоответствие между ними становится трудноуловимым и вызывает ощущение странности, которое требует иной формы выражения, чем развенчание и обличение. Обратимость ценностных ориентиров, как в обществе, так и в карикатуре обнаруживает непривычные связи между вещами и позволяет зрителю пережить своего рода комический катарсис. Несоответствие между странностью общей ситуации и обычностью поведения внутри нее (мир нарушает логику в большом масштабе, но держится за нее в мелочах и частностях) или абсурдные результаты, к которым приводит обманчивая логика поступков, или внутренняя иррациональность того, что, по-видимому, рационально. Многие рисовальщики, создавая персонажи и сюжеты «театра страшилок» – гиньоли, предполагали такую зрительскую реакцию как конвульсивный смех. Подобные карикатуры являются по определению Н. Н. Дмитриевой «разновидностью сюрреалистического гротеска» [8]. В советской карикатуре «черный юмор» появился как одно из неофициальных направлений в 1970–1980-х годах.

Особой популярностью у сегодняшнего зрителя пользуются карикатуры в традициях «театра жестокости», в которых преломляется брутальность и цинизм жизни. Одним из приемов создания подобных карикатур является переигрывание массовых сентиментальных сюжетов. Например,

кульминационный момент сказки «Спящая красавица» трактуется в карикатуре «С поцелуями торопиться не будем» Е. Огородниковой (ил. 3) как вариант сексуальной эксплуатации.

Во второй половине XX века стало популярным особенное направление, которое получило название «философская карикатура». Ее отличает принципиальное отсутствие слов, обобщенная трактовка героя – маленький человек без примет социального статуса, исторического времени, национальности. Обращение к серьезным мировоззренческим проблемам об адекватности повседневного языка для описания мира, о соответствии обыденного знания реальности, о центральном месте человека в мире, о невозможности существования раз и навсегда заданной и неизменной истины – мифологической, философской, обыденной.

Прием, позволяющий художникам не привязываться к временным рамкам в сюжетах о человеческой природе, – обращение к образу дикаря. Примитивизм человека усиливается инфантильным характером его изображения. Философские карикатуры Михаила Златковского (ил. 4) и Эдгара Вальтера (ил. 5) предстают как образы неприкаянности человека в бесконечности Вселенной, неуютности наедине с мыслями о себе самом.

Ценность своего бытия человек принимает во внимание и осознает благодаря феномену смерти. Именно возможность НЕ БЫТЬ побуждает человека осмыслить, что же такое БЫТЬ. Ключевой момент перехода из одного мира в другой переживается как межличностное отношение, а сам факт перехода констатируется натуралистическими признаками тления и разложения некогда живого организма. В философском понимании «смерть представляется как что-то приходящее извне, а не присущее самому повседневному пребыванию человека в мире» [9]. В аллегорических образах смерти сконцентрированы попытки олицетворить небытие. В карикатуре персонаж Смерть может изображаться как: старуха с косою в черном балахоне, «скелет», череп. Тема смерти часто возникает в бинарных композициях «палач-жертва», в инсценировках самоубийства героя. В сюжетах о смерти автор и зритель дискутируют по

поводу ее неизбежности. Символическая определенность конца отчасти облегчает его принятие и даже вселяет надежду на противоборство и преодоление смерти силой разума или физической силой. Смысл бытия человек может открыть только в себе самом, а не обрести его извне как некий материальный объект. Противоречивость человеческой природы и общества всякий раз находит отражение в карикатуре.

В возрастном юморе взаимодействуют два социокультурных типа смеха: санкционирующий и регламентирующий, характерный для устойчивых замкнутых социальных образований, и свободный, «вольный» смех – феномен неустоявшихся, постоянно изменяющихся групп и личностей – молодежи, маргиналов, революционеров, ниспровергателей все и вся. Отражение социокультурных типов смеха в карикатуре можно видеть на примерах сюжета «Отцы и дети». Поучающий жест в карикатуре О. Теслера (ил. 6) – наиболее типичный знак санкции и регламентации со стороны старших, а принудительная татуировка, которую младший делает старшему в карикатуре Е. Огородниковой (ил. 7), – пример «вольного» смеха молодежи.

В современном мире темп развития общества ускорился настолько, что опыт прошлых поколений становится уже недостаточным и даже вредным для преемников. Культурное равновесие все более нарушается, провоцируя конфликты между поколениями, вызывая сбои в трансляции культурных кодов и понимании искусства.

Произведения жанра карикатуры в качестве носителей культурно-исторической памяти фиксируют не только масштабы событий, но и нюансы их протекания. В этом плане особенно показательны эротические карикатуры, по которым можно проследить, как резко изменилась форма подачи темы в постсоветском обществе, а, следовательно, и ее восприятие. Произошел переход от пуританского аллегорического означивания, косвенного указания на тему взаимоотношения полов к сюжетам, пародирующим техническую изощренность секса.

В постсоветской смеховой культуре сильны пессимистические настроения и стойкая ирония по отношению к морализму и политическому пафосу. Наиболее наглядно

этот пессимизм проявляется в ретрофикации юмора: огромные аудитории собирают телепередачи, представляющие собой нарезки из выступлений десятилетней и более давности, когда социальные табу были более строгими. Юмор проникает во всемирную компьютерную сеть и постепенно становится средой оформления и бытования смеховой культуры. Компьютерная сеть – квинтэссенция полифонизма, где разрушаются границы и преграды для общения. По-видимому, в будущем именно интернет станет тем пространством, где будет существовать новая форма смеховой культуры, контуры которой вырисовываются уже сейчас. В России юмористические сайты часто занимают первые места по посещаемости – уникальная ситуация, которой нет аналогов в других странах.

Карикатура является не только художественным феноменом. Это специфическая форма художественной рефлексии на жизнь в социуме, визуализированная преимущественно в графических листах и периодической печати. Для понимания шуток, нередко бывает необходимо не только знание языка и понимание сюжета, нужно нечто большее – знание традиций, специфических групповых и профессиональных ценностей, малозаметных социальных и культурных взаимосвязей, жаргона улиц или закрытых учебных заведений. Человек иной культуры может только приблизиться к пониманию этих тонкостей, но в очень редких случаях – понять. Искусствоведческие и культурологические исследования о роли и трансляции культурной памяти помогают ответить на вопрос: почему жанр карикатуры не изжил себя, и как он трансформируется с течением времени.

Художественный образ в современной карикатуре – своеобразный калейдоскоп, элементами которого являются визуальные образы, фрагменты вербальной коммуникации, заимствованные художником из окружающей социокультурной среды, скомбинированные в композиционное целое как результат воплощения определенного художественного замысла. Карикатура – своего рода «письмо изобразительными иероглифами, комбинация которых в случае удачного решения звучит свежо и остро» [8].

Создание карикатуры нередко является актом спонтанной социальной рефлексии

художника, в котором основную роль играет интуитивный синтез художественного мастерства и аналитической работы. Просматривая множество рисунков, можно выделить особенно запоминающиеся и сделать выводы о совместимости видения художника и реципиента. Можно выделить сферу интересов, особенно близкую автору рисунков. Но сам процесс создания удачной карикатуры останется скрытым от непосредственного восприятия.

Способы подачи визуальной информации в карикатуре. Способы подачи визуальной информации в карикатуре всегда опирались на практики, почерпнутые из повседневности той аудитории, для которой карикатура создавалась, и всегда изменялись по мере того, как менялся поток визуальной информации. Структура будничного видеоряда и разнообразие его носителей традиционно преломляется в художественной форме рисованной графической карикатуры: изображения-аллюзии, гротески-фантазии, креолизованные тексты (нерасторжимое смысловое единство текста и изображения в художественной форме карикатуры). Но границы жанра карикатуры подвижны и проницаемы. Поэтому интересны примеры, в которых авторы карикатур отходят от традиционных техник искусства графики. Такие карикатуры были представлены на выставке «Один на один с климатом. Проблемы климата глазами белорусских и шведских карикатуристов», которая была развернута в Музее современного искусства (Минск) в мае–июне 2011 года.

Среди экспонированных произведений – работа Алины Ратушной «А может лучше настоящая?» (ил. 8), которая решена как плоскостная аппликация из цветной и газетной бумаги. Рисунок пробелов и строк газетного текста создает своеобразный орнамент. Мерный ритм убыстряется по мере перехода горизонтальных четырехугольных блоков в треугольные элементы, что придает статичной композиции динамику. Монотонность черно-белых плоскостей прерывают цветные пятна фигур человечков. Фрагментарность и вторичность, четко прочитываемые в ткани произведения, направляя ход размышлений зрителя, создавая определенный ассоциативный ряд. Грубая форма художественного поля соот-

носятся с грубыми действиями, которые зритель достраивает в своем воображении, проявляя сотворческую активность.

Работа Антона Баранова «Япония» (ил. 9), выполненная из многослойной самоклеящейся пленки, выглядит как незавершенная метафора. На выставке эта работа вызвала широкий резонанс у зрителей, информированных о трагедии на атомной станции «Фукусима». В декоративном решении А. Баранова сохранен принцип рисованной карикатуры: при минимуме средств выразительности – максимум действенности. В данном случае вещественность пленки усиливает ощущение реальности радиационной опасности у зрителя, основанное на свойствах непроизвольного внимания человека. Предупреждающие знаки наполняют пространство городов, производственную сферу, и когда материал из видеоряда повседневности встречается в художественном произведении, то происходит бессознательное включение личных ассоциаций.

В работе Антонины Слободчиковой «Жизнь короткая 1» (ил. 10) сочетание фотодокументального изображения с условно-плоскостными аппликациями вызывает ассоциацию с кадром видеоигры, в котором одновременно присутствует и иллюзия трехмерного пространства, и силуэты условных фигур. Контраст технологий создания изображения сразу же привлекает внимание, но смысловое содержание оказывается беднее эффектной формы. В этом автору статьи видится влияние медиаискусств на современную карикатуру.

Представленная в экспозиции работа Ольги Сазыкиной «Шведский стол» не является ни карикатурой, понимаемой как искаженное изображение, уродующее реальный прототип, ни смешной картинкой (тем более, критически направленной). В данном случае от широкой трактовки понятия «карикатура» осталось значение игры художника со зрителем: кто и как скоро обнаружит подвох. Замысел Ольги Сазыкиной открывается зрителю, внимательно к мелочам. Именно он разглядит завуалированные следы монтажа и восстановит последовательность работы автора (изображение было предварительно скомбинировано вручную из фрагментов фотографий, а готовый коллаж сфотографирован). Фотогра-

фия коллажа «Шведский стол» решает одну из задач карикатуры – освежать привычный взгляд человека на вещи, «встряхивать» его восприятие.

Зоя Луцевич в работе «Спящая красавица» (ил. 11) обратилась к игре с рекламными модными образами. В ее композиции красавица улыбается гляцевыми губами, заимствованными из каталога косметики, а символическое изображение яблока, снабжено этикеткой «100% акрил». Другая работа Зои Луцевич «Летняя мода» (ил. 12) составлена из фрагмента журнальной фотографии и фигурных вырезок из бумаги. Жесткая геометрия линий снежинок сочетается с резкими линиями среза по контуру журнальной фотографии. Контрастно воспринимается условный объем фотоизображения и плоскостность вырезок. Собственно выразительность элементов данной работы вызывает больше внимания, чем подпись «Летняя мода» рядом с шубами.

В большинстве из вышеописанных примеров видно, что изменение художественной формы карикатуры происходит в соответствии с изменением способов тиражирования и монтажа «картинки» для масс. Опора на элементы из повседневности современника дает автору карикатуры возможность быть понятым, даже если их сочетание в произведении не вызывает смех и отличается от стилистики рисованной карикатуры. Яркость образа остается основной задачей художника при воплощении того или иного замысла. Эксперименты с материалами ведутся под влиянием технологий и продуктов массового производства. Опыт обывателя также учитывается авторами карикатур.

В работах, выполненных по принципу коллажа, автор и зритель манипулируют фрагментами реальности, словно испытывая их на предел прочности. Здесь выразительность собственно материала является ядром замысла карикатуры. В этом проявляется активность социокультурной среды в процессе смыслопонимания образов. В карикатуре посредством приема аллюзии обыгрывается разрыв связей одного художественного целого внутри другого. Снижение значимости образов, к которым апеллирует художник – своего рода констатация факта новых существенных для социума

смыслов и ценностей, которые определяют мотивы социального поведения индивидов и социальных групп.

Заключение. Смех концентрируется только на социально-духовной реальности, а не на телесном, физическом бытии человека. Многообразие оттенков смеха – результат взаимодействия эстетических свойств действительности, идеалов и эстетических потребностей человека. Смеховая культура как средоточие постоянного развития и динамики играет важную роль в процессе ресоциализации – усвоения социальных ролей и навыков, сменяющих устаревшие, не соответствующие современным требованиям ценности и нормы. При этом объекты осмеяния корректируют свое поведение под воздействием коллективного смеха, а сам смех приобретает форму общественной санкции. Социальный заказ в карикатуре отражается в форме политической критики или сатиры на нравы. А свободные наблюдения художника могут быть пародией на «химерические и монструозные» гротески, коллажи, клипы, комиксы, мультипликацию, рекламу. Смех диалогичен и полифоничен – он всегда открыт изменению и развитию, истина в нем дана в процессе становления и самоотрицания. Значимость персонифицированного героя в карикатуре контрастирует со значимостью его прототипа в конкретной социокультурной среде. Социальная роль, а не пол определяет характер смеха.

Карикатура является не только художественным феноменом. Структура будничного видеоряда и разнообразие его носителей традиционно преломляется в художественной форме рисованной графической карикатуры: изображения-аллюзии, гротески-фантазии, креолизованные тексты (нерасторжимое смысловое единство текста и изображения в художественной форме карикатуры). Но границы жанра карикатуры подвижны и проницаемы. Поэтому особенно интересны примеры, в которых авторы карикатур отходят от традиционных приемов и техник графики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – С. 115.
2. Дмитриев, А. В. Смех. Социофилософский анализ / А. В. Дмитриев, А. А. Сычев. – М.: «Альфа-М», 2005. – С. 219.
3. Карасев, Л. В. Философия смеха / Л. В. Карасев. – М.: «Искусство», 1996. – С. 19.
4. Монахов, Н. А. Плоды подсознания / Н. А. Монахов. – М.: «Искусство», 1995. – С. 149.
5. Бергсон, А. Смех / А. Бергсон. – М.: «Искусство», 1992. – С. 13.
6. Словарь художественных терминов 1923–1929 гг. Г.А.Х.Н. / под ред. и послесл. И. М. Чубарова. – М.: Логос-Альтера, Ессе Ното, 2005. – С. 16.
7. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – С. 178.
8. Дмитриева, Н. А. Новый тип юмора в карикатуре / Н. А. Дмитриева // Искусствознание. – 2004. – № 2. – С. 164–187.
9. Демидов, А. Б. Феномены человеческого бытия: пособие для студентов вузов / А. Б. Демидов. – Минск: Экономпресс, 1999. – С. 163.

Поступила в редакцию 09.01.2014 г.

УДК 379.8:316.73:323.1(477)

Деятельность клубных учреждений в условиях национального возрождения Украины

Жалюк О. П.

Винницкий социально-экономический институт Университета «Украина», Винница



В статье дается современное определение клубного учреждения, деятельность которого включена в процессы формирования национального сознания украинского народа, осмысления его исторического прошлого, консолидации украинского общества для сохранения и укрепления государственности. На примере Винницкой и Хмельницкой областей впервые исследуются состояние и проблемы клубных учреждений в условиях национального возрождения Украины. Определяются пути, анализируются проблемы возрождения национальных традиций, обычаев, обрядов, развития художественной самодельности, реализации языковой политики, восстановление исторической памяти народа, укрепление межнационального согласия и содействия национально-культурному возрождению национально-этнических общностей. Автор приходит к выводу о неудовлетворительном состоянии финансового, материально-технического, кадрового обеспечения базовой сети клубных учреждений. Для повышения значимости клубных учреждений в процессах национального возрождения Украины предлагаются пути совершенствования нормативно-правовых основ клубной работы.

Ключевые слова: клубные учреждения, независимость, национальное возрождение, национальное сознание, национальная культура, межнациональная толерантность, украинский язык, историческая память, художественное аматорство.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 95-98)

Activities of Club Type Establishments under Conditions of the National Revival of Ukraine

Zhaliuk O. P.

Vinnitsa Social Economic Institute of University «Ukraine», Vinnitsa

Contemporary definition of the club establishment, activity of which is included in the formation processes of national consciousness of the Ukrainian people, comprehension of its historical past, consolidation of Ukrainian society for the preservation and strengthening of Ukrainian statehood, is given in the article. On the example of Vinnytsa and Khmelnytsky Regions the status and problems of the club type establishments in the process of national revival of Ukraine are for the first time examined in the article. Methods have been defined, problems of the revival of national traditions, customs, rituals, amateur art, implementation of language policy, restoring the historical memory of the people, strengthening inter-ethnic harmony and promotion of national cultural revival of national and ethnic communities have been analyzed. The author concludes the unsatisfactory condition of the financial, material and technical, staffing situation of the club type establishments' core network. Ways to improve the regulatory and legal framework of club work for raising the profile of club establishment are suggested.

Key words: club type establishment, independence, national revival, national consciousness, national culture, ethnic tolerance, Ukrainian language, historical memory, amateur art.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 95-98)

Получение Украиной государственной независимости, коренные изменения в жизни украинского общества поставили одной из важнейших задач – национальное возрождение, как базисную основу созда-

ния нации и государства. Демократизация общественно-политических отношений, с одной стороны, освободила клубные заведения от идеологического и административного давления, а с другой, привела к

Адрес для корреспонденции: e-mail: O.zhaliuka@yandex.ru – О. П. Жалюк

серьезному снижению их социального статуса и роли в процессах формирования национального сознания украинского народа, удовлетворении и обогащении его духовно-эстетических потребностей.

Следует отметить весомый вклад в исследование теоретико-методологических основ развития культуры и функционирования культурных учреждений в условиях национально-культурного возрождения в Украине Ю. Богуцкого, В. Андрущенко, Ж. Безвершука, Л. Новохатька, А. Гриценка, М. Поплавского, Л. Полищук, О. Володину, С. Комисаренко, В. Лесничую, Л. Новикову, И. Петрову, Л. Подлесную, Н. Самойленко, О. Терехову, В. Туева, Н. Цимбалюк и др. Проблемы клубных учреждений регионов поднимаются в публикациях И. Журавлевского и М. Семчишиной, Т. Цвигун, И. Орендошки, П. Слободянюка, Т. Слободянюк и других.

Положение клубных учреждений анализируется в ежегодном Аналитическом отчете Министерства культуры Украины, официальных документах местных органов власти и местного самоуправления, публикациях Украинского центра культурных исследований, отчетной документации клубных учреждений, в прессе.

Отдавая должное научной и практической значимости научных клубоведческих трудов и публикаций отечественных и зарубежных ученых, следует, однако, заметить, что малоисследованными остаются главные современные проблемы: во-первых, совершенствование деятельности учреждений клубного типа в процессах национального возрождения Украины и, во-вторых, причинно-следственные результаты упадка базовой клубной сети и ухудшение ее содержательной парадигмы.

Актуальность, теоретическое и практическое значение проблемы, а также недостаточный ее научный анализ обуславливают заинтересованность данной темой.

Цель статьи – анализ деятельности клубных учреждений в процессах национально-го возрождения в регионах Украины.

Клубные учреждения в новых общественных условиях. В условиях государственной независимости Украины появились и функционируют различные модели заведений клубного типа государственной, коммунальной, частной собственности. Определены роль, место, задачи и социальные функции клубных учреждений. Соглас-

но Закону Украины «О местном самоуправлении в Украине» (1997 г.) государственные клубные учреждения переведены из государственной в коммунальную собственность сельских, поселковых, городских, областных советов. Их деятельность приобретает новое национальное содержание, демократический характер, регулируется Конституцией и законами Украины, указами Президента Украины и правительственными постановлениями, директивами Министерства культуры Украины, целевыми программами, циркулярами местных органов государственной власти и местного самоуправления. Основопологающим для клубной области культуры является Закон Украины «О культуре» (14.12.2010) [1].

Действующее украинское законодательство направлено на оптимизацию, стабилизацию сети, незначительное финансово-ресурсное и кадровое обеспечение клубных учреждений, приведение их деятельности в соответствие с требованиями рыночной политики и национально-культурного возрождения. Но существующие нормативно-правовые принципы, методы и формы бюджетного финансирования клубных учреждений, а также самофинансирования не соответствуют их потребностям. Вместе с тем, законодательная база клубной отрасли не только не соответствует реальным потребностям национального возрождения и общим европейским нормам, но и большинство указов, постановлений, государственных программ или не действуют вообще, или из-за постоянного недофинансирования плохо выполняются [2].

В результате местная клубная сеть в Украине сократилась с 25,1 тыс. в 1990 г. до 18,5 тыс. в 2011 г. [3, с. 27–28]. По нашим подсчетам в Винницкой области клубы ликвидированы в 384 селах, в Хмельницкой – в 322. В 120 селах Винницкой и 57 – Хмельницкой областей созданы «клубы-библиотеки», которые, разумеется, не в состоянии обеспечить должный уровень как клубной, так и библиотечной работы [4; 5].

За годы государственной независимости значительно ухудшилось состояние клубных учреждений [6]. Существует необходимость неотложных капитальных ремонтов помещений ряду районных домов культуры и сельских клубных учреждений [4, с. 12].

Однако, самым больным местом в клубной отрасли Украины, особенно в сельской

местности, остается проблема специалистов. На Хмельнитчине среди клубных работников только 1103 (64%) имеют профессиональное образование [7].

В клубных учреждениях Винницкой области занято 1398 работников (860 на селе), из них высшее образование III–IV уровней аккредитации имели 326 (110 на селе) человек (18%), в том числе 235 – профессиональное (10,5%). С высшим образованием I–II уровней было 942 (636 на селе) человек (60%). Средний возраст клубных работников области составлял 43 года [4, с. 47]. В сельских клубных учреждениях практически отсутствуют технические работники. С целью сохранения штата работников клубных учреждений при условии недостатка средств на содержание этих учреждений местные органы власти оформляли их на неполные ставки, фактически загружая их по полной. Следствием этого является тенденция к старению кадров и снижение их профессионального уровня, огромная текучесть кадров.

Деятельность клубных учреждений по возрождению, сохранению и развитию украинской традиционной культуры и культуры национальных меньшинств. Проведенный нами анализ показывает, что кроме организации рекреационно-развлекательной работы, деятельность клубных учреждений направляется на реализацию мероприятий государственных и региональных программ возрождения и развития истоков и традиций народной культуры, языка, государственных и народных праздников, самодеятельного искусства.

В клубных учреждениях Хмельницкой области, например, ежегодно проводится более 120,4 тыс. клубных мероприятий, в том числе 68 тыс. культурно-просветительных и развлекательных мероприятий (в среднем по 62 мероприятия на одно клубное заведение), 7,7 тыс. концертов и спектаклей самодеятельного искусства (по 7 на один клуб) [5].

В клубных учреждениях Винницкой области действует более 6 тыс. кружков и коллективов, в том числе 3125 в сельской местности. Созданы и действуют 76 усадеб, специализирующихся и пригодных для развития народных художественных промыслов: гончарства, резьбы по дереву, вышивки, писанки, лозоплетения. В каждом районе клубные заведения проводят куль-

турно-художественные акции, способствующие возрождению народной культуры, например: «Искусство одного села», «Вышитая судьба Винниччины», «Подольский оберег» и ряд других [8, арк. 9–11].

Клубные учреждения – важные центры реализации языковой политики. В клубах и домах культуры проходят праздники украинского языка, спектакли, литературные вечера, встречи с поэтами и писателями, концерты. На Хмельнитчине, например, действует более 660 любительских театральных кружков и коллективов, из них 148 детских [5, с. 22–23]. Проводятся циклы литературно-художественных мероприятий: конкурсы чтецов поэзии Т. Г. Шевченко, Л. Украинки, литературные, авторские вечера, посвященные творчеству писателей-классиков, отечественных и местных литераторов [9].

На Винниччине ежегодно организуются Шевченковский праздник, Дни С. Руданского, М. Стельмаха, М. Коцюбинского, Стусовские чтения, праздник кобзарства им. В. Перепелюка, конкурс сатиры и юмора им. А. Гарматюка «Винничские Юморины» и многие другие.

Одним из главных национально формирующих задач клубных учреждений является возрождение исторической памяти, освещение правды о героических и трагических событиях в истории страны и своего края. С этой целью в клубах проводятся циклы национально-воспитательных мероприятий и торжеств к государственным и профессиональным праздникам [10]. В ряде сельских клубов и домов культуры открыты музейные комнаты и горницы по истории села, фотогалереи воинов-односельчан, стенды о известных земляках.

Клубная работа становится важной составляющей возрождения традиций, языка и культуры национальных меньшинств. У Винницкой области, например, проживает почти 90 тыс. представителей 106 национальностей. Возрождение культуры своего народа проводят 69 национально-культурных объединений 15 национальностей, которые действуют в 12 районах области и г. Виннице [11].

Все большее распространение получают новые частные, коммерческие учреждения клубного типа – культурно-досуговые комплексы, спортивно-развлекательные клубы, клубы-кафе, ночные клубы, клубы-казино. Значительная часть молодых людей занимаются в различных спортивных клубах. К сожалению, большинство из них не

имеют национальной, этнокультурной традиции, разрушают основы национальной культуры и духовности, а высокие цены на их услуги ограничивают доступ к ним обедневших слоев населения.

Кроме того, в погоне за доходами, расширением платных услуг клубы начали массово терять самостоятельные коллективы, народные театры, хоры, оркестры, другие любительские формирования общественно-политического, молодежного и детского направления. Работа клубных учреждений серьезно отстала от возросших духовных запросов людей, снизился их престиж в обществе, медленно осуществляется поиск новых действенных форм и средств художественно-творческой, культурно-просветительской работы, способствующих общественно-культурной активности людей и тем самым – национально-культурному возрождению Украины [12]. Вместе с тем, через радио, телевидение, киноvideозэкран, музыкальную эстраду угрожающе распространяется антикультура, агрессивные и упрощенные формы массовой культуры. Как следствие – рост бездуховности, преступности, разврат, пьянство и наркомания, другие антиобщественные явления. Молодежь теряет гуманистические тенденции, патриотизм, подвергается апатии, корысти, аморальности.

Заключение. Деятельность клубных учреждений в условиях национального возрождения Украины направлена на сохранение и возрождение этнокультурных традиций, обычаев, обрядов, народного творчества, языка титульной нации и развитие этнокультуры национальных меньшинств, восстановление исторической памяти народа и, тем самым, формирование национального сознания граждан. Однако несовершенство нормативно-правовой базы, неудовлетворительное материально-техническое и кадровое обеспечение создают неблагоприятные условия для повышения роли клубных учреждений в процессах национального возрождения Украины.

Для повышения роли клубных учреждений в процессах формирования нации и государства, по нашему мнению, способствовали бы следующие условия: во-первых, формирование на государственном уровне идеологических основ национального возрождения Украины и концептуальных идеологических принципов националь-

ной культуры, в т. ч. клубной отрасли; во-вторых, восстановление государственного статуса клубных учреждений как идеологических центров национального возрождения; в-третьих, улучшение кадрового потенциала, увеличение штатной численности профильных специалистов клубных учреждений, создание им надлежащих производственных и жилищно-бытовых условий, морального и материального стимулирования; в-четвертых, усовершенствование системы координации и сотрудничества деятельности клубных учреждений с другими социально-воспитательными институтами; в-пятых, многоканальное финансирование клубной отрасли в регионах – из государственного бюджета, местных бюджетов, стимулирование творчески-коммерческой деятельности, меценатских средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Про культуру / Закон України № 2778-VI від 14 грудня 2010 року // Відомості Верховної Ради України (ВВР). – 2011. – № 24. – Ст. 168.
2. Культурна політика в Україні [Електронний ресурс]. – URL: www.culturalstudies.in.ua/zv_2007_s1.php.
3. Заклади культури, мистецтва, фізкультури та спорту України // Статистичний бюлетень за 2011 рік / відпов. за вип. І. В. Калачова. – К., 2012. – С. 27–28.
4. Основні показники роботи галузі культури Вінницької області за 2011 рік / Управління культури і туризму Вінницької облдержадміністрації. – Вінниця, 2012. – С. 4.
5. Діяльність обласного науково-методичного центру культури і мистецтва, закладів культури клубного типу Хмельницької області у 2012 році. – Хмельницький: ОНМЦКМ, 2013. – С. 55.
6. Слободянюк, Т. 80 відсотків сільських закладів культури не опалюються, а в трьохстах селах взагалі немає клубів / Т. Слободянюк // Подільські вісті. – 2013. – 9 кв.
7. Основні показники діяльності закладів культури та мистецтва Хмельницької області за 2011 рік / Управління культури, туризму і курортів Хмельницької облдержадміністрації. – Хмельницький, 2012. – С. 14.
8. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості за 2012 рік // Поточний архів Вінницького ОНМЦ за 2012 р. – Вінниця, 2013. – Арк. 9–11.
9. «Лицарі нескореного покоління»: цикл заходів по вшануванню пам'яті О. Теліги, О. Ольжича, Р. Шухевича, І. Вільде, І. Огієнка // План роботи управління культури, туризму і курортів Хмельницької обласної державної адміністрації на 2007 рік. – Хмельницький, 2007. – С. 10.
10. Жалюк, О. П. Культурно-освітня робота у формуванні національної свідомості подолян на поч. ХХІ ст. Освіта, наука і культура на Поділлі: зб. наук. праць / гол. ред. кол. П. Т. Тронько. – Кам'янець-Подільський: Оіум, 2010. – С. 458.
11. Спільна діяльність закладів культури клубного типу області з національно-культурними товариствами та громадськими об'єднаннями області // Діяльність ОНМЦК Хмельницької області у 2011 році. – Хмельницький: ОНМЦКМ, 2012. – С. 46–50.
12. Жалюк, О. П. Організаційно-методична діяльність в системі клубних закладів Поділля. Освіта, наука і культура на Поділлі: зб. наук. праць / О. П. Жалюк; гол. ред. колегії П. Т. Тронько. – Кам'янець-Подільський: Оіум, 2011. – С. 120.

Поступила в редакцію 05.05.2014 г.



ПЕДАГОГИКА

Формирование новой модели гуманитарного образования в контексте комплексного применения информационных ресурсов

Мартынов В. Ф.

Частное учреждение образования

«Институт современных знаний имени А. М. Широкова», Минск



В статье раскрываются важнейшие аспекты необходимости формирования новой модели образования в условиях глобализационных процессов, отражающих нарастание технического, одномерного, прагматического типа глобализации, сопряженной с интенсивным развитием науки и техники, экономической конкуренции. В то же время позитивным моментом научно-технического развития является формирование реальных условий для целенаправленного внедрения в систему образования современных информационных технологий, расширяющих возможности для интерактивной модели обучения, диалогических форм преподавания, противостоящих линейному взаимодействию.

Динамичное развитие общества в двадцать первом веке невозможно представить себе не только без качественной профессиональной подготовки специалистов, но и без кардинального решения вопросов, направленных на формирование личности с ярко выраженной гуманистической установкой, развитым духовным миром, креативным мышлением. Мировой опыт свидетельствует, что сегодня не столько природное богатство, выгодное географическое положение, сколько консолидированное на духовных основах общество, которое в состоянии успешно противостоять глобальным вызовам и обеспечивать поступательное развитие по всем ключевым направлениям.

Ключевые слова: глобализация, культурные ценности, информационная образовательная среда, гуманитарное образование, информационные ресурсы, интерактивная модель.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 100-105)

Building up New Model of Humanitarian Education in the Context of Complex Application of Information Resources

Martynov V. F.

Private owned educational establishment «A. M. Shirokov Institute of Contemporary Knowledge», Minsk

Most significant aspects of the necessity of shaping a new model of education in the conditions of globalization processes, which reflect increase in technical, one-dimensional, pragmatic type of globalization and economic competition conjugated with the intensive development of science and technology, are revealed in the article. At the same time, a positive moment of science and technological development is building up real conditions for purposeful introduction into the system of education of modern information technologies, which broaden possibilities for the interactive model of teaching, dialogical teaching forms opposed to linear interaction.

Dynamic development of the XXI century society is impossible to imagine not only without qualitative professional training of specialists but also without cardinal solution of the problems, which are aimed at shaping a personality with clearly expressed humanistic setting, developed spiritual world, creative thinking. Global experience shows that not as much nature riches, convenient geographical situation, but spiritually consolidated society is able to successfully oppose global challenges and provide advance along all key directions.

Key words: globalization, cultural values, informational educational environment, humanitarian education, information resources, interactive model.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 100-105)

Адрес для корреспонденции: e-mail: martynov.vf@tut.by – В. Ф. Мартынов

Динамичное развитие общества в двадцать первом веке невозможно представить себе не только без качественной профессиональной подготовки специалистов, но и без кардинального решения вопросов, направленных на формирование личности с ярко выраженной гуманистической установкой, развитым духовным миром, креативным мышлением. Мировой опыт убедительно свидетельствует, что сегодня не столько природное богатство, выгодное географическое положение, сколько консолидированное на духовных основах общество, которое в состоянии успешно противостоять глобальным вызовам и обеспечивать поступательное развитие по всем ключевым направлениям. Необходимость формирования новых принципов отбора и структурирования содержания всей системы гуманитарного образования в информационных ресурсах обусловлена целым рядом социокультурных факторов, отражающих процесс альтернативных моделей глобализации.

Общеизвестно, что с середины XX столетия человечество вступило в эпоху своего глобального существования на основе качественно новых научных технологий, тотальной коммуникации, завершив длительный этап регионального, локального общения различных культур. Глобализация как устремленность человека к всеобъемлющей интеграции, создающей единый общечеловеческий социум, открыла невиданные ранее возможности для сближения культур, углубления коммуникативного пространства, осознания качественно новой роли национальной самобытности.

Вместе с тем процесс глобализации породил множество серьезных конфликтов, коллизий, потрясений, отражающих нарастание сложностей на пути продвижения человечества к оптимальной модели коммуникации. И эти противоречия нередко настолько обострились, что глобализация стала восприниматься как сугубо негативное явление.

Цель статьи – обоснование необходимости внедрения новой модели гуманитарного образования в эпоху глобализации в контексте комплексного применения информационных ресурсов.

Проблема гармонизации социума как основа образования. Стремительное расширение техносферы позволило со всей

очевидностью осознать тот непреложный факт, что развертывание безграничных научных возможностей не только не может привести к полноценной гармонизации общества, но и таит в себе непредвиденные роковые предопределения. Не случайно один из крупнейших физиков Макс Борн в книге «Моя жизнь и взгляды» разделил всю историю человечества на два основных периода: первый – от времени Адама и до первой половины XX века; второй – от момента овладения атомной энергией.

В двадцать первом столетии, как никогда ранее становится ясным, что главный источник всеобщей гармонизации необходимо искать не в технической экспансии, движении во внешнем пространстве, как мечтали сциентисты, в развитии внутреннего космоса. Духовный потенциал личности также безграничен, как и Вселенная. И, значит, ментальное совершенствование (не подменяя, а скорее опираясь на техническое развитие) позволит выйти на качественно иное видение Мироздания, самого человека, обнаружить новые, глубинные типы гармонии. Ведь именно такой фундаментальный скачок в эзотерическом развитии открыл перед людьми Красоту сущего, а не просто совокупность физико-химических свойств. Вот почему перед современным обществом стоит стратегическая задача преодоления одномерной, частичной глобализации во имя сохранения и приумножения культуры, природного мира, прорыва к новым горизонтам духовной интеграции. И в этом многомерном, сложном, противоречивом процессе ключевое место занимает многоплановая, всесторонняя межкультурная коммуникация, отражающая целенаправленную трансляцию духовного опыта уникальных мировых культур. Вне трансляции такого опыта невозможно как подлинное сближение различных ценностных установок, самобытных типов культур, так и духовное возвышение каждой личности.

Нарастание разнонаправленных глобализационных процессов привело к развитию современных мировых тенденций в социокультурной динамике общества. В первую очередь, в двадцать первом веке произошло окончательное оформление открытого информационного пространства, столкновения противоречивых ценностных

установок, что приводит к маргинализации сознания, размыванию четких духовных ориентиров. Сегодня даже зрелой личности не просто разобраться в смешении эклектичных установок необъятного информационного потока, распознать истинное и ложное в стремительно меняющемся коммуникативном процессе. Девальвация духовности проявляется и в ослаблении патриотических настроений, и в миграции созидательных, конструктивных сил страны, чей имидж воспринимается как более привлекательный. Размывается чувство национального достоинства, укореняется потребность в постоянном заимствовании, подражании другим культурам без учета собственной специфики. Сегодня проникновение многоликих иноземных ориентаций беспрецедентно. В условиях нарастающей глобализации недооценка роли духовного воспитания неизбежно приведет к углублению периферийности, размыванию национального ядра, зависимости от культур более жизнеспособных и творчески активных. Вот почему возникает потребность в формировании выверенных, фундаментальных мировоззренческих принципов.

Нарастание унификации, стандартизации, рационализации в техногенном обществе порождает существенное обеднение внутреннего мира личности. Возникает настоятельная необходимость в культивировании эмпатической способности, развитии духовных чувств индивида. Известно, что духовная направленность личности определяется не многознанием, не расширением объема научных знаний, но степенью развития чувственно-эмоциональной сферы, душевной отзывчивостью.

Одна из негативных и очень тревожных тенденций в динамике современного общества связана с вытеснением богатства культурного опыта информацией, специализированным знанием, что предопределяет формирование одномерной, сугубо функциональной личности. Наиболее распространены последствия данного явления можно охарактеризовать как доминирование утилитарного, потребительского подхода к жизни, жесткий прагматизм.

Стремительно нарастает общий объем культурных ценностей, которые необходимо усвоить человеку в процессе жизни.

Сегодня процесс инкультурации является очень сложным, противоречивым, требующим слаженной и целенаправленной работы всех основных участников образовательной деятельности. И это не случайно. Ибо мир, в котором живет и который создает сам человек, становится все более сложным, запутанным, противоречивым, непредсказуемым, насыщенным гипертрофированным динамизмом, что требует нестандартных, творческих и нередко мгновенных решений от каждого человека. Мировидение современного человека требует преодоления фрагментарности, расщепленности, мозаичности с целью интеграции всех сил и способностей индивида на основе сохранения единой духовной константы. Не случайно в международном документе «Декларация прав культуры» выражается всеобщая обеспокоенность по поводу усиливающейся экспансии суррогатов массовой, коммерческой культуры, угрожающей процессу формирования нравственной, гуманной личности.

И в этом смысле роль образования в современном мире переоценить трудно, так как в первую очередь в системе образования формируется будущая элита страны.

Все это налагает особую ответственность за компетентность, предельную выверенность принимаемых решений на всех участников поиска эффективных путей, нацеленных на духовное совершенствование личности.

Особая роль в процессе преподавания гуманитарных дисциплин должна отводиться воспроизведению многогранного содержания базовых культурных ценностей, которые выдержали испытание временем и могут успешно противостоять постмодернистским настроениям, нарастающей эклектизации, рационализации сознания.

Почему же именно базовые культурные ценности призваны сыграть исключительно важную роль в современном мире, способствуя преодолению многих негативных тенденций?

Во-первых, базовые духовные установки, проверенные опытом многих поколений, нацеливают человека на духовное саморазвитие, а не сугубо материальное обогащение. Сегодня расширяющееся материальное потребление включает в себе реальную угрозу человечеству, ибо природные возможности земли не безграничны.

Во-вторых, именно культурные ценности возвращают в человеке такую основополагающую способность, как душевная чуткость. Благодаря развитию не только рассудка, но и способности к сопереживанию, возрастает социальная консолидация, укрепляются гармонические взаимосвязи общества.

В-третьих, проблема нарастающих деструктивных процессов порождена тем, что утрачивает способность к интегративному, целостному мировосприятию. И поскольку культура является реальностью высшего порядка, постижение которой требует преодоления расщепленности духа, фрагментарности мировидения, то только на пути движения к духовности происходит интеграция всех сил и способностей человека.

Система направлений в формировании современной модели образования. В процессе формирования современной модели гуманитарного образования следует ориентироваться на взаимодействие четырех основных задач, которые предусматривают:

- развитие креативного мышления;
- формирование активной гражданской позиции;
- углубление гуманистического сознания;
- привитие фундаментального вкуса к самосовершенствованию.

Чтобы эти цели были достигнуты, необходимы кардинальные изменения в системе трансляции культурологических знаний, существенная корректировка методик обучения, так как стремительно возрастающий объем знаний о различных гранях культуры создает благоприятные условия для воспроизводства «репродуктивного» человека, который лишен творческой установки, продуцируя привычные схемы, подходы, образы, тиражируя устаревшее знание в новых условиях.

Поэтому система образования вплотную подошла к задаче формирования качественно новой, более мобильной, гибкой, творческой парадигме обучения. Эта инновационная модель связана с тем, что в традиционной структуре нагрузки наряду с лекциями и семинарами появляется такая полноправная, полновесная форма обучения, как управляемая самостоятельная работа студентов. Внедрение УСПС позволит решить целый комплекс важнейших проблем, предопределяющих существенное

улучшение качества университетского образования.

В связи с этим возникает настоятельная необходимость в укоренении информационной составляющей, формировании четкой системы управляемых информационных образовательных ресурсов, что будет в полной мере способствовать подготовке кадров с новым типом мышления, соответствующим требованиям информационной цивилизации. Для информационной образовательной среды характерны следующие критерии:

- креативность;
- доступность информации;
- интерактивность учебного материала;
- модульность;
- универсальность предлагаемых знаний;
- дифференцированность обучения;
- мобильность, гибкость информации;
- многокомпонентность;
- разнообразие форм ресурсов;
- адаптивность;
- технологичность и оперативность.

Активное использование компьютерных технологий в процессе обучения позволит создать благоприятные условия для внедрения модульной системы. Это обеспечит оптимальное планирование индивидуальной и самостоятельной работы студентов, внедрение дифференцированного принципа обучения, что позволит в максимальной мере индивидуализировать процесс образования. Для каждого модуля целесообразно подготовить набор установочных, справочных и иллюстративных материалов, которые студент получает перед началом изучения той или иной дисциплины. Модуль снабжается рекомендуемой литературой, и каждый обучающийся переходит от модуля к модулю по мере усвоения материала. Функции педагога могут варьироваться от информационно-контролирующей до консультативно-координирующей. По каждому модулю желательно составить глоссарий. Целенаправленное внедрение модульной системы возможно только в контексте комплексного применения информационных ресурсов. Безусловно, все это не отменяет традиционных форм обучения. Наоборот. Модульное обучение предполагает чтение как проблемных, так и установочных лекций, дающих обобщенную информацию по

кардинальным вопросам курса. Формы контроля и задача углубления знаний также требуют непосредственно общения со студентами. Построение качественной системы образования возможно только в случае гармоничного сочетания традиционных и инновационных форм обучения.

Обучение с использованием информационных ресурсов наполнит учебную программу качественно новым содержанием, позволит актуализировать новые методики в процессе обучения и приведет к построению единого информационного пространства, как в рамках конкретного учебного заведения, так и в том или ином регионе. В результате повысится качество процесса обучения, интенсификация научных исследований, повысится оперативность и эффективность управления отдельными образовательными процессами, интеграция общих усилий, сокращение времени и улучшение условий для дополнительного образования. Будут созданы новые условия для формирования качественно новой – интерактивной модели гуманитарного образования. И здесь следует подчеркнуть, что сегодня в структуре образования доминирует репродуктивная или мемориальная модель, которая нацелена на поточные, монологические формы обучения, унифицированный, усредненный подход. Ключевая установка репродуктивной парадигмы – простое запоминание, заучивание и воспроизведение материала, который транслирует преподаватель.

Расширение реальных возможностей для творческой деятельности преподавателя и студента органично адаптирует молодых людей к динамичной многомерности современной культуры. Они получают опыт движения во множественности культурного космоса, вырабатывая собственную позицию. Погружение в многоликое поле культуры подготовит их к движению в мультикультурном пространстве повседневной жизни. Только в этом случае новая стратегия образования будет действительно созвучной духу времени, позволяющей реально включать студентов в проблемное поле мирового культурного опыта, вне которого невозможно формирование полноценной, креативной, духовно развитой личности. Ведь всепроникающая технизация мира требует от

общества столь же быстрого, адекватного ситуации принятия конкретных мер по гуманизации человеческого сознания, расширению духовного пространства. Отставание культуры от технического прогресса – прямой путь к социальным противоречиям, неудачам, потрясениям, коллизиям.

Технические инновации должны в полной мере обеспечиваться качественно иной мерой духовной ответственности каждого участника процесса социальной коммуникации. Вот почему новая модель гуманитарного образования, с помощью которой необходимо решать стратегические вопросы страны, требует корректировки. В XXI веке крайне опасно двигаться методом проб и ошибок, утрат и потерь. Только гуманистически развитое общество способно вырабатывать адекватные меры по защите национальной культуры, обеспечивая духовную безопасность народа. Именно системное гуманитарное обучение, усиление культурологической составляющей должно стать подлинным приоритетом белорусской модели высшего образования. Модели, которая с большим вниманием, заботой отнесется к национальному и общечеловеческому духовному капиталу. И, значит, к приумножению богатства во всех сферах нашего общества как в настоящем, так и в будущем.

Заключение. Необходимость формирования новых принципов отбора и структурирования содержания всей системы гуманитарного образования в информационных ресурсах обусловлена целым рядом социокультурных факторов, отражающих процесс альтернативных моделей глобализации. Вот почему в процессе формирования новой модели образования необходимо учитывать следующие подходы при отборе и структурировании содержания гуманитарного образования:

Первое. Как в средней, так и в высшей школе следует формировать и внедрять системное гуманитарное образование, включающее в себя философскую, художественную, нравственную, религиоведческую, культурологическую составляющие. Только в этом случае создается интегративная, целостная структура, реальный противовес функционализации сознания, массового распространения технократизации мышления учащихся и студентов.

Второе. Целенаправленное внедрение в систему образования современных информационных технологий позволит создать гибкую, оперативную, актуальную, дифференцированную систему коммуникации с целью формирования качественно нового уровня духовности у молодых людей, активной гражданской позиции.

Третье. Современная система образования должна создавать условия для интерактивной модели обучения, диалогических форм преподавания, которые противостоят линейному взаимодействию. С этой целью необходимо, опираясь на использование управляемых информационных образовательных ресурсов, добиться существенного расширения контролируемой самостоятельной работы студентов. Для этого необходима целенаправленная работа по созданию качественно новых учебных программ, отражающих возможность комплексного применения информационных ресурсов.

Следует также активизировать процесс по созданию электронных учебных пособий, курсов лекций, практикумов, презентаций, банка идей, электронных библиотек, тренинговых систем, тестов, других форм контроля знаний, обеспечить подготовку справочников, глоссариев, а также активно использовать новые технологии для проведения инновационных лекций и семинарских занятий. В процессе нарастания компьютеризации образования создаются реальные возможности для реализации дистанционных форм обучения в процессе проверки и самопроверки знаний, подго-

товки курсовых, дипломных работ. Весьма продуктивной для студентов заочного обучения становится такая форма, как дистанционное консультирование по наиболее актуальным и сложным проблемам изучаемого материала. Важнейшую роль в системе информатизации образования приобретают элективные курсы (курсы по выбору), которые направлены на углубление индивидуальных образовательных интересов, потребностей каждого обучающегося. Внедрение элективных курсов на основе информационных ресурсов – эффективное средство для реализации личностно ориентированного подхода, всестороннего учета интересов.

Четвертое. Информационная образовательная среда должна соответствовать таким критериям, как креативность, доступность информации, интерактивность учебного материала, модульность, универсальность предлагаемых знаний, дифференцированность обучения, мобильность, гибкость информации, многокомпонентность, разнообразие форм ресурсов, адаптивность, технологичность и оперативность.

Все это позволит поддерживать исследовательский, обогащающий, а не механический, репродуктивный характер образования и воспитания. Ибо важны не сами информационные технологии, а их возрастающая роль в контексте системной гуманитаризации и гуманизации, формирования фундаментальной личностной культуры.

Поступила в редакцию 16.01.2013 г.

Родино(крае)ведческие технологии как средство культурологизации образования

Двухжилова И. В., Пирожков Г. П.

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



В данной статье представлен анализ некоторых традиционных и современных родино(крае)ведческих практик, на основе анализа которых впервые в литературе прослеживается роль как проверенных временем средств и сервисов формирования «человека культуры», так и инновационных технологий в процессе культурологизации образования. Авторы актуализируют роль и значимость краеведческого образования в повышении культурологической компетенции будущего специалиста, показывают необходимость широкого использования в образовательно-воспитательной деятельности культуролого-краеведения и внедрения в образовательный процесс локальных родиноведческих технологий и научно-образовательных проектов, апробированных в процессе педагогической работы и научно-образовательной деятельности

общественного объединения исследователей региональной истории и культуры «Тамбовский центр краеведения». Определяя некоторые пути культурологизации образования через родино(крае)ведение, авторы – ученые-педагоги вузов Тамбова – предлагают меры по дальнейшей культурологизации высшего профессионального образования с целью формирования общекультурных и профессиональных компетенций студентов при обучении по основным образовательным программам бакалавриата и магистратуры.

Ключевые слова: культурологизация образования, локальные родино(крае)ведческие практики, авторские культуролого-краеведческие проекты, педагогическая программа-компендиум Тамбовского центра краеведения.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 106-111)

Technologies of Local Lore Studies as Means of Introducing Culture Studies into Education

Dvukhzhilova I. V., Pirozhkov G. P.

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

Analysis of some traditional and modern local lore studies practices is presented in the article, on the basis of which for the first time the role of both checked by time means and services of shaping «man of culture» and innovation technologies in the process of introducing culture into education are traced. The authors draw attention to the role and significance of local lore studies education in the increase of cultural studies competence of the would-be specialist, show the necessity of wide use in the educational activity of culture studies and introduction of local lore studies technologies as well as scientific – educational projects, which were tested in the process of teaching and scientific and educational activity of the public association of the local history and culture researchers «Tambov Center of local Lore Studies» into the education process. Establishing some ways of introducing culture studies into education through local lore studies, the authors, teachers and scholars of Tambov universities, offer measures on further introduction of culture studies into higher professional education with the aim of shaping general cultural and professional competences of students during bachelor and master training programs.

Key words: introducing culture studies into education, local lore practices, author's cultural studies projects, pedagogical compendium program of Tambov Center of Local Lore Studies.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 106-111)

Адрес для корреспонденции: e-mail: e_riniya@mail.ru – И. В. Двухжилова

Сегодня в российском общественном сознании остро ощущается идейная пустота и отсутствие исторической перспективы, что обусловлено, прежде всего, непониманием гражданами многих реалий, в частности, в каком государстве они живут, что формирует национальную идентичность; и вообще – как оценить пройденный Россией и ее регионами исторический путь, каковы дальние и ближние перспективы их развития? В связи с этим возникает вопрос: на основе чего возможно формирование общезначимой национальной идеи? Пути известны: во-первых, на возрождении исторической памяти как актуальной составляющей каждодневного бытия человека; во-вторых, для человека необходимо понимание исторической цели существования российской цивилизации и *личной причастности* к этой цели – лишь тогда человек ощутит себя и частью общества, и членом государства. Проще говоря, каждому гражданину необходимо овладеть двумя вещами – знать язык и осмыслить общую тысячелетнюю историю. И вот здесь-то возникает самая сложная проблема: чтобы овладеть историей и культурой, необходимы значительные труды – и от человека на протяжении всей жизни, и от ближайшей социальной среды. К сожалению, вступающий во взрослую жизнь индивид не получает стимула стать «человеком культуры», имея чаще всего устремление к чиновничье-управленческой карьере вне всякой связи с гуманитарными знаниями. А именно они и делают человека Человеком, а каждого жителя страны – Гражданином.

Цель статьи – выявление путей и средств воспитания личности гражданина в рамках изучения культуры своей родины.

Одно из направлений решения вышеобозначенных проблем – культурологизация образования через расширение преподавания гуманитарных дисциплин, воспитание специалиста как «человека культуры». Научные изыскания последних лет выявили и такое важное средство культурологизации образования, как отечественное родиноведение [1–3], под которым сегодня вряд ли оправданно подразумевать особый предмет. Это должна быть система образовательно-воспитательной работы, которая складывается как из учебных, так и внеаудиторных

действий, направленных на ознакомление молодых людей с материальным, духовным и эстетическим богатствами родного края.

Обоснование необходимости предмета родиноведения. Сегодня, когда в России все более очевидной становится неэффективность реформирования «по букве» экономических трактатов западного образца сфер культуры и образования культуролого-родино(крае)ведческие технологии и сервисы могут разрешить ряд серьезных образовательно-воспитательных задач. Их осмысление и внедрение как одна из насущных задач философско-культуролого-педагогической науки и научно-образовательной практики должны вестись на основе комплексного анализа характера понимания российским обществом феноменологии отечественной родино(крае)ведческой традиции в образовании, прежде всего, осмысливаемой в сопоставлении российской образовательной практики с западноевропейскими принципами организации образования. Расширение преподавания родиноведения – важное свидетельство нового качества в развитии краеведения, которое функционально включается в процесс становления гражданского общества, остается заметной формой общественного участия населения в решении социально значимых проблем с опорой на знание специфики территории проживания. В таком контексте краеведение выступает своеобразной философией локального обустройства, которая приобрела ценность в новой России с исчезновением жестких социально-политических установок советского периода, активно влияет на образование и воспитание будущего специалиста как «человека культуры» с приобретенными за годы обучения широкими культуролого-родиноведческими компетенциями [4; 5]. Известно, как велико воздействие краеведения на разум и душу. Академик Д. С. Лихачев отмечал, что любовь к родному краю, знание его истории – это основа, на которой только и может осуществляться рост духовной культуры всего общества [6]. Действительно, культура как растение: у нее не только ветви, но и корни. И чрезвычайно важно, – подчеркивал академик, – чтобы рост начинался именно с корней... Осознание ценности культурного, природного, исторического наследия спо-

способствует формированию чувства патриотизма, сопереживания, ответственности, гражданственности.

Изучение прошлого России невозможно без осмысления истории и культуры конкретного края, его населенных пунктов, без изучения истории города, района, села, завода, фабрики, местного храма, монастыря. Еще в XIX – и в начале XX столетия в научный дискурс вошла мысль о тесной взаимосвязи образования и краеведения, о влиянии краеведения на библиотечно-музейно-архивные практики, экскурсионное дело, на ряд преподаваемых учебных дисциплин. То время стало самым плодотворным для родино(крае)ведения: в науку были внедрены новые понятия и термины: родиноведение, отчизноведение, краеведение, краеведческая библиография, школьное краеведение, краеведческая экскурсия и другие, начали формироваться их определения. С развитием богословского образования и церковно-исторической науки родиноведение стало обязательной, но, к сожалению, утраченной впоследствии традицией каждого российского храма, каждой епархии, воспринималось как область церковной археологии, трактуемой весьма широко. В понятийной системе родиноведения краеведение становилось одним из центральных, «краеведение» было дефинировано как термин, закрепленный в словарях, научной и учебной литературе, в официальных документах, что обуславливало официальность дефиниции и обязательность ее применения. Получили определения и другие термины и понятия, вошедшие в родино(крае)ведческий дискурс. Прагматичный интерес государственных структур к краеведческому движению в основном как к инструменту решения проблемы сохранности архивных, музейных и библиотечных фондов мало способствовал деятельности провинциальных научных обществ. Только отдельные представители русского чиновничества в силу своего высокого культурного уровня были всерьез озабочены духовным развитием страны и понимали огромную воспитательную роль краеведения. Они во многом способствовали созданию благоприятных условий для краеведческой деятельности.

Эволюция предмета во времени. С 1920 годов краеведение развивалось в рамках

коммунистической идеологии, исследуя, главным образом, процессы, связанные с революционным движением, историей компартии, пролетариата и крестьянства. Темы религиозной истории, жизнь и деятельность дворянских просветителей и купцов-меценатов были табуированы. Только с конца 1980-х годов идеологические преграды отпали, и специалисты получили возможность самостоятельно оценивать современное состояние, историю и культуру края без оглядки на политические штампы. Всесторонне разрабатывались частные разделы краеведения, на их стыках с другими научными дисциплинами возникали новые ответвления краеведческого знания. Постепенно происходила смена парадигмы краеведения, обусловленная нарастанием значения информации в жизни общества. В связи с этим поле научного и околонаучного дискурса в области краеведения и его взаимосвязи с другими социальными и политическими институтами стало столь обширным, что заслуживает подробного анализа в отдельной статье. Однако заметим, что в основном и целом феноменохарактеристика родино(крае)ведения сложилась до информационного бума в России.

На современном историографическом этапе, становление которого связано с системной трансформацией нашего общества в 1990 годы и освоением новой методологической культуры, чрезвычайно актуализировалась проблема родино(крае)ведения в контексте его духовной составляющей. Признание необходимости такого научного поиска отчетливо проявилось с началом широкого преподавания краеведческих курсов в учебных заведениях. Авторы стали активными организаторами и участниками внедрения их в учебный процесс [4; 7; 8]. Понятиям «родино(крае)ведение», «краеведческое образование» и многим другим даны определения, выписано их содержание. Разработана концепция культуролого-краеведения, создан ряд научно-образовательных методик и практик, написаны монографии, учебно-методические пособия и вузовский учебник. Заметный вклад в разработку проблем родино(крае)ведения внесли ученые «Тамбовского центра краеведения» – общественного объединения исследователей региональной истории и

культуры при Тамбовском региональном отделении Российской академии естественных наук (ТЦК при ТРО РАЕН) [9].

Проблема культурологизации образования предполагает и осмысление тезиса о том, что культуролого-родино(крае)ведческое образование реализуется не только в системе общего и профессионального образования; обучающая роль присуща и другим субъектам: государству в лице его органов, некоммерческим организациям, СМИ. Важное место в процессе обучения отводится семье. Согласно Закону РФ «Об образовании» первыми педагогами детей являются родители [10].

Краеведение как наука, научная дисциплина и как отрасль гуманитарной практики несет в себе значительный научно-прикладной и воспитательный потенциал: оно выполняет функцию культурологической адаптации людей. Нам представляется, что обучаться краеведению должны переселенцы в ту или иную местность из других государств (после распада СССР их много в каждом регионе РФ), приезжие из дальних местностей России, например, на работу, учебу, чтобы уверенно чувствовать себя в культурно-бытовом пространстве принявшего их региона. Для этого им необходимо познакомиться с историей, культурой края – места нового проживания-пребывания, другими словами, пройти культурологическую адаптацию. Без этого невозможно их аккультурация, в противном случае они так и останутся чужаками, причем по своей собственной вине.

Обучение краеведению как эффективное средство культурологизации образования. Предмет рассматривается как одна из важных областей прикладной культурологии (наряду с такими направлениями как: теория культурной политики и деятельности культурных институтов; социокультурное прогнозирование, проектирование и регулирование; культурологизация образования; охрана культурного наследия; музейное дело и др.), в которой ведется разработка технологий и методов трансляции культурных норм и ценностей. Получается, что краеведение и культурологизация образования – это две области прикладной культурологии. Учитывая специфику краеведения как комплексной науки, направленной на изучение отдельной местности с ее методом локального описания, эта взаимосвязь

более эффективна в позиции «региональная культурология – краеведение – культурологизация образования».

Заметна явная зависимость содержания понятия «культуролого-краеведческое образование» и от того, какой смысл вложен в «образование». Например, установление направлений повышения качества и эффективности образования являются центральным вопросом педагогической науки, поэтому в содержании культуролого-краеведческого образования обязательно отражаются педагогические вопросы, в частности, качество образования определяется универсалиями не только профессиональной, но и культуролого-краеведческой подготовки педагога. Нами представлена особая роль краеведческого образования в повышении культурологической компетенции специалиста, предложены многообразные обучающие методики [5; 8], что получило положительную оценку в научно-педагогическом сообществе [11].

Несомненно, в научно-образовательной сфере (прежде всего, в культуролого-краеведческом образовании и воспитательной работе) сегодня актуальным является создание новых технологий и методик когнитивного анализа родиноведческих локальных практик, уточнение места и роли в них краеведческих исследований, связанных, в том числе, с изучением исторического опыта, перспектив дальнейшего позиционирования краеведения в исследовательском поле региональной культурологии, что способствует духовному обогащению обучаемых. Все это важно рассматривать как создание новых нравственных реалий современной провинциальной науки, культуры и образования.

Основная тематика исследований культуролого-краеведческого образования содержит такие вопросы, как: понятие, специфика применительно к разным образовательным программам и особенностям целевых аудиторий, направления (история, андрагогика, акмеология, методика, дидактика и пр.), виды деятельности (популяризация науки, краеведческая работа с историческими источниками и др.), особенности использования культуролого-краеведческого материала (в преподавании, в творчестве).

Особенностью настоящего этапа развития образования является насыщение обра-

зовательных программ учебных заведений информацией о разнообразных культурных аспектах. В литературе эта тенденция подчеркнута применительно к образованию в целом и получила название «культурологизация». Цель культурологизации – обучение и воспитание личности, способной развивать современную национальную культуру. Поэтому необходимо, чтобы культурологизация не остановилась на своей первоначальной стадии: обращение к культурным аспектам как к контексту (фону) образования.

Пути культурологизации образования через краеведение можно представить следующим образом (на примере высшего профессионального образования).

1. Для всех направлений подготовки в целом. В силу необходимости формирования общекультурных и профессиональных компетенций студентов при обучении по основным образовательным программам бакалавриата необходимо использовать учебно-исследовательские задания и проекты на базе местного, краеведческого материала, включать, по возможности, сюжеты из истории культуры края, в котором находится учебное заведение. Так, в Тамбовском государственном техническом университете в учебных планах бакалавриата есть учебные дисциплины «История Тамбовского края» и «Крестьянский вопрос на Тамбовщине». По этим учебным курсам создана научная и учебно-методическая литература. В преподавании этих (как и других гуманитарных дисциплин) будет полезно использование фрагментов научно-образовательной программы-компендиума «История и культура Тамбовского края», созданной ТЦК при ТРО РАЕН [12], разработчики которой – преподаватели тамбовских вузов – рассматривают ее как перспективную форму интеграции образования в культурную среду, как эффективное средство соединения интеллектуальных и духовных ресурсов человека и общества со средой обитания.

В Тамбовском филиале Московского государственного университета культуры и искусств для бакалавров по профилю подготовки «Документоведение и архивоведение» логично ввести, например, курс «Документ как культуролого-краеведческий феномен» (или «Документ как феномен культуры и реальный объект познания»),

который всецело вписывается в созданную русскими учеными концепцию методологии истории и которую по смыслу можно назвать культурологической, а по методу – источниковедческой. Содержательную часть курса можно базировать на анализе и осмыслении характеристик комплексов документов (как явления культуры), хранящихся в тамбовских ресурсно-информационных государственных учреждениях (известны такие характеристики корпуса исторических источников в тамбовских архивах и библиотеках, как полные, хорошо сохраненные, уникальные и др.), в общественных организациях (Нобелевская библиотека, Нобелевский архив и Нобелевский музей Международного информационного Нобелевского центра профессора В. М. Тютюнника; библиотека и архив ТЦК при ТРО РАЕН и др.), в частных собраниях (музей С. Н. Денисова; европейского уровня коллекция книжных знаков А. С. Чернова; подборки краеведческих документов, материалов и артефактов А. В. Тарасова и др.).

В магистратуре тематика выпускных квалификационных работ, научно-исследовательской работы, программы государственного экзамена обязательно должны содержать элементы из области контактов специальных дисциплин и иных культурных явлений. Важно при изучении раздела, например, об основах конституционного строя, обязанностях государства и граждан (такие сюжеты содержат программы многих дисциплин), обращаться к Декларации прав культуры (1995 г.). Этот документ редко представляется в учебных вузовских программах, потому что не является нормативным правовым актом.

2. Для квалификации (степени) «магистр». При преподавании дисциплин философского общенаучного цикла и дисциплин базовой части профессионального цикла в их содержание нужно включать культурные аспекты. Это могут быть такие вопросы: культурологический подход и составляющие его методы в научных исследованиях по ... (профиль); культурная функция современного государства; эстетическая концепция государства.

Будет весьма продуктивным представление культурных аспектов в вариативной части магистерской программы через специально посвященные этим вопросам дис-

циплины. Например, при подготовке юристов в программу подготовки магистров «Защита прав человека» возможно включение дисциплин «Культурные права и обязанности человека и гражданина в России и зарубежных странах» или «Конституционное культуроведение», основные задачи преподавания и изучения которых заключаются в формировании знаний о конституционно-правовом регулировании культурного пространства и культурной политике государства и гражданского общества, о механизмах защиты культурных прав и культурных обязанностях человека и гражданина. Благодаря «Конституционному культуроведению» в существующей модели обучения конституционному праву появятся особенные черты: выражение конституционно-правовых явлений как достижений творческого развития общества; осмысление конституционно-правовой культуры в общем контексте многообразия культур; уяснение тенденций конституционно-правового воздействия на культурное пространство.

Заключение. Культуролого-краеведческое образование – разноплановое, сложное явление духовной культуры, не сводимое только к преподаванию в учебных заведениях, касающееся всех социальных групп. Являясь общеобразовательным по месту в структуре образования; по характеру познания – культуроведческим, философским, научным, художественным, обыденным; по классификации наук – социально-гуманитарным, оно должно рассматриваться как эффективное средство культурологизации российского образования в условиях все возрастающего обращения его к проблемам культуры. Широкое использование организаторами науки и образования, преподавателями и учителями как традиционных родино(крае)ведческих средств и сервисов, так и новых технологий будет способствовать решению главной проблемы – в достаточно сжатые сроки обеспечить подготовку высококвалифицированных специалистов для эффективной реализации инновационных и инвестиционных проектов, включенных в Стратегию социально-экономического развития Центрального федерального округа и в Стратегию социально-экономического развития Тамбовской области, решить задачу обеспечения действительно высокого качества подготовки всего спек-

тра специалистов, необходимых для технологической модернизации производства, реструктуризации социальной сферы через систему непрерывного образования, начинающегося со ступени школьного профильного образования (модели «школа-колледж», «школа-университет»), начального и среднего профессионального образования, прикладного бакалавриата, магистратуры, продолжающегося на протяжении всего жизненного цикла специалиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Двухжилова, И. В. История Тамбовского края: учебная программа курса в Тамбовском государственном техническом университете / И. В. Двухжилова, В. В. Красников // Вестн. Тамбов. центра краеведения: науч.-информ. изд. / Тамбов. центр краеведения. – 2010. – № 20. – С. 67–71.
2. Двухжилова, И. В. История Тамбовского края: практикум / И. В. Двухжилова, А. А. Слезин. – Тамбов: Изд-во Тамбов. гос. техн. ун-та, 2004. – 120 с.
3. Ерохин, С. В. (МГУ им. М. В. Ломоносова). Культурологическая подготовка специалиста: нужна ли ему краеведческая компетенция? [Рец. на монографию Г. П. Пирожкова «Краеведческое образование как составляющая культурологической подготовки специалиста» (Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена; Гамбург: Изд-во МИНЦ «Нобелистика», 2011. – 300 с.)] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (журнал из Перечня изданий ВАК РФ). – Тамбов: Грамота, 2012. – № 5. – Ч. 2. – С. 56–59.
4. Лихачев, Д. С. Любить родной край / Д. С. Лихачев [Электронный ресурс]. – URL: http://http://annales.info/other/ot1_pred.htm. – Дата доступа: 26.01.2013.
5. Об образовании: Закон РФ от 10 июля 1992 г. – № 3266-1 № 12-ФЗ // СЗ РФ. – 1996. – № 3. – Ст. 18.
6. Пирожков, Г. П. Краеведение: учебник (допущен Минобром РФ в качестве учебника для студентов) / Г. П. Пирожков. – Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена: Изд-во МИНЦ «Нобелистика», 2006. – 272 с.
7. Пирожков, Г. П. Краеведческое образование в системе культурологической подготовки специалиста // Искусство и культура / Г. П. Пирожков, 2012. – № 2(6). – С. 86–92.
8. Пирожков, Г. П. Краеведческое образование как составляющая культурологической подготовки специалиста: монография / Г. П. Пирожков. – Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена; Гамбург: Изд-во МИНЦ «Нобелистика», 2011. – 300 с.
9. Пирожков, Г. П. Образовательная программа-компендиум «История и культура Тамбовского края» Тамбовского центра краеведения / Г. П. Пирожков // Сумська старовина, 2012. – № 36–37. – С. 164–169.
10. Пирожков, Г. П. Российское родино(крае)ведение: зарождение и развитие (вторая половина XIX – начало XX в.) / Г. П. Пирожков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2012. – № 2(16). – Ч. 2. – С. 175–182.
11. Пирожков, Г. П. Тамбовский центр краеведения в социокультурном пространстве региона: монография / Г. П. Пирожков; Тамбовский центр краеведения. – Тамбов, 2012. – 92 с.
12. Пирожков, Г. П. Формирование родино-, краеведческого дискурса на основе локальных исследовательских практик (вторая половина XIX – начало XX в.) / Г. П. Пирожков // Вестн. Перм. ун-та. История. – 2012. – № 1(18). – С. 165–171.

Поступила в редакцию 03.01.2014 г.

Сочетание разнообразных форм социокультурной деятельности в формировании ценностного отношения к семье

Семкина И. А.

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



Богатый потенциал средств, методов и форм социально-культурной деятельности заставляет обратить внимание на себя в решении многих социальных проблем современного общества. Статья посвящена проблеме формирования ценностного отношения учащейся молодежи к семье с помощью использования разнообразных форм социально-культурной деятельности и практическом опыте их сочетания. Рассмотрены научно-методические требования, отличительные особенности и специфика организации и проведения акций, праздников, театральных гостиных и фольклорных праздников. Приведен анализ отзывов участников проведенных мероприятий, на основании которого можно сделать выводы о значимости участия в социально-культурной деятельности, об изменении отношения к собственной семье и ценностной установки на семью. Устанавливаемая связь между такими компонентами ценностного отношения к семье как мотивационно-ценностным и эмоционально-чувственным, дает возможность привлечь внимание учащихся к проблемам семьи и детства, проанализировать и осознать личностную позицию в отношении семьи.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, учащаяся молодежь, ценностное отношение к семье, акция, праздник, театральная гостиная, фольклорный праздник.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 112-117)

Combination of Various Forms of Social and Cultural Activity in Building up Value Based Attitude to the Family

Siomkina I. A.

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

Rich potential of the means, methods and forms of social and cultural activity makes contemporary society draw attention to itself in solving many social problems. The article deals with building up value based attitude of students to the family through the use of various forms of social and cultural activity and practical experience of its combination. Scientific and methodological requirements, distinctive peculiarities and specificity of the organization and conducting of events, holidays, theater salons and folk holidays are also reviewed in the article. Analysis of reviews of participants of the events is given, on the basis of which conclusion can be made on the significance of the participation in social and cultural activity, on the transformation of the attitude to the family as well as family based value. The connection between motivational and emotional, emotional and sensual components of value based attitude to the family, makes it possible to attract the attention of students to the problems of family and childhood, to analyze and realize personal position with regard to the family.

Key words: social and cultural activity, students, value based attitude to the family, event, holiday, theatre salon, folk holiday.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 112-117)

Адрес для корреспонденции: e-mail: IrinaSiomkina@yandex.ru – И. А. Семкина

Сегодня, после многолетних дискуссий, утвердилось определение социально-культурной деятельности как общественно ценной деятельности по созданию, освоению, сохранению, распространению и дальнейшему развитию ценностей культуры. По мнению современных ученых (М. А. Ариарский, А. Д. Жарков, Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников), социально-культурная деятельность – это управляемый обществом и его социальными институтами процесс приобщения человека к культуре и активного включения самого человека в этот процесс [1–3]. Социально-культурный процесс в своей основе направлен на то, чтобы каждый представитель подрастающего поколения, усваивая социальный опыт, в первую очередь, сформировал себя, из богатств человеческой культуры «вырастил» свое сокровенно «Я». Иначе говоря задача заключается не в том, чтобы он просто накопил вне содержания своей жизни эти богатства, «оброс снаружи» цивилизованностью и научился пользоваться результатами творчества, потреблять их средства, а в том, чтобы он отождествил свое «Я» с содержанием культуры, приобщился к семейным ценностям и традициям белорусского народа. Нарботанный опыт и разнообразие средств, форм и методов социально-культурной деятельности, позволяют использовать данный потенциал для решения многих социальных проблем современного общества. Одним из таких аспектов преломления может стать формирование ценностного отношения учащейся молодежи к семье. Непосредственная разработка и участие в мероприятиях совместно с социокультурными партнерами нашего клуба «Виктория», помогут учащимся через практико-ориентированную деятельность осознать значимость семьи и семейных ценностей.

Цель данной статьи – выявить потенциал разнообразных форм социально-культурной деятельности в формировании ценностного отношения учащейся молодежи к семье при их сочетании.

Согласно точке зрения Ю. А. Стрельцова, «...в процессе социокультурной деятельности неизменно происходит пополнение гносеологического потенциала личности. Человек усваивает новые знания о природных и социальных объектах окружающей действительности, приобретает новые навыки, умения и привычки, лучше узнает

самого себя» [4]. Данные научные выводы подтверждают еще раз наше предположение о том, что сочетание разнообразных форм, имеющихся в арсенале социокультурной деятельности, будет результативно в процессе формирования ценностного отношения к семье. В связи с тем, что специфика социально-культурной деятельности, реализуемая в социокультурных учреждениях, проявляется в том, что в ней параллельно происходят два диалектически взаимосвязанных процесса: создание духовных и передача накопленного национально-культурного богатства от одного поколения к другому. При этом сложность механизма обеспечения культурной преемственности в первую очередь предопределяется тем, что подрастающее поколение за считанные годы должно усвоить и воспринять как эстафету дальнейшего развития совокупность того, что человечество создало в течение многих тысячелетий, приведших к становлению современной цивилизации.

Многие исследователи в области социально-культурной деятельности (Р. Н. Азаров, А. С. Батнасунов, Н. В. Котельникова, М. С. Либерова, В. М. Осинцева, Н. В. Рыбакова и другие) отмечают преобладание в молодежной среде досуговых практик рекреационно-развлекательного характера: встречи с друзьями, приятелями; прослушивание музыкальных записей, просмотр видео; посещение кинотеатров; посещение дискотек и др. При этом процент привлекательности духовно-развивающих форм досуговых занятий, таких, как чтение художественной, научно-популярной, философской литературы, участие в художественном самодеятельном творчестве, волонтерской деятельности довольно низок [5, с. 110]. Информационные возможности и технологические новации привели к формированию новых видов досуговой деятельности среди учащейся молодежи: компьютерные игры, социальные сети и интернет, буккросинг и т. д. Исследователи отмечают также снижение общего культурного уровня учащейся молодежи, ориентацию на престижность и потребительское поведение, некритичное принятие артефактов массовой и популярной культуры, потерю приоритетов креативности и духовно-нравственного развития. Недостаток базовых знаний в области культуры и искусства, умений и навыков творческой деятельности, неразвитость

эстетических чувств, отношений, вкуса приводят к тому, что все чаще выбор молодыми людьми культурных ценностей обуславливается не истинными потребностями личности, а влиянием идеологии «принудительного потребления», навязывающей экономически выгодные идеалы красоты, гармонии, совершенства с помощью рекламы, моды, кино [6]. Как следствие этого, одной из поставленных нами задач было изменение пассивной досуговой установки – смена на активную жизненную позицию и стремление самореализоваться при участии в разнообразных формах социально-культурной деятельности в процессе формирования ценностного отношения учащейся молодежи к семье.

В качестве основных форм социокультурной деятельности нами были избраны: акция, праздник, фольклорный праздник, театральная гостиная. При выборе форм воспитательной работы, мы руководствовались тем, чтобы в проводимых мероприятиях сочетались наши основные цели: формирование компонентов ценностного отношения к семье (мотивационно-ценностного, когнитивного, эмоционально-чувственного, нормативно-правового, деятельностного) и дополнительные: привлечение внимания общественности к проблемам семьи и детства, формирование общечеловеческих качеств личности, содействие творческой самореализации участников нашего клуба.

Акция. Под акцией понимается действие, предпринимаемое для достижения какой-либо цели. Другими словами, акция – это конкретно спланированное действие или комплекс действий, направленных на решение конкретной задачи.

В большинстве случаев акции организуются различными государственными и негосударственными объединениями и организациями и направлены на привлечение внимания к той или иной общественной проблеме. Аналогичным образом инициаторами акций могут быть разнообразные сообщества, существующие в рамках учебных заведений, пионерская организация, БРСМ, волонтерские клубы и др. Поскольку акция является эффективным инструментом общественного воздействия, для достижения наилучшего результата к ней важно тщательно подготовиться [7].

При планировании и проведении акций необходимо собрать информацию по про-

блеме, обсудить возможные пути решения со специалистами, проанализировать опыт проведения подобных акций.

Акции могут преследовать различные цели и в соответствии с этим могут отличаться по масштабности подготовки и проведения. Условно можно выделить следующие разновидности акций:

- Промо-акция. Это своего рода «рекламная акция», цель которой – привлечь внимание к организациям и сообществам, клубам и кружкам по интересам, функционирующим в учебном заведении, популяризовать их деятельность, привлечь новых членов. При проведении такой акции достаточно информационной работы – подготовки и распространения информационных мини-листовок, звуковой рекламы и др. Это может сочетаться с демонстрацией фото и видео отчетов, организацией мини-выставок участников клубов и кружков, деловых игр и мастер-классов и т. д.

- Разовые акции, имеющие свою цель привлечение внимания к значимым проблемам, касающимся как непосредственно членов клуба, сообщества, так и общества в целом. Тематика может быть разнообразной: «Молодежь против ВИЧ/СПИД!», «Доброе сердце», «Рождественское чудо». В рамках проведения акции изготавливаются плакаты, календари, проводится конкурс рисунков, распространяются листовки и инфолисты. Центральным эпизодом акции могут стать непосредственные действия участников по воплощению основной ее идеи, может сопровождаться концертом, экскурсией или мероприятием.

- Многоступенчатые акции, по своей сути приближаются к проекту. Как правило, они долгосрочны и делятся на несколько этапов, для активизации общественной деятельности учащихся.

В ходе нашей деятельности мы выбрали проведение благотворительной разовой акции «От сердца к сердцу» для воспитанников Витебского областного специализированного дома ребенка. Учащиеся клуба «Виктория» разработали положение о проведении акции, инфолисты и сценарий проведения итогового мероприятия. Благодаря сотрудничеству с отделом детской литературы Витебской областной библиотеки имени В. И. Ленина и студентами-волонтерами факультета социальной педагогики и психологии ВГУ имени П. М. Машерова, мероприятие, проведенное для воспитанников, оказалось ярким и насыщенным: детям

читали сказки, сопровождающиеся визуальными образами, играли в подвижные игры, танцевали. В конце встречи детям вручили подарки, приобретенные за счет добровольных пожертвований акции «От сердца к сердцу». Такой опыт волонтерской деятельности оказался первым для участников нашего клуба.

Анастасия П. «Этот день кардинально изменил мою жизнь и отношение к ней. Впервые я увидела и осознала, что эти дети умеют радоваться каждой мелочи: новому дню, нашему приходу, тому вниманию которое мы им дарим... После того, как мы вышли из Дома малютки, я радовалась, что сама могу идти, что вижу солнышко и окружающий мир, что я слышу пение птиц, что я просто живу. Я осознала, насколько важно иметь здорового ребенка и сколько терпения и сил нужно матери, чтобы воспитать и вырастить его. Я поняла, что мама – мой единственный человек, который никогда меня не бросит и поддержит в любой трудной ситуации. В этот день я поняла, насколько прекрасно просто жить!».

Дарья Г. «Перед входом я испытывала страх от того, что не знала, как общаться с такими детьми, среди них были дети с особенностями. Однако та доброта, искренность, радость с которой они нас встретили, поразила. У них открытое и доброе сердце. Мы разыграли для них сказку, играли с ними, танцевали. Настолько было приятно видеть, как улыбаются дети, которые не виноваты в том, что их жизнь сложилась так. Таким детям нужно дарить радость, тепло, улыбки, ведь положительные моменты всегда запоминаются, а для нас не сложно поделиться теплом своей души».

Праздник. Инициативу о проведении праздника мы поддержали от студентов-волонтеров ВГУ имени П. М. Машерова факультета социальной педагогики и психологии для воспитанников Езерищенского социально-педагогического центра Городокского района Витебской области.

Праздник – это своеобразная форма организации жизни и деятельности молодежного коллектива. Процесс подготовки к празднику активизирует учащихся, повышает общий тонус жизни коллектива и тем самым оказывает благоприятное влияние на качество всей учебно-воспитательной работы. Праздники бывают различные по своему масштабу: международные (Международный день славянской письменности,

Всемирный день защиты детей, День театра и др.), государственные, профессиональные и др. [7, с. 251]. Для проведения праздника создается комиссия (совет дела), которая не позднее чем за месяц составляет подробный план его проведения. В плане определяются содержание, форма и методы проведения данного мероприятия, указаны лица, ответственные за различные участки предпраздничной работы. Подготовленный план обсуждается и утверждается на заседании органов самоуправления или совета коллектива.

В ходе подготовки праздника важно продумать распределение творческих заданий, выявить склонности и таланты всех участников и организаторов праздника. Массовое участие воспитанников разных возрастных групп в подготовке, занятость общим делом создают в коллективе особое настроение, атмосферу близости, делового сотрудничества преподавателей и учащихся, объединяет их как равных партнеров в решении общих задач.

Праздник, как правило, состоит из трех частей:

- в первую часть включаются все традиционные торжественные моменты: поздравления с праздником, подведение итогов, поощрение и т. д.;

- вторая, художественная часть, нередко строится в форме концерта художественной самодеятельности;

- третья часть состоит из массовых танцев, игр, аттракционов, соревнований.

Обязательным элементом любого праздника являются музыка и танцы. Важную роль играет праздничное оформление помещений, где проводится мероприятие. Проведение тщательно продумывается: порядок входа в зал, посадка зрителей, очередность выступлений, выход гостей и участников – все это настраивает на праздничное настроение и восприятие праздника. Все праздники проводятся с учетом общей методики, но вместе с тем, организация каждого зависит от назначения, и имеет свои особенности [8].

Так в нашем случае мы подготовили и провели музыкальный праздник «Танцуй вместе с нами». Сочетая и экспериментируя с различными формами и методами воспитательной работы в нашу организационную команду мы взяли ребят, занимающихся клоунотерапией. За основу, учитывая контингент воспитанников, мы взяли второй и третий этап проведения праздника: номера

художественной самостоятельности умело переплетались с играми, массовыми танцами, конкурсной программой и, конечно же, с вручением заслуженных призов.

Ирина В. «Сколько мыслей в голове, сколько эмоций, чувств. Всю дорогу домой я думала о своей жизни, о чем переживаешь, что тебя расстраивает, о чем плачешь, о чем не хочешь говорить, что тебя беспокоит, на что жалуешься и чего тебе не хватает. И понимаешь. Ведь все относительно, что тебе кажется непреодолимым, переломом, концом, может ты ничего не добился, незачем жить и ты отчаиваешься, а оказывается, это просто такая полоса в жизни. А мы переживаем, нервничаем... Зачем? ...Просто надо обнять близкого человека и успокоиться. Ведь у тебя есть все – есть семья. Тебе плохо – обними кого-нибудь и улыбнись!».

Согласно нашему плану работы было проведено еще одно мероприятие – фольклорный праздник «Масленица». Специфика фольклорного праздника состоит в том, что в качестве основного сценарного материала выступают конкретные традиции и обычаи белорусского народа.

Количество воспитанников Витебского детского дома насчитывает 78 человек и для проведения такого гуляния мы организовали партнерство с сотрудниками отдела детской литературы Витебской областной библиотеки имени В. И. Ленина, студентами-волонтерами Витебского государственного университета имени П. М. Машерова факультета социальной педагогики и психологии и волонтерами православного молодежного братства имени святого праведного Иоанна Кронштадского. Работники Детского дома заранее провели предварительную работу с учащимися: разучивали песни, масляничные хороводы, заклички, изготавливали элементы к фольклорным костюмам. Гуляние получилось и впрямь массовым – игры, хороводы, песни с кликаньем весны, сожжение чучела «Зимы», вкусные угощение от всех волонтеров – блины и желтые шары, как символ весеннего солнца.

Валерия Р. «...Пообщавшись с ребенком, был момент, когда он взял меня за руку и повел к выходу со словами «Пойдем домой, мама». Честно сказать, я не ожидала такой ситуации, для меня это было жутко, так как я не знала, что делать и что сказать. Это настолько меня задело и помогло переоце-

нить многое: пересмотреть свое отношение к родителям, к близким людям. Вот тут и задумываешься, что у тебя есть все возможности и условия, о которых мы порой забываем. Надо ценить, что у нас есть».

Екатерина К. «Дети активно приняли участие в нашем мероприятии. Они пели, водили хоровод, с нами жгли чучело масленицы и много улыбались. Я поняла, что наш приход к ним, в их жизни событие... Раньше я не ценила, что у меня есть. У меня есть родители, брат, сестра и... Многого чего нет у них. И что от жизни надо? Порой мне казалось, что я никому не нужна. Теперь понимаю, что все это надо выбросить из головы. Я даже теперь об этом не думаю. У меня все есть!!! Странно, но сходя к этим детям, я многое поняла для себя, даже то, что за деньги нельзя купить счастье, здоровье, друзей, семью. Начните помогать таким детям и твой мир измениться».

Гостиная (музыкальная, поэтическая, театральная, философская и др.). Гостиная – это форма организованного, дружеского, непринужденного общения участников в соответствии с темой. Предметом свободного обсуждения могут стать вопросы философии, политики, экономики, культуры, искусства, спортивных достижений, важных научных открытий. Тематика гостиной определяет круг приглашенных – гостей и сам характер гостиной. Общий интерес к поэзии или музыке, астрологии, психологии, археологии и т. д. вызовет потребность в организации соответствующей поэтической, музыкальной, астрологической, психологической и гостиной.

Цель данного мероприятия: способствовать укреплению дружеских взаимоотношений между присутствующими, содействовать творческой самореализации каждого участника [7, с. 94].

Исходя из лексического значения слова «гостиная» – комната для приема гостей, следует продумать интерьер убранства помещения, где будет организована гостиная. Так как гостиная не предполагает массовости участников, то целесообразно так расставить столы и стулья, чтобы участники видели друг друга и могли свободно передвигаться по комнате.

Общий для любой гостиной алгоритм проведения включает следующие моменты:

- радушная встреча гостей «хозяйкой» гостиной под звуки тихой мелодичной ком-

позиции и помочь им в определении места в гостинной;

- оригинальное представление «хозяйской» – ведущей гостинной – гостей, в котором в шуточной и остроумной форме предстает облик каждого гостя. На данном этапе важное обратить внимание на создание психологически доверительного климата, атмосферы доброжелательности;

- в качестве визитной карточки каждый гость рассказывает собственную историю, связанную с тематикой гостинной. Допустимо использовать тематические анекдоты, забавные случаи;

- возможным элементом в ходе проведения гостинной могут стать дружеские сувениры гостям. В этом качестве может быть исполнение музыкальных произведений, чтение авторских стихов, слайды, отражающие хобби гостей или их творческие работы, фотографии, коллекции и т. д.;

- содержание гостинной может также включать творческую часть, представленную в виде театра-экспромта по тематике, импровизированного концерта, творческой игры (литературная, музыкальная, спортивная и др.);

- завершающим моментом является лаконичное слово каждого гостя, произнесенное под звуки тихого музыкального сопровождения [9].

Театральная гостинная была проведена на базе Детского дома совместно с актерами Белорусского театра «Лялька». Ребята имели возможность познакомиться с историей появления куклы, потрогать и посмотреть персонажей, которые «играют» в театре, пробовали делать кукол своими руками – все это помогло детям не только расширить познавательные возможности, но и приобщиться к таинственному миру кукол. А волонтеры как всегда получили положительный социальный опыт и незабываемые эмоции. Вот что они написали:

Александра Ш. «Все, что рассказывали актеры, было интересно и мне. Я много узнала нового, и в какой-то момент мне показалось, что я не смогу как они увлечь детей. Но, когда пришла наша очередь работать с детьми, моя неуверенность прошла. Я видела, как они рады тому, что я им рассказываю, как у них самих получается делать кукол, пусть даже и бумажных».

Евгения Г. «Нашей задачей было научить деток делать пальчиковых кукол. Так как они маленькие, нам пришлось не только

объяснять как их делать, но и показывать, помогать. Не успевали помочь одному, как звал на помощь другой. Когда у ребенка получалось сделать самостоятельно, его глаза светились от радости и от этого где-то внутри меня грело. Этот день мне запомнится надолго».

Алина С. «После праздника ко мне подошла девочка, которая все время плакала, потянула ко мне руки и обняла меня. У меня было непередаваемое чувство! И теперь с точностью могу сказать, что люди в своих проблемах не ценят маленьких радостей, которые есть в их жизни, не ценят своих родных и близких».

Заключение. В ходе нашей практико-ориентированной работы основной акцент мы делали на эмоционально-чувственную сферу наших учащихся, на то, что бы увиденное и прочувствованное помогло им проанализировать и осознать личностную позицию в отношении семьи. Специфика используемых форм работы и площадок в реализации нашей деятельности (с элементами волонтерской работы) также была продумана для формирования мотивационно-ценностного компонента и как логическое продолжение возможность получения дополнительного стимула в саморазвитии остальных компонентов ценностного отношения к семье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ариарский, М. А. Прикладная культурология / М. А. Ариарский. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: ЭГО, 2001. – 288 с.
2. Жарков, А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности: учеб. пособие для студ. вузов культуры и искусств / А. Д. Жарков. – М.: МГУК, 2001. – 288 с.
3. Киселева, Т. Г. Социально-культурная деятельность: учебник / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М.: МГУК, 2004. – 238 с.
4. Стрельцов, Ю. Д. Человек в мире общения: Основы досуговой синергетики / Ю. Д. Стрельцов. – М.: МГУКИ, 1999. – С. 112.
5. Савицкая, О. И. Эстетический потенциал досуговой деятельности студенческой молодежи / О. И. Савицкая // Искусство и культура. – 2013. – № 1(9). – С. 109–114.
6. Понукалина, О. В. Досуг в обществе массового потребления: концептуальные рамки исследования / О. В. Понукалина // Изв. Саратов. ун-та. Сер. Социология. Политология. – 2009. – Т. 9. – Вып. 1. – С. 23–27.
7. Завадская, Ж. Е. Формы воспитательной работы с учащейся молодежью: методика подготовки и проведения: учеб.-метод. пособие / Ж. Е. Завадская, З. В. Артеменко. – Минск: Современная школа, 2010. – С. 18.
8. Агитационно-массовое искусство: сборник / Акад. художеств СССР НИИ теории и истории изобр. искусств. – М.: Искусство, 1984. – 290 с.
9. Щуркова, Н. Е. Собрание пестрых дел: методический материал для работы с детьми / Н. Е. Щуркова. – 4-е изд., перераб., доп. – М., 1998. – 176 с.

Поступила в редакцию 16.06.2014 г.

Организация самостоятельной контролируемой работы студентов заочной формы обучения по дисциплине «Народные художественные ремесла» (специальность «Изобразительное искусство»)

Уласевич Т. П.

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



В условиях модернизации высшего образования актуальной проблемой является повышение качества образования и подготовка специалистов, способных самостоятельно совершенствовать свои знания и решать нестандартные задачи. Встает вопрос о системной оптимизации учебного процесса, необходимости внедрения качественно новых, ускоренных форм, средств и методов обучения, так как от этого зависит уровень подготовки специалистов. Для решения этой проблемы необходимо изменить подход к организации учебного процесса, а именно: целенаправленно формировать у студентов стремление к саморазвитию, самообразованию, активной деятельности. Поиск новых форм и массовое внедрение в учебный процесс информационно-коммуникационных технологий, компьютерных систем управления обучением позволило открыть новые возможности подачи информации студентам. Дистанционное обучение, как форма организации учебного процесса, обладает огромным дидактическим потенциалом, поскольку в процессе его реализации происходит не только усвоение учебного материала, но и расширение, формируются умения работать с различными видами информации, развиваются аналитические способности, навыки самоконтроля и планирования учебного времени.

Ключевые слова: дистанционное обучение, учебный процесс, самоконтроль, информационно-коммуникационные технологии.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 118-123)

Setting up Controlled Self Studies in Folk Crafts of Part Time Students (Majoring in Fine Art)

Ulasevich T. P.

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

In the context of modernization of higher education improvement of education quality as well as training specialists able to independently improve their knowledge and solve non standard tasks, becomes an urgent issue. System optimization of the academic process, necessity to introduce qualitatively new, accelerated forms, means and methods of teaching becomes an urgent issue, since the level of training specialists depends on it. To solve this problem it is necessary to change the approach to the educational process, namely, to purposefully build up students desire for self-development, self-education, activity. The purpose of this study is to develop and introduce new forms and methods of teaching higher school students in the disciplines of decorative cycle. Search for new forms and massive introduction into the academic process of information and communication technology, computer management of teaching systems will open up new possibilities of presenting information to students. Distant teaching has great didactic potential, because it is not only the acquisition of the academic content, but also its expansion, the formation of skills to work with different kinds of information, the development of analytical skills, self-management skills and planning of training time.

Key words: distant teaching academic process, self-control, information and communication technologies.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 118-123)

Адрес для корреспонденции: e-mail: ulasevichtp@mail.ru – Т. П. Уласевич

Социально-экономическое и политическое развитие любого государства во многом определяется уровнем образования. Именно эта сфера человеческой деятельности оказывает решающее воздействие на формирование общественных отношений, образа жизни людей. Образование в мировом сообществе рассматривается как основной инструмент модернизации, а инновационный аспект развития образования становится все более актуальным.

В современных условиях развития системы образования в Республике Беларусь основной задачей высших учебных заведений является дальнейшее развитие и совершенствование профессионального образования студентов, повышение качества подготовки специалистов высшей квалификации.

Современное общество, рассматриваемое как информационное, предъявляет новые требования к высшему образованию. Для повышения качества обучения становится необходимым увеличение роли информационных технологий и телекоммуникаций. Ввиду возрастающей мощности коммуникационных и информационных потоков радикально изменяется процесс подачи информации. Встает вопрос о системной оптимизации учебного процесса, о необходимости внедрения качественно новых, ускоренных форм, средств и методов обучения, так как от этого зависит уровень подготовки специалистов.

В области декоративно-прикладного искусства профессиональное становление рассматривалось в основном относительно профессии учителя изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Вопросы профессиональной направленности в своих работах рассматривали М. В. Соколов, В. В. Фокин, П. Э. Хрипунов и др. Развитие творческой активности и художественно-творческих способностей при преподавании декоративно-прикладного искусства рассматривались Р. А. Гильман, В. В. Корешков, И. В. Лапчинская и др. Несмотря на отраженную в этих работах специфику педагогической деятельности, проблема профессионального становления будущего педагога-художника остается неразрешенной. Вопросы совершенствования художественно-творческих навыков студентов на занятиях по специальным дис-

циплинам рассматривали в своих работах Н. Н. Анисимова, Г. В. Кузина, В. Н. Есипова, Н. Н. Ростовцева, Н. И. Уткина, А. А. Унковский, М. Ф. Харитонова, Е. В. Шорохова и др. Проблемы преподавания декоративно-прикладного искусства, его роли и места в учебно-воспитательном процессе в вузе были проанализированы в работах Ю. К. Беджанова, В. Ф. Канева, Р. Г. Ломоносова, А. А. Сарбагышева, К. А. Скворцова, В. П. Строкова. Особенности ведения занятий по декоративному и народному искусству в общеобразовательной школе, кружках и внешкольных учреждениях стали предметом рассмотрения в трудах Н. С. Боголюбова, С. С. Булатова, С. М. Гаджимурадова, В. Ф. Канева, В. В. Корешкова, А. С. Хворостова, Т. Я. Шпикаловой. Авторы предлагают способы совершенствования преподавания дисциплин декоративного цикла путем формирования профессиональной направленности студентов, но вопросам профессиональной подготовки к художественно-педагогической деятельности в области декоративно-прикладного искусства и использованию современных средств обучения не уделялось должного внимания.

В условиях модернизации высшего образования актуальной проблемой является повышение качества образования и подготовка специалистов, способных самостоятельно совершенствовать свои знания и решать нестандартные задачи. Для решения этой проблемы необходимо изменить подход к организации учебного процесса, а именно: целенаправленно формировать у студентов стремление к саморазвитию, самообразованию, активной деятельности. На основании государственной программы развития высшего образования на 2011–2015 годы основной целью становится обеспечение подготовки высококвалифицированных специалистов на основе новейших достижений науки и техники. Повышение качества образования подразумевает формирование готовности специалистов с высшим образованием генерировать новые идеи, создавать и внедрять новые разработки в производство и социальную сферу [1].

Цель статьи – разработка и внедрение новых форм и методов обучения студентов высших учебных заведений по дисциплинам декоративного цикла.

Для достижения поставленной цели необходимо решение ряда задач:

- выявить особенности организации самостоятельной работы и необходимости внедрения дистанционного обучения для студентов заочной формы обучения;
- разработать и структурировать модель организации самостоятельной работы с помощью дистанционного обучения;
- выявление оценки качества усвоения учебного материала студентами заочной формы обучения.

Особенности организации самостоятельной работы и необходимости внедрения дистанционного обучения для студентов заочной формы обучения. На всех уровнях художественной подготовки прослеживается тенденция к уменьшению числа аудиторных часов для изучения специальных дисциплин. Соответственно увеличивается роль организации самостоятельной работы студентов художественных учебных заведений. При этом требования к качеству подготовки специалистов повышаются. Это обусловлено требованиями современного мира и конкурентной способностью рынка специалистов. Условием совершенствования учебного процесса в высших художественных заведениях является организация и внедрение самостоятельной контролируемой работы, а также постепенный переход на дистанционное обучение.

Дистанционное обучение сформировалось из образования по телевидению и образования по переписке. В дальнейшем оно обогатилось современными дидактическими теориями, достижениями в области информационных технологий (интернет, интерактивное телевидение и т. п.). Современная образовательная среда Республики Беларусь включает в себя принцип непрерывности образования – педагог-художник должен осуществлять пополнение своих профессиональных знаний в течение всей жизни. Актуальность обучения через всю жизнь (life long learning) диктует динамика накопления опыта современных видов декоративно-прикладного искусства и информатизацией общества. Если в начале XX века специалист, получив высшее художественное образование, чувствовал себя уверенно 20–30 лет, то в начале XXI века «период полураспада знаний» сократился до 5 лет!

Теперь, чтобы быть компетентным, необходимо постоянно учиться.

Распространенной формой является синхронное дистанционное обучение. Его особенность в том, что студент и преподаватель находятся в совместном локальном пространстве, а учебные материалы (учебники, видеофильмы, вспомогательные средства, IP-helping, глоссарий и т. п.) создаются и высылаются из одного центра во все учебные локальные пункты (вузы, филиалы, индивидуальным студентам и т. д.). Имеются и другие, так называемые комбинированные формы дистанционного образования (телекоммуникационные, информационно-коммуникационные и др.) [2].

В Республике Беларусь дистанционное обучение получило распространение в высших учебных заведениях. Яркими примерами перехода на дистанционное обучение можно считать «Белорусский государственный университет информатики и радиоэлектроники» (специальности – информатика, маркетинг – срок обучения 6 лет); «Институт государственного управления при Академии управления при Президенте РБ» (специальность – государственное управление и экономика); «Барановичский государственный университет» (факультет повышения квалификации и переподготовки кадров) и другие [3].

Принципы организации дистанционного обучения основаны на законах дидактики и имеют ряд положительных особенностей:

- процесс обучения может быть совмещен с основной профессиональной деятельностью;
- место нахождения студента и расстояние от него до образовательного учреждения при условии наличия подключения к сети Интернет не является определяющим;
- индивидуальный темп обучения;
- свобода и гибкость графика обучения;
- мобильность обучения, технологичность;
- использование новейших технологий;
- возможность для творчества [4].

Поиск новых форм и массовое внедрение в учебный процесс информационно-коммуникационных технологий, компьютерных систем управления обучением позволило открыть новые возможности подачи информации студентам. В настоящее время на

художественно-графическом факультете УО «ВГУ имени П. М. Машерова» для студентов заочной формы обучения специальности «Изобразительное искусство» по дисциплине «Народные художественные ремесла» применяются элементы дистанционного обучения. «LMSMOODLE», используемая в университете, позволяет эффективно организовать различные формы учебной деятельности студентов.

Студенты посещают on-line-консультации и участвуют в on-line-семинарах, пользуются электронными библиотеками через Интернет, получают учебные материалы и задания на свой электронный почтовый ящик, имеют возможность консультироваться с тьюторами при помощи Интернет-телефонии.

Дистанционное обучение играет большую роль в модернизации высшего образования и претендует на право считаться «новой формой» получения теоретических знаний. Оно дополняет дневную форму обучения, а также подходит для продолжения образования либо для повышения квалификации. Дистанционные формы обучения очень эффективны, однако имеют ряд недостатков:

- наличие очень сильной мотивации;
- отсутствие очного общения между обучающимся и преподавателем;
- отсутствие возможности излагать материал в словесной форме;
- необходимость жесткой самодисциплины, самоконтроля;
- постоянный доступ сети интернет;
- отсутствие практических занятий;
- недостаточное количество разработанных учебных программ, курсов и методических материалов [1].

Модель организации самостоятельной работы с помощью дистанционного обучения. Организация самостоятельной работы студентов с помощью дистанционного обучения включает имеет определенную модель и включает в себя несколько основных блоков:

1. Составление опорного конспекта, что способствует систематизации знаний. Опорный конспект представляет собой развернутый план предстоящего ответа на теоретический вопрос. Правильно составленный опорный конспект содержит все, то что может оказать помощь в решении поставленных задач при составлении ответа:

чертежи, графики, схемы, пояснения, формулы, пропорциональные отношения и др. Текст опорного конспекта тесно связан с теоретическим материалом в основных литературных источниках. В опорном конспекте материал излагается лаконично, располагается малыми логически связанными блоками, основные определения, терминология и понятия выделены другим цветом и имеют интерактивную ссылку на глоссарий. Такая подача материала способствует систематизации знаний, а соответственно качественному усвоению учебной информации.

2. Структурирование учебного материала (составление схем, схематических рисунков, таблиц) с целью подачи дидактического и практического материала от простого к сложному, а визуализация разнообразных схемно-знаковых моделей способствует технологически грамотному воспроизведению полученных знаний и умений по изучаемой теме.

3. Подготовка ответов в режиме самоконтроля. Для студентов на электронном носителе предлагается перечень вопросов для самоподготовки или для самодиагностики. Для качественного усвоения материала в блоках (модулях) представляется дополнительный методический материал. Он представлен в виде карточек-заданий, инструкционно-технологических карт, технологических последовательностей и др.

4. Выполнение тестовых заданий в режиме on-line-диагностики. В течении всего семестра студенты должны самостоятельно выполнять тестовые задания, используя тренировочное тестирование (пробный тест). Время и количество попыток неограничено. Типы и формулировка заданий тренировочного теста позволяют подготовиться к контрольному тестированию. Студент записывается на тренировочное тестирование под своей учетной записью (логин). Его фамилия автоматически распознается и отражается в on-line-журнале. Это позволяет преподавателю определить пробелы в знаниях (т. к. вопросы в тестах располагаются по группам-темам), проанализировать и выявить наиболее часто допустимые ошибки. Анализ допущенных ошибок позволяет уделить больше внимания при изучении этих тем на консультациях, семинарах, практических и лабораторных занятиях.

При организации контролируемых самостоятельных учебных занятий по дисциплине «Народные художественные ремесла» для студентов заочной формы обучения на 2 и 3 курсах специальности «Изобразительное искусство» вся учебная информация располагается в открытом доступе, даны ссылки на литературу по темам дисциплины, методические рекомендации к выполнению контрольных заданий и лабораторных работ. Все это обеспечивает качественную подготовку студентов к экзаменационной сессии.

Такой способ обучения может способствовать активизации работы студентов при качественном контроле и объективной оценке знаний и умений студентов. Одним из компонентов диагностики и оценки качества обучения является рейтинговый контроль. Особое значение он приобретает при организации самостоятельной работы. Поскольку каждый вид работы имеет «цену» в виде рейтингового балла, самоподготовка студентов становится систематической, а знания более глубокими и прочными. Введение рейтинговой системы компетенций студентов в процессе дистанционного обучения представляет собой создание комплекса организационных, учебных и контрольных мероприятий, учитывающего результаты всех видов деятельности по определенной дисциплине [5].

Оценка качества усвоения учебного материала студентами заочной формы обучения. Согласно требованиям к минимуму содержания и уровню подготовки специалистов высшей квалификации осуществляется оценка качества усвоения учебного материала. Контроль осуществляется поэтапно, через текущий контроль успеваемости, промежуточную аттестацию и ито-

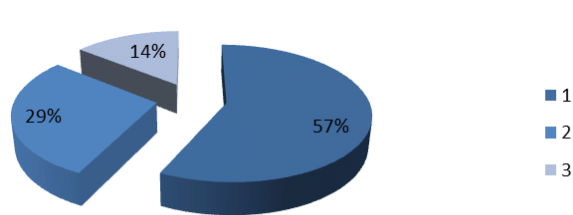
говый контроль знаний. Текущий контроль осуществляется на лабораторных занятиях в течение семестра (2 курс, 4 семестр и 3 курс, 5, 6 семестры). Промежуточная аттестация проходит во время сессии или по результатам выполнения контрольных работ. Итоговый контроль знаний осуществляется непосредственно на зачете или экзамене. Периодичность и формы контрольных мероприятий определяются учебным планом.

Структура итоговой оценки содержательно конкретизирует результат по каждому виду деятельности. Отражается оценка за теоретический материал, балл за выполнение контрольной работы или промежуточной аттестации, оценка, полученная на зачете, т. к. дисциплина «Народные художественные ремесла» изучается в трех семестрах. Каждый студент, готовясь к сессии, может самостоятельно оценить свои возможности. На последней выставляется оценка за практическое задание, которое выполняется непосредственно на аудиторных занятиях.

Если студент отсутствовал на занятиях, он может подготовиться самостоятельно, выполнить практические задания дома, используя теоретический материал, учебно-методические рекомендации, инструкционно-технологические карты. Готовое выполненное изделие студент может представить к экзамену. Теоретическую часть задания студент может переслать через отделение связи, систему MOODLE (файл с ответом), скайп и электронной почтой.

Опыт применения элементов дистанционного обучения на художественно-графическом факультете проявляет свои положительные качества. Результаты анкетирования студентов 3 курса заочной

диагностика использования курсов при подготовке к сессии студентов 2, 3 курсов ХГФ, ЗФО 2011 год



диагностика использования курсов при подготовке к сессии студентов 2, 3 курсов ХГФ, ЗФО 2013 год

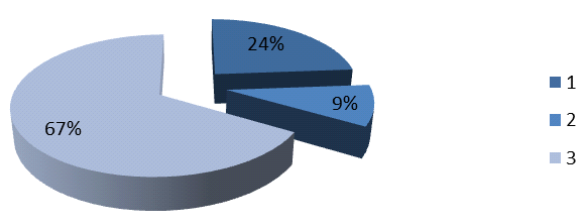


Рис. Результаты диагностики использования курсов при подготовке к сессии студентов 2, 3 курсов ХГФ, ЗФО.

формы обучения специальности «Изобразительное искусство» показали, что в 2011 году для подготовки к сессии использовали печатные издания (учебную и методическую литературу) – 57% студентов. 29% студентов использовали различные сайты интернета и лишь 14% студентов заочной формы обучения использовали материал сайта университета. В настоящее время уже 67% студентов заочной формы обучения использовали сайт университета для подготовки к сессии. Промежуточная аттестация и итоговый контроль знаний студентов демонстрируют повышение качества обучения, а следовательно и среднего балла успеваемости. В 2011 году средний балл составлял 5,6, а уже на летней сессии 2013 года – 6,8. Это показывает рост заинтересованности студентов в обучении на расстоянии, или дистанционно (рис.).

- Литературные источники
- Различные сайты интернета
- Информация, расположенная на сайте университета.

Заключение. Организация и управление самостоятельной познавательной деятельностью студента и есть задача преподавателя. При этом акцент деятельности педагога смещается на управление внешними факторами:

- внедрение в электронные ресурсы методических и дидактических материалов;
- формирование мотивации для определения характера самостоятельной деятельности;
- использование информационно-коммуникационных средств, организации информационной среды для самостоятельной работы.

В настоящее время существует достаточное количество инновационных технологий, позволяющих эффективно организовать самостоятельную работу студента. Внедрение

моделей дистанционного обучения дает возможность научить студентов самостоятельно организовывать познавательную деятельность, что способствует их профессиональному становлению. Это предполагает формирование таких значимых качеств, как ответственность, интеллектуальность, креативность, коммуникативность, информационная культура, способность к самообразованию и организации самостоятельной деятельности.

Дистанционное обучение обладает огромным дидактическим потенциалом, поскольку в процессе его происходит не только усвоение учебного материала, но и его расширение, формирование умений работы с различными видами информации, развитие аналитических способностей, навыков самоконтроля и планирования учебного времени.

Подготовка разносторонне развитого специалиста высшей квалификации в современной высшей школе представляет собой систему, которая включает научную организацию процесса обучения, управление самостоятельной познавательной деятельностью студентов при широком использовании компьютерных обучающих средств, способствующих повышению профессионального уровня будущих специалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. <http://bntu-help.net>.
2. Полат, Е. С. Теория и практика дистанционного обучения / Е. С. Полат, М. Ю. Буханкина, М. В. Моисеева. – М.: Изд. Академия, 2004.
3. <http://www.univer.by>.
4. Воронова, А. А. Творчество как основа инновационной деятельности педагога / А. А. Воронова, О. В. Махиня // Педагогические инновации: традиции, опыт, перспективы: материалы II Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 12–13 мая 2011 г. / Вит. гос. ун-т; редкол.: Н. А. Ракова (отв. ред.) [и др.]. – Витебск, 2011. – С. 60.
5. <http://www.vovr.ru/http://www.vovr.ru/>.

Поступила в редакцию 21.04.2014 г.

По законам Истины, Добра и Красоты

Федьков Г. С.

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



Эстетическое и художественное воспитание в общеобразовательной школе представляет собой процесс формирования у детей способности чувствовать, понимать, ценить прекрасное в действительности, в том числе и природе, искусстве, наслаждаться им. Однако эффективность воспитательного воздействия прекрасного во многом зависит от культуры эстетического и художественного восприятия. Одна из задач методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства направлена на подготовку студентов художественно-педагогических специальностей к обучению школьников искусству видеть и понимать прекрасное, применять полученные знания, умения и навыки в повседневной деятельности. В данной статье методическая подготовка будущих учителей изобразительного искусства к организации эстетического восприятия действительности школьниками, восприятия искусства рассматриваются в направлении формирования духовной культуры молодых поколений.

Ключевые слова: эстетика природы, художественное восприятие искусства, учитель, методическая подготовка, духовная культура.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 124-130)

According to Laws of Truth, Good and Beauty

Fedkov G. S.

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

Aesthetic and art education at secondary school is a process of developing pupils' abilities to feel, understand, value the beautiful in reality, including nature, art and enjoy it. However, efficiency of the educational impact of the beautiful depends greatly on the culture of aesthetic and art perception. One of the tasks of the methodological training of would-be Fine Art teachers is aimed at training students, majoring in Teaching Art, to teach schoolchildren the art of seeing and understanding the beautiful, applying knowledge and skills in everyday life. Methodological training of would-be Fine Art teachers in developing pupils' aesthetic perception of the reality and art is considered in the article within the development of spiritual culture of younger generations.

Key words: aesthetics of nature, art perception, art, teacher, methodological training, spiritual culture.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 124-130)

В научной литературе к духовной культуре относят «...сферу производства, распространения и потребления результатов духовной деятельности; различные виды духовного творчества, образование, просвещение, воспитание, деятельность средств массовой коммуникации – печати, радио, кино, телевидения и культурно-просветительских учреждений... Духовная культура подразделяется на политическую, эстетическую и художественную, нравственную, научную и т. д.» [1]. Исходя из вышесказанного формирование духовной культуры школьников на уроках изобрази-

тельного искусства мы рассматриваем как процесс эстетического, художественного, нравственного, экологического, патриотического, идеологического воспитания.

Духовное богатство человека проявляется в межличностных отношениях, в отношениях к культуре, искусству, природе, Отечеству, государству, к его символам, внутренней и внешней политике и т. д. В этой связи подготовку будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников будем рассматривать в направлении развития умений организовывать процесс восприятия

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by – Г. С. Федьков

учащимися эстетического в действительности и искусстве, с целью приобщения к прекрасному и применению полученных знаний не только в практической художественной деятельности на уроках изобразительного искусства, но и в других видах деятельности: учебной, трудовой, во время отдыха на природе и т. п.

Цель статьи – исследование вопросов методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников.

Актуальность проблемы. Актуальность проблемы методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников обусловлена рядом причин, которые носят как общий, так и частный (узкопрофессиональный) характер. К ним мы относим: 1) *изменение политической ситуации в стране* и приобретение Республикой Беларусь независимости. Это влечет за собой пересмотр идеологических подходов в воспитании молодых поколений, реконструкцию учебно-методического комплекса и т. п.; 2) *социально-экономические причины* – изменения в формах собственности (разгосударствление собственности, приватизация и т. п.), усиление деления общества по материальному достатку, способствующее преобладанию личных и групповых интересов над государственными; 3) *духовно-личностные причины* – активизация деятельности различных религиозных и социальных групп имеющих нередко экстремистский, антисоциальный характер, появление в сознании молодежи равнодушного отношения к социально-значимым и историческим событиям в Отечестве, усиливающиеся проявления в молодежной среде аморальности, грубости, вредных привычек; 4) *информационный прессинг* на сознание молодых поколений различных зарубежных телевизионных и радиовещательных каналов, других средств массовой информации,

искажающие порой исторические факты, культивирующие среди молодежи идеи насилия, грубости, чуждые нашему обществу ценности и идеалы. В этой связи возрастает роль и ответственность школы и учителя, от работы которых зависит, каким вырастит молодое поколение.

С целью изучения понимания будущими учителями актуальности формирования духовной культуры школьников на уроках изобразительного искусства мы провели опрос студентов пятых курсов Витебского и Смоленского художественно-графических факультетов (ВГУ имени П. М. Машерова и Смоленского государственного университета). В опросе участвовало 13 витебских и 15 смоленских студентов. Им предстояло ответить на вопрос: «Как Вы считаете, является ли актуальным для современного развития общества эстетическое, художественное, нравственное, экологическое, патриотическое и идеологическое воспитание школьников на занятиях по изобразительному искусству?»

Результаты опроса показали 80–100% респондентов (за исключением идеологического воспитания 76,9% – витебские и 53,3% смоленские студенты) осознают актуальность эстетического, художественного, нравственного, экологического, патриотического, идеологического воспитания школьников.

Оценка будущими учителями содержания обучения, направленного на подготовку их к: а) восприятию эстетического в природе; б) восприятию искусства; к эстетическому, экологическому, нравственному, патриотическому, идеологическому воспитанию учащихся, показала следующие результаты (табл. 1–2). Оценку содержания обучения студентам предстояло дать по пятибалльной системе, начиная с единицы. В опросе участвовало восемнадцать московских и девятнадцать витебских студентов четвертых курсов художественно-графических факультетов – МПГУ и ВГУ имени П. М. Машерова. Ответы московских студентов, для удобства

Таблица 1

Оценка содержания учебных предметов по восприятию эстетического в природе; восприятию искусства

Ответы в %	1 балл	2 балла	3 балла	4 балла	5 баллов
эстетического в природе	14,3	14,3	28,6(50)	14,3(25)	28,6(25)
восприятия искусства			28,6	35,7(25)	37,7(75)

**Оценка содержания учебных предметов направленного
на подготовку будущих учителей к:**

Ответы в %	1	2	3	4	5
эстетического восприятию школьников		7,2	21,4	71,4(50)	(50)
экологическому воспитанию	14,3(12,5)	28,6(25)	42,9(37,5)	7,2(25)	
нравственному воспитанию		21,4	7,2(37,5)	71,4(37,5)	(25)
патриотическому воспитанию	7,2	42,8(12,5)	35,6(25)	21,4(37,5)	(25)
идеологическому воспитанию	7,2	14,3(50)	21,4(25)	57,1(12,5)	(12,5)

восприятия цифровых показателей, представлены в скобках.

Как видно из результатов опроса, студенты весьма критично подошли к оценке содержания обучения направленного на их подготовку к воспитательной работе в школе. Настораживает тот факт, что подготовку к нравственному, экологическому, патриотическому, идеологическому воспитанию студенты художественно-педагогических специальностей связывают в основном не с изучением спецпредметов и методики преподавания изобразительного искусства. Источниками знаний по обозначенным проблемам они называли такие предметы, как история искусства, культурология (эстетические знания); живопись, рисунок, композиция (художественные знания); педагогика, социология, философия (знания о морали); идеология (политология – московские студенты, основы идеологии белорусского государства – витебские студенты); экологические знания (основы экологии и энергосбережения – витебские студенты). Никто из опрошенных российских и белорусских студентов не указал на возможности спецпредметов и методики преподавания изобразительного искусства в экологическом, нравственном, патриотическом и идеологическом воспитании.

Эстетика природы в воспитании школьников. Непосредственное восприятие природы и опосредованное эстетическое отношение к ней в процессе восприятия искусства формирует у человека понимание красоты, способность наслаждаться ею, прививает потребность в таком наслаждении и стремлении творить красоту. «Природа, – утверждал известный

русский философ И. Ф. Смольянинов, – давала формы не только для собственного воспроизведения, но и для художественного воссоздания социального бытия людей. Она тысячами нитей вплеталась в творческую деятельность, становясь существенным звеном в духовной жизни всех без исключения народов, населяющих землю» [2]. Таким образом, эстетическое освоение природы представляет собой целенаправленный процесс формирования творчески активной, эстетически культурной личности, способной воспринимать и оценивать эстетически выразительные и прекрасные явления в окружающей действительности, в том числе и в природе. В нашем опыте в эстетическое освоение природы входит: 1) эстетический анализ ее красоты и выразительности; 2) беседы о природно-прекрасном; 3) обогащение понятийного аппарата детей; 4) организация восприятия школьников; 5) применение речевой установки; 6) создание воспитывающих ситуаций; 7) игры; 8) высказывание педагогом своего отношения к природе; 9) применение различных средств наглядности; 10) практическая художественная деятельность на темы природы.

В процессе эстетического анализа объектов природы мы стремимся развивать у школьников наблюдательность, умения видеть разнообразные эстетические качества природно-прекрасного. Обратимся к примеру. Исходя из того, что школьники пишут, например, воду преимущественно одной синей краской, эстетический анализ воды начнем с уточнения ее цветовой гаммы. При этом желательно, дать возможность ученикам понаблюдать воду в озере, реке, болоте

и т. п. Важно, чтобы они поняли: вода в различных водоемах разного цвета, а небо, прибрежные деревья, кустарники, травянистые растения отражаются в ней, как в зеркале. На цвет воды влияют также погодные условия и время суток. Эстетический анализ объекта природы начинаем с постановки вопросов: какого цвета вода? Где вода темнее, на переднем или дальнем плане? Что темнее, предметы природы или их отражение в воде? Что светлее, небо или вода? Какие краски нужно смешать, чтобы получить нужный оттенок для написания воды? Чем красива водная гладь озера, реки и т. п.?

На зеркале воды часто можно увидеть ряску, кувшинки, камыши и другие растения. Необходимо обращать внимание детей на красоту формы растений, их окраску, на эстетическую выразительность обитателей водоема: лягушек, рыб, жуков, без которых он был бы безжизненным и менее привлекательным. При анализе водной глади зарастающих озер, обмелевших рек необходимо донести до школьников мысль об экологических проблемах. Дети должны усвоить, что от каждого человека зависит состояние той природной красоты, которую очень часто многие просто не замечают.

Полезно для развития у учащихся умения видеть, понимать, ценить и соответственно относиться к природе, включение в учебную деятельность игр-предположений, игр-перевоплощений и т. п. Например, «Что было бы...?» – учитель начинает игру и предлагает учащимся продолжить. «Что было бы, если бы вдруг исчезли цветы, деревья, животные и другое». Дети высказывают свои предположения. Их обобщает, уточняет и дополняет учитель, вводя новые для школьников слова, объясняет их значение. Таким образом, школьники учатся осознавать уникальность каждого представителя животного мира, понимать беззащитность природы. «Если бы вдруг я стал волшебником...» – учитель дает установку учащимся мысленно перевоплотиться в волшебников и украсить природу по своему усмотрению. В этой игре мы направляем воображение школьников на придумывание действий и мероприятий, приумножающих красоту природы, воспитание у детей бережного отношения к ней. Характерно, что многие школьники в воображаемых ситуа-

циях, помимо посадки зеленых насаждений, обязательно планируют «подмести дворы», «убрать мусор с газонов». Можно предложить учащимся ситуацию, связанную с отношением поведения человека в природе, например, оценить действия детей, ломающих деревья, обижающих птиц и т. п.

Известный российский ученый Б. П. Юсов в качестве ведущего метода развития духовности и активизации творческого начала у учащихся отмечал метод развития эмоционально-чувственного переживания. Согласно его подходу наиболее конструктивным средством для развития духовного мира человека является искусство, поскольку эмоционально-чувственная форма является господствующей для искусства. Оно представляет собой источник подлинной духовности, аккумулирует в себе высшие духовные ценности [3].

Развитие художественного восприятия школьников. Развитие художественного восприятия осуществляется с помощью основных учебных задач: 1) развитие отзывчивости; 2) развитие способности выразить свое отношение к произведению; 3) расширение объема знаний и представлений об искусстве [4].

Развитие художественного восприятия предполагает воспитание у детей представлений об искусстве как способе познания реальной действительности. Школьники узнают о работе художника, который не просто рассказывает интересные сюжеты, а выражает свое отношение к изображаемому, передавая его теми или иными изобразительными средствами.

Развитие отзывчивости. Опыт показывает, что в первом классе школьники способны различать выразительные средства, с помощью которых художник передает настроение в картине – (радостное, веселое, грустное, спокойное; ласковый, добрый – в отношении к животным) в живописи, графике, скульптуре.

Во втором классе можно предложить школьникам более сложные оттенки «отзывчивости» – тревожное, задумчивое, мечтательное; добрый, злой – в процессе восприятия иллюстраций к сказкам).

В третьем классе дети осваивают более широкий и тонкий диапазон оттенков отзывчивости (торжественное, бодрое; хи-

трый, боязливый – отношение к героям литературных произведений).

В четвертом классе школьники успешно осваивают такие оттенки «отзывчивости», как героическое; заботливый, внимательный – в отношении иллюстрированных героев сказок.

В пятом классе на уроках восприятия искусства можно предложить школьникам следующие оттенки «отзывчивости» – трагическое, комическое, прекрасное, безобразное.

Развитие школьников носит неравномерный процесс. В этой связи учитель при определении учебных задач уроков должен ориентироваться на реальную подготовку учащихся в области изобразительного искусства, наряду с фронтальными методами широко применять индивидуальные методы работы, использовать личностно ориентированный подход.

Развитие способности выразить свое отношение к произведению. Умение не только эмоционально отзываться, но и выразить свое отношение к произведению представляет одну из сложных проблем восприятия искусства школьниками. Методика развития способности школьниками выразить свое отношение к произведению искусства включает: 1) умение рассказать о произведении, отзываясь на его выразительные средства (цвет – в живописи; линия, штрих, пятно, точка – в графике; силуэт, объем, движение – в скульптуре; узор, орнамент, цвет, ритм – в декоративно-прикладном искусстве); 2) умение общаться по поводу искусства, используя его термины: виды искусства (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство); жанры искусства (пейзаж, портрет, натюрморт, бытовой, исторический, религиозно-мифологический, батальный жанр и т. д.); композиция, композиционный центр картины, контраст, нюанс, форма, пропорции, конструкция, объем, пространство, насыщенность цвета, тепло-холодность и т. п. Упущения в этом вопросе в детском возрасте отчетливо проявляются во взрослой жизни, в неумении различать виды, жанры изобразительного искусства, их выразительные средства и т. п. Развивая у детей способность рассказывать о произведении, необходимо использовать имеющийся у них опыт общения не только с искусством, но и с природой.

На уроках по восприятию искусства школьники учатся анализировать произведения, поэтому следует развивать умения сравнивать произведения различных искусств (музыка, поэзия), учить видеть общие связи художественного обобщения реальности.

Известно, что эффективно в художественном воспитании развивать «изобразительную» речь учащихся. Важно учить школьников рассказывать о произведении при помощи изобразительных материалов (краски, карандаши, цветные мелки, пластилин и т. п.). Развитие «изобразительной речи» полезно связывать с учебными и воспитательными задачами урока. Работе предшествует: 1) отбор произведений в соответствии с учебно-воспитательными целями урока (это могут быть как дидактические цели, например, формирование у школьников понимания изменение цвета в пространстве по мере удаления от зрителя, либо воспитательные, скажем, мужество воинов Красной Армии, защищающих нашу страну; 2) анализ произведений с акцентом на поставленные учебно-воспитательные цели; 3) выполнение поставленных целей в том или ином художественном материале.

Расширение объема знаний и представлений об искусстве. Отбор произведений искусства. Расширение знаний и представлений школьников об искусстве школьная программа по предмету традиционно рекомендует на достаточно широком материале произведений искусства: живописи, графики, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве. В процессе восприятия данного материала школьниками важно способствовать не только накоплению представлений об отечественном и зарубежном искусстве, труде художников, но и о жизни страны, ее истории, красоте природы, о быте народа, его ценностях, традициях.

Произведения искусства для восприятия следует отбирать с учетом художественной ценности, доступности для школьников и воспитательной значимости. В процессе восприятия произведений декоративно-прикладного, народного искусства необходимо обращать внимание учащихся на практическое предназначение произведений, знакомить школьников, в первую очередь, с изделиями местных народных мастеров. Характер художественных произведений

определяется уровнем художественной подготовки школьников, уровнем знаний, полученных не только на уроках изобразительного искусства, но и других школьных предметах. В тоже время уроки восприятия искусства должны быть самостоятельными и в определенной мере являться связующим звеном в обучении, развитии и воспитании школьников.

Методы работы с произведениями искусства. В младших классах (особенно в первом и втором) наиболее эффективными методами восприятия произведений искусства являются рассказ и беседа. Это связано в первую очередь с отсутствием у них опыта общения с искусством. По мере накопления подобного опыта, эффективным методом, активизирующим внимание и мыслительную деятельность обучающихся, является постановка учителем школьникам вопросов, которую надо так осуществлять, чтобы конечная цель восприятия произведения, его результат казался достигнутым учащимися самостоятельно.

Из опыта следует, что традиционными вопросами в общеобразовательной школе являются: «Что изображено в картине?», «Что вам нравится в картине?» и т. п. Ответы учащихся в таком случае носят пассивный характер и служат в большей степени для развития речи. Вместе с тем, восприятие произведений – не самоцель уроков изобразительного искусства. Оно должно служить и средством для осознанного выполнения дидактических задач урока, и – эстетического, художественного, нравственного, экологического, патриотического, идеологического воспитания школьников. Несомненно, логика применения заранее подготовленных учителем вопросов для восприятия произведения не всегда приводит к реализации поставленных целей. Здесь важно учитывать два условия: 1) готовность учащихся воспринимать произведение; 2) реакция школьников на произведение, отражающаяся в их глазах и эмоциях. Только в таком случае можно формировать у учащихся чувства сопереживания, сострадания в связи с увиденным в картине, развивать стремление высказаться по поводу сюжета, композиции, цветового построения произведения.

Более сложным в процессе восприятия представляется метод анализа произведе-

ний, включающий и рассказ, и беседу, и постановку вопросов. В ходе данного метода активизируется зрительное внимание, ассоциации школьников, сознательное отношение к произведению как источнику новых знаний в области изобразительной грамоты (например, изменение цвета в пространстве и т. п.), так и в области истории страны – героического прошлого народа, его быт и т. п.

Эффективным в процессе восприятия произведений искусства является метод сравнения, в процессе которого у школьников вырабатывается понимание разнообразия творческих подходов художников при изображении одного и того же явления. Например, картины В. Бялыницкого-Бирули на тему осени существенно отличаются от картин на подобную тему И. Левитана. Сравнивая цвет стволов берез картины А. Куинджи «Березовая роща» с белой бумагой, школьники учатся понимать, что художник не раскрашивает свои произведения определенными красками, а пишет цветовыми отношениями. В процессе восприятия, скажем, картин М. Савицкого «Поле» (цвет неба темно-коричневый) и П. Масленикова «Земля белорусская» (цвет неба серо-голубой) подчеркиваем, что цвет в произведениях искусства носит образный характер. Посредством цвета художник передает свои мысли, чувства к изображаемому.

Эффективным для развития художественного восприятия школьников является анализ произведений искусства с помощью художественных средств. Подобный метод имеет целью перевести учащихся, особенно младших классов, в ситуацию более свойственную их возрасту: от словесных ответов к практической деятельности, к рисованию. Рисование произведений по памяти не должно преследовать копировальные цели. Подобная работа является импровизацией школьников на тему картины. Она должна иметь творческий характер, направленный на развитие у учащихся умения высказывать свое эмоциональное отношение к изображаемому живописными, графическими или пластическими средствами.

Активизация художественного восприятия. Эмоциональное восприятие произведений искусства повышается, если оно сопровождается соответствующей, умело подобранной музыкой, чтением стихов, рас-

сказов и т. п. Важно, чтобы школьники видели взаимосвязь выразительных средств изображения и способов художественно образного отражения действительности. На наш взгляд, применение музыкальных и литературных произведений может быть использовано как для дидактических, так и для воспитательных целей. Так, активизации зрительной памяти школьников в процессе работы над пейзажем заметно повышается после прослушивания ими музыки П. Чайковского, Вивальди и других композиторов на тему «Времена года», чтения стихов о природе. Художественный анализ, например, картины М. Савицкого «Поле» на фоне песни А. Александрова «Священная война» заметно усиливает эмоциональную сторону восприятия, вызывает патриотическое настроение, чувство гордости за свой народ, за свою армию. Объем литературного и музыкального материала зависит от уровня готовности учащихся воспринять его содержания. Однако не следует забывать, что его применение на уроке связано лишь с повышением уровня активизации художественного восприятия школьников.

Заключение. Таким образом, методическая подготовка будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников направлена, с одной стороны, на развитие у учащихся способностей видеть, понимать, ценить прекрасное в действительности и искусстве; а с другой – на умения применять полученные знания и навыки в практической художественной и повседневной деятельности, налаживать отношения в реальном мире по законам Истины, Добра и Красоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эстетика: словарь // под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
2. Смольянинов, И. Ф. Природа в системе эстетического воспитания: кн. для учителя / И. Ф. Смольянинов. – М.: Просвещение, 1984. – 207 с.
3. Семенова, М. Н. Развитие художественного восприятия у младших школьников / М. Н. Семенова // Вопросы художественного развития школьников на занятиях изобразительным искусством: сб. науч. тр. / под ред. Б. П. Юсова. – М.: Изд. АПН СССР, 1981. – С. 29–48.
4. Юсов, Б. П. Проблема художественного воспитания и развития школьников: дис. ... д-ра пед. наук / Б. П. Юсов – М., 1984. – 378 л.

Поступила в редакцию 17.04.2014 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 (nauka@vsu.by).
12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
 - рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
 - заполненный авторский договор в двух экземплярах. Бланк договора размещен на сайте ВГУ имени П.М. Машерова (www.vsu.by);
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
13. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
14. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.

Guidelines for authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements: – UDK index; – title of the article; – name and initial of the author (authors); – institution he (she) represents; – introduction; – main part; – conclusion; – list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Photos are not allowed. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph – 0,5 cm; margins: top – 2,5 cm, bottom – 2,5 cm, left – 2 cm, right – 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is nauka@vsu.by).
12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - author's home address, telephone number, e-mail address;
 - recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
 - filled in author's contract should be in duplicate. Contract form you can find on the website of VSU named after P. M. Masherov (www.vsu.by);
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
13. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
14. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.

Для оформления обложки использована работа Густава Климта «Адель Блох-Бауэр»

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 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.
