



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ



№ 4(16) 2014

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2014 № 4(16)

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»

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

Главный редактор:
Т. В. Котович (Беларусь)

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

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

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

Редакционная коллегия:
А. А. Альхименко (*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

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

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)

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)

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

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

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>

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 05.12.2014 г. Формат 60 x 84 У₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,04. Уч.-изд. л. 14,90. Тираж 100 экз. Заказ 179.

Оглавление

Искусствоведение

Демченко А. И. Постмодерн Альфреда Шнитке (к 80-летию со дня рождения композитора).....6

Цыбульскі М. Л. Беларуска «ся-ды» Мсціслава Дабужынскага: паміж Віцебскам і Вільняй.....18

Гугнин Н. А. Эскибрис в Беларуси: история и современность.....25

Подлесная О. В. Дизайнерские средства, приемы и подходы в формировании производственной среды.....33

Дудка С.-Р. А. Проектирование общественных зданий: здания ресторана рынка.....40

Бондаренко Б. К. Средства представления ценностей бренда в архитектуре и дизайне на примере автоцентров компании BMW.....46

Чжоу Ци. Особенности эстетического мировоззрения Китая династий Тан и Сун.....52

Культурология

Раманенкава В. І. Рэлігійныя музычна-паэтычныя жанры як феномен традыцыйнай рымска-каталіцкай культуры на Беларусі.....62

Макаренко И. М. Парадигма постмодерна: отказ от традиционных когнитивных ценностей.....66

Котович Т. В. IV Лаборатория актуальной драматургии и режиссуры «Киноवेशалка»: эскизы, проекты, лабораторные поиски и эксперименты .. 72

Бодунова И. И. Текстологический феномен в танце.....88

Contents

Art History

Demchenko A. I. Alfred Shnitke's Postmodern (in Honour of the Composer's 80th Birthday).....6

Tsybulski M. L. Belarusian "Traces" of Mstislav Dabuzhinski: Between Vitebsk and Vilnia.....18

Gugnin N. A. Exlibris in Belarus: History and Contemporary Status.....25

Podlesnaya O. V. Design Tools, Techniques and Approaches in Shaping Industrial Environment.....33

Dudka S.-R. A. Public Buildings Design: Buildings of the Restaurant Market.....40

Bondarenko B. K. Tools to Represent Values of the Brand in Architecture and Design on the Example of BMW Showrooms.....46

Zhou Qi. Features of Aesthetic World Outlook of the China of Tan and Sunn Dynasties.....52

Cultural Studies

Ramanenkava V. I. Religious Poetry and Music Genres as a Phenomenon of the Traditional Roman Catholic Culture in Belarus.....62

Makarenko I. M. Postmodern Paradigm: Rejection of Traditional Cognitive Values.....66

Kotovich T. V. IV Topical Drama and Direction Laboratory "Film-Hanger" (Veshalka): Sketches, Projects, Laboratory Searches and Experiments. 72

Badunova I. I. Textual Phenomenon in Dance.....88

Педагогика

<i>Кулененок В. В.</i> Особенности организации учебного процесса по дизайн-проектированию предметно-пространственной среды. Методологические основы	96
<i>Цидыло И. И.</i> Проблема информационно-графической подготовки дизайнера в теории и методике профессионального образования	105
<i>Глушук Д. П.</i> Компьютерно-графическая подготовка студентов в условиях компетентностно-ориентированного образования	111
<i>Беженарь Ю. П., Смотров Н. В.</i> Комплексный подход в методике преподавания курса начертательной геометрии	116
<i>Шелестова Л. В.</i> Картина мира и факторы ее формирования в старшем дошкольном возрасте	123
<i>Федьков Г. С.</i> Актуальные вопросы модернизации методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства	130

Pedagogics

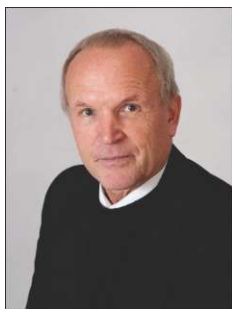
<i>Kulenenok V. V.</i> Features of Setting up the Academic Process of Design Engineering of the Object and Space Environment. Methodological Bases	96
<i>Tsidylo I. I.</i> The Issue of Information and Graphic Designer Training in the Theory and Methods of Professional Education	105
<i>Glushchuk D. P.</i> Computer and Graphic Training of Students in the Conditions of Competence Oriented Education	111
<i>Bezhenar Yu. P., Smotrova N. V.</i> Complex Approach in Methods of Teaching Descriptive Geometry	116
<i>Shelestova L. V.</i> Picture of the World and the Factors of its Shaping in Senior Preschool age	123
<i>Fedkov G. S.</i> Topical Issues of Updating Methodological Training of Would-be Fine Arts Teachers	130

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Постмодерн Альфреда Шнитке (к 80-летию со дня рождения композитора)

Демченко А. И.

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



Достаточно расхожее понятие Постмодерн до сих пор остается в ряду наиболее дискутируемых. Но нижнюю границу этого художественно-исторического периода теперь все чаще определяют с середины 1980-х годов. Именно с этого момента начиналась завершающая фаза творческого пути Альфреда Шнитке, который среди творцов искусства всегда был одним из наиболее чутких к веяниям времени.

Выдающийся композитор много размышлял о вызревавших тогда кардинальных переменах и раньше многих других стал прозревать горизонты Постмодерна (иногда в отношении этой художественной ситуации употребляют обозначение поставангард, в чем есть свое рациональное зерно, однако данное понятие не способно охватить всю многоликую структуру происходящего процесса). В поздних его произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансировано синтезирующий личностное и общезначимое, муку и благо бытия.

Как это зачастую происходило и на предыдущих стадиях творческой эволюции композитора, эстетика данного периода подспудно, в той или иной степени подготавливалась задолго до середины 1980-х годов. Классика, которая так часто подвергалась в творчестве Шнитке «нападениям» («коррозия», гротескная деформация, искажение исходного образа до неузнаваемости), тем не менее с самого начала обнаруживала свою жизнестойкость. Уже на ранней стадии самостоятельного творчества, во времена авангардистского «буйства», композитор вводил оцущивые противовесы этим атакам.

Ключевые слова: авангард, постмодерн, классика, творчество Шнитке.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 6-17)

Alfred Shnitke's Postmodern (in Honour of the Composer's 80th Birthday)

Demchenko A. I.

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

A rather common concept of Postmodern is still among most debatable ones. However, the bottom borderline of this art and historical period is nowadays frequently determined from mid 1980-ies. It was from then that the final phase of Alfred Shnitke's creative path started. Among art creators he was always one of the most sensitive to changes of time.

The outstanding composer thought a lot about the then ongoing cardinal changes and before many others foresaw horizons of Postmodern (this art situation is sometimes referred to as post vanguard which is to some extent correct; this concept, however, can not embrace the whole variety of the structure of the ongoing process). In his late works, created at the threshold of the XXI century, a new much more objective style shaped, which synthesized the personality and the society relevant, suffering and the good of being.

As it often happened at the previous stages of the creative evolution of the composer, aesthetics of the period was not evidently, to some extent prepared long before mid 1980-ies. Classics, which was often attacked in Shnitke's creativity («corrosion», grotesque deformation, distortion beyond recognition of the original image), still manifested its life stability. Already at the early stage of his creativity, during vanguard «storming», the composer introduced powerful counteractions to these attacks.

Key words: vanguard, Postmodern, Classics, Shnitke's creativity.

(Art and Culture. — 2014 — № 4(16). — P. 6-17)

Адрес для корреспонденции: 410031 Саратов, Трудовой пер. 3 /19 - 105 - А. И. Демченко

Вопре на апробированные им ресурсы полистилистики (от молитвенных песнопений до актуального музыкального быта) композитор со временем неуклонно продвигался ко все более объективному видению мира и его все более безусловному приятию. Начался вполне осознанный отход от всего чрезмерного, «вздорного», наносного. На одной из встреч со слушателями в 1981 году он сказал: *«Теперь я считаю случайное, импровизационное и нервное явления нежелательными, даже негативными. Они присутствуют в моей музыке и сейчас, но уже не самодовлеющими, а побочными моментами и появляются в силу неизбежности»*. При этом в высшей степени показательным становится то, что во многих произведениях этого периода Шнитке уже не испытывает надобности в полистилистических приемах, добивается достаточной однородности музыкальной ткани и, таким образом, утверждает ценность моностилистики.

Цель статьи - анализ творчества Альфреда Шнитке в контексте современного музыкального мышления.

Почерк композитора. Можно напомнить о происходящем во *Второй скрипичной сонате*, где насквозь субъективной, предельно эгоцентричной стихии «экстремистского» свойства (атональный склад, абсолютное господство хроматики, резко диссонантная вертикаль, «колющий» ритм, разорванный большими паузами) противопоставлено возвышенное, этически строгое начало (неоклассический контур хоральной фактуры, аккордика терцовой структуры и соответствующие гармонические кадансы). Основной груз противостояния возлагается здесь на мотив ВАСН, который олицетворяет сферу взыскующей мысли, сосредоточенные размышления о самом важном. Его появления в потоке индивидуалистического неистовства побуждают задуматься и даже одуматься.

Классическое в своем позитивном ореоле могло выступать со всевозможными функциями. Вот два разноплановых примера. Пасторальный, родниково-чистый, безыскусный наигрыш в *финале Фортепианного квинтета*, чрезвычайно близкий «Пастушеской песне» из Шестой симфонии Бетховена, многократно повторяется под «капель

времени» бесконечно выстукиваемого репетиционного тона и приносит с собой желанную просветленность, умиротворение (этот «хрустальный колокольчик» позже напомним о себе в Первой виолончельной сонате).

Звуковое пространство *I части Третьей симфонии* разворачивается в три гигантские волны постепенно разрастающейся пантеистической стихии, и они увенчиваются на гребнях-кульминациях могучими провозглашениями, выдержанными в австро-немецкой традиции (обобщающий симбиоз подобной образности, встречающейся у Бетховена, Вагнера, Брукнера, Малера). Эти героические императивы как бы формируют из колыханий всеприродного хаоса нечто определенное, упорядоченное и выступают олицетворением человечески-разумного начала, которое являет собой венец эволюции органического мира.

Выходы на «позитив» оказывались возможными даже через «низкие» жанры. Достаточно припомнить финал *Третьего скрипичного концерта*. Звучащая здесь «страдальная» облагорожена «золотым ходом» валторн (следует заметить, что этой классической формулой Шнитке пользовался неоднократно) и шубертовско-малеровской психологической светотенью мерцающий мажоро-минора. Однако сутью напева остается та незатейливая и донельзя грустная меланхолия, которая корнями своими уходит в просторечную, а то и откровенно обывательскую среду. И в слегка постанывающей речитации скрипичного solo, вьющейся вокруг этого напева, прослушивается тихая ностальгия по «одноэтажной России», живущей без интеллектуальных изысков и духовных перенапряжений, ностальгия по провинциальной глуши с ее маленькими радостями и такой вот «сладкой слезой».

Начинала складываться его собственная классика, базирующаяся на общезначимости содержания, на размеренно-поступательном драматургическом развертывании и на сдержанности, уравновешенности, просветленности образного строя. Определяющими критериями становятся незамутненная кристалличность и высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты. Об этом уже в 1989 году говорил Г. Рождественский: *«То, что трогает более всего - мудрость, ясность и простота. По-*

ражает его способность напомнить нам, что такое трезвучие - это поразительно!» О том же вполне отчетливо сказал и сам Шнитке, хотя и в метафорической форме: «Мое музыкальное развитие сходно с развитием некоторых коллег и друзей - от фортепианного романтизма, неоклассицистского академизма до эклектичного синтеза (Орф и Шёнберг). Затем я обратил внимание на очевидные преимущества определенного самоограничения. Прибыв же на конечную станцию, я решил покинуть столь переполненный поезд. И с тех пор стараюсь ходить пешком».

Это «пешком» он сумел с законченной полнотой реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на некоторых из них.

В балете *«Пер Гюнт»* (1987) через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе композитор вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении «вздора», то есть всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX века. Вслед за Шнитке в постановке Джона Ноймайера фигура главного персонажа истолкована соответствующим образом: мятежный странник, которому в финале даровано неземное блаженство бесконечного *Adagio* с верной Сольвейг. В целом, это масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развернутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. Это обеспечивает особую содержательную емкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временной протяженности. Грандиозная эпопея складывается как серия разноплановых музыкальных фресок (фресковость звучания дополнительно обеспечивается введением в партитуру хора и органа) - 37 контрастных номеров создают объемнейшую, многоракурсную панораму. В звуковых образах балета деятельно формируются контуры нового жизнеощущения, входящего в «берега» нормы и достаточной гармоничности.

Норма, как показатель оптимального существования, подразумевает и возрождение вкуса к обычному, повседневному, поэтому в ряде сцен балета утверждается свежесть и поэтичность житейски обык-

новенного, за которым стоит безыскусное естество (тому же способствует сближение с природой, предстающей здесь в модусе «очеловеченного» пантеизма). Подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений - так стал писать поздний Шнитке!

Одну из таких кульминаций составляет № 15, отсылающий к некоторым страницам григговского «Пер Гюнта»: светлая пейзажная лирика, целомудренная незамутненность тона и чарующая меланхолия связываются в сознании с образом Сольвейг. Свойственная балету прозрачность красок скандинавского ландшафта напомнит о себе позже в оркестровом «Посвящении Григу» (1992). Обозначенный этим достаточно устойчивый интерес к так называемому локальному колориту важен не только с точки зрения согласованности с «местом действия» сюжетной канвы. «Пер Гюнт» стал ярким выражением у Шнитке того художественного течения, которое получило название *неоромантизм* и с которым композитор ощутимо соприкасался в ряде сочинений 1980-х годов. В рассматриваемом балете, помимо «григорианства», заметно также сильное вхождение вагнеровской традиции проблемно-драматического плана. Одной из важных примет непосредственного контакта с классико-романтической эпохой становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

Мейнстрим 1980-х годов. В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам. При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке исторических периодов («вырастая» из второй половины XX века и формируя контуры художественной концепции рубежа XXI столетия). Одно из таких произведений - *Первый виолончельный концерт* (1986). Здесь мы наблюдаем «арьергардные бои» по линии

столь характерной для Шнитке предшествующих этапов проблемы взаимодействия личности и среды, а наряду с этим - выход в принципиально иные образно-смысловые сферы. Данный процесс репрезентируется с укрупненной масштабностью и в формах обобщенно-сюжетного повествования. Проследим последовательное развертывание данного сюжета.

С первых тактов устанавливается подчеркнуто серьезный, проблемный настрой. Указанию *Pesante* автор в данном случае придает явно психологическую характеристику: не только *тяжело*, но и *тяжко*, чему отвечает сумрачная атмосфера трудных раздумий. Личность (виолончель *solo*) предстает сильной, мужественной, но ее окружение (грузная масса оркестра) еще сильнее, и его грандиозная мощь нацелена на акции подавления. *Solo* поначалу оказывается только невольным участником конфликта и скорее жертвой. Однако затем оно вступает в батальное противоборство, что приводит к генеральной кульминации, где *tutti* справляет свой триумфальный пир открытого диктата и сокрушительного растаптывания (выполнено это в виде ярко изобразительной картины). Таким образом, здесь во всей остроте, с исключительным драматическим накалом рисуется столкновение индивида с «железным» социумом и тщетные попытки сопротивления агрессивному натиску.

Столь выраженный фатализм восприятия происходящего заметно снижается в следующей части. Более того, здесь от оркестровой партии исходит хотя бы видимость определенного понимания, даже сочувствия. Благодаря приему *atta^a* монолог солиста воспринимается как непосредственная реакция на только что отзвучавший грохот всеподавляющего *tutti*. Как всегда у Шнитке и вслед за Шостаковичем, это медитативное *Largo* - поэма тягостных раздумий, напряженнейших осмыслений. Виолончель трактуется как *голос человеческий*, идущий из глубин души. Его прочувствованность во всей отчетливости передает свойственную многим страницам Концерта элегическую ноту как знак покоряющей человечности. Именно через эту ноту заявляет о себе желание пробиться сквозь «проволочные заграждения» враждебного мира к просветлению и примирению.

Реализовать это желание частично удастся в III части, где намечается как бы единение личности и среды, хотя пока что несколько формальное и противоречивое. Отсюда то, что не раз можно было заметить в быстрых частях ряда предшествующих сочинений: *Allegro vivace* как круговерть «деловой активности» сомнительного свойства (не случайно в нее вводятся элементы гротескного танца). Отсюда же и образчики волевой решимости, переданной через весьма прямолинейный «героический марш», который воспринимается как атавизм советских времен.

Прозрение подлинной истины, причем совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке, приходит в финале. Он начинается следующей после II части зоной осмыслений, и строится это второе *Largo* точно так же, постепенно поднимаясь из мрачных глубин и глухоты самого нижнего регистра. Но теперь цепь вариаций пассакальи разворачивается как неуклонное движение к свету, к безусловно позитивным утверждениям. Наперекор тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворенностью, здесь возглашается сурово-торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз безусловной веры в жизнь, веры в человека. Светоносное наложение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию.

Таков невероятной силы «восклицательный знак», проставляя который композитор на максимуме концентрирует все мыслимые ресурсы большого оркестра («во *весь голос*», как сказал бы Владимир Маяковский). В этом грандиозном эпосе свое место находит и голос отдельного человека - звук тоники в самом верхнем регистре виолончель выдерживает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего.

Но неизбежно рефлексирующий «прошлый» и «чрезмерно» дальновидный Шнитке остается верен себе: провозгласив громогласную осанну «лучшему из миров», он оставляет в коде Концерта тихое, опечаленное звучание солирующей виолончели, «остывающее» и истаявающее в безмер-

ных далях. Что это - метафора одинокого человеческого духа, как вечного странника, оставшегося в тоскливом неведении, затерянного во Времени и Пространстве?

Какие бы загадки не задавал этот прозрачный след мерцающего личностного бытия, несомненным остается то, что для слушательского восприятия решающим остается прогремевший перед этим «многообразием» вселенский апофеоз. Прежде всего имея в виду его, композитор говорил о финале: *«Мне его будто подарили»*. И то, что возникновение подобного образа не было случайностью, доказывает не только факт высшего вдохновения, посетившего тогда Альфреда Шнитке, но и появление несколькими годами позже произведения под названием «Торжественный кант» для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991).

Как уже можно было понять, определяющий вектор творческих устремлений композитора складывался на данном этапе вокруг категорий позитивного, объективного и общезначимого. Для примера можно привести суммарную характеристику таких произведений, как *Пятая симфония* (фигурирует и в качестве *Concerto grosso № 4*, 1988), *Второй виолончельный концерт* (1990) и *Вторая виолончельная соната* (1994). Это очень разноплановые вещи, но объединяет их не только естественный для подобных жанров принцип концертирования. Отнюдь не игнорируя в них особенностей сложного, напряженного, нередко «вулканического» существования современного мира, автор исходит из позиций сдержанности, уравновешенности, внутреннего спокойствия и даже некоторой отстраненности. Искомой оптимальности жизнеотношения отвечает стремление к результирующей утвердительности, а также выверенный баланс медитативного и действенного начал.

Эстетическое кредо Постмодерна в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века. Свое самое значительное выражение оно получило в произведениях духовной тематики. И точно так же, как в начале статьи отмечались многочисленные предвосхищения того, что в полной мере раскрылось с середины 1980-х годов, духовным опытом этого времени предшествовала большая предыстория.

Начнем с того, что в его полистилистической системе постоянно моделировалось

столкновение современности с наследием прошлых эпох. Но параллельно тому уже с 1970-х годов достаточно интенсивно протекал и процесс иной направленности: именно в опоре на это наследие утверждать позитивную жизненную программу, в меру возможного преодолевая как пресс подавляющих воздействий извне, так и всякого рода издержки личностного порядка.

Самым ранним и самым зашифрованным «предыктом» будущего расцвета сакральной образности стал *Второй скрипичный концерт* (1966). Здесь за чрезвычайно широким спектром серийных преобразований скрывался евангельский сюжет, который вкратце можно пересказать следующим образом: вступительная каденция - Христос в пустыне (солист), с цифры 8 - собираются ученики Христа, последним из которых появляется Иуда (контрабас, выступающий в функции анτισолиста); далее - овладение апостолами учением Учителя, тайная вечеря, поцелуй Иуды, пленение Христа, приговор, самоубийство Иуды, шествие на Голгофу, распятие, оплакивание, воскрешение. Разумеется, реально воспринять эту фабулу практически невозможно, но с точки зрения творческого процесса важно, что именно она являлась для композитора скрытым побудительным импульсом.

В 1970-е и первой половине 1980-х годов духовные мотивы проникают в творчество Шнитке все шире и под «разными предлогами». То мог быть более или менее нейтрализованный, как бы чисто художественный посыл. Таково *«Солнечное пение»* («Песнь солнцу Франциска Ассизского», 1976) - небольшая кантата, написанная на тексты выдающегося итальянского проповедника начала XIII века (в немецком переводе) для двух хоров, клавишных и ударных. Временами блики сакральной семантики вырывались на поверхность в качестве ярких опознавательных знаков внутреннего озарения: тема, близкая к жанру духовного стиха в конце I части и в конце финала Третьего скрипичного концерта (1978); экстатически поданная формула православного молитвенного распева на кульминациях Концерта для фортепиано и струнных (1979). Подчас подобные вкрапления оказывались как бы под спудом, скорее в расчете на восприимчивость знатоков. Скажем, во *Втором*

квартете (1980) в качестве тематической основы используются трудно отслеживаемые «обычным» слухом три песнопения православного обихода («Буди имя Господне», «Иже херувимы», «Господи воззвах»).

В том же ряду завуалированной сакральности находятся и «Гимны» (они создавались на протяжении 1974-1979 гг. для различных составов, в которых постоянной для всех четырех пьес остается только виолончель). В них ощутимо воздействие русской церковной архаики (правда, отголоски знаменного пения порой смешиваются с отзвуками григорианики), и медиевист может уловить в Гимне I контуры старинного распева «Святой Боже», а киновед узнать в Гимне III музыку того эпизода из фильма «Дневные звезды» (1966), где сюжетным мотивом являлось отпевание невинно убиенного царевича Димитрия. И нелишне прислушаться к автору, который настаивал: *«Это гимны не в смысле дифирамбов и воспеания чего-то, а духовные гимны»*. Но в конечном счете главное состоит в том, что при непредвзятом восприятии данного опуса рождается впечатление несколько мистической атмосферы и той особого рода отстраненности, которая являет собой абсолютную антитезу повышенному динамизму и судорожной энергетике современности (это противопоставление подчеркнуто нарочитой аморфностью звуковой ткани и заторможенностью ритма).

В отмеченном процессе поиска позитивных опор исключительной притягательной силой и безусловным «моментом истины» служила для композитора сфера культовых канонов. Иногда их влияние могло носить скрытый, завуалированный характер, обнаруживая себя скорее в плане формообразования. Так, конструктивный каркас Второй симфонии (1979) построен в соответствии с распорядком частей католической мессы (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* - с частичным использованием соответствующих текстов), а Четвертая симфония и кантата «История доктора Иоганна Фауста» (обе - 1983) с точки зрения композиционной структуры организованы по подобию пассионов.

Четвертая симфония особенно примечательна ввиду того, что ее замысел связывался с идеей музыкальной реконструкции католического розария, включающего

в себя «пятнадцать тайн». Автор оставил на этот счет подробное описание: *«Пятнадцать тайн - три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Тайны радостные - это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском. Пять скорбных тайн: бегство в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательство, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие. И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой. Это - формула Четвертой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника»*.

Итак, Четвертая симфония задумана как серия из 15 вариаций, составляющих три раздела, что аналитически в какой-то степени мыслимо уловить. Но опять-таки, как и в случае со Вторым скрипичным концертом, вряд ли слух способен с безусловной уверенностью соотносить воспроизведенную выше сакральную канву с конкретными звуковыми реалиями. Тем не менее, несомненным остается общее ощущение того, что это духовная музыка, и ставятся в ней проблемы *духовности*.

Данное ощущение поддерживается воссозданной здесь атмосферой мистериальности, что нашло свое выражение в чертах звуковой эзотерики (модус потаенного) и в том, что композитор сознательно добивался эффекта *«сдержанности и строгости обряда»*. А главное - это оформленные в ритуальном характере эпизоды «певчих» (хор, тенор и контратенор): молитвенность разного рода (от тихой отрешенности до экстатических взываний и заклинаний), таинство которой усилено пением без слов, путем вокализации на согласной «л». Причем, вводятся культовые формы, соотносимые с разными конфессиями (григорианский и лютеранский хоралы, знаменный распев, синагогальное пение). Таким образом, поднимается проблема экуменизма, и в чисто звуковом плане композитор стремился, по его словам, *«обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство»*. Попытка художественным путем привести к единому знаменателю различные вероисповедания свое законченное воплощение получила в конце Симфонии: *«В последнем*

эпизоде, когда вступает хор, контрапунктически соединяются основные темы, до этого звучавшие порознь».

До сих пор приводились примеры опосредованного воплощения культовых канонов в творчестве Шнитке 1970-х и первой половины 1980-х годов. Однако уже и на том этапе из-под его пера вышло произведение, которое всецело («и по форме, и по содержанию») отвечало литургической традиции. Имеется в виду *Реквием* (1975).

Осуществляя «трансплантацию» заупокойной мессы на вулканическую почву XX столетия, наследуя вместе с латинским текстом ритуально-заклинательную интонационность католических напевов, автор настойчиво ведет незримого героя повествования сквозь тщету и возбужденность, сквозь катаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Рассмотрим обозначенную драматургическую идею подробнее.

Иногда можно встретить сведения о том, что Реквием был написан к постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос» в Московском театре имени Ленинского комсомола. В действительности же, музыка возникла независимо от каких-либо внешних обстоятельств, но позже композитор посчитал возможным ввести ее в спектакль. Данное уточнение необходимо для того, чтобы подчеркнуть отнюдь неприкладную функцию этой музыки - то была одна из капитальных партитур Шнитке, обращенных к глобальной и вечностной проблематике. Притом это музыка подлинно духовная, и ее концепция базируется на идее противостояния двух сущностей: экспансионизм («громкое», «мужское») и смирение («тихое», «женское»).

Первая из этих линий развивается во II, III, IV, V, VIII, IX и XIII частях. Ее ведущие модулы устанавливаются, начиная с идущих подряд II (*Kyrie*), III (*Dies irae*) и IV (*Tuba mirum*) частей. Это грозный лик Бытия, роковые невзгоды в судьбе человечества, катастрофические борения, наплывы смуты людской и человеческое неистовство, это обжигающий холодом разрушительно-наступательный ход Времени, неумолимо влекущий на заклятие, устрашающие провозглашения и пророчества неминуемых бедствий. Для воссоздания столь сурового эпоса потребо-

вались надличная образность, жесткая фоносфера (скандированно-декламационная основа, «режущие» звучания, гортанно-зычные кличи), форсированная динамика (грохот и подавляющие обвалы звуковых масс) и господство «мужского» начала, которое приобретает подчас фовистскую характерность. И можно только поражаться мастерству использования скромного по числу инструментального ансамбля (орган, фортепиано, труба, тромбон, электрогитара, бас-гитара, четыре исполнителя на ударных) - в нужные моменты создается ощущение полнокровно-мощного оркестрового *tutti*.

Примерно с середины композиции степень экспансивности постепенно снижается, и в «громком» все отчетливее пробивается позитивно-утверждающая нота. Происходит это под влиянием укрепляющейся сферы смирения (I, VI, VII, X, XI, XII, XIV части). Ей свойственно тяготение к святости, отрешенности, целомудренной чистоте ангелоподобия, в котором прочитываются заповеди христианской любви. При том, что на всем здесь лежит печать печали, это печаль просветленная и потому в ней несомненно присутствует животворящее начало, что усилено общим возвышенно-благородным строем высказывания. «Тихое», естественно, обходится очень прозрачной инструментальной фактурой, преимущественным звучанием женских голосов или даже одинокого *solo*. Все соотносено с различными гранями молитвенных распевов с их тонкой, красивой мелодической пластикой и нежно-опалюющей, поникающей интонационностью. К тому же создается пространственная иллюзия действия, творимого под сводами храма.

Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая ее арка-реприза крайних частей (I и XIV с единым обозначением *Requiem*), где сходятся «начала и концы». Это благостное приношение вышним силам и в то же время обращенное к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой. Настоятельность заложена в многократном повторении слегка варьируемой развернутой мелодической фразы, сопровождаемой равномерными ударами колокола, что порождает эффект тихой заклинительности. С другой стороны, завораживающая

магия остинатности навевает образ извечной тоски по Богу и божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недостигаемой Вечной Женственности. И, наконец, этот возносимый к небесам молебен как бы напоминает о том, что человечество является данником Бытия, и оно должно кротко склоняться перед Господним промыслом, памятуя речение «*На все воля Божья*».

Обилие приведенных толкований, отражающих различные грани богатейшего семантического симбиоза рассматриваемой композиционной арки Реквиема, лишний раз свидетельствует о том, что этот строгий в своей красоте катарсический *Amen* - из самых больших художественных откровений Шнитке. Реквием же, взятый в целом, стал самым далеким по времени, но наиболее близким по сути предвосхищением его позднего стиля. Здесь композитор практически не стилизует и тем более не деформирует, а изъясняется тем «натуральным» языком, который являет собой совершенно органичный синтез современного и вневременного.

Как можно было убедиться, рассмотренные выше «предыкты» к начавшемуся с середины 1980-х годов расцвету духовной тематики часто опирались на ресурсы культового пения, которое истолковывалось в очень широкой шкале эмоционального спектра. На одном полюсе это могла быть аскеза полной отстраненности, полумистическая прострация как некий абсолютизм сакрального, на другом полюсе - страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти точку опоры, обрести веру в жизнь. «Золотую середину» композитор определил для себя на завершающей фазе творчества, когда прежде всего в ходе глубокого постижения обобщенных интонационных форм русского церковного искусства ему удалось органично соединить сокровенно-взволнованное и отрешенно-надвременное. Теперь духовно-религиозное начало окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчетливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства ли-

нию заново возрождаемой духовной музыки - после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались все более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Этому высокому творческому завоеванию композитора непосредственно предшествовали *Три духовных хора (Три священных гимна)* (1984). Погружение в глубины духа, всецело предающегося молитве, реализуется в исконных традициях русской православной музыки с их достаточно индивидуальной, но очень корректной интерпретацией. Естественным следствием этого становится подчеркнутая чистота стиля, когда напрочь отброшены какие-либо изощрения и препарации. Уже здесь были найдены та манера изъяснения и тот тип хорового письма *a cappella*, которые стали «прелюдированием» к следующему шедевру сакральной музыки Шнитке. Единственное отличие состояло в том, что эти три молитвословия («Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе», «Отче наш») максимально приближены к нормативному обиходному пению, вполне могут быть отнесены к *церковной* музыке и исполняться в храме.

Концерт для хора, созданный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци в русском переводе, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними. Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования, в стремлении подняться над бренностью земного к категориям вечного, непреходящего. Но если христианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке неуклонно продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагодати Творца. И потому сутью музыкальной концепции становится не то, что отражено в заголовках средних частей (II - «Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью черною до края» и III - «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов»), а то, что заложено в названиях крайних частей (I - «О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий» и IV - «Сей труд, что начинал я с упованием и

именем Твоим»). Композитор как бы предупредил об этом разноречии: *«Текст Нарекания - это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами непередаваем»*.

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определенной степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского «западного» наклона (прежде всего на «Симфонию псалмов»), то теперь он исходил из обобщенно воспринятого канона русского православного пения (в том числе имея в виду литургические описания Рахманинова), но претворенного по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно.

Опираясь в соответствии с традицией только на возможности хорового исполнения *a cappella*, композитор добивается впечатляющего многообразия красок благодаря гибкой филировке звука, свободе тональных переходов и многослойного наложения певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати). При всем том, чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остается мягкодиссоцирующей, а объемность и наполненность звучания ввиду гулкого резонанса создает впечатление «соборного». И что особенно важно: при всей сложности музыкальной ткани - никаких деформаций или «загрязнений». То была чистота позднего стиля Шнитке, стиля с его кристалличностью, с его законченной выверенностью всего и вся, с его строгой сдержанностью тона, то есть с его истинной классичностью.

Прямым продолжением рассмотренного произведения стала еще более масштабная хоровая композиция *«Стихи покаянные»* (1988), где композитор углубляет свое постижение православной традиции. Написанная на подлинные тексты одноименного русского памятника XVI века, она отсылает слушателя к незапамятным временам церковнославянской архаики. Вот почему имеет смысл напомнить названия частей:

- I. Плакася Адамо предъ раемо съдя.
- II. Прими мя, пустыни, яко мати чадю свое.
- III. Сего ради нищъ есмь.
- IV. Душе моя, душе моя, почто во грѣсехъ пребываеши.
- V. Окаянне, убогыи человеъче!.
- VI. Зря корабле напрасно приставаемы.

VII. Душе моя, како не усташаешися.

VIII. Аще хошеши победити безвременную печаль.

IX. Всепомянух житие свое клироское.

X. Придѣте, христоносении людие.

XI. Наго изыдоху на плачь сеи.

XII. (без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что, как и в случае создания «Миннезанга» (1981), Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и на данный опус можно спроецировать сказанное тогда о тексте: *«Он не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение»*. А «настроение» это отчасти было продиктовано посвящением произведения 1000-летию Крещения Руси, что вызвало естественное желание воспроизвести нечто стародавнее, сугубо «почвенное».

«Почвенность» начинается здесь со столь свойственной для глубинных пластов отечественной музыкальной культуры метрической свободы. Это качество доведено до «последнего предела». Сплошь и рядом наблюдается непрерывная, нередко ежетапная смена размера, причем в его самых нестандартных величинах: 3/4, 7/8, 8/8, 9/8, 8/8, 6/8, 8/8, 7/8, 2/4, 5/8, 3/4, 2/4 и т. д. (и, к примеру, 8/8 предстает в комбинации !!! !! !!!). Посредством переменной метрики композитор стремился передать гибкость и прихотливые нюансы речевой просодии (в отличие от распевности Концерта для хора здесь превалирует «вербальное», декламационное начало). Той же свободой отличается построение звуковой ткани - то хоральной, то насыщенно полифонической, то истонченно-прозрачной, то избыточно массивной (до 14 голосов, причем иногда поданной в диссоциирующем «скрежете» одиннадцати тонов к ряду). Наконец, весьма усложняют облик хоровой партитуры участки интенсивной хроматизации, приводящей подчас к утрате тональных опор.

Вольное истолкование канонов православного пения понадобилось для того, чтобы передать многообразную гамму ликов исповедальности (от проникновенных молитвенных вопрошаний до истовых взываний, несущих гневное слово порицания и осуждения), а так присущая творчеству Шнитке рефлексия разворачивается здесь в

плоскость взыскательного анализа глубин человеческого «я», исходя из стремления вникнуть в смуту и «потемки» духовного и душевного мира. И только бессловесный финал-вокализ с его постепенно восходящей ввысь звучностью освобождает от чрезмерного напряжения катарсической мягкостью тона, с которой пропевадается песнь просветления и смиренного приятия жизни.

В первой половине 1990-х годов из-под пера Шнитке вышли два последних опуса на литургической латыни - *Agnus Dei* для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991) и *Lux Aeterna* для хора и оркестра (1994). Они завершили развитие духовной тематики, которая составила в его творчестве большое, самостоятельное русло. Ее значимость неуклонно нарастала к середине 1980-х годов, когда именно произведения Шнитке, пожалуй, в наибольшей степени обозначили ситуацию духовного ренессанса русской музыки рубежа XXI столетия. И именно в них со всей отчетливостью выразился этос нравственного очищения, что стало важнейшей магистралью отечественного искусства этого времени. Название хорового цикла *«Стихи покаянные»* во всей отчетливости адресовало к этой идее, как и появившийся годом раньше фильм Т. Абуладзе *«Покаяние»* (1987).

В заключение имеет смысл привести некоторые штрихи биографии, которые подтверждают естественность и закономерность обращения композитора к культовым жанрам. Его сестра вспоминала: *«Трудно сказать, кого из нас троих бабушка любила больше всего, но разговаривать она предпочитала только с Альфредом. Беседы были долгими, тихими, и очень часто речь шла о Боге. Бабушка много и горячо молилась, я и сейчас ее помню стоящей на коленях перед окном с закрытыми ставнями, стройную и строгую, занятую молитвой. И тогда мы не бегали и не шумели, хотя никто не одергивал нас и не призывал к порядку»*. Стоит подчеркнуть, что единственной книгой, которую бабушка читала всю свою жизнь, была Библия.

Сам Альфред Шнитке непосредственно в лоно религии обратился в начале 1980-х годов, когда во время зарубежной поездки принял решение креститься в одной из церквей той самой Вены, с которой он так многое связывал в своей жизни. *«Я в воз-*

расте сорока восьми лет, пройдя все стадии скептицизма и иронического отношения, все же сделал этот шаг. И когда шагнул, мне открылось нечто во мне самом. Точнее, то, что было во мне самом, в этот момент встретилось с чем-то вне меня существующим и ко мне повернутым».

Завершающий этап творчества Альфреда Шнитке. Он приходится на первую половину 1990-х годов. Но еще до этого, в 1985-м он перенес первый, обширный инсульт и три клинических смерти. Затем последовала цепь следующих инсультов: в 1991-м году - второй, в 1994-м - третий, еще более тяжелый, чем прежние, в 1996-м - четвертый по счету, а 3 августа 1998-го, на шестьдесят четвертом году жизни, композитор скончался. С 1989 года с перерывами жил в Германии, преподавал в Гамбургском институте музыки и театра, в 1990-м он и жена Ирина получили двойное гражданство - советское и немецкое. До 1994 года продолжал много сочинять, писал уже левой рукой, но и она постепенно слабела. Самые последние годы находился в состоянии почти полной неподвижности. По наблюдению С. Волкова, *«серия инсультов превратила Шнитке из всюду попевавшего московского жизнелюба в немого гамбургского затворника»*.

Тяжелая болезнь не могла не наложить определенной печати на его творчество. В некоторых сочинениях чувствуется снижение образно-концепционной силы. Отдельные опусы воспринимаются скорее как отголоски былого. Так, *Concerto grosso № 6* (1993), который стал последним в линии данного жанра, пульсирует отзвуками «банала» и прежних «неистовств». *Эпилог* для виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1996) напоминает о космогонии времен *«Pianissimo...»*, *«Потока»* и Второй симфонии, но космогонии, переведенной в плоскость высветленно-идиллических витаний. Кстати, очень похоже, что название этого произведения отнюдь не случайно - композитор проставлял таким образом завершающую точку своего творческого пути (хотя его последнюю, Девятую симфонию иногда датируют не 1995, а 1997 годом). И не подтверждает ли его жизненная траектория мысль Гёте: у подлинных демиургов исчерпание творческого потенциала почти неминуемо ведет к физическому исходу.

Оценки художественной значимости последних сочинений Шнитке колеблются в самой широкой амплитуде. К примеру, такой компетентный знаток, как А. Ивашкин, считал, что *«в позднем его стиле, который многим непонятен, есть совершенно потрясающие открытия»*. Но до сих пор возможна и та реакция, которая в манере сенсационных откровений «желтой» прессы описана в рецензии П. Дэвиса на премьеру Шестой симфонии в Карнеги-холл (Нью-Йорк) в 1994 году: *«В течение исполнения несколько детей испытали настолько сильную усталость от жесткой, гремящей костями музыки, что их вынесли из зала после I части. Тогда же много взрослых поспешно вышли из зала. Очевидно, не каждому человеку приятен контакт с этим провокационным композитором, который получил такие прозвища, как "знаток хаоса" и более сильно - "posteverythingist" ["поствсевожможн'ист"], а также "застенчивый, хрупкий создатель самой дикой музыки"... Когда последние звуки затихли, я испытал ощущение тошноты, как будто слушаешь симфонию Малера, от которой остался только скелет, зловеще висящий в темноте»*.

Дистанцируясь от обсуждения столь полярных мнений, все же приходится констатировать тот факт, что созданное Альфредом Шнитке в самые последние годы пока что не вошло в исполнительский и слушательский актив востребованного искусства. И бесспорно одно: более или менее гарантированная объективность восприятия возможна только на достаточном расстоянии, так что позднее творчество композитора еще ждет своего специального изучения. При всем том, некоторые предварительные суждения возможны и теперь. Одно из них состоит в том, что на этой стадии он явно вступал в новый виток художественного поиска и вырабатывал музыкальный язык, кардинально отличающийся от прежнего.

Важное свойство обновляемого художественного мышления состояло в обращении к «метафизике» абстрагированных построений. Действительно, с достаточными основаниями можно говорить о строго конструктивной заданности, подчас соприкасающейся с ощущением известного аскетизма, об отвлеченности образной материи и о «черно-белой» графичности музыкального

письма. Это в первую очередь касается поздних фортепианных вещей Шнитке - *«Пять афоризмов»* (1990), *Вторая* и *Третья сонаты* (1991, 1992). Их звуковое пространство наполнено главным образом блужданиями абстрагирующей мысли, в которой многое идет от интеллектуализма элитарного свойства. «Охлажденность» эмоционального тонуса говорит о тяготении к отрешенности, в связи с чем часто используется крайне высокий, «стеклянный» регистр инструмента и в том числе пронзительный стук на одной клавише. Господство подчеркнуто прозрачной фактуры особенно ощутимо по соседству с густыми «кляксами» кластеров.

Параллельно тенденциям абстрагированности в творчестве Шнитке последних лет активно развивалась линия автобиографизма. Далекой программной заявкой к ней была появившаяся еще в 1982 году композиция *«Lebenslauf»* (*«Жизнеописание»*) с ее жестко графической конфигурацией, призванной напомнить о неумолимом беге времени (этот отсчет ведут четыре метронома, фортепиано и три исполнителя на ударных инструментах). Жанр музыкального «автопортрета» оказался заново востребованным в самом конце этого десятилетия, начиная с самоизлияний *«Монолог»* для альта и струнных, написанного в 1989 году.

В том же году был создан последний, *Четвертый квартет*, в «дневниковых записях» обозначивший ситуацию тупика жизни и ее угасание. Иногда складывается впечатление, что осталась только обескровленная видимость, некие муляжи-симулякры, подменяющие живую плоть (квази-скерцо III части Третьей фортепианной сонаты, 1992). И, начиная с *Первой фортепианной сонаты* (1987), самым показательным моментом становится осязаемо фиксируемое в конце произведений истаивание физического «я», уход в ничто и смертоносный удар, который обрывает нить жизни и отзвук которого замирает до полного исчезновения (таково завершение Второй фортепианной сонаты - 1991 и Концерта на троих - 1993).

В соприкосновении с автобиографическими мотивами поздний Шнитке примечательно затронул тот тип музыкальных произведений, которые принято именовать «лебедиными песнями». При восприятии отдельных страниц последних симфоний

возникают ассоциации с той особой красотой и величавостью, которой дышит холод снежных вершин. Но более притягательным оказывается то, что, к примеру, находим в *III части Восьмой симфонии*. В *Lento*, длящемся около 18 минут, воссоздан мир трепетно-поэтических чувств, овеванных строгой, целомудренной мыслью. В спектре этих чувств доминирует эмоция просветленной печали жизненного заката. А с точки зрения проникновенной человечности художественного высказывания характерно то, что многое здесь основано на выразительной монодии, и ее почти сплошь ведут струнные.

Именно в таком роде и именно для струнных написана лучшая из «лебединых песен» Альфреда Шнитке, появившаяся еще в 1985 году, когда композитора впервые настигла тяжелая болезнь, которая в конечном счете свела его в могилу. Имеется в виду *Струнное трио*, на основе которого в 1987 году возникла Новая Амстердамская симфониетта, а в 1992-м - Фортепианное трио. Практика подобных переработок была у Шнитке довольно обычной. Так, Первая скрипичная соната, а позже Фортепианный квинтет были аранжированы для симфонического оркестра (Квинтет под названием «*In memoriam*»), в *Concerto grosso № 1* солирующие скрипки могут быть заменены на флейту и гобой, «Сюита в старинном стиле» получила целый ряд вариантов по составу инструментов и т. д.

Появление нескольких версий Струнного трио доказывает, насколько оно было дорого автору. Но счастливая мысль перевести его в звучание камерного оркестра принадлежала Ю. Башмету, который и выполнил эту редакцию под наблюдением автора. Мысль действительно была счастливой, поскольку представляется, что благодаря «умноженному» звуку струнного ансамбля произведение обрело наибольшую выразительную силу. Так появилась *Трио-соната*, или *Новая Амстердамская симфониетта*.

Тем не менее, в каждой из инструментальных версий есть свои достоинства. К примеру, в хрупком звучании струнного трио сильнее ощущается пронзительная исповедальность и явственнее прослушивается ситуация предсмертия. Как раз об этом и писал скрипач Г. Кремер, один из исполнителей исходного варианта: «В Струн-

ном трио, написанном до болезни, для меня - квинтэссенция всего его страдания или всего его стремления найти какую-то неземную силу, которая может преодолеть земное притяжение, что ли. Струнное трио написано еще до болезни, но оно уже обладает той просветленностью, которая отмечает определенное свечение после болезни. Болезнь в нем чувствовалась еще до того, как она наступила, и документом к этому является Струнное трио».

Две его части (*Moderato* и *Adagio*) дают разные грани одного и того же: горечь, страдание, щемящая тоска, скорбные раздумья и противление, вырастающее из нежелания мириться с неотвратимой реальностью, мучительные борения личности с последующим движением к внутренней гармонии, к примирению с неизбежным порядком вещей. Обо всем этом поэма-исповедь рассказывает, уподобляя музыку человеческой речи и на основе универсально-синтезирующего стиля, где персональное, принадлежащее Альфреду Шнитке, и общезначимо-объективное сливаются в неразрывном единстве.

Заключение. Все творчество А. Шните, как и последнее произведение - истинная классика - не только потому что ее автор уже тогда был причислен к классикам мирового искусства второй половины XX века, но и потому, что от этой музыки протягиваются родственные нити к высоким традициям классики прошлых эпох и вместе с тем она открывает «окно» в классику нынешнего столетия. Написанная для струнных, она ввиду своей глубочайшей нежности и проникновенности, может служить эталоном представлений о гуманности. Присущие симфониетте исключительное благородство, возвышенная красота и мудрая простота позволяют считать ее духовным завещанием мастера, его напутствием живущим (всем этим Новая Амстердамская симфониетта напоминает то, к чему в своей последней симфонии пришел другой «ниспровергатель» - Сергей Прокофьев). А общий тон просветленной печали и завершающие звуки, уходящие по обертоновому ряду в небесную высь, воспринимаются как последнее «прощай».

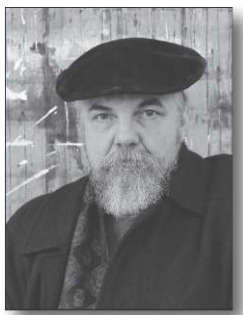
Поступила в редакцию 07.10.2014 г.

УДК 75.036(476.5):76(470)"19"

Беларускія «сляды» Мсціслава Дабужынскага: паміж Віцебскам і Вільняй

Цыбульскі М. Л.

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



Імя Мсціслава Дабужынскага сёння ўжо займае адметнае месца не толькі ў рускай гісторыі мастацтва, але фігуруе практычна ва ўсіх выданнях па гісторыі беларускага мастацтва XX стагоддзя. У некаторых з іх акрамя традыцыйных біяграфічных звестак можна знайсці сціплую інфармацыю аб тым, што мастак сваімі каранямі быў звязаны з беларускай зямлёй і неаднаразова прыезджаў у Вільню і Віцебск.

Побач з аналізам эпістальнай спадчыны Мсціслава Дабужынскага значна месца ўартыкуле адведзена вызначэнню ролі гістарычнай і тагачаснай прасторы Вільні і Віцебска ў фарміраванні своеасаблівага і вельмі арыгінальнага жанру гарадскога краявіду, які ў 1920-1930-я гады быў уласцівы не толькі творчасці гэтага майстра, але вызначаў і выразны накірунак творчасці мастакоў-графікаў, прадстаўнікоў віцебскай мастацкай школы.

Ключавыя словы: графіка, віцебская мастацкая школа, мастацтва XX стагоддзя.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 18-24)

Belarusian «Traces» of Mstislav Dabuzhinski: Between Vitebsk and Vilnia

Tsybulski M. L.

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

The name of Mstislav Dabuzhinski today has a prominent place not only in Russian Art History but also is found in practically all publications on the history of XX century Belarusian Art. Some of them apart from traditional biographical data contain information on Belarusian roots of the artist and on his frequent visits to Vilnia and Vitebsk.

Besides analysis of letter correspondence of Mstislav Dobuzhinski a considerable place in the article is given to definition of the role of historical and the then existing space of Vilnia and Vitebsk in shaping a special and original genre of city land studies, which in 1920-1930-ies was typical for not only creativity of this artist but also distinguished an expressive direction in the creativity of drawing artists, representatives of Vitebsk Art school.

Key words: drawing, Vitebsk Art school, XX century art.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 18-24)

Наўрад ці варта імкнуцца безагаворачна запісваць Дабужынскага ў беларускія ці літоўскія мастакі. Ён быў мастаком па духу расійскім, аб чым асабліва часта прыгадваў пад час не вельмі ўтульнага жыцця ў эміграцыі. Там Дабужынскі заўжды быў сярод тых, хто дапамагаў «наладзіць культурнае жыццё рускага замежжа, прымаючы ўдзел у культурных мерапрыемствах, (...) працягваючы на чужыне традыцыі сваёй культурнай спадчыны» [1].

І тым не менш беларуская і літоўская зямля, асабліва Вільня, для роду Дабужынскіх заўжды была дарагім месцам. Тут некалі знаходзілася радавая сядзіба Дабужы, якая належала старому роду Янушкевічаў-Дабужынскіх. Менавіта ў віленскім кадзеецкім корпусе ў свой час атрымаў афіцэрскае званне бацька Мсціслава, у Дваранскім інстытуце ў Вільні вучыліся бацькавы браты - Эраст, Ефстафій і Фёдар. Але ўсё гэта было ў мінулым: Дабужы, з пры-

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

чыны розных сямейных абставінаў, ужо ў канцы XVIII ст. перайшлі да іншых уладальнікаў. Толькі ў 1932 годзе, пад час святкавання 400-годдзя роду Дабужынскіх, тагачасная ўладальніца сядзібы Страхава, прапанавала М. Дабужынскаму скласці «дарственную» на згублены ім кавалак зямлі продкаў, але неўзабаве раптоўна памерла, непаспешы здзейсніць гэта.

Мэта дадзенага артыкула - аналіз сувязей Мсціслава Дабужынскага з Беларуссю на падставе архіўных і мемуарных матэрыялаў, вызначэнне ролі мастака ў фарміраванні віцебскай мастацкай школы.

Жыццё раскідала Дабужынскіх па свеце. Бацька Мсціслава Дабужынскага, з'яўляючыся армейскім генералам, пераязджаў з месца на месца і ўвесь час цешыў сябе надзеяй некалі вярнуцца ў Вільню, каб пасяліцца на зямлі «продкаў». Але пасля паўстання 1863 года паходжанне В. Дабужынскага здавалася кіраўніцтву падазроным, і магчыма таму месца яго службы асабліва часта змянялася. Сям'я пераязджала разам з ім на розныя месцы яго прызначэнняў. Нягледзячы на тое, што бацькі будучага мастака неўзабаве рассталіся, Мсціслаў Дабужынскі ва ўспамінах свае раннія гады называе «сапраўды залатым дзяцінствам» і неаднойчы прыгадвае Вільню.

Вільня і юнацкія гады М. Дабужынскага. Ці не ўпершыню ў Вільню Мсціслаў трапіў у 1884 годзе разам са сваім стрыечным братам і «галоўным сябрай» Стасай пагасціць на Пасху да свайго дзядзькі Ф. Дабужынскага, дзе той быў судовым следчым. «У Вільні ўжо была вясна з пяшчотным блакітным небам і пасля геаметрычнага і строгага Пецярбургу раптам я ўбачыў вузенькія крывыя вулачкі з рознакаляровымі дамамі, крутыя чырвоныя чарапічныя дахі і вежачкі касцёлаў. Усё было святочна пад весела гуляўшым сонцам, і паветра поўнілася незвычайна радасным пасхальным звонам. Гэта быў не гул размеранага праваслаўнага дабравеста, які я ведаў з дзяцінства ў Ноўгарадзе, ці разгульны трызвон ва ўсе званы, тут гук звонаў плыў нібыта хвалямі, асабліва радасны і ўрачысты...». Менавіта ў Вільні ў дзевяцігадовым узросце Мсціслаў Дабужынскі сустрэў сваё першае каханне:

«Маё пачуцце (...), на шчасце, не раздзеленае, доўжылася каля чатырох гадоў, пакуль само па сабе не аслабела. Яно заўжды дапамагала мне заставацца чыстым, (...) уздымала мяне...» [2].

Пераезд Дабужынскіх у Вільню ў 1889 годзе быў звязаны з прызначэннем бацькі Мсціслава камандзірам 5-й батарэі 27-й артылерыйскай брыгады, што размяшчалася ў лагеры Араны непадалёку ад Вільні. Мсціслаў Дабужынскі ў сваіх успамінах піша пра Араны, як пра паўгабрэйскае мястэчка з шэрымі драўлянымі домамі ўздоўж адзінай вуліцы, на якіх былі вывескі - «творы нікому неведомых продкаў Шагала» [2, с. 88-89]. Лета гэтага ж года, як узгадвае Дабужынскі, менавіта тут ён намалюваў адзін з першых сваіх пейзажаў. Для сям'і Мсціслава гэта не стала нейкай надзвычайнай падзеяй, бо па ўспамінах яго маці, маляваць вельмі любіў прадзед будучага мастака - Восіп Дабужынскі [2, с. 315-316].

Мсціслаў Дабужынскі паступіў на вучобу ў «даволі дэмакратычную па складу вучняў» Другую Віленскую мужчынскую гімназію. «Начапіўшы на спіну ранец з кніжкамі і сшыткамі (...), я крочыў ад нашага дома да гімназіі, - піша Дабужынскі. На маім шляху ў адным месцы з узгоркаў адкрываўся від на даліну Свентарога - чароўная панарама Вільні з чырвонымі чарапічнымі дахамі і мноствам касцёлаў і званіц. (...) Другая гімназія (...) знаходзілася на вузенькай, вельмі ажыўленай Замкавай вуліцы, у самым цэнтры горада, і займала доўгі флігель ліквідаванага ўніверсітэта. Дом, напэўна, быў XVIII стагоддзя, можа быць і старэйшы, сцены і падлога былі няроўныя, а вокны нашых класаў велічэзнай вышыні і амаль да падлогі. Велічэзнай велічыні былі і кафельныя печы. (...) Стары ўніверсітэт уяўляў сабой даволі складаны кангламерат будынкаў з унутранымі дварыкамі і пераходамі. Ад мінулых часоў захавалася і невялікая вежа даўно зачыненай абсерваторыі з прыгожым фрызам са знакамі Задзяка» [2, с. 92-106].

Дабужынскі вучыўся, па яго словах, «так сабе», і з класа ў клас пераходзіў «з грахам папалам». «Тут "у паўночна-заходнім краі", які заставаўся палітычна падазроным, усе гімназісты вымушаны былі хадзіць у царкву па суботах і нядзелях». На ўрачыстых богаслужэннях у праваслаўных храмах

присутнічалі нават тыя гімназісты, якія былі каталікамі і лютэранамі. «З дзяцінства, з Ноўгарада, - прызнаваўся Дабужынскі, - я так любіў утульную і сардэчную атмасферу праваслаўнай службы (...), але зараз я аддаваў перавагу касцёлам. У Вільні яны былі асабліва прыгожыя, поўныя святла і ўрачыстасці, і была сапраўдная асалода слухаць у іх магутныя гукі аргана...» [2, с. 100].

З першых жа гадоў жыцця ў Вільні Мсціслаў пачаў самастойна маляваць з натуры. Дакладна намалюваў алоўкам сядзібу з боку абрыву, з плотам, дахам і таполямі, а таксама, пейзаж каля Вільні - узгорак з маладымі дубкамі... Адначасова ў вольны час мастак рабіў копіі з розных гравюр з «Нівы» і іншых часопісаў. Маляваў сепіяй, але больш любіў гэта рабіць прамом. У гімназіі за Дабужынскім паступова замацавалася «слава» карыкатурыста. Свае малюнкi ён ўзяў у адну з паездак у Пецябург і паказаў вядомаму ў той час мастаку М. Карзіну - графіку і гравёру, які шмат працаваў у кніжнай і часопіснай ілюстрацыі. Майстар сказаў: «Нягледзячы на тое, што па копіях цяжка меркаваць аб таленце, але з гэтага маладога мастака можа атрымацца выдатны гравёр...».

Сшыткі мастака поўніліся малюнкамі на тэмы з прачытанага ці вывучаемага ў гімназіі, карыкатурамі на сяброў і настаўнікаў. Вокладкі сшыткаў упрыгожвалі ўзорныя надпісы. «У маіх школьных сшытках і быў пачатак таго, што ў далёкай будучыні развіваліся ўжо сур'ёзным чынам - шрыфты і вокладкі кніг, што стала ў пэўны час як бы маёй спецыяльнасцю і дала мне імя ў галіне рускай кніжнай графікі», - пісаў Мсціслаў Дабужынскі [2, с. 103].

У сёмым класе Дабужынскі «задумаў зрабіць вялікую карыкатуру - малюнак слаўтага катка ў Бернардзінскім садзе з яго сталымі наведвальнікамі». «Гэты каток быў своеасаблівым зімовым клубам, дзе збіралася віленскае грамадства, галоўным чынам, безумоўна, моладзь. Многія прыходзілі проста паштурхацца, паназіраць, як вычвараюцца канькабежцы, пабалбатаць і пазаляцацца - зусім так, як прыходзілі на бал у дваранскі, ці афіцэрскі сход. (...) Месца гэта лічылася цалкам прыстойным, але гімназістам трэба было мець спецыяльны дазвол, і пасля пэўнага часу

катацца на каньках строга забаранялася. (...) Я шмат працаваў над гэтым малюнкам, рабіў усё ад сябе і так трэнаваў сваю зрокавую памяць». Гэты малюнак з вялікай колькасцю персанажаў віленскага грамадства, як сцвярджае М. Дабужынскі, прынёс яму славу ў Вільні. Мсціслаў «усё больш адчуваў сябе мастаком», па-ранейшаму захапляўся карыкатурай, «вычвараўся ў сваёй тэхніцы», пачаў займацца фатаграфіяй, як ніколі раней вельмі многа чытаў. «Тады ж я зачытваўся Дастаеўскім, - адзначае мастак, - які адпавядаў маім тагачасным настроям. Калі я прачытаў "Злачынства і пакаранне", мне захацелася ўпершыню праілюстраваць Дастаеўскага... Спрабаваў, але ў мяне не выходзіла». Дабужынскі вернецца да гэтай тэмы недзе ў 1899 г., калі пачне вучыцца ў школе А. Ажбэ.

Няблага здаўшы ў 1895 годзе выпускныя экзамены ў гімназіі, і Дабужынскі паступае на юрыдычны факультэт Пецябургскага ўніверсітэта, які ён выбіраў, як лічаць даследчыкі, яго творчасці па настойванню бацькі. Тым не менш, цяга да мастацтва не знікае і пасля заканчэння ўніверсітэта Мсціслаў Дабужынскі з'язджае ў Мюнхен вучыцца жывапісу. Там ён наведвае школу Ажбэ, потым майстэрню Халашы, шмат вандруе па Заходняй Еўропе. А пазней вяртаецца ў Пецябург, дзе паступае на вучобу ў Акадэмію мастацтваў да прафесара Матэ, збліжаецца з мастакамі «Свету мастацтваў». З 1903 года М. Дабужынскі пачаў прымаць актыўны ўдзел у выставах гэтай творчай групы. Але з бацькаўшчынай сувязяў не губляў ніколі. У чарговы раз у Вільню Мсціслаў Дабужынскі прыедзе разам з жонкай з вельмі сумнай нагоды: каб пахаваць сваё 11-месячнае дзіця, якое раптоўна памірае пад час іх жыцця ў Венгрыі. «Мы хавалі нашае немаўля на прыгожых рускіх могілках, побач з маёй маленькай сястрой Таццянай, пад высокім дрэвам, над самым абрывам узгорку...» [2, с. 170-171]. «Мы пабывалі ў Вільні, - піша ў сваіх успамінах Дабужынскі, - і зноў мой любімы горад мяне зачараваў...».

З восені 1906 года Дабужынскі выкладае ў майстэрні А. Званцавай, якую нярэдка называлі «Школай Бакста і Дабужынскага». Менавіта тут у 1910 годзе Дабужынскі ўпершыню сустрэўся з Маркам Шагалам,

стаў адным з яго настаўнікаў. Знаёмства з Шагалам адыграе важную ролю ў рашэнні М. Дабужынскага прыехаць выкладаць у Віцебскае мастацкае вучылішча. Але гэта адбудзецца амаль праз дзесяць гадоў.

У часы вучобы ў Вільні Дабужынскі «толькі пасіўна набіраўся ўражанняў і нязменна любавалася горадам...». З першых дзён жыцця ў ім мастака ўразіла магчымасць датыкацца да старажытнай гісторыі. «У Вільні старажытнасць нібыта абдымала мяне (...) і я жыў сярод гэтых паданняў, злучаных з горадам. (...) Было мноства месцаў, пра якія расказвалі таямнічыя гісторыі. Казалі, што пад горадам працякае падземная рака, што з Замкавай гары вядуць нейкія старажытныя хады, ці калідоры ледзь ці не да Трокскага (Тракайскага) замку. Гэта гара з рэшткамі вежы і замка Гедыміна заўжды была перад вачамі і нагадвала аб літоўскім казанні "Жалезным ваўку"...». Каля падножжа гары, сярод плошчы (...) стаяла высокая званіца кафедральнага сабора Святога Казіміра, і яе нязграбная, дзіўнай формы база таксама сведчыла аб сівой старажытнасці: па паданню, (...) гэты масіўны каменны блок і быў той самы паганскі алтар Зніч. (...) Жывым паданнем быў у Вільні шануемы ўсімі цудатворны абраз Вострабрамскай Божай Маці (...)» [2, с. 92-106].

Заўжды з захапленнем Дабужынскі апавядаў пра архітэктuru Вільні, дзе сканцэнтраваны «наслаенні некалькіх эпох» - готыка, барока, класіцызм. З асаблівай цеплынёй мастак прыгадваў надзвычай прыгожы маленькі касцёл Святой Ганны: «...зімою ў снезе гэта была сапраўдная тэатральная дэкарацыя. Кажуць, што Банапарт, калі ўбачыў гэту гатычную ацадку, шкадаваў, што я не ўзяў сабой». «У Вільні я пачынаў адчуваць паэзію архітэктury, - прызнаваўся Мсціслаў Дабужынскі, - і дух XVIII стагоддзя мне было дадзена ўпершыню спазнаць менавіта тут». Пасля першай замежнай вандроўкі М. Дабужынскі адзначае, што Вільня не менш чаруючая па архітэктury, чым Дрэздэн, ці Мюнхен [2, с. 138-139].

Вільня, з яе адметным вулічным жыццём, прыцягвала ўвагу Дабужынскага, літаральна натхняла яго на творчасць. «...Яго хвалявала не ўрбаністыка, а ўнутранае жыццё горада, якое ён бачыў у самых звычайных рэчах - у сцяне, даху, ці

вакне, маючых, па яго словах, сваё мінулае, свае перажыванні» [3]. Мсціслава Дабужынскага ўраджаў не толькі заходні каларыт архітэктury, але і побыт жыхароў Віленскага краю. З асаблівай асалодай вандраваў будучы мастак па Вільні ў час вялікіх святаў, калі «яшчэ больш святочнымі рабіліся вуліцы, заўжды поўныя вясёлага звона бубенчыкаў - нязменнай прыналежнасці извозчичьих санок. (...) Вялікая пустая плошча перад Кафедрай запаўнялася агромным базарам. З бліжэйшых вёсак і мястэчак наязджалі драбіны, нагужаныя ўсялякім таварам - самаробным гліняным посудам, даматканымі тканінамі, дыванамі, дарожкамі і, галоўнае, бублікамі і абаранкамі з кмінам, макам, «чарнушкой» і без усяго, якіх былі цэлыя горы. Найбольш смачнымі былі апетытна падсмажаныя смаргоньскія бублікі - круглыя шарыкі з дзіркай, нанізаныя на шпагат, як пацеркі».

Мсціслава Дабужынскага не пакідала абываковым і прырода Віленшчыны. "Толькі ў Вільні я ўпершыню спазнаў усё чароўнасць вясны. У маім пецябургскім дзяцінстве я бачыў толькі нясмелую і кволую вясну (...), у Кішынёве, дзе мы пражылі пасля Пецябурга два гады, вясна была зусім іншая, незвычайна прыгожая, з квіценнем чарэшняў і вішняў, але для мяне нейкая «чужая», і толькі тут, у Вільні, мяне заўжды ахоплівала адзінае, ні з чым не параўнальнае хваляванне, калі наступала вясна. Таяў снег, і ручаі з вясёлым журчаннем беглі ўздоўж усіх тратуараў (...), і веяла нейкімі незнаёмымі для мяне і хваляючымі веснавымі пахамі..." [2, с. 94-95].

Праз 6-7 год пасля заканчэння гімназіі, ужо пасля мюнхенскіх гадоў, паездкаў у Венецыю і Парыж, «калі саспела патрэба ў гэтым і ўменні» Дабужынскі пачне зноў актыўна маляваць Вільню. «І працяглае раставанне, - адзначае Дабужынскі, - дапамагло таму, што мае вочы расплюшчыліся» [2, с. 107]. Мастак створыць нямала жывапісных архітэктурных пейзажаў, шэраг з якіх складзе асобную групу - «Віды Вільні» (1903-1914).

Пейзажы Вільні (а пазней і Віцебска) не так добра знаёмы сусветнаму глядачу, як Пецябургскія краявіды Дабужынскага, якія безумоўна займаюць асаблівае месца ў яго творчасці. Мастака прыцягвае стыхія горада ў самым шырокім кантэксце і, разам з тым,

ён уважлівы да асобных дэталей. Менавіта ў іх знаходзіць адлюстраванне подых рэальнага часу. Нягледзячы на звычайнасць і, часам, нават банальнасць кампазіцыйнай пабудовы, пейзажы Дабужынскага захапляюць стылістычнай адметнасцю, глыбока індывідуальнай творчай манерай. І разам з тым яго творчасць не пазбаўлена традыцый і ўплываў. Дабужынскага прыцягвала творчасць прэрафаэлістаў і сімвалістаў, мастакоў мюнхенскай школы і «Свету мастацтваў», традыцыі народнага лубка і японскай ксілаграфіі. «Тое, што даводзілася бачыць на выставах заходняга мастацтва, (...) англійскіх, нямецкіх акварэлістаў, французскага жывапісу, скандынаўскіх мастакоў і іншых, - мяне ўражвала свежасцю і арыгінальнасцю, а многае і асабліва тонкім густам - і ўсё больш і больш мяне пачынала прыцягваць Еўропа» [4]. Дабужынскі не быў у творчасці эпатажным радыкалам. У сваіх кампазіцыях мастак уражвае гледача вытанчанасцю і згарманізаванасцю форм, вялікай далікатнасцю ў адносінах да натуры. У лісце С. Макоўскаму, напісанаму каля 1940 года Дабужынскі адзначае: «Я часта разбіраю свае працы, раблю парадак, "сартырую" і ўсё не магу знайсці "сістэмы", яўна, што ад рэалізму мяне цягне (...) да абстракцыі (...). Па сутнасці, і тое, і другое ў ва мне сядзіць адначасова, што мала вытлумачальна» [5]. У сваім жыцці Дабужынскі будзе маляваць многія гарады Заходняй Еўропы, Расіі, якія будзе наведаць, але асноўныя прынцыпы адлюстравання горада застануцца нязменнымі ў яго творчасці.

Мастак і Віцебск. Пасля школы-майстэрні А. Званцавай Дабужынскі будзе практычна ўсё жыццё займацца педагогічнай дзейнасцю: стане выкладаць у Дзяржаўных вучэбных працоўных майстэрнях дэкаратыўнага мастацтва (былой школе тэхнічнага малявання А. Штыгліца) і ў Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў (дзе ў 1922 г. стане прафесарам), а пазней прыедзе працаваць у Віцебскі мастацка-практычны інстытут [6]. Пра гэты перыяд у жыцці мастака манаграфіі аб ім звычайна апавядаюць вельмі сціпла. Вядомая даследчыца «віцебскага рэнесансу» А. Шацкіх да таго ж піша аб наяўнасці у манаграфіях некаторых факталагічных памылак і недакладнасцей.

Тэлеграму з цэнтра аб зацвярджэнні М. Дабужынскага дырэктарам вучэльні,

на чым, як вядома, настойваў сам Шагал, у Віцебску атрымалі 20 снежня 1918 г. [7]. А 13 студзеня 1918 года Дабужынскі разам з Н. Любавінай, І. Пуні, К. Багуслаўскай прыехалі выкладаць у Віцебскай вучэльні мастацтва.

У Віцебску Дабужынскі прабыў зусім нядоўга, усяго каля трох месяцаў. Яго багаты на той час педагогічны вопыт, адыграў значную ролю ў арганізацыі мастацкай адукацыі ў Віцебску. Імя Дабужынскага, безумоўна, надавала асаблівы аўтарытэт новастворанай мастацкай вучэльні. Нягледзячы на тое, што цярплінасць і карэктнасць Дабужынскага ў адносінах да творчых здольнасцей сваіх вучняў зусім не злучаліся з падкрэслена авангарднай накіраванасцю мастацтва яго калег, жадаючых займацца менавіта ў яго было нямала.

Акрамя выкладчыцкай работы ў Віцебску Дабужынскі займаецца дэкаратыўна-афармленчымі работамі: дэкарыруе залу гарадскога тэатра да шэрагу мерапрыемстваў, рыхтуе дэкарацыі і афармленне для паставак Яўрэйскага камернага тэатра, які гастралюе ў Віцебску, працуе над абсталяваннем Музея мастацтваў. І, безумоўна, займаецца станковай графікай. Своеасаблівы ландшафт і маляўнічасць гарадской архітэктуры, дворыкаў натхнілі мастака на стварэнне шэрагу акварэляў, малюнкаў, літаграфій [8]. Найбольш прыкметнай асаблівасцю віцебскіх работ Дабужынскага стала «незвычайнасць кампазіцыйных рашэнняў. (...) Крутыя ўзгоркі і яры з відамі, якія адкрываліся, кантрасты далёкіх і блізкіх планаў правакавалі Дабужынскага на не ўласціваю для яго прасторавую пабудову аркуша...» [9]. У красавіку 1919 года Дабужынскі назаўсёды пакіне Віцебск.

Лёс і шлях у мастацтве Мсціслава Дабужынскага - аднаго з лепшых графікаў «Свету мастацтва», сцэнографа, жывапісца, якому былі ўласцівы вытанчаная стылістыка і высокая культура графічнай мовы, не на завеш трыумфальным. Пасля эміграцыі ў Літву ён пэўны час працуе сцэнографам у Дзяржаўным тэатры Каўнаса, кіруе студыяй графікі і дэкаратыўнага жывапісу каўнаскай мастацкай школы, арганізуе прыватную мастацкую студыю. Адначасова захапляецца маляваннем Вільні і даследаваннем яго асобных помнікаў. Прыгадваючы вежу

на гары Гедыміна, Дабужынскі адзначае: «Як ні дзіўна, але гэты прадмет нашага культу мы зусім не вывучаем і па сутнасці не ведаем...». І прапануе ўласнае даследаванне гісторыі гэтага архітэктурнага помніка. «Самыя старыя выявы Замкавай гары знаходзяцца на нямецкіх планах Вільні XVI-XVII стст., - піша Дабужынскі (...), але падобныя выявы - звычайна не вельмі праўдзівыя... Самыя праўдзівыя - акварэлі Смуглевіча - зробленыя ім у самым пачатку XIX ст. з натуры...» [10, л. 1-10]. Дабужынскі спрабуе адлюстравать блізкую для яго гісторыю і ў мастацкіх вобразах. Даволі рэдка ў друку прыгадваецца «Партрэт Вітаўта» - вялікае гістарычнае палатно, якое было выканана Дабужынскім па замове літоўскага ўрада для Пасольства ў Берліне. Яшчэ ў 30-я гады даследчыкі адзначалі, што «гэта не толькі партрэт Вітаўта, гэта - гісторыя аб ім, казанне, "аповесць временных лет"» [11].

З'яўляючыся адным з членаў камісіі па стварэнню дзяржаўнага герба Літвы (Komisija Valstybes zenklui sukurti), Дабужынскі праводзіць сур'ёзную даследчую работу, збірае матэрыялы па гісторыі герба «Пагоня», вядзе перапіску з польскімі і французскімі гісторыкамі. Гербу «Пагоня» прысвечана нават багата ілюстраваная кніга напісаная Дабужынскім (Dobuzinskis M. Vytyis. Kaunas, 1933), эскізы геральдыкі, выкананыя Дабужынскім, захоўваюцца ў Літоўскай нацыянальнай бібліятэцы.

Але жыццё ў Літве і, асабліва, адносіны там да Дабужынскага далёка не задавальнялі мастака. Магчыма таму ў лісце да Неміровіча-Данчанкі ад 4 верасня 1936 года (Музей ММАТ архіў Неміровіча-Данчанкі № 3951) ён не хаваў таго, што дзякуючы гэтаму «ўвесь яго рамантызм да зямлі продкаў выдахся». У 1939 годзе Дабужынскі ад'язджае ў Лондан, рыхтаваць выставу сваіх твораў, дзе яго застае Другая сусветная вайна. Далей шлях ляжаў у Амерыку. Пасля заканчэння вайны мастак працяглы час жыве ў Еўропе (у Францыі, Італіі, Англіі), вандруе па розных гарадах. Вяртаючыся ў Нью-Ёрк у кастрычніку 1957, Дабужынскі вёз з сабой велізарную колькасць малюнкаў і эцюдаў, зробленых у розных краінах Еўропы. Былі планы... але літаральна праз месяц - 20 лістапада маста-

ка не стала. Памёр ён раптоўна, за працай і быў пахаваны на Парыжскіх могілках.

У сувязі з тым, што мастаку давялося жыць і працаваць у розных краінах, яго спадчына аказалася раскіданай літаральна па ўсім свеце. Другая сусветная вайна не дазволіла Дабужынскім вывезці ўласны архіў, які трапіў у Каўнаскі інстытут прыкладнога і дэкаратыўнага мастацтва. Пачынаючы з 1948 года, біяграфічныя матэрыялы, дзённікі, рукапісы артыкулаў, вершаў, карэспандэнцыя, іншыя дакументы аб жыцці і творчасці Дабужынскага збіраліся ў аддзеле рэдкай кнігі і рукапісаў Літоўскай нацыянальнай бібліятэкі. А ў 1998 годзе бібліятэка падпісала з сынам мастака Расціславам Дабужынскім дамову аб перадачы ёй астатняй часткі архіва, аб яго захоўванні і правах карыстання ім. У адпаведнасці з гэтай дамовай асобныя часткі архіва (у залежнасці ад характару дакументаў) яшчэ і сёння застаюцца закрытымі для карыстання. Зараз у фондзе больш за 6,5 тысяч адзінак захоўвання, сярод якіх не толькі рукапісы, але і малюнкi, выкананыя ў розных тэхніках, жывапіс, друкаваныя выданні. Самыя раннія малюнкi прадстаўлены ў двух сшытках для замалёвак. Усяго ж у бібліятэцы захоўваецца каля 30 альбомаў з малюнкамі і каля 900 асобных малюнкаў і эскізаў, літаграфій. Сярод іх ня мала пейзажаў розных гарадоў, у тым ліку Вільні, Віцебска [12].

Яшчэ пры жыцці Мсціслаў Дабужынскі хацеў перадаць у падарунак Рускаму музею ў Пецярбурзе: гэта эскізы дэкарацый, асобныя кампазіцыі, выкананыя ім у эміграцыі (каля 700-800 твораў). Многае з таго, што зрэдку з'яўлялася ў каталогах і практычна ніколі не паказвалася шырокай публіцы, павінна было пераехаць у Расію. Безумоўна, пасля таго, як Рускі музей заплціць падатак на спадчыну (які, дарэчы, паводле французскага заканадаўства, утварае немалую суму - да 40% ад усяго кошту). На жаль, Рускі музей не зрабіў адпаведных крокаў для таго, каб законным шляхам атрымаць багатую спадчыну рускага мастака, якая была распрададзена на трох аўкцыёнах у 2005-2006 гадах. Аўкцыёны, якія адбываліся ў параднай зале Drouot Montaigne ў будынку Тэатра Елісейскіх Палёў, прайшлі з выключным поспехам. Там былі рэалізаваны некалькі

сотняў лотаў, якія былі набыты ў дзясяткі, а часам і сотні разоў даражэй за папярэднія кошты. Аўкцыёны паказалі імклівы рост цэн на творы Мсціслава Дабужынскага за кароткі час. Сярод прадстаўленай на аўкцыёнах вялікай колькасці нетрывіяльных парызскіх гарадскіх краявідаў, раней нам амаль невядомых, прыемнай нечаканасцю былі і пейзажы Вільні...

Заклучэнне. Нягледзячы на велізарную колькасць дакументаў і матэрыялаў пра творчасць Мсціслава Дабужынскага, казаць пра вычарпанасць даследавання ролі асобы гэтага мастака не даводзіцца. І тым не менш, яго роля ў развіцці нацыянальных мастацкіх школ шэрагу краін, у тым ліку і Беларусі, актыўна даследуецца. Ладзяцца канферэнцыі, выдаюцца альбомы, складаюцца каталогі. Пра мастака пісалі і пішуць англійскія і амерыканскія аўтары, рускія і літоўскія даследчыкі. Беларусы таксама памятаюць і ганарацца далучэннем гэтага славутага майстра да развіцця нацыянальнага мастацтва XX стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. Раев, М. Россия за рубежом / М. Раев. - М., 1994. - С. 134.
2. Добужинский, М. В. Воспоминания / М. В. Добужинский. - М.: Наука, 1987. - С. 50-51.
3. Чугунов, Г. Литовцы вспоминают о Добужинском / Г. Чугунов. - Режим доступа: <http://www.rkc.lt/Dobuz/dobuzhmain.html>.
4. Добужинский, М. В. Письма / М. В. Добужинский. - СПб., 2001.
5. Чугунов, Г. М. В. Добужинский / Г. Чугунов. - Л.: Художник РСФСР, 1988. - С. 44.
6. Гусарова, А. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр / А. Гусарова. - М., 1983.
7. Адзел рукапісаў Дзяржаўнага Рускага музея. - Фонд 115. - Д. 338.
8. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства 1917-1922 / А. С. Шатских. - М.: Языки русской культуры, 2001. - С. 26-27.
9. ГАВО. - Фонд 246. - Оп. 1. - Д. 22. - Св. 2. - Л. 29.
10. Мстислав Добужинский. Виленская старина. Гора Гедимина // Рукописный отдел Литовской национальной библиотеки им. М. Мажвидаса (РО ЛНБ). - Фонд 30. - Оп. 1. - Ед. хр. 2174. - Л. 1-10.
11. Горный, С. «Витовт» М. В. Добужинского / С. Горный // Наше эхо. - 1931. - № 698. - 12 июля.
12. Степонайтене, Й. Архивное наследие Мстислава Добужинского в фондах Литовской национальной библиотеки / Й. Степонайтене // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. - Вильнюс: Русские творческие ресурсы Балтии, Жвайгджю местас, 2002. - Т. VII. - С. 342-349.

Паступіў у рэдакцыю 21.10.2014 г.

УДК 097:796(476)

Экслибрис в Беларуси: история и современность

Гугнин Н. А.

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



Статья посвящена экслибрису - одному из интереснейших видов печатной графики, тесно связанному с книгой. Рассматривается его возникновение и история развития в зарубежных странах, России и Беларуси и современное состояние этого вида гравюры в республике, дается обзор творчества ведущих мастеров графической миниатюры.

Особое внимание в статье уделено Витебску, одному из ведущих центров книжного знака в Беларуси. В 1920-е годы здесь работали известные художники-графики З. Горбовец, Е. Минин, С. Юдовин.

Во второй половине 1960-х годов начался процесс возрождения интереса к этому виду графики, появился целый ряд интересных мастеров экслибриса в Минске, Витебске, Гродно, Бресте и других городах. Рассматривая типологию книжного знака, автор стремился по возможности дополнить и расширить ее с учетом опыта развития экслибриса в последние десятилетия.

Ключевые слова: экслибрис, книжный знак, гравюра, белорусское искусство, офорт.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 25-32)

Exlibris in Belarus: History and Contemporary Status

Gugin N. A.

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

The article is devoted to exlibris, one of most interesting kinds of printing graphics which is closely connected with the book. Its emergence and history of development in foreign countries, Russia and Belarus are traced as well as the contemporary status of this type of print in the Republic, review of the creativity of leading artists of graphic miniature.

Special attention is drawn to Vitebsk, one of the leading centers of the book sign in Belarus. In the 1920-ies outstanding graphic artists like Z. Gorbovets, E. Minin, S. Yudovin worked here.

In the late 1960-ies the process of revival of the interest in this type of graphics started, a number of interesting artists of exlibris appeared in Minsk, Vitebsk, Grodno, Brest and other cities. Considering the typology of the book sign the author aimed at adding and widening it, at the same time taking into account the experience of the development of exlibris in recent decades.

Key words: exlibris, book sign, print, Belarusian art, etching.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 25-32)

Еще 30-40 лет назад популярный и востребованный, являвшийся объектом заслуженного внимания любителей книги, художников-графиков, коллекционеров и искусствоведов, белорусский книжный знак или экслибрис постепенно становится историей.

Располагаясь в пограничной зоне между станковой, книжной и прикладной графической, экслибрис в своем развитии сформировал большую и вполне оригинальную ветвь на древе графического искусства со своими правилами, законами и критериями, интересной и поучительной многовековой историей.

Целью данного исследования является типология экслибриса, история белорусского книжного знака, современное состояние

Целью данного исследования является типология экслибриса, история белорусского книжного знака, современное состояние

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by - Н. А. Гугнин

этой области графического искусства в Беларуси и обзор творчества ведущих мастеров экслибриса в республике.

Становление экслибриса как вида графики. Экслибрис (от лат. ex libris - из книг), *книжный знак* - небольшой бумажный ярлык, на котором обозначена фамилия владельца библиотеки. Экслибрис, как правило, наклеивается на внутреннюю сторону верхней крышки книжного переплета или обложки [1].

Традиционно принято различать три вида книжных знаков: художественные, ярлыки и штемпели. Художественные книжные знаки будут рассматриваться далее. Ярлыки - это книжные знаки, исполненные преимущественно наборным методом и содержащие только чисто служебную информацию, текст с фамилией владельца или названием организации или учреждения, в котором находится библиотека. Штемпели или печати чаще всего ставятся на титульном листе книги. Эта категория книжных знаков появилась в XIX веке.

Первые печатные экслибрисы появились в Германии почти одновременно с изобретением книгопечатания Иоганном Гуттенбергом. В силу того, что в стране издавна существовал обычай пометать дорогостоящие вещи знаком принадлежности определенному лицу, а книга являлась значительной ценностью, экслибрис формально выполнял охранную функцию. Наиболее ранний из обнаруженных на сегодня гравированных экслибрисов принадлежал рыцарю Бернгарду фон Рорбаху (1460) и был выполнен немецким художником Бартелем Шёном в технике резцовой гравюры на металле. Десятью годами позднее появилась созданная неизвестным художником и раскрашенная от руки гравюра для Гильдербрандта Бранденбурга.

Экслибрис в Германии достиг своего наивысшего расцвета в первой половине XVI века. Его созданием занимались великие мастера немецкого Возрождения Альбрехт Дюрер (известно около двадцати экслибрисов его работы, в том числе для ученого-гуманиста из Нюрнберга В. Пиркхеймера), Лукас Кранах Старший, Ганс Гольбейн Младший.

География и хронология распространения экслибриса в Европе выглядели

примерно таким образом. В Швейцарии книжные знаки появились на рубеже XV-XVI веков, во Франции, Чехии и Италии - в первой половине XVI века, в Англии, Швеции и Голландии - во второй половине XVI века. Наиболее ранний польский экслибрис датируется 1516-м годом. В XVI веке появляются также издательские марки - своеобразные фирменные знаки издательств и типографий, носившие большей частью сюжетно-аллегорический характер.

Среди мастеров европейского экслибриса были такие выдающиеся художники XVIII века, как Б. Пикар, Ф. Буше, У. Хогарт, Д. Ходовецкий, Ф. Гойя, XIX - Г. Дорэ, М. Клингер, О. Бёрдсли, XX - А. Матисс, П. Пикассо, А. Муха, Ф. Мазереель, К. Кольвиц, Г. Годуэн, Р. Вольф, В. Клемке и многие другие.

Экслибрис в России. В средневековой Руси до второй половины XVI века существовали только рукописные книги, их владельцы обычно писали свое имя на первой странице. Любопытно также отметить, что знаком принадлежности книги служили так называемые «Вкладные записи». Суть их заключалась в том, что состоятельные люди заказывали переписчикам рукописные книги и подносили их в дар церкви. Делая такой ценный вклад, человек вполне естественно хотел указать на самой книге цель пожертвования и свое имя. Эти пометки на книге с указанием даты, названия церкви или монастыря, куда производился вклад и получили название «Вкладные записи».

При просмотре рукописных книг Соловецкого монастыря на некоторых из них был обнаружен рисованный от руки книжный знак, принадлежавший основателю монастырской библиотеки игумену Досифею. Его принято считать первым русским рукописным экслибрисом [2].

С возникновением книгопечатания в России на книжных переплетах из кожи стали наносить методом конгревного тиснения изображения родовых гербов и надписей, которые получили название суперэкслибрисы. Первым русским суперэкслибрисом принято считать государственный герб и надпись о принадлежности книги царю Ивану Грозному вытесненные на переплете «Апостола», изданного Иваном Федоровым.

С демократизацией книжного дела при Петре Первом их начал вытеснять бумаж-

ный экслибрис. У трех просвещеннейших деятелей петровского времени создаются прекрасные библиотеки и почти одновременно появляются три первых в России экслибриса: шрифтовой книжный знак (ярлык) князя Д. М. Голицына, *суперэкслибрисы* фельдмаршала Я. В. Брюса и лейбмедика Петра Первого Р. Арескина [3].

В XVIII веке большая часть библиотек принадлежала дворянам и гербы владельцев стали появляться на многих экслибрисах. Как правило, экслибрис с гербом обычно представлял собой сложную геральдическую композицию с элементами символики. К началу XIX века композиции в экслибрисах существенно упростились, стали более легкими и изящными. Из книжных знаков этого времени выделяются работы академика Российской Академии художеств Н. Уткина, филигранно исполненные, строгие и лаконичные.

Вензелевые (от польского слова «wezel» - «узел») экслибрисы, представляющие собой шрифтовые композиции из первоначальных букв имени и фамилии владельца (инициалов) обычно обрамлены пышной рамкой, появились несколько позднее гербовых.

Самой обширной группой, со второй половины XIX века вытеснившей гербовые и вензелевые стали сюжетные книжные знаки. В России появились талантливые мастера экслибриса А. Бенуа, М. Добужинский, И. Билибина, Г. Нарбут, А. Остроумова-Лебедева, С. Чехонина. Вообще, в истории российского экслибриса очень заметный след оставило творчество художников «Мира искусства». Позднее в области экслибриса работали такие выдающиеся графики, как В. Фаворский, А. Кравченко, П. Павлинов, Е. Лансере, Д. Митрохин, Е. Голяховский, Н. Пискарев, Г. Кравцов, А. Калашников, М. Верхованцев, Г. и Н. Бурмакины, П. Упитис и многие другие.

Книжные знаки гравировались на дереве (обрезная и торцовая ксилография), цинке (офорт, акватинта), меди (офорт, резцовая гравюра), линолеуме (линогравюра), изготавливаются цинкографским (цинкография), или литографским (литография) способами, методом фотографии, в технике гравюры на пластмассе, на картоне, методом шелкографии, рисуются пером и тушью или

карандашом, наносятся на книгу с помощью трафарета. С появлением ксерокса рисованный экслибрис стал иногда тиражироваться методом ксерокопирования. Развитие компьютерных технологий и появление специализированных программ позволило использовать при создании книжных знаков компьютерную графику. Существуют также сложные авторские техники, сочетающие вышеупомянутые виды в индивидуальных комбинациях.

Обычно выделяют несколько типов художественных экслибрисов: *гербовые* (геральдические, были распространены в XVI-XVII вв., воспроизводили герб владельца книги), *вензелевые* (орнамент, включающий инициалы владельца книги, особенно распространенные в XVIII-XIX вв.), *шрифтовые* (текстовые) без каких-либо изображений, *сюжетные* (*наиболее распространенные* в XX в., (как правило, состоят из архитектурных мотивов, фигур, атрибутов, эмблем и т. д., говорящих в образной форме о профессии, составе библиотеки или вкусах владельца), *орнаментально-шрифтовые*, *портретные* и т. д.

Обычно книжный знак рождается как результат работы художника по выполнению заказа конкретного владельца библиотеки. Но к концу XX века стали множиться случаи, когда создатели экслибрисов делали это без заказа и даже не ставили в известность предполагаемых владельцев. Такие знаки библиофилы и коллекционеры условились считать проектами книжных знаков.

В последней трети XX века «художниками и коллекционерами» делаются упорные попытки оторвать книжный знак от породившей его книги, придав ему значение вполне самостоятельного эстампного произведения» [4]. Еще одна тенденция, которая обозначилась в современном экслибрисе, это ведущая роль художника в его взаимоотношениях с владельцем книжного знака. Личность последнего отходит на задний план, на первый выдвигается автор, экслибрисы которого выглядят как творческие эксперименты в этом специфическом жанре графической миниатюры.

Из истории экслибриса в Беларуси. Корни белорусского экслибриса вполне логично связывают с деятельностью Ф. Скорины, который первым начал издавать кни-

ги на родном языке. Ряд исследователей считает известный рисунок на изданиях мастера - изящную виньетку с изображением луны и солнца его экслибрисом или (что гораздо более вероятно) издательской маркой белорусского первопечатника.

Первый белорусский экслибрис датируется примерно 1533 годом. Это обреза гравюра на дереве, отпечатанная непосредственно на книге из библиотеки епископа Луцкого и Виленского Павла Гольшанского, на которой изображен герб князей Гольшанских - «Китоврас» в венке из листьев и цветов (кентавр, стреляющий из лука).

До XIX века на Беларуси преобладали геральдические книжные знаки, герб рассматривался как основной знак собственности среди самых многочисленных владельцев библиотек этого времени - шляхты.

Самое большое книжное собрание в ВКЛ было у князей Радзивиллов. Основатели библиотеки в Несвиже Николай Радзивилл Черный (1515-1565) и его сын Николай Криштоф Сиротка (1549-1616) использовали суперэкслибрисы. Известен геральдический экслибрис библиотеки графа Захара Чернышова [5].

С развитием литографии в первой половине XIX в. круг владельцев экслибрисов заметно расширяется (Экслибрисы семьи Гутен-Чапских, В. Пасюкевича, братьев К. и Е. Тышкевичей и др.). Добротный обзор истории дореволюционного белорусского экслибриса сделан в статье В. Позднякова в шестом томе «Энцыклапедыі гісторыі Беларусі» [6].

Предположительно, одним из первых книжных знаков на Витебщине был сюжетный экслибрис Александра Михаила Сапеги (1730-1793), канцлера литовского и полоцкого воеводы, награвированный Ф. Бальцвигем и отразивший интересы владельца (символы науки, искусства и т. д.) Известны также два книжных знака библиотеки люцинского старосты графа Михаила Борха (1751-1810), которая находилась в имении Варкляны Витебской губернии.

В настоящее время известен целый ряд экслибрисов и книжных штемпелей, выполненных для книжных собраний витебских библиофилов в XIX - начале XX в. Это штемпель библиотеки В. Стукалича, известного витебского краеведа, адвоката

В. Федоровича, общественного деятеля В. Арсеньева и др.

Интенсивное развитие экслибриса в Беларуси возобновилось в 1920-е годы. Этому во многом содействовало создание Товарищества библиофилов при секции изобразительного искусства Института белорусской культуры (Инбелкульт, 1925). В области экслибриса активно работали витебские графики Е. Минин, С. Юдовин, З. Гарбовец, минчане П. Гутковский, А. Тычина, Г. Змудзинский, А. Грубе. В поисках национального стиля художники широко использовали мотивы народного искусства, архитектуры, природы. О быстро растущем художественном уровне работ свидетельствовало то, что мастера белорусского экслибриса приняли участие на выставке в Москве и всемирной выставке книжного знака, которая прошла в Лос-Анджелесе в 1927 г. К началу 1930-х годов в силу целого ряда обстоятельств широкий интерес к экслибрису пошел на спад.

Одним из пионеров белорусского экслибриса послереволюционного времени был А. Н. Тычина (1897-1986). С 1922 года жизнь и деятельность А. Тычины была связана с Минском. Его длительное и плодотворное сотрудничество с Белорусским государственным издательством оставило заметный след в нарождающейся белорусской книжной графике. Будучи секретарем Белорусского общества библиофилов (БТО, 1926-1929 гг.), он всерьез заинтересовался книжными знаками и выполнил целый ряд работ, в том числе для искусствоведа, теоретика искусства, председателя БТО Н. Щекотихина, этнографа Н. Касперовича, литературоведа и писателя В. Вольского, которые принесли ему широкую известность. При активном участии БТО была издана книга белорусского историка, этнографа и краеведа А. А. Шлюбского «Экслибрисы А. Тычины» (Шлюбскі, Ал. Exlibris^Nbi А. Тычины. Менск, 1928). В ней помимо вступительной статьи было помещено 16 оригинальных оттисков книжных знаков художника. В довоенный период им было создано более 20 работ. Во вступительной статье А. Шлюбский специально оговаривает, что «имеет целью не критический обзор творчества художника, а исключительно - задачи регистрационно-каталогизационные, чтобы



Ил. 1. Экслибрис П. Гольшанского. Гравюра на дереве. 1533.



Ил. 2. Г. Горбовец. Экслибрис В. И. Овитовского. Гравюра на дереве. 1926.



Ил. 3. Е. С. Минин. Экслибрис А. Шлюбского. Гравюра на дереве. 1927.



Ил. 4. С. Юдовин. Из книг И. Фурмана. Гравюра на дереве. 1927.



Ил. 5. А. Кашкуревич. Экслибрис О. Судленкова. Офорт, акватинта. 2000.



Ил. 6. О. Костогрыз. Экслибрис Леонида Антимонova. Авторская техника. 2004.



Ил. 7. Г. Киселев. Экслибрис Л. и Г. Дягилевых. Гравюра на линолеуме. 1971.



Ил. 8. Б. Кузьмичев, В. Шутов. Экслибрис Г. Лебедева. 1975.



Ил. 9. Л. С. Антимонов. Экслибрис А. Л. С. и Т. Л. А. Офорт. 1980.



Ил. 10. Ю. Баранов. Экслибрис Отмара Премсталлера. Гравюра на пластике. 1980.



Ил. 11. Н. Гутнин. Библиотека античной литературы В. Драко. Гравюра на линолеуме. 1975.



Ил. 12. Р. Сустов. Экслибрис О. С. Офорт. 2009.

помочь будущим исследователям белорусского экслибриса.». А. Тычина стал одной из ключевых фигур, инспирировавших процесс возрождения экслибриса в послевоенное время.

Новый подъем искусства книжного знака на Беларуси начался в 1960-е годы. В 1960-м году в ГХМ БССР по инициативе А. Тычины была организована выставка книжного знака, в экспозицию которой вошли лучшие образцы дореволюционного и советского экслибриса из его коллекции. Работы, составившие экспозицию выставки, стали основой собрания экслибрисов в фондах ГХМ Беларуси. Эта выставка привлекла широкое внимание книголюбов и художников, способствовала популяризации этого жанра графической миниатюры.

Прошли четыре республиканских выставки экслибриса (1960, 1968, 1973, 1978) в Минске, а позднее в Витебске и других городах стал шириться круг художников-экслибрисистов. Барановичский клуб любителей книги, руководимый директором местного краеведческого музея энтузиастом Валерием Поликарповым, выпустил подборки книжных знаков известных белорусских художников Николая Тарасикова, Валентина и Евгения Тихановичей, Евгения Красовского и Анатолия Тычины (1968-1970) [7; 8].

В 1968 г. был создан Минский клуб любителей книжного знака, преобразованный в 1974 г. в секцию экслибриса Белорусского общества любителей книги (позднее «Белорусский клуб экслибрисистов»). На ежемесячно проводимые заседания клуба приглашались художники, обсуждались актуальные вопросы теории и практики книжного знака.

В ряду мастеров, возрождавших искусство экслибриса на Беларуси, помимо А. Тычины следует особо выделить минских художников В. и Е. Тихановичей, Е. Красовского.

Известности и признанию белорусского книжного знака способствовал Арлен Кашкурович (1929-2014), один из ведущих мастеров станковой и книжной графики в республике. Его эволюция в этом жанре от линогравюры к офорту с акватинтой и литографии отразила общую картину смены приоритетов и пристрастий в белорусской графике.

Особая роль в истории довоенного экслибриса принадлежит Витебску. Здесь были созданы первые белорусские экслибрисы советского времени. В первые годы советской власти он становится центром художественного образования республики. В Витебске на рубеже 1918-1919 годов усилиями М. Шагала было создано первое в XX веке на территории Беларуси художественное учебное заведение Витебское (высшее) народное художественное училище (Свободные государственные художественные мастерские, Художественно-практический институт).

Интересные экслибрисы были созданы выпускником художественно-практического института С. Б. Юдовиным (1892-1954), руководившим в нем некоторое время графической мастерской. До своего переезда в Ленинград в 1924 году он создал 6 книжных знаков в технике гравюры на дереве. Несколько книжных знаков было выполнено в 1920-е годы З. И. Горбовцем (1897-1979), работавшем как и С. Юдовин в технике обрешной и торцовой гравюры на дереве. Хорошо известен его знак для В. И. Овитовского, ученого-зоолога, преподававшего в ветеринарном институте. Книжные знаки выполнялись также выпускником ВХТ графиком Е. Загоровским.

Особую роль в становлении искусства экслибриса на Витебщине сыграл Е. С. Минин (1897-1937), талантливый художник-график, репрессированный в 1937 году. В его графических миниатюрах помимо быстро растущего мастерства, был замечен живой интерес к краеведческой тематике. В 1932 году им был награвирован книжный знак для Витебского краеведческого музея - один из первых советских книжных знаков, включивших в композицию изображение В. И. Ленина.

История послевоенного экслибриса в Витебске начинается с середины 1960-х годов. В областной библиотеке была экспонирована присланная из Минска обширная выставка экслибриса, которая привлекла внимание витебских художников и книголюбов. В области книжного знака стали работать Г. Киселев, Б. Кузьмичев и Г. Шутов, позднее Ю. Баранов, Н. Гугнин, Л. Антимонов, В. Дуров, В. Лукьяненко (1953) и многие другие. В 1977 году Витебском краеведче-

ском музее состоялась первая областная выставка экслибриса, представившая более двухсот экслибрисов тридцати авторов.

Из участников выставки раньше других стал увлекаться книжным знаком приехавший в Витебск в 1966 году после окончания Львовского института декоративного и прикладного искусства Георгий Петрович Киселев (1935). Книжными знаками он все чаще использует технику сухой иглы на оргстекле, создавая своеобразные сюиты экслибрисов, посвященные какому-либо событию или знаменательной дате.

Художник Борис Кузьмичев (1936-2000), выполнив несколько знаков самостоятельно, стал в дальнейшем работать в тесном содружестве с Геннадием Шутовым (1939). Их знакам, выполненным в технике линогравюры, присущи оригинальность композиционного решения и зрелое мастерство.

Ярко заявил о себе как быстро растущий мастер графической миниатюры Валерий Дуров (1942-2003).

Вторая областная выставка экслибриса прошла в 1989 году в выставочном зале Витебского краеведческого музея и включила в свою экспозицию около трехсот графических миниатюр 27 авторов. Эта выставка знаменовала собой время наивысшего подъема искусства книжного знака в регионе [9].

Доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова Леонид Сергеевич Антимонов (1934-2011) в работе над экслибрисом обращался преимущественно к офорту с его богатейшими изобразительными возможностями. В основе композиций многих его книжных знаков - портретные миниатюры выдающихся художников, писателей, музыкантов.

Эволюцию от чеканной строгости гравюры на пластике и ксилографии к более сложной тональности офорта и акватинты, углубление философского начала в подходе к теме можно заметить в творчестве Юрия Анатольевича Баранова (1949). Интересные экслибрисы представили Николай Александрович Гугнин (1946), Олег Данилович Костокрыз (1960). Выставка дала целый ряд новых имен молодых художников, обратившихся к книжному знаку сравнительно недавно. Почти все они работают в технике офорта и акватинты, искусством кото-

рой они овладели в мастерской графики у Л. Антимопова.

Среди мастеров современного белорусского экслибриса весомо заявили о себе художники из Бреста. Лев Борисович Алимов (1945) - один из самых известных мастеров белорусского книжного знака, успешный участник более 100 конкурсных выставок графического искусства по всему свету, Геннадий Игоревич Вяль (1958), дипломант 2-го Международного конкурса экслибриса в Анкаре (Турция, 2007), обладатель Гран-при Международного конкурса экслибриса в Италии (2003), виртуозно владеющий технокой офорта с акватинтой Александр Сергеевич Улыбин (1970), быстро растущий мастер графической миниатюры.

Плодотворно работают мастера графической миниатюры Гродно - Антон Антонович Лещинский (1960), Юрий Владимирович Яковенко (1965), Иван Иванович Русачек (1976), обладатель премии XXI Международной Биеннале Современного экслибриса музея Мальборк (Польша), специального приза «Мурсиде Ицмели» на 2-м Международном конкурсе Экслибриса Анкара-2007 (Турция), Гран-при на 6-й Биеннале эстампа выставочного центра музея печати (Нью-Йорк).

Но конечно самый значительный коллектив художников-экслибрисистов трудится в Минске - Геннадий Грак, Владислав Квартальный, Николай Лозовой, Анна Тихонова, Юрий Подолин, Роман Сустов, Елена Тимошенко и другие [10].

В Минске началась реализация интереснейшего издательского проекта, инициированного директором УП «Бресол» Аллой Змиевой - серии книг, посвященных белорусскому экслибрису. Книга, открывшая серию в 2012 году и посвященная экслибрисам Арлена Кашкуровича, была издана тиражом 99 экземпляров, 33 из них были пронумерованы и имели оригинальный экслибрис, напечатанный автором. К настоящему времени изданы книги экслибрисов А. Тихоновой, Н. Селещука, Ю. Яковенко, Г. Вяля, готовятся к изданию книги экслибрисов Р. Сустова и Н. Лозового.

В заметно сузившемся кругу коллекционеров и пропагандистов книжного знака следует выделить О. Судленкова, [В. Круглянского], О. Радкевича, А. Стрельцеса

(Минск), Н. Великанова (Могилев), А. Шелипова (Гомель), А. Григорьева (Брест), [В. Драко], Н. Гугнина (Витебск).

Заключение. Графики из Беларуси активно участвуют в конкурсах и иных выставочных проектах в области книжного знака по всему земному шару, пользуются заслуженным вниманием ценителей графики малых форм и коллекционеров. Но массовость очевидно навсегда ушла из этой ветви древа искусства графики.

Каково же будущее белорусского экслибриса, его перспективы. Приходится признать, что былую популярность и внимание ему уже вряд ли удастся вернуть. Но такая суровая действительность - современной электронной библиотеке к сожалению не нужен традиционный книжный знак. Вместе с тем, в Беларуси сохраняется круг художников и коллекционеров, которые совместными усилиями хранят и приумно-

жают заслуженно высокую репутацию белорусского книжного знака.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гугнин, Н. А. Экслибрис. Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. / Н. А. Гугнин. - Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 1998. - Т. 7. - С. 398.
2. Минаев, Е. Н. Экслибрисы художников Российской Федерации / Е. Н. Минаев. - М.: Советская Россия, 1970. - С. 6.
3. Ивенский, С. Г. Книжный знак: История, теория, практика художественного развития / С. Г. Ивенский. - М., 1980.
4. Минкевич, М. И. Современный советский книжный знак. Каталог выставки / М. И. Минкевич. - Минск, 1976. - С. 2.
5. Судлянкоў, А. А. Весткі стагоддзяў: Старажытны беларускі экслібрыс / А. А. Судлянкоў // Мастацтва Беларусі - 1989. - № 7. - С. 26-29.
6. Пазднякоў, В. Экслібрыс. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі / В. Пазднякоў. - Мінск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2003. - Т. 6, кн. 2. - С. 253-256.
7. Трэцяя рэспубліканская выстаўка кніжнага знака 1968-1972 гг. Каталог. - Мінск: Полымя, 1974.
8. Экслібрыс. Чацвёртая рэспубліканская выстаўка кніжнага знака. Каталог. - Мінск: Беларусь, 1979.
9. Гугнин, Н. А. Каталог 2-й областной выставки экслибриса / Н. А. Гугнин. - Витебск, 1988.
10. Тычына, А. Беларускі кніжны знак / А. Тычына, В. Шматаў. - Мінск, 1975.

Поступила в редакцию 21.10.2014 г.

УДК 72.012:747:658

Дизайнерские средства, приемы и подходы в формировании производственной среды

Подлесная О. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина



В статье рассматриваются вопросы участия дизайнеров в проектировании интерьеров промышленных помещений. Обоснована актуальность данного вопроса, заключающаяся в том, что сегодня промышленность в Украине нуждается в модернизации как оборудования и технологии, так и непосредственно производственной среды на научной основе. Автором классифицированы дизайн-средства создания комфортной производственной среды, предложена система их взаимосвязи, выделены объективные технологико-гигиенические элементы интерьеров и более субъективные, зависящие от решения дизайнера композиционно-художественные средства. Рассмотрены характерные приемы и определены дизайнерские подходы в поисках современных решений в этой области. Приведены примеры студенческих проектов производственных интерьеров и комнат отдыха промышленных предприятий, выполненные на основе использования результатов данного исследования.

Ключевые слова: производственный интерьер, дизайн-средства, визуальные характеристики, приемы и подходы в дизайне промышленных интерьеров.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 33-39)

Design Tools, Techniques and Approaches in Shaping Industrial Environment

Podlesnaya O. V.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine

In the article issues of participation of designers in designing interiors of industrial premises are considered. The urgency of this issue lies in the fact that today the industry in Ukraine needs upgrading of both equipment and technology as well as directly of production environment on scientific basis. The author systematizes design means of creating comfortable working environment; system of their correlation is offered, objective technological and hygienic interior elements as well as more subjective, which depend on the designer's decision, composition and artistic tools are singled out. Characteristic techniques and design approaches are identified in the search for innovative solutions in this area. Examples of student projects of industrial interiors and lounges of industrial enterprises, made on the basis of the research findings, are given.

Key words: industrial interior, design tools, visual characteristics, techniques and approaches in the design of industrial interiors.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 39-39)

Производственный интерьер как направление средового дизайна - один из самых сложных по приспособлению его к современной концепции устойчивого развития общества, но именно он требует максимально кардинальных изменений в экологическом и эстетическом плане. «Дизайн с самого начала своего существования ставил перед собой задачу связать в единое целое красоту и целесообразность, технические и эстетические начала, создание но-

вых типов и видов изделий, организацию целостного предметного мира, соответствующей материальной и духовной культуры современного общества» [1].

Проблемам достижения комфортного микроклимата путем использования освещения, звукозащиты, цветовых составляющих посвящены исследования зарубежных ученых: К. Гольдштейна, А. Теннера, А. Киллберга, В. Лэндстрема. Исследователи в России и Украине ограничиваются

Адрес для корреспонденции: e-mail: Polga60.60@mail.ru - О. В. Подлесная

изучением дизайнерских решений отдельных предприятий. Например, диссертационное исследование А. А. Николаева на тему «Дизайн производственных помещений ремонтно-механического цеха» 2009 г. Интересны в этом плане исследования Л. А. Прокофьева, В. Е. Канарчука, В. М. Токаренко, А. А. Николаева. Комплексный анализ эстетики интерьера общественного здания и разработка научной методики, обосновывающей выбор художественных средств и технологических приемов в дизайне предметной среды рассматривался в работе Змановских Э. В., однако, промышленные интерьеры не вошли в круг рассматриваемых в диссертации. Экологическим аспектам дизайна в промышленной среде внимание ученых почти не уделялось, хотя в диссертационном исследовании «Экологическое обеспечение проектирования объектов средового дизайна» Л. В. Кузнецова 2010 года затронуто это направление. Наиболее полно рассматриваются производственные интерьеры в монографиях И. К. Терзяна, В. В. Блохина, однако, исследования, рассматривающие целостную систему факторов, влияющих на комфортность промышленной среды, отсутствуют.

При всей очевидности важного значения эстетических качеств производственного интерьера, ситуация в современной промышленности Украины складывается отрицательно. Производственные интерьеры нуждаются в улучшении, в том числе, и за счет интересных современных дизайнерских решений. Лишь немногие предприятия отвечают мировому уровню по своим эстетическим свойствам. Условия труда, которые должен обеспечить современный производственный интерьер, являются нормируемыми, определенными нормативными документами, и зависят от многих факторов, большинство из которых контролирует и определяет дизайнер за счет правильного использования оборудования, расположения коммуникаций, избрания отделочных материалов и соответствующих эстетических компонентов.

Актуальность данного вопроса заключается в том, что сегодня промышленность в Украине нуждается в модернизации как оборудования и технологии, так и непосредственно производственной среды на

научной основе. Современный дизайн среды, ориентированный на sustainable development, устойчивое развитие общества, призван восстанавливать и сохранять связь человека с природой.

Таким образом, важно определить, какие средства и приемы средового дизайна возможно использовать для создания комфортной и функциональной промышленной среды.

Цель исследования заключается в раскрытии принципов формообразования производственной среды, выявлении особенностей промышленного интерьера и определении тенденций дальнейшего его развития в экологическом направлении. Для реализации этого предлагается решить следующие искусствоведческие задачи:

- анализ и систематизация научных работ, посвященных данной проблеме, определение степени изученности предмета исследования и выявление круга нерешенных вопросов;
- обследование промышленных предприятий различного уровня и направления на предмет использования дизайн-средств организации производственных интерьеров;
- определение на основе анализа рассмотренных интерьеров уровня их комфортности с позиции эстетических возможностей дизайна в процессе дальнейшей организации производственной среды;
- выявление дизайнерских приемов и подходов в формировании производственной среды;
- прогнозирование, на основе графического показателя комфортности, дальнейших направлений деятельности дизайнеров в решении интерьеров промышленных предприятий и применение полученных результатов в экспериментальном учебном проектировании.

Дизайн-средства организации производственной среды. Любое промышленное предприятие следует считать комплексным средовым объектом, который охватывает широкий круг связанных с жизнедеятельностью пространств. К основным компонентам средовых объектов относят объемно-планировочную организацию пространства, строительные конструкции и отделки этого пространства, элементы оборудования и наполнения объекта. Именно эти

элементы больше подлежат вмешательству дизайнера, определяются его личным выбором. А вместе с коммуникациями, освещением, отоплением, вентиляцией и архитектурно-художественным решением они определяют гигиенические характеристики, психофизические факторы и пространственно-антропометрические параметры искусственной среды. Следует заметить, что действие тех или иных параметров на человека всегда комплексное, совместное и взаимовлияющее.

Автор данной работы предлагает упрощенную и достаточно выразительную схему средств, формирующих комфортную производственную среду (рис. 1). Причем, эта схема является обобщающей и позволяет сразу определить направления поиска для дизайнеров, проектирующих промышленный интерьер.

Из приведенной схемы видно, что наряду с такими объективными факторами формирования комфортного производственной среды, как архитектурно-конструктивная основа, освещение, обеспечение температурно-влажностного режима, защита от шума, вибрации, пыли и других вредных факторов, эргономические показатели, присутствует декоративно-образное решение

производственного интерьера, которое содержит средства композиционной организации пространства, цветового решения, релаксационные зоны и уголки озеленения, выступает как равнозначный существенный фактор создания современной промышленной среды.

Методы и средства создания свойств промышленных объектов, определяющие их эстетические, эргономические, функционально-эксплуатационные и экологические характеристики, синтез видов проектно-художественной деятельности в контексте формирования гармоничной предметно-пространственной производственной среды - основные направления данного исследования.

Промышленные предприятия в Украине могут соответствовать мировым стандартам организации производственной среды при использовании определенных рекомендаций дизайнеров, по применению в качестве субъективных так и объективных дизайн-средств проектирования в решениях производственных интерьеров. Одного лишь соблюдения различных норм недостаточно, чтобы создать целостный стилиевой образ предприятия, «лицо фирмы», привлекательные условия для работы



Рис. 1. Дизайн-средства формирования комфортной производственной среды.

на нем. Неповторимость, образность пластики интерьеров, которая позволяет находить ассоциативные параллели - вот что необходимо дизайнеру в данном случае. Элементы декора, его образные характеристики должны быть, в первую очередь, функциональные, современные и интересные по форме и материалам, еще и экономичные, что не менее важно для сегодняшнего потенциального заказчика.

«В понимании современных дизайнеров сочетание высоких технологий и художественно-творческих процессов является вполне логичным и адекватным и касается всех видов жизнедеятельности общества. На новом витке историко-культурных традиций в условиях рыночной экономики сочетание художественно-эстетического и утилитарного является заметным явлением национальной культуры» [2]. К сожалению, в дизайне интерьеров промышленных предприятий художественно-эстетическая часть отошла сегодня на задний план. Частично это можно объяснить очередным кризисом мировой экономики, частично упадочным состоянием отечественной промышленности. Однако исторический опыт показывает, что за спадом всегда следует экономический подъем, скачок в развитии, связанный, как правило, с применением инновационных технологий.

Уровень комфортности производственных интерьеров. «Особенностью изучения любого объекта как системы является стремление простого видения сложного явления. Системный подход позволяет найти минимальное количество взаимодействующих между собой компонентов явления или изучаемого, и, структурных построениях, разобрать его на иерархически связанные подсистемы, на составные элементы и связи между ними, объединяя их по группам регулирования и функционирования» [3]. Сложная комплексная система промышленного предприятия, объединяющая технологический процесс, сеть экономических связей, основные производственные фонды, к которым относятся непосредственно цеха и производственные участки, вспомогательные объекты и собственно, имидж, бренд предприятия, была изучена на основе системного подхода, с применением таких общенаучных методов, как системный и

сравнительный анализ, мониторинг предприятий, метод статистической обработки и экспертных оценок. Значительная часть работы представляет формально-стилистический искусствоведческий анализ современных производственных помещений. Каждый интерьер рассматривается с позиций дизайна, учитывая отдельные элементы композиционно-цветового решения и определяя их влияние на комфортность условий труда. С той же стороны рассматриваются вредные факторы производства, которые можно смягчить средствами дизайна. Такому рассмотрению подлежало более 50 производственных помещений промышленных предприятий Украины, в частности, Харькова и около 20 зарубежных объектов. Количество факторов, влияющих на степень комфортности промышленных интерьеров, в историческом развитии постепенно возрастает. К чисто техническим достижениям в области оснащения помещений светом, искусственной вентиляцией, вибро-и звуко-защитой, добавляется цвет, который подбирается на основе научно обоснованных рекомендаций, визуальные признаки системы безопасности труда, художественно оформленные элементы - уголки так называемой «наглядной агитации». «Причину этого следует искать прежде всего в возросших требованиях к эстетическому качеству промышленной архитектуры. Эти явления получили развитие с начала 1970-х годов, когда для советской архитектуры становится характерным стремление к большей выразительности, эмоциональной насыщенности и гуманистичности. Это отмечается многими ведущими советскими специалистами в области истории, теории и архитектурного творчества» [4]. На основе предыдущих исследований и мониторинга многих существующих промышленных предприятий Украины были определены дизайнерские средства формирования производственных интерьеров. Эти средства отличаются в зависимости от отрасли промышленности, особенностей технологического процесса, архитектурно-конструктивных параметров здания и т. д. Участие дизайнеров в процессе проектирования производственной среды заключается в умении выявить конструктивные особенности этой среды и творческом поиске худо-

жественных решений в избранной области. Сегодня к привычным композиционным дизайнерским средствам таким, как цвет, метроритмические закономерности и т. д., добавляются элементы информационных технологий, облегчающие и углубляющие художественно-образное решение.

Приемы и подходы в дизайне производственной среды. Можно выделить отдельные приемы, которыми пользуются дизайнеры при создании производственной среды:

1. Функциональное зонирование пространства за счет решения пола (цветом, уровнями, материалами).
2. Зонирование пространства за счет решения потолка (разноуровневый, различные материалы, разный цвет и фактура).
3. Зонирование пространства с помощью перегородок или мобильных ширм, группировок оборудования, выделение основных композиционных доминант цветом.
4. Корректировка визуальных характеристик пространства за счет цвета, продольного или поперечного членения, метрически-ритмических закономерностей, введения дополнительного освещения, рекреационных зон в качестве композиционных доминант и т. д.
5. Применение информационных технологий (мониторов, интерактивных панелей, пультов), как композиционных элементов пространства.

Как и в любой отрасли средового дизайна, в промышленном интерьере выбор дизайнерских средств и приемов будет зависеть от общего подхода к проектированию. В процессе исторического развития подходы к проектированию производственных помещений менялись. На сегодняшний день можно найти несколько явно выраженных вариантов.

Предлагается выделить следующие **подходы в дизайне** производственной среды:

Техногенный - использование современных информационных технологий и инновационных отделочных материалов, простые прямолинейные формообразования. Такой подход характерен для современных зарубежных предприятий ведущих мировых брендов (например, Мерседес-бенц, Порше, пищевые предприятия Chico и другие).

Экологический - использование экологически чистых материалов и технологий (замкнутый цикл производства), обязательную связь с естественной внешней средой; формообразования бионического характера, рекреационные зоны. Только наиболее прогрессивные предприятия мира предлагают дизайнерам такой подход (например, Мс-Ларенс, Феррари, Тойота).

На третьем курсе, выполняя эскизный проект производственного помещения и знакомясь с многочисленными нормами и стандартами организации промышленных интерьеров, студенты ищут средства для повышения комфортности помещений, способы связи внешнего и внутреннего пространства, экологически чистые безвредные материалы и новые энергосберегающие технологии, что приводит к созданию принципиально новой устойчивой (и в то же время мобильной) производственной среды.

Гуманистический подход - (превалировавший в советское время, на основе разработки ВНИИТЭ - КамАЗ, ВАЗ) - построен на сочетании и упрощении первых двух: использование современных для того периода научно-технических знаний, технологий и материалов, простые прямоугольные формообразования, наличие зон или комнат отдыха, озеленение в интерьере.

На сегодня дизайнерский подход заключается в сочетании предыдущих на принципах *sustainable development* - общества устойчивого развития, а именно: в проектировании производственных интерьеров наиболее целесообразным сегодня является *комплексный подход*, включающий безотходный замкнутый цикл производства с наличием очистных сооружений, использование инновационных экологичных материалов и технологий, экологичность и гуманистическую направленность пространства (связь с внешней средой, позитивные санитарно-гигиенические характеристики, рекреационные зоны, комнаты отдыха, бионические мягкие и функциональные формообразования, придающие образность производственным помещениям, экология цвета - цветовой комфорт).

Заключение. Анализ существующих научных разработок, посвященных данной проблеме, показал, что исследования,

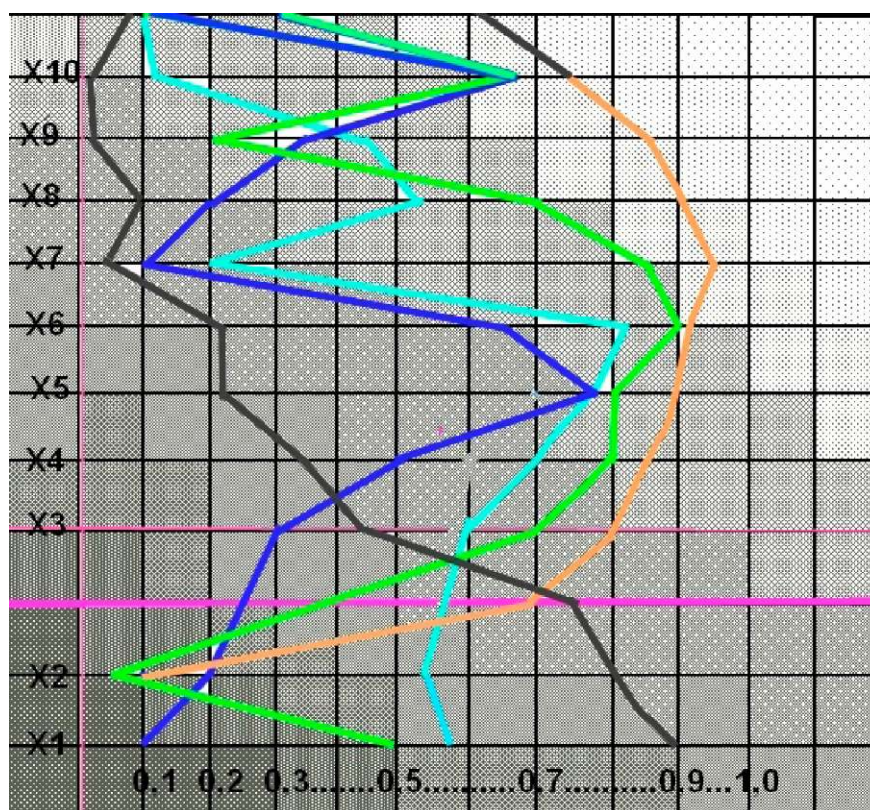


Рис. 2. Сравнительные графоаналитические показатели дизайна интерьеров для различных отраслей промышленности [5].



Рис. 3. Варианты решения цехов и комнат отдыха в учебном курсовом проектировании.

рассматривающие целостную систему факторов, влияющих на комфортность промышленной среды, отсутствуют.

Мониторинговое обследование промышленных предприятий различного уровня и направления на предмет использования дизайн-средств производственных интерьеров, определение на основе анализа рассмотренных интерьеров уровня их комфортности с позиции эстетических возможностей дизайна в процессе дальнейшей их организации позволили выявить основные дизайнерские приемы и подходы в формировании производственной среды.

Дизайнерский подход к проектированию промышленных объектов предполагает, что производственная среда должна содержать: эргономичное рабочее место; зоны отдыха; обоснованное цветовое решение стен с учетом вида деятельности; экологически безвредную технологию; «чистые» материалы и связь с естественным внешним окружением. Именно эти тенденции в дизайне должны продолжаться и развиваться при любых обстоятельствах. Математическая модель, построенная на основе относительных процентных показателей наличия всех вышеперечисленных элементов, позволяет представить графоаналитический вариант

состояния дизайн-решения и наметить направления его оптимизации (рис. 2).

Прогнозирование дальнейших направлений деятельности дизайнеров, основанное на графо-аналитических показателях комфортности, было учтено при разработке проектов интерьеров промышленных предприятий в экспериментальном учебном проектировании. Варианты студенческих решений цехов и комнат отдыха для современных реконструируемых предприятий представлены на рисунке 3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Истоки и развитие технической эстетики в Украине // Искусство и образование. - 2000. - № 3. - С. 7-10.
2. Змановских, Э. В. Художественные приемы и технологические средства в дизайне интерьера общественных зданий: дис. ... канд. техн. наук / Э. В. Змановских. - Иркутск, 2009. - 253 с.
3. Садовский, В. Н. Системный подход и общая теория систем: статус, основные проблемы и перспективы развития / В. Н. Садовский. - М.: Наука, 1980.
4. Блохин, В. В. Композиция интерьеров промышленных зданий / В. В. Блохин // Архитектура СССР. - 1983. - № 11. - С. 46-49.
5. Підлісна, О. В. Математична модель урахування дизайн-факторів виробничого середовища у визначенні ступеню комфортності промислового інтер'єра / О. В. Підлісна // Вісн. Харківськ. держ. академії дизайну і мистецтв [текст]: зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. - Харків: ХДАДМ, 2011. - 222 с. - С. 38-39.

Поступила в редакцию 02.06.2014 г.

Проектирование общественных зданий: здания ресторанного рынка

Дудка С.-Р. А.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина



Проектирование общественных зданий предполагает учет множества разнообразных факторов при конструировании пространственной среды, так как необходимо реализовать организацию функциональных процессов на основе строительных конструкций и отделочных материалов, использования инженерного оснащения, применения оборудования для различных видов жизнедеятельности, содействуя целостности восприятия среды и ее эмоциональной выразительности.

Понятие «общественное здание» охватывает широкую гамму строений и помещений различного функционального назначения, в том числе и предприятия общественного питания, рестораны и кафе.

Современная экономическая составляющая градостроительства, несмотря на мировой экономический кризис, претерпевает крупные изменения в связи с расширением потребительского рынка и улучшения благосостояния населения. Наше время можно считать уникальным для развития культуры потребления ресторанных услуг потому, что в современной Украине активно реализуется тенденция не только экономического разнообразия данных общественных сооружений по, так называемой, «степени доходов», но и эксклюзивности и своеобразной индивидуальности внутренней среды помещений, приусловили их гармоничного сочетания с тенденциями архитектурного развития внешнего облика города.

Ключевые слова: рестораны, общественные здания, проектирование, конструирование, предметно-пространственная среда, интерьер, насыщение, эргономика, комфорт.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 40-45)

Public Buildings Design: Buildings of the Restaurant Market

Dudka S.- R. A.

Kharkov State Academy of Design and Arts, Ukraine

Public buildings design involves taking into account a variety of different factors in the design of spatial environment, since it is necessary to implement setting up functional processes on the basis of building structures and decoration materials, use of engineering equipment, application of the equipment for different kinds of life, contributing to the integrity of the environment perception and its emotional expressiveness.

The concept of «public building» covers a wide range of buildings and facilities of various functionalities, including catering, restaurants and cafes.

Modern economic component of urban development, in spite of the global economic crisis, is undergoing major changes due to the expansion of the consumer market and improving welfare. Our time can be considered unique for the development of the culture of consumption of restaurant services because in modern Ukraine the trend of not only economic diversity of such public buildings according to the so-called «revenue raising», but also a kind of exclusivity and individuality of indoor environments is implemented, subject to harmonious combination with the trends of the development of architectural appearance of the city.

Key words: restaurants, public buildings, design, construction, subject-spatial environment, interior, saturation, ergonomics, comfort.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 40-45)

Люди получили возможность отсorbации собственного жилища, то есть, бытовых хлопот, в том числе и приготовления пищи; во-вторых, усиления его закрытости по принципу «мой дом - моя крепость», во-первых, преобразования личного дома в место полноценного отдыха, свободного от если говорить о контингенте общения в

Адрес для корреспонденции: e-mail: Designer-lana@mail.ru - С.-Р. А. Дудка

силу урбанизации и глобализации современной жизни в мегаполисах; в-третьих, в эпоху моды на здоровый образ жизни, многие задумались о собственной красоте и фигуре и стали избирательнее относиться как к еде, так и к выбору места проведения досуга, что является для нас наиболее значимым аргументом, подчеркивающим актуальность выбранной темы данной статьи.

Во многом благодаря этим отрадным тенденциям ресторанный рынок растет стремительными темпами. 20-30% ежегодного прироста - стабильная цифра на протяжении последних пяти лет. Ресторанные дворiki и кафе (food courts) - это важное звено, без которого уже немыслимы современный полноценный торговый комплекс или деловой квартал города.

Таким образом, объектом исследования является область проектирования общественных зданий, в частности зданий ресторанного рынка.

Цель исследования - охарактеризовать функциональные, эргономические и эстетические особенности объектов градостроения предприятий питания, каковым является ресторан.

Данная цель определяет такие задачи:

- провести анализ сегодняшних направлений в развитии и построении интерьеров общественных зданий, с учетом всех предполагаемых специфических и функциональных нюансов, что представляется наиболее обоснованным и логичным;

- рассмотреть некоторые характерные особенности при детальной проработке внутреннего предметного содержания интерьера ресторана, так как данный аспект играет одну из ведущих ролей при создании оптимальных условий психологического комфорта потребителей в сочетании с функциональностью помещения.

Средовое восприятие как информативный банк данных. Среда общественно-го назначения, изначально направленная на реализацию форм общения человека и общества, является наилучшей сферой поиска в области изобразительного (во всеобъемлющем значении этого слова) искусства, которое и есть само по себе одно из мощнейших средств человеческого общения [1].

Материальная предметность архитектурной среды обеспечивает течение де-

ятельного процесса (среда действия) и одновременно создает эмоционально-эстетический эквивалент процесса как отражение его духовной сути и социальной значимости (среда восприятия) [2].

Безусловное главенство визуальных форм и функционального содержания в доминантном элементе по сравнению с прочими слагаемыми композиционной структуры, ритмическая организация акцентных форм в пространственном контексте, выявление композиционных осей, связывающих в целое стилистически разные элементы среды, поиск соответствий в масштабных уровнях - все это, в конечном итоге, составляет информативную основу архитектурной и дизайнерской составляющих среды.

Удовлетворение физиологических потребностей определяется в среде рядом качеств, информирующих человека об ее удобстве, надежности, целесообразности и т. п. Так, окруженный стенами, внутренний двор или в меру небольшие проемы ассоциируются с защищенностью; верхние фонари в потолке, большие витражи соединяются в воображении с простором, светом, свежим воздухом и т. д.

Познавательная (ориентационная) потребность проявляется в необходимости понять окружающую среду путем получения информации как смысловой, так и визуальной. Визуальная информация связана с количеством различных материальных элементов среды. Недостаточность информации порождает бедность ощущений и неудовлетворенность от однообразия архитектурной среды.

Общественные здания имеют самую разнообразную объемно-планировочную композицию, зависимую в основном от функционального назначения и архитектурного решения. Тем не менее, из большого круга композиционных форм общественных зданий четко выделяются коридорные и зальные. Большую часть общественных зданий представляет «смешанная группа», получившая более широкое распространение при современном обслуживании населения городов, рабочих поселков и сельских населенных мест. Варианты композиционных решений внутри зданий могут быть различными. Практическое группирование помещений происходит по однотипности

залов, разногабаритные - в разноуровневые, мелкообъемные - вокруг главного объема [3].

Для всех видов общественных зданий присущи основные планировочные элементы: помещения основного функционального назначения (в административных зданиях - рабочие кабинеты, комнаты; в зальных помещениях - залы, в торговых зданиях и зданиях общественного питания - торговые и обеденные залы, в библиотеках - читальные залы и книгохранилища и т. д.); входной узел - в составе тамбура, вестибюля и гардероба; узел вертикального транспорта - лестницы, лифты; помещения движения и распределения людских потоков в коридорных зданиях - коридоры и рекреации; в театральных - фойе и кулуары; санитарный узел - туалеты, умывальники, комнаты личной гигиены. Масштабное соотношение всех внутренних пространств в очередной раз будет максимально подчинено предназначению здания. Взаимное расположение основных планировочных элементов в соответствии с функциональным назначением и лучшей организацией людских потоков указывает на качество планировки здания.

Стилистические характеристики современных интерьеров общественных зданий. Как и в любом виде средового проектного анализа, надо различать проблемы стиля, относящиеся раздельно к архитектурному и дизайнерскому началу среды и к их слиянию в средовом ансамбле. В каждом из них требования к чистоте стилиобразующих форм достаточно своеобразны: визуализация формальных параметров стиля есть «визитная карточка» его содержания, то есть - образа жизни социального слоя, поколения, нации, взятых в ощущении зрительного единства. Связь человека с окружающим миром, в том числе и с архитектурной средой, отражается с помощью ощущения и восприятия, выступающих в единстве. Освоение архитектурной среды протекает в процессе ее познания. Отбор информации из окружения определяется внутренними потребностями людей и оценивается степенью возможного удовлетворения этих потребностей.

Проблема стиля в дизайне среды рассматривает вопросы индивидуализации средового объекта с особых позиций - его связей

с контекстом, архитектурным, художественным и, наконец, общекультурным.

Стилистические характеристики - это отражающие в системе присущих (присвоенных) среде образов специфические отпечатки времени, личностных и коллективных отношений к общественному и архитектурно-градостроительному контексту.

При решении задач индивидуализации облика среды обращение к стилистическому анализу выливается в два варианта.

Первый - растворение новообразования в стилевом контексте, навязывание особых, не всегда свойственных ему внешних примет. Этот ход требует вживания автора в эстетическую систему воспроизводимых им «чужих» форм, привязки их к внутреннему смыслу проектируемых элементов среды, причем результат стилизации отнюдь не обязательно становится эталоном художественного качества. К счастью, объективно этот вариант в полном виде нужен сравнительно редко, например, в заповедных исторических ансамблях.

Второй подход творчески куда более продуктивен и строится на принципах контраста проектируемых форм их окружению, что возможно и там, где образная система «вписанного» решения имеет самобытный характер, и если она будет воспроизводить визуальные особенности некоего образа.

Интерьеры общественных зданий в скором времени не обещают радикальных изменений по сравнению с сегодняшней ситуацией. Прежде всего, нужно признать, что выразительный интерьер есть понятие равнозначное эмоциональному интерьеру, то есть интерьеру, выражающему переживания и мысли архитектора, а грамотная композиция и есть средство достижения выразительного интерьера [1].

В зависимости от изменения характера архитектурного объекта - его функционального назначения, условий его эксплуатации, его места в архитектурной или природной среде - меняется и относительная роль его интерьера и экстерьера.

Само по себе деление на интерьер архитектурного объекта и внешнее пространство достаточно условно. Даже в традиционных архитектурных объектах интерьер не обязательно замыкается в оболочке здания, но может прорываться наружу, захватывая

примыкающие к зданию пространства, или, наоборот, запускать внешнюю среду внутрь здания, визуально объединяя интерьер с окружающей здание природной или городской средой.

Предназначение здания диктует выбор своеобразных архитектурно-художественных, конструктивных и декоративных средств построения интерьерного пространства [4]. В наши дни внедрение так называемой «сценографической» технологии в средовой дизайн стало стойкой тенденцией - из-за тяготения современной общественной жизни к театрализации - яркости, условности, гипертрофированной выразительности ее проявлений.

Появление среди «хайтековских» конструкций «скал» из природного камня, водоемов, каскадов, даже водопадов, всякого рода «насаждений», от муляжей до натуральных посадок, ароматизированная вентиляция, имитирующая закаты и рассветы подсветка - делают холлы банков, гостиниц, фойе концертных залов своеобразными зимними садами, «второй природой», столь нужной в современном городе. Эта тенденция тесно связана с необходимостью разработки и применения совершенно новых форм инженерного оборудования в общественных интерьерах.

В дизайне ведущей является визуальная гармония. Дизайн взял от искусства не только его формальные методы и приемы, но и способность создавать образы, эмоциональные представления. Дизайн, по сути, воплотил в себе то, что является многовековым и нередко бесплодным стремлением пространственных искусств - идею органического синтеза [5].

Иными словами, в наши дни стиль - еще одна форма завершения работы над произведением искусства через сравнение его характеристик с общепринятыми идеалами художественности.

Сегодня стиль - это узнаваемость работы мастера, таинственная совокупность индивидуальных впечатлений, рассказывающих о личности художника, в каких бы формах он не работал. И «обладать стилем» означает - не быть, как все. Наоборот, это способ выделиться из безликого вала экспериментальных поисков, обозначить свой путь, опираясь на поддержку единомышленни-

ков, защищающих общие «групповые» интересы.

Отличительные черты и функциональные особенности интерьеров ресторанов.

В условиях современной жизни все большей популярностью в Украине пользуются доступные и недорогие комплексы из ряда сферы услуг. К таковым можно отнести кафе-бары. Кафе-баром принято называть заведение, рассчитанное на широкий круг посетителей, отличающееся большим ассортиментом предлагаемых напитков и соответствующим меню. Кафе-бары в настоящее время весьма востребованы, что делает их перспективным видом деятельности.

В условиях специфических особенностей климатического местоположения нашего города, его тождественности курортным объектам региона упрощенная форма обслуживания с облегченным меню дает прекрасный шанс владельцам кафе и баров не только сохранить на приемлемом уровне доходность своих ресторанов, но и обзавестись на волне традиционного летнего ажиотажа новыми постоянными посетителями. Дизайн интерьера кафе влияет на атмосферу всего заведения. Именно от дизайн-проекта зависит, будет ли ваше заведение пользоваться успехом у посетителей или нет.

Доступность цен и разнообразие меню в сочетании с визуальным внешним эффектом и ощущением внутреннего комфорта послужит дополнительным компонентом популяризации нашего кафе.

От того, кто именно будет составлять клиентскую базу заведения, зависит спектр предоставляемых услуг и специфика обслуживания. В летний сезон особую актуальность приобретают небольшие террасы и веранды, оборудованные на открытом воздухе. Секрет быстрой окупаемости инвестиций, вложенных в создание подобных заведений, состоит в доступности последних для широкого круга потребителей с невысокими доходами.

Существуют правила, придерживаясь которых, можно наиболее оптимально использовать помещение, предназначенное для кафе, ресторанов, но конечно мы понимаем, что всего предусмотреть невозможно. И конечно, правила не могут быть догмой. Атмосфера вашего ресторана должна соответствовать тому особому меню, которое вы

собираетесь предлагать посетителям.

Прежде чем обсуждать проблемы, связанные с планировкой кафе, необходимо хорошо представлять, что задумано.

На основе этого обсуждаются четыре главные темы:

- интерьер;
- оптимальность планировки;
- оперативность обслуживания;
- внешний облик.

Функциональность будет обеспечена только тогда, когда будет учтена специфика меню и реальные возможности заведения.

Необходимо гарантировать своим гостям удобство и спокойствие, а своим сотрудникам - свободу передвижения, необходимую для успешного выполнения работы.

При разработке интерьера следует обращать внимание на следующие моменты:

- прием гостей: стойка сотрудницы, встречающей гостей (hostess), должна располагаться у входа в ресторан;
- фокусная точка: все столы должны быть ориентированы на одну внутреннюю точку. Это может быть стойка для демонстрации напитков, камин, фонтан;
- создание уюта: стены, ширмы, растения, вазы для цветов, разные уровни пола - все необходимо использовать для того, чтобы в кафе были отдельные, «интимные» столы или группы столов, где гости чувствовали бы себя уединенно - так, как будто они одни;
- демонстрация блюд: стойки, витрины для демонстрации блюд или напитков должны быть расположены около фокусной точки;
- развлечения: если в заведении предусмотрена маленькая сцена или танцевальная площадка, то столики клиентов необходимо ориентировать на них (они становятся фокусными точками);
- бар или «зал ожидания»: диваны или кресла, на которые можно посадить гостей ожидающих, например, своих друзей, предложив им напитки, очень полезны ресторану. Но для установления дружественных отношений между барменом и посетителями, лучше использовать барную стойку;
- посуда и аксессуары: все должно соответствовать тематике зала.

Функциональное предназначение предприятий питания в не меньшей степени

определяет и оформление. При планировке учитывается система обслуживания официантами или самими посетителями. Примеров удачных художественных решений можно привести много. В последнее время часто устраиваются залы в реконструируемых зданиях. Все большее внимание обращается на тематическое оформление: нравятся посетителям Дома охотников, социализированные детские кафе со сценарной интерпретацией героев сказки, молодежные клубы по интересам, придорожные рестораны. В этих случаях используются произведения народного творчества, утварь, мебель из стволов деревьев - все, что создаст уют, необычайность обстановки, повышает эстетическую ценность интерьера.

В организации среды предприятий общественного питания особое внимание уделяется искусственному свету. При этом тщательно продумывается декоративный эффект, которого можно достигнуть, используя разнообразие форм, способы изготовления и художественного оформления плафонов. При этом важно учесть взаимовлияние света и цвета. Частое использование света в сочетании с оттенками синего, голубого, зеленого цветов с белым подчеркивает чистоту помещений.

Активно подключаются формы живой природы. Особую роль приобретают панно, украшения.

Положительно воспринимаются интерьеры приморских ресторанов и кафе, тематика оформления которых посвящена морским традициям флота и представлена росписями, гобеленами, керамикой.

Использование национальных традиций народной архитектуры, пластические и декоративные находки мастеров стран СНГ и дальнего зарубежья обогащают общечеловеческую культуру, современное зодчество и дают в руки дизайнеров ценные идеи для совершенствования искусства оформления интерьеров.

При проектировании целесообразно предусматривать индивидуальные входы в помещения различного назначения. Высота залов должна быть 3,3 м при площади до 300 м², в залах большей площади высоту устанавливают 4,2 м, в подвальных помещениях - 2,7 м, а до выступающих конструкций - не менее 2,4 м. Состав и площа-

ди помещений назначают в соответствии со СНиП 2.08.02-89.

Заключение. Определение концепции при разработке проекта является главным при проектировании. Теоретическим обоснованием работы над дизайн-концепцией может стать известное положение о проблематизации задания на проектирование (его проблемном восприятии, нацеленном на объективную оценку сложившегося и ожидаемого положения дел, выделении в жизни объекта противоречий, проработанность части, «случайность» целого, «существование», взаимосвязь разнородных художественных систем ведущих к его перспективному развитию) и тематизации возможных подходов к его решению (выявление и отбор путей разрешения противоречий, отнесенных к реальным компонентам, пространственным уровням, системам функционирования или оснащения рассматриваемого объекта).

Рассматривая характерные особенности развития и построения интерьеров общественных зданий, мы пришли к выводу обоснованности и логичности учета всех предполагаемых специфических и функциональных нюансов для определения оптимального структурирования будущего помещения.

Большое внимание также уделено некоторым характерным особенностям в детальной проработке внутреннего предметного содержания интерьера ресторана, так как, на наш взгляд, именно данный аспект играет ведущую роль при создании оптимальных условий психологического комфорта потребителей, тем самым, подчеркнув ведущую роль индивидуального подхода к организации интерьера проектируемого здания.

Особый акцент сделан на ценностное значение цветового и светового решения интерьера общественного здания для демонстрации его характера и общественного статуса. Рассматривая воздействие формы на человека, пришли к выводу, что степень

эмоционального ощущения при восприятии зависит от особенностей ассоциативного воздействия пространственной формы, ясности или сложности прочтения ее геометрических параметров и композиционной структуры.

Изучение современных модных тенденций в формировании интерьеров общественных зданий во взаимодействии с внимательным подробным исследованием опыта мастеров прошлого и творчества наиболее известных дизайнеров как Украины, так и зарубежья, их своеобразного подхода к собственному стилевому преобразованию архитектурной формы - от строгого следования установленным традициям определенного стиля до органичной эклектики - не только необходимая предпосылка осмысленной работы для человека, так или иначе связанного с дизайнерской деятельностью, но и, с нашей точки зрения, важная черта человека так или иначе связанного с бизнесом, стремящегося к его современной и подчеркнута стильной презентации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимов, А. В. Дизайн архитектурной среды / А. В. Ефимов, Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко / Архитектура-С. - М., 2006. - 504 с.
2. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории (средовой подход) / В. Т. Шимко / Архитектура-С. - М., 2009. - С. 408.
3. Сомов, Г. Ю. Пластика архитектурной формы в массовом строительстве / Г. Ю. Сомов. - М.: Стройиздат, 1986.
4. Глинкин, В. А. Искусство современного интерьера - школьнику: Книга для учащихся старших классов / В. А. Глинкин. - М.: Просвещение, 1984.
5. Воронов, Н. В. Дизайн: русская версия / Н. В. Воронов; под ред. Г. В. Вершинина. - М.: Тюмень, 2003.
6. Бурлаков, И. Р. Основы архитектурно-строительного проектирования зданий и сооружений: учеб. пособие / И. Р. Бурлаков, Г. П. Неминуший. - Ростов н/Д, 1997.
7. Грожан, Д. В. Справочник начинающего дизайнера / Д. В. Грожан. - 3-е изд. - Ростов н/Д: Феникс, 2005.
8. Другов, Д. Человек - образ жизни - дизайн интерьера / Д. Другов. - М.: Издательский центр «Табурет», 2001.
9. Минервин, Г. Б. Основы проектирования оборудования для жилых и общественных зданий / Г. Б. Минервин. - М.: Архитектура, 2004.
10. Найденская, Н. Г. Человек. Образ. Стиль / Н. Г. Найденская, Е. В. Новокщенова, И. А. Трубецкова. - М.: Издательство «Познавательная книга плюс», 2002.

Поступила в редакцию 06.05.2014 г.

Средства представления ценностей бренда в архитектуре и дизайне на примере автоцентров компании BMW

Бондаренко Б. К.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина



В статье прослежена взаимосвязь между основополагающими позициями философии компании BMW и средствами дизайна, которые позволяют их реализовать в архитектуре и интерьерах дилерских центров бренда. Кратко обозначены этапы развития компании, выявлены характерные признаки, отличающие авто BMW от других марок, обозначены принципиальные позиции в философии бренда.

Установлено, что архитектура автоцентров BMW указывает на реминисценции с архитектурой функционализма, источником которой является школа Баухауза. Организация интерьеров основывается на четком функциональном зонировании. В средовом дизайне, акцент делается не на детали, а на ощущение пространства. Корпоративные ценности бренда BMW в дизайне среды автоцентров выявляются посредством использования лаконичной цветовой гаммы с доминированием белого, современных отделочных материалов и формообразованием в оборудовании на основе прямоугольника.

Ключевые слова: философия, бренд, пространство, среда, интерьер, дизайн.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 46-51)

Tools to Represent Values of the Brand in Architecture and Design on the Example of BMW Showrooms

Bondarenko B. K.

Kharkiv State Academy of Design and Art, Ukraine

The article traces the relationship between the fundamental positions of philosophy of BMW Company and means of design which make it possible to implement them in the architecture and interiors of the Brand showrooms. Briefly outlined is the history and development of the company, characteristic features distinguishing BMW cars from other brands are revealed, principle positions of the Brand philosophy are outlined.

It has been found out that the architecture of BMW showrooms indicates reminiscences with the functionalist architecture, the source of which is the Bauhaus school. Setting up of the interiors is based on clear functional zoning. In environmental design, emphasis is not on the details but on the feeling of space. Corporate values of BMW Brand in interior design of showrooms are identified through the use of laconic color with the dominance of white, modern decoration materials and form building in equipment on the basis of the rectangle.

Key words: philosophy, brand, space, environment, interior, design.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 46-51)

Изменившиеся тенденции в обществе свидетельствуют о том, что современный человек, принимая решение о покупке определенного товара, руководствуется не только четко сформулированными требованиями, но и субъективными пред-

ставлениями - особенно это касается выбора средств передвижения. Приоритеты, которые ставят перед собой покупатели, претерпели за последние времена существенные изменения, а их запросы стали значительно более дифференцированными.

Адрес для корреспонденции: e-mail: apokryphos.87@gmail.com - Б. К. Бондаренко

Жесткая конкуренция на автомобильном рынке заставляет автомобильные компании проводить все более неожиданные по способу организации выставки, презентации и рекламные акции. Но, для более наглядного представления преимуществ автомобильных брендов и привлечения все большего количества покупателей, каждая компания пытается раскрыть свои достоинства через выразительную архитектуру и дизайн среды центров по продаже авто. В решении этой задачи отправной точкой становится содержание философии автомобильного бренда, которое должна неизобразительными средствами представить архитектура сооружения и ее предметно-пространственная среда. В этом смысле представляется интересным проследить за теми подходами, которые использует в своей практике при решении данного вопроса такая ведущая автомобильная компания как BMW.

На сегодня BMW это компания движения, которая делает людей активными и мобильными. Корпоративная этика находит свое отражение в неизменном стремлении к достижению наивысшей точки и, успех компании определяется в значительной степени тем, что была создана такая корпоративная культура, где бренд стоит на первом месте. Современная задача перед дизайнерами бренда формулируется как: «Проектировать машины, которые передают людям дух движения» [1].

Цель данной статьи - выявление на основе анализа мировой практики строительства дилерских центров марки BMW ведущих дизайн-средств, позволяющих реализовать основные положения философии бренда в архитектуре и средовом дизайне.

История и основные ценности бренда BMW. На сегодня BMW одна из самых крупных автомобильных компаний по выпуску легковых, спортивных, автомобилей повышенной проходимости и мотоциклов. Автомобили компании - это квинтэссенция истории, дизайна и технических достижений. Это воплощение безупречной репутации и престижа. На протяжении всей истории компании формировалась ее философия, заключающаяся в конструировании машин, которые удовлетворяют потребности клиентов и, в то же время, дают им без-

опасность, практичность, стиль, качество, надежность и наслаждение от процесса вождения.

Рождение немецкой компании BMW произошло путем слияния двух мюнхенских компаний, одна из которых - Rapp-Motorenwerke - была основана в 1913 году и пыталась выпускать авиадвигатели. Позже она сменила название на «Баварский моторный завод» (Bayerische Motoren Werke GmbH). Вторая компания - Баварский авиационный завод. В 1922 году этот авиационный завод был приобретен компанией Bayerische Motoren Werke GmbH, в результате чего и появилась всемирно известная фирма BMW [1].

Основанием для успешной стратегии развития компании был выпуск первого удачного двигателя BMW, который ставили на бипланы Fokker DVII - лучшие истребители Первой мировой войны. Этот двигатель обеспечил будущее автомобилям BMW, закрепив ассоциацию: BMW - скоростная езда. Уже в 1923 году на фабрике в Мюнхене был выпущен первый мотоцикл BMW, и в конце 20-х мотоциклы BMW получили признание, а фирма опять-таки стала выпускать авиационные моторы. Коммерческий успех по продаже мотоциклов, вдохновил на создание собственного автомобиля, но все попытки не дали значимых результатов, поэтому было решено приобрести завод в Айзенахе (Тюрингия), и с ним лицензию на производство небольшого автомобиля. Название первой машины, с которой начинается родословная машиностроительной компании - «Dixi», что в переводе с латыни означает «я сказал» - таким выражением римские ораторы заканчивали свое выступление. Таким образом, название авто свидетельствовало, что продукция фирмы - последнее слово в автомобильной индустрии. И, важно отметить, что дух лидерства компании BMW пронесла сквозь десятилетия. Именно на радиаторы «Dixi» в 1929 году начали ставить знак BMW, который обозначает вращающийся пропеллер. Это круг, разделенный на четыре четверти, где серебристо-белые секторы чередуются с голубыми. Выбранные цвета ассоциируются с цветами стали и неба, но содержание может быть и значительно глубже - ведь эти цвета присутствуют на флаге Баварии: синяя по-

лоса снизу, а белая - сверху. Кроме логотипа у автомобилей есть еще одна характерная особенность - радиаторная решетка в виде двух скругленных четырехугольников, форма которой не претерпела изменений на протяжении десятилетий и стала визитной карточкой этого бренда.

В 1936 году, в год проведения Олимпийских игр в Берлине, компания BMW начинает производство самой успешной в Европе машины в классе спортивных автомобилей - BMW 328. Именно в это время у бренда BMW определился главный принцип - «Автомобиль - для водителя» [2].

Первым послевоенным автомобилем BMW был большой «седан» BMW 501, который благодаря красивым абрисам кузова получил название «ангел барокко». Машина была слишком дорогой для послевоенной Европы, но, благодаря именно ей, за маркой BMW закрепилась репутация производителя авто премиум-класса.

В конце 50-х годов XX столетия компания была на грани краха, поскольку не имела моделей среднего класса, на которые был спрос. Новая модель BMW 700 дала возможность компании стать на ноги, соединив в себе спортивную эстетику и доступность для потребителей. Получив название «ласка с сердцем льва», модель вернула автомобилистам радость от комфортного вождения гоночной машиной высокого класса, тем самым прочно закрепив за BMW репутацию производителя комфортабельных авто. В 1961 году лучшие дизайнеры разработали модель BMW 1500, которая совершила прорыв в сегменте автомобилей среднего размера и стала базисной для будущих моделей. Она заложила основные принципы философии дизайна BMW и стала родоначальницей нового класса компактных спортивно-туристических автомобилей.

На рубеже 80-90-х годов XX столетия перед руководством компании стал выбор относительно дальнейшего пути развития, ведь условия рынка исключали раз и навсегда избранное следования без изменений. Поэтому радикальные новации в дизайне авто продемонстрировали переход от консервативного к авангардному дизайну, необходимость которого стала требованием времени. В 1992 году было проведено стратегическое заседание, на котором менедже-

ры высшего звена пытались определиться с тем, что будет актуальным для покупателей автомобилей премиум-класса через десять лет. Они пришли к выводу, что первые десять лет нового тысячелетия станут временем постоянного движения, это и определило задачу создания таких моделей авто, которые способны не только физически перемещать людей, но и влиять на их эмоции, возникающие при контакте с брендом BMW. В этом смысле следует отметить, что для поддержания эмоциональной связи с клиентом, кампания неоднократно использовала маркетинговый метод размещения определенного продукта в кино- или телефильме. Это два фильма всемирно известной «бондианы» - «Золотой глаз» и «Целого мира мало», когда благодаря появлению BMW Z3 эта модель стала самым популярным родстером в мире.

Определяющим фактором при разработке современных авто стало удовлетворение желаний потребителя в дополнительной пользе и большей гибкости. Основой для этих разработок стала инновационная концепция дизайнерского подразделения концерна BMW Group: GINA (Geometrie und Funktionen in N-facher Ausprägung (нем.) - геометрия и функция в N-ом количестве вариантов). Эта философия отражает готовность и способность дизайн-команды концерна сделать индивидуальные заказы клиентов неотъемлемой частью процесса разработки автомобиля. Кристофер Э. Бенгл, шеф-дизайнер концерна BMW, уверен, что «Индивидуальные требования клиента расширят спектр наших продуктов и, тем самым, изменят самооценку нашей отрасли» [3]. В целом, дизайн-концепция бренда определяется эстетической привлекательностью авто, отражающей его динамические характеристики и совершенство [4].

Таким образом, имея в виду, что стратегия концерна BMW по созданию новых автомобилей заключается в постоянном пересмотре существующих концепций, изучении новых возможностей, а также, в пристальном внимании к пожеланиям клиентов, следует отметить требовательное отношение к архитектуре и средовому дизайну объектов, связанных с производством автомобилей и их представлением перед будущими покупателями.

Принципиальные подходы в дизайне автоцентров BMW, отображающие позиции бренда. Компания BMW ставит высокие требования к архитектуре и дизайну своих сооружений: они рассматриваются как носители философии фирмы, и поэтому должны быть информативными и эмоционально влиять на будущего клиента. Принципиально важным является то, что в процессе выработки образа корпоративной идентичности в средовом дизайне, акцент делается не на детали, а на ощущение пространства. Главной целью дизайнеров, которые создают автомобили BMW, пробуждать страсть, поэтому архитектура дилерских центров и среда, где они должны быть представленными, имеют достаточно лаконичные формы, которые не отвлекают от процесса знакомства с авто. Но этот минимум средств вместе с тем должен подчеркнуть статусность и респектабельность салона, в котором эти авто экспонируются.

Дилерские центры BMW проектируются как интегрированный центр по принципу «трех S» (sale, service, spares), где под одной крышей размещается автомобильный салон, станция технического обслуживания и организована продажа оригинальных запчастей и аксессуаров. Архитектура автоцентров BMW представляет сочетание отчетливо нависающих плит перекрытия и стеклянного фасада, за которым выстраиваются автомобили бренда. Следует отметить, что в экстерьере сооружений не делается значительный упор на решении входной группы, с той целью, чтобы определенные акценты не отвлекали от созерцания автомобилей, которые экспонируются за витринным стеклом. Фасады большинства автоцентров BMW выглядят как композиция из призматических объемов, выделенных плоскостями сплошного остекления, которое графически расчленено на прямоугольники изящными линиями металлического каркаса, и дополнены непрозрачными поверхностями серебристо-серого цвета. Общие подходы к архитектурному решению автоцентров свидетельствуют об оперировании средствами стилистики функционализма, родиной которого является Германия и, в частности, школа Баухауза. Ведущей идеей, которую пропагандировал Баухауз в архитектуре и дизайне, - это со-

четание искусства и машинного производства, поэтому, обращение к теоретическому и практическому наследию при избрании корпоративной стилистики автоцентров немецкого производителя имеет значительную подоплеку. Функционализм требовал соответствия формы сооружения и ее отдельных частей тем процессам, которые в ней происходят, и отказа от всего, что не соответствует практическому применению. Эстетическая концепция, которой придерживался один из лидеров функционализма, - Мис Ван дер Роэ (директор Баухауза в 1930-1933 гг.), заключалась в абстрактности простых геометрических тел, ясности прямого угла, обнаженности конструкции - все это в значительной мере и использовано в архитектурно-пространственном решении дилерских центров концерна BMW [5].

Согласно концепции функционализма, архитектура, которая лишена украшений, должна восприниматься человеком в процессе движения. Поэтому внутреннее пространство становится свободным и перетекающим не только внутри объема, но и наружу - благодаря применению сплошного остекления, что давало возможность установить новые пространственные связи между внутренним и внешним миром. Именно эта позиция была активно использована дизайнерами при решении предметно-пространственной среды центров BMW: модельный ряд автомобилей находится, в основном, вдоль фасадного остекления, создавая иллюзию движения в уличном потоке. Подчеркивает такую ассоциацию поверхность пола, которая в этой зоне выделенная темно-серой плиткой, напоминающей уличный асфальт и контрастирует с общим светом фоном.

Этот «поток автомобилей движется вдоль центральной зоны регистрации, прилегающей лаунж-зоны и кафе, а пространственное решение интерьера имеет четкое зонирование, которое организовано в соответствии с двумя функциями: зоной экспозиции моделей авто и зоной общения с персоналом.

С целью формирования состояния эмоциональной приподнятости от созерцания совершенства авто баварского производителя, зоны работы с клиентом (Consulting lounge) приподняты на одну ступень, и это

позволяет посетителям легко охватить взглядом все пространство салона и почувствовать свое единение с брендом. Ощущение комфортности поддерживает применение древесины на полу, а также мягкой кожаной мебели, формообразование которой подчинено эстетике функционализма. Это массивные, прямоугольные по форме, кресла и диваны, прототипом которым послужило кресло, которое было разработано Ле Корбюзье еще в 1929 г., где стальной каркас, поддерживал пять мягких подушек [6]. Важно отметить, что дерево и кожа, которые применены в оформлении этой зоны являются дорогостоящими материалами и также используются в дорогих комплектациях автомобилей. Такой прием подчеркивает особое отношение корпорации к своим клиентам и престижность марки BMW.

Кроме того, в салонах премиум класса выделяется зона, в которой размещается автомобиль в эксклюзивном исполнении. С помощью специальных каталогов посетитель центра здесь может заказать действительно уникальную версию модели. Главными средствами, которые выделяют такую зону, как это представлено в центре BMW Санто-Доминго (Доминиканская республика), является повышение уровня пола и применение подсветки: плоскость, на которой стоит автомобиль из прозрачного стекла, через который льется свет, а его голубой цвет соответствует корпоративным цветам бренда.

Творческим кредо корпоративного дизайнера интерьеров автоцентров является прозрачность. Организация зонирования внутреннего пространства удовлетворяет функциональным требованиям как коммуникативности, которые являются ведущими в философии бренда, так и конфиденциальности. В дизайне офисного оборудования, выполненного из кориана с добавлением элементов из древесины, прослеживается соблюдение фирменной цветовой гаммы: белый с оттенками серого.

Таким образом, корпоративные эстетические ценности бренда BMW, которые заключаются в простоте, строгости и удобстве, в дизайне среды автоцентров провозглашаются через использование следующих средств:

- соблюдение лаконичной цветовой гаммы с преобладанием белого;

- применение современных материалов, отражающая поверхность которых намекает на высокую технологичность продукции концерна;

- формообразование в архитектуре и оборудовании на основе прямоугольника, что ассоциируется со взвешенной функциональностью.

Заключение. Таким образом, анализ позволил определить главные принципы философии бренда BMW. В создании автомобилей корпорация исходит из концепции сочетания лучшего в истории, дизайне и технических достижениях, благодаря чему авто этой марки стали воплощением безупречной репутации и престижа. За время существования компании сформировалась ее философия, где основным выступают положения о конструировании машин, которые удовлетворяют потребности клиентов и, в то же время, придают им безопасность, практичность, стиль, качество, надежность и наслаждение от процесса вождения. Одной из характерных отличительных черт автомобилей BMW является их способность к скоростной езде, благодаря чему определился и один из ведущих принципов - «Автомобиль - для водителя». Корпорация BMW позиционирует себя как компания движения, которая делает людей активными и мобильными. Реагируя на потребности современного потребителя, для компании стал принципиальным такой аспект продвижения продукта на рынке, как влияние на эмоции, возникающие у людей при контакте с брендом. Современная дизайн-концепция бренда заключается в эстетической привлекательности авто, отражающей его динамические характеристики и совершенство.

Новизной работы является то, что проведенный анализ дилерских центров BMW впервые позволил установить, каким образом главные признаки корпоративной идентичности бренда реализуются в средовом дизайне. В первую очередь, архитектура автоцентров BMW, формообразование фасадов которых представляет композиции из прямоугольных плоскостей, указывает на реминисценции архитектуры функционализма, источником которой является школа Баухауза. Такой прием указывает на историческую связь с выдающимися культуро-

логическими сдвигами, начало которым было положено в Германии. Свое развитие концепции функционализма получают в свободном перетекании экстерьерного пространства в интерьер, благодаря большому фасадному остеклению. Такое решение фасада позволяет по-особому представить экспозицию автомобилей, которые развивают идею перетекания пространства, и, выстроенные вдоль витринного стекла, они имитируют непрерывный уличный поток авто. Избранный способ экспонирования модельного ряда автомобилей становится наглядным средством представления кампании как кампании движения.

Пространство интерьера имеет четкое функциональное зонирование, дифференцированное согласно процессам, которые в них происходят: зона экспозиции моделей авто и зона общения с персоналом. Зона демонстрации модельного ряда контрастно выделяется темно-серым цветом пола и открыта, а в зоне общения с персоналом идеи пробуждения эмоционального подъема и требования корпоративной открытости решаются благодаря поднятию уровня пола, что дает возможность посетителю одним взглядом охватить пространство, увидеть совершенную продукцию авто концерна и, как следствие, почувствовать единение с брендом. Поскольку бренд BMW отмечает

престижность своей марки, то для создания ощущения эксклюзивности в этой зоне используется дерево и кожа - изысканные природные материалы, сочетание которых применяется в дизайне салонов автомобилей дорогих комплектаций.

Общие корпоративные эстетические ценности бренда BMW, которые заключаются в простоте и удобстве, в дизайне среды автоцентров провозглашаются через соблюдение лаконичной цветовой гаммы с доминированием белого, использованием современных отделочных материалов с преобладанием глянцевых поверхностей и формообразованию в оборудовании на основе прямоугольника, что ассоциируется со взвешенной функциональностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. BMW. Движущий брендинг [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.strategy.com.ua>.
2. История эмблемы BMW [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://bmwgt.ru/historybmw/history_logo.php.
3. Философия дизайна BMW [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://audiomobile.ru/texts/16681.html>.
4. BMW Concept Гран-купе [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://globaleast.info/bmw/42-2009-12-28-16-42-47>.
5. Мастера архитектуры об архитектуре: Зарубежная архитектура. Конец 19 - начало 20 века / под ред. И. Я. Цагарелли, сост. и общ. ред. А. В. Иконников. - М.: Искусство, 1971. - С. 365-383, ил.
6. Джон, Пайл. Дизайн интерьеров : 6000 лет истории / Пайл Джон. - М.: АСТ Астрель, 2006, ил.

Поступила в редакцию 12.03.2014 г.

УДК[78.033+793"06/11"](510)

Особенности эстетического мировоззрения Китая династий Тан и Сунн

Чжоу Ци

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

Династии Тан и Сун являются очень важными эпохами исторического развития китайской художественной культуры. Художественная культура данного периода активно исследовалась многими поколениями. Данная статья начинается с обсуждения вопросов создания «я-юэ». Указывается на то, что особенностью «я-юэ» династии Тан является стремление к простоте, а ее особенностью во время династии Сун - усложненность и следование древности. В ней также приводится подробный сравнительный анализ особенностей установления «я-юэ» данных династий, анализ частей «я-юэ», отношения к ней правителей и чиновников и т. д. В заключение приводится характеристика отличий и схожестей «я-юэ» этих двух династий. Согласно многим точкам зрения, в музыкальной жизни династий Тан и Сун существовали значительные отличия. В отношении ведущей идеологии, проявившейся в эти две династии, норм создания музыки, выбора фактического материала и иных сторон, также существовали большие различия. Именно этой проблеме посвящена статья.

Ключевые слова: династия Тан, династия Сун, культура, искусство, музыка, «я-юэ», дворцовый, церемонии, ритуалы, ритуальные установления, жертвоприношения, музыкальный строй.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 52-60)

Features of Aesthetic World Outlook of the China of Tan and Sunn Dinasties

Zhou Qi

Edicational establishment «Belarusion State University of Culture and Arst», Minsk

Tan and Sunn dinasties are very important epochs of the historical development of Chinese art culture. The art culture of the period was actively studied by many generations. The article starts with the discussion of the issues of creation of «ya-yue». The peculiarity of «ya-yue» of Tan dynasty is said to be desire of simplicity while its peculiarity during Sunn dynasty is complicatedness and following antiquity. It also performs a detailed comparative analysis of the features of setting up «ya-yue» of the indicated dinasties, analysis of «ya-yue» compopnents, attitude to it on the part of rulers and civil servants etc. In conclusion a characteristic of differences and similarities of «ya-yue» of the two dinasties is presented. From many points of view in the musical life of Tan and Sunn dinasties there were considerable differences. Big differences also existed in relation to the leading ideology of the two dinasties, norms of music creation, choice of factual material and other sides. It is this issue that the article centers round.

Key words: Tan dynasty, Sunn dynasty, culture, art, «ya-yue» music, royal, ceremonies, rites, ritual settings, sacrifice, musical order.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 52-60)

В данной статье посредством компаративного анализа «я-юэ» династий Тан и Сун показываются истоки возникновения значительных отличий в данном виде дворцовой музыки этих двух династий, определяются особенности «я-юэ» для каждой из них. Ввиду этого, проводится сравнение возникновения «я-юэ», ее развития, харак-

терных особенностей, положения и иных сторон в эпохи Тан и Сун.

Цель статьи - исследование различий в музыкальной культуре династий Тан и Сун.

В данной статье впервые осуществляется комплексное сравнение «я-юэ» династий Тан и Сун. Ранее исследователями

Адрес для корреспонденции: e-mail: a108841425@qq.com - Чжоу Ци

проводился сравнительный анализ только отдельных сторон «я-юэ» данных династий.

Анализ литературы по теме. В работе Лю Юй «Сравнение культуры в эпохи династии Тан и Сун» автор проводит сравнение культуры в эпоху династии Тан и Сун. Автор выделяет главные особенности культурного развития в эпоху династии Тан. Так, культура эпохи династии Тан представляет собой открытый тип культуры, в котором преобладает теплый колорит. Для культуры эпохи династии Сун характерна относительная закрытость, замкнутость, использование пастельных тонов. Политическая обстановка в эпоху династии Сун оказывала большое влияние на культуру [1].

В статье Бао Чжэна «Причины процветания культуры в эпоху династии Тан» говорится о том, что воссоединение страны в эпоху династии Тан стало основой для социального, политического и экономического развития, а также культурного процветания Китая. Правители династии Тан вели политику, направленную на развитие культуры, что обеспечило богатые возможности культурного развития. Национальная интеграция в эпоху династии Тан способствовала дальнейшему укреплению межнациональных экономических и культурных обменов, содействовала процветанию культуры в эпоху династии Тан. Власти династии Тан вели политику открытости, частые обмены между Китаем и другими странами содействовали процветанию культуры в эпоху династии Тан [2].

В статье Чжэн Ли Сюань «Исследование танца в эпоху династии Тан» отмечается, что наибольшее развитие в эпоху династии Тан получил сольный танец. В этой статье также дается описание трех основных видов музыки и танца эпохи династии Тан. Искусство танца династии Тан имело многообразные формы, богатое содержание, требовало от исполнителей владения сложными танцевальными навыками. Искусство танца династии Тан унаследовало традиции классического китайского танца, а в дальнейшем поглотило в себя все элементы танцевального искусства других этнических групп [3].

В статье Яо Ичунь «Особенности танцевального искусства династии Сун» говорится о том, что в основе данного вида искусства

лежало танцевальное искусство династии Тан. Однако в период правления династии Сун в танцевальном искусстве более отчетливо проявился сюжет рассказа, обогатилось содержание и лирика танца. В эпоху династии Сун танец постепенно из дворцового искусства превратился в гражданское танцевальное искусство (танцевальное искусство широких масс), он содействовал процветанию и развитию народного танца. Изящные танцевальные движения танца династии Сун приобрели народную живость и остроту [4].

Культура древнего Китая исследовалась и русскими китаеоведами. Тем не менее, следует особо выделить работы известных китаеведов М. Е. Кравцовой, И. С. Лисевича, В. В. Малявина.

В книге «Мировая художественная культура. История искусства Китая», написанной Мариной Евгеньевной Кравцовой, рассматриваются основные этапы становления и развития китайского искусства, рассматриваются его общие основы, а также его изобразительные средства. Отдельная часть посвящена истории музыкального искусства. В ней описаны проблемы происхождения и этапы становления музыкального искусства в Китае, его теории, инструментари и интонационный строй. Будучи прекрасным филологом, значительную часть своих исследований она посвятила китайской поэзии.

Игорь Самойлович Лисевич также занимался исследованием китайской поэзии. В частности, в книге «Древнекитайская поэзия и народная песня (юэфу конца 3 в. до н. э. - нач. 3 в. н. э.)» исследуется юэфу, жанр традиционной китайской лирической поэзии, возникший в эпоху Хань (206 г. до н. э. - 220 г. н. э.), под влиянием музыкальной палаты Юэфу.

Исследованиями китайской культуры занимается и Владимир Вячеславович Малявин. В частности он исследует мировоззренческие вопросы китайского искусства. В книге «Китайское искусство: принципы, школы, мастера» содержится очерк истории китайского искусства, излагаются основы китайской классической живописи.

Следует упомянуть работу Г. М. Шнеерсона «Музыкальная культура Китая». В ней дается описание развития музыкальной куль-

туры Китая вплоть до основания Народной республики.

Тем не менее, нет исследований, посвященных только периоду Тан и Сун. Также мало освещена музыкальная сторона культуры древнего Китая.

Во время смены династий Тан и Сун в обществе, политике, военном деле, культуре, идеологии произошли серьезные изменения. Дворцовая «я-юэ» (музыка и танцы, используемые при императорских жертвоприношениях небу и земле, предкам, при аудиенциях, пирах и иных больших торжественных церемоний; «истинная (каноническая) музыка»), являясь выразителем идеологии правящего класса, имела тесную связь с политикой. Она непосредственно отражала политику, идеологию и культуру общества того времени. Сильно различающийся стиль «я-юэ» в династии Тан и Сун с этой стороны отразил социальные различия в эти эпохи.

«Я-юэ» в целом являлась музыкой, предназначенной для жертвоприношений и церемоний, проводившихся при аудиенциях. Она брала свое начало от системы ритуальных (церемониальных) установлений эпохи Чжоу и использовалась во время жертвоприношений небу и земле, в храмах предков (жертвоприношения предкам), дворцовых церемоний (при аудиенциях), во время состязаний по стрельбе из лука, сопровождающихся распиванием вина (чиновники угощали представителей из простонародья), а также различных военных церемоний, и являлась важной составной частью дворцовой музыкальной культуры древнего Китая [1, с. 444].

«Я-юэ» выступала в качестве важного символа утверждения власти и различий в рангах. Ее значимость заключается в политическом эффекте, что является лежащем вне искусства свойством. Поэтому «я-юэ» с точки зрения художественной ценности не может сравниться с богатством застольной музыки и жизненностью народной музыки. Однако, с точки зрения ее свойства, как политического символа, «я-юэ» напрямую либо косвенно отражала особенности правления, политической формы, а также с общественной ситуации того времени.

На протяжении всего времени династии Тан и Сун являлись временем расцвета фе-

одального общества. Ученые очень интересуются музыкой и культурой того времени. С музыкальной точки зрения, существуют большие различия между музыкальной жизнью этих двух эпох. В некоторых отношениях они полностью противоположны. Дворцовая «я-юэ» рассматривалась правящим классом как проявление политики и просвещения, и в отношении к «я-юэ», в правилах создания музыки, выборе фактического материала и так далее эти две династии очень отличались. Что касается ортодоксальной конфуцианской идеи, появившейся в эпоху Чжоу, и выраженной как «устанавливая ритуалы, управлять делами; приводя в порядок музыку, управлять волей», то к эпохе Тан она полностью изменилась. Император династии Тан Тай-цзун говорил: «Установив ритуалы и музыку, что совершенные мудрецы сообразно всем вещам распространили их, для того чтобы навести порядок. Разве в этом причина подъемов и упадов порядка в управлении страной?»

Очевидно, что во время эпохи Тан ритуалы и музыка уже не имели отношения к судьбе государства, к его процветанию в мирное время. В результате в процессе становления «я-юэ» стало меньше ограничений, появились такие явления, как «простонародное проникает в истинное-каноническое», «варварское проникает в истинное-каноническое», «буддийское проникает в истинное-каноническое».

При династии Сун, наступившей после династии Тан, произошел отказ от прогрессивных тенденций Тан, ритуалы и музыка снова стали иметь отношение к развитию государства и улучшению благосостояния людей. Это проявилось и в том, что в «я-юэ» всячески поощрялся возврат к древности. Тем самым император надеялся на то, что божества будут защищать его власть, надеялся укрепить свое господство. Таким образом, различные политические намерения привели к тому, что создание «я-юэ», ее исполнение, ее применение в эпохи Тан и Сун имеет много различий.

Прежде всего, существовали большие различия в установлении «я-юэ».

Во время становления династии Тан система ритуалов и музыки в основном была унаследована от старой системы династии Суй. Мы можем разделить становление «я-

юэ» во время династии Тан на несколько этапов.

Во время правления императора династии Тан Гао-цзу, в связи с тем, что династия только что была основана, а также из-за нехватки времени на установление ритуалов и музыки, они были переняты от старой системы ритуалов и музыки династии Суй. «У императора династии Тан Гао-цзу, после того, как он вступил на престол, было много государственных и военных забот. Не было времени для преобразований. Поэтому палата Юэфу все еще использовала старые тексты династии Суй» [1, с. 1867]. Это привело к тому, что унаследованная династией Тан система «я-юэ» была неполной, были смешаны «я-юэ» и музыка «северных варваров».

И лишь после того, как император Тай-цзун взойшел на престол, преступили к пересмотру ритуалов и музыки. Можно считать, что впервые, когда помощник тайчана (тайчан - чиновник-распорядитель обрядами в храме предков императора) Цзу Сяосунь принял управление, официально начали заниматься установлением стандартов «я-юэ». Однако в то время, когда Цзу Сяосунь занимался «я-юэ», состояние танской дворцовой музыки было такое: в ней были смешаны и «истинное-каноническое», и простонародное; ханьское (китайское) и варварское. Цзу Сяосунь хотя и усилил присутствие китайской музыки, но в основном структура «я-юэ» не изменилась. «Сяосунь, используя музыку династий Чэнь и Лян, которая смешалась с музыкой царств У и Чу; музыку царств Чжоу и Ци, имеющую отношение к музыке северных варваров и жунов, и таким образом учтя южную и северную музыку, а также древнюю музыку, и создал музыку «я-юэ» Великой Тан» [2, с. 237].

Во время правления императора Гао-цзу на основным в становлении «я-юэ» было изменение предшествующих двух видов танцев (гражданского и военного), создание трех танцев «Да юэ» («Великая музыка»), восстановление «Почжэнь-юэ» («Победная музыка»). Во времена танского императора Тай-цзуна, Цзу Сяосунь установил «Хуакан» («Благоденствие-процветание») и «Кай ань» («кай» означает победную песнь, «ань» - «спокойствие») в качестве гражданского и военного танцев соответственно.

«Согласно указу второго года десятого месяца при девизе правления «линь-дэ» танец «Гунчэнцишаньюэ» («Воспоминания о Циньшане», Циньшань - место рождения императора Тай-Цзуна) установить в качестве гражданского, танец «Шэньгун по чжэньюэ» («Воспевание чудесных подвигов») установить в качестве военного, а также сменить состав музыкальных инструментов, костюмы и иное» [3, с. 765]. Ко времени правления императрицы У Цзэ тянь утвердили имя храмового танца, существовавшего во время правления Гао-цзуна. Во время У Цзэ тянь были предприняты уникальные меры по установлению стандартов «я-юэ». Ею сопровождалось жертвоприношение земле и злаков, проводившееся в северном предместье столицы. Строй «мужских» и «женских» ладов в «я-юэ» переменялся на обратный, название «я-юэ» было изменено на «Ши эр хэ» («Двенадцать "хэ"», «хэ» - «гармония») [4, с. 11].

Ко времени правления императора династии Тан Сюань-цзуна в 738 г. н. э. чиновники Жертвенного приказа, ответственные за музыку, заново упорядочили части «я-юэ». До этого не было постоянного учредителя песен для частей «я-юэ», кроме того, музыканты Жертвенного приказа во время исполнения не были достаточно точны в их использовании. С того времени слова были установлены и обнародованы среди музыкантов для их изучения.

Ко времени правления Су-цзуна восстание Ань Ши (восстание Ань Лушаня) привело к упадку династии Тан. Ведомство дворцовой музыки во время восстания серьезно пострадало, музыкальные инструменты были испорчены, музыканты были либо убиты, либо исчезли в среде народа. После того, как Су-цзун восстановил свою власть, можно сказать, что «я-юэ» находилась в полном упадке. Поэтому Су-цзун в первое время после того, как вступил на престол, начал прилагать все усилия для того, чтобы восстановить «я-юэ».

В конце династии Тан восстание Хуан Чао привело почти к полной гибели династии. Музыкальные инструменты, которыми обладало ведомство дворцовой музыки, были почти полностью утрачены, музыканты исчезли в среде народа.

Подводя итоги, можно сказать, что перемены в танской дворцовой «я-юэ» были в основном невелики. Основным было то, что начиная со времени, когда Цзу Сяосунь, Чжан Вэньшоу принялись за установление стандартов «я-юэ», только при императоре Гао-цзуне были изменены наименования танцев под музыку, во время правления императрицы У Цзэ тянь были изменены строи «мужских» и «женских» ладов, а во время правления императора Сюань-цзуна были заново упорядочены части «я-юэ».

Основание династии Сун произошло после смутной эпохи Пяти династий и десяти царств. В то время общество было полностью нестабильным. Что касается идеологии культуры, то после восстания Ань Ши (Ань Лушаня) во время династии Тан некоторые чиновники-конфуцианцы заново выдвинули идею преклонения пред престолом и признания единственной верховной власти. Начатое чиновниками-литераторами Хань Юем и Лю Цзунъюанем движение к возврату к древности на волне возрождения конфуцианства еще большей силы достигло ко времени династии Сун. К тому же государства Ляо и Западное Ся постоянно нарушали границы. Поэтому идеология «возврата к классической древности и избавления от варваров» встретила всеобщую поддержку в правящем классе эпохи Северная Сун. Эти обстоятельства, порожденные событиями той эпохи, обусловили то, что в сунской «я-юэ» постоянно возникал вопрос о возврате к системе классической древности. Все чиновники, связанные с управлением музыкой, прибегали к изначальной системе музыкальных тонов и соотношений, чтобы достичь соответствия с эталонами классической древности, добиться звука классической древности.

В главе «Юэжи» («Записи о музыке») «Истории Сун» сказано: «Музыка династии Сун начиная с времени правления императора Тай-цзу и заканчивая правлением императора Хуй-цзун шесть раз претерпела изменения». После Южной Сун, когда силы государства истощились, по-прежнему использовалась старая музыка Северной Сун [5].

Во второй месяц первого года под девизом «цзянь-лун» (960 г.) сунский император Тай-цзу приказал чиновнику Доу Яню тщательно установить стандарты «я-юэ»,

а также приказал определить «Двенадцать "ань"» в качестве двенадцати частей «я-юэ» (в имени каждой из которых используется слово "ань" - "мир, покой, спокойствие; благополучие"), в согласии с идеей «музыка мирного времени наполнена спокойствием» [5, с. 3018]. Затем он приказал Хэ Сяню из Жертвенного приказа разобраться со строем музыки Ван Пу (чиновник эпохи Пяти династий), так как звуки его музыки высоки, что «вызывает печальные думы и не соответствует "срединной гармонии"».

В первый год правления под девизом «цзин-ю» (1034 г.) император Жэнь-цзун приказал чиновнику Янь Су из Жертвенного приказа доложить, что «инструментам для музыки "Да юэ" уже много лет, колокола и музыкальные камни расстроены», затем пересмотреть и исправить музыкальные стандарты, установленные Ван Пу.

Ши Личжао, прославивший знатоком музыки, утверждал: «Строй музыки, который установил Ван Пу, выше строя древней музыки на пять ступеней, выше строя музыки придворной школы на две ступени, и таким образом "не соответствуют древним канонам". Он потребовал, чтобы в соответствии с каноном «шэнь-гу» отлили колокола чжун и гонги цин, и таким образом изменил строй «Да юэ».

Во время правления Жэнь-цзуна под девизом «хуан-ю» (1049-1054) подчиненным, церемонимейстеру было приказано привести в порядок музыкальный строй «я-юэ». Было также приказано ученым Жуань Ии Ху Юаню, исходя из их глубокого знания древней музыки, установить стандарты «я-юэ». Согласно установленным ими эталонам, а также высоте звука «хуанчжуна» («первая мужская» ступень китайского хроматического звукоряда) были определены критерии и строй музыки «я-юэ». Таким образом, строй сформированной «новой» музыки стал на ступень ниже строя старой музыки. Она была названа «Да ань».

В 1078-1085 гг. ЧжиЛиюань и Ян Цзе доложили императору, что система ритуалов и музыки уже утрачена. И тогда сунский император Шэнь-цзун приказал Фань Чжэню, Лю Цзи и Ян Цзе рассмотреть этот вопрос. Потому как Лю Цзи и Ян Цзе считали, что следует отреставрировать бяньчжун (музыкальные колокола) времени правления Жэнь-цзуна,

а Фань Чжэнь, напротив, полагал, что звучание музыки, предлагаемой Ян Цзе и Лю Цзи, основанной на сочетании музыки княжеств Чжэн и Вэй, не подходит для «я-юэ», Фань Чжэнь попросил, используя медь, которая находилась у тайфу (чиновник, ведавший расчетами государственной казны), отлить музыкальные инструменты согласно «мере в сто зерен проса» (способ измерения длины, веса и объема).

В 1102-1106 гг. Вэй Ханьцзинь посчитал, что все методы, которые уже много раз применялись для установления строя музыкальных инструментов, не соответствуют древним установлениям и не способны восстановить звуки, установленные совершенно мудрыми людьми. Он потребовал отказать от принципа «меры в сто зерен», а также установить строй инструментов, используя длину пальцев Хуэй-цзуна. Используя длину среднего, безымянного пальцев и мизинца Хуэй-цзуна, отлить девять ритуальных сосудов «дин», большие колокола и иные музыкальные инструменты. Впоследствии, «я-юэ», исполняемая такими инструментами стала называться «Да шэнюэ» («Великое процветание»).

После многих музыкальных обсуждений и споров, можно считать, что создание «Да шэнюэ» явилось результатом деятельности по установлению стандартов «я-юэ» в период династии Сун. После этого в ближайшие сто лет во время династии Сун не происходило серьезных обсуждений и изменений в музыке.

Таким образом, можно увидеть, что установление стандартов «я-юэ» в эпоху Сун происходило вокруг обсуждения вопроса о высоте «хуанчжун», усиленного поиска наиболее соответствующей древнему строю музыки звукоряда «хуанчжун», что стало важным предметом дискуссий различных министров и создало условия для шести изменений в музыке на всем протяжении династии Сун. До династии Сун таких частых и масштабных изменений в музыке не было.

Сравнение с ситуацией «я-юэ» во время династии Тан. Танская «я-юэ» после реформ ЦзуСяосуня и ЧжанВэньшоу в ранний период существования династии не претерпела серьезных изменений, особенно в отношении высоты «хуанчжун», о ней почти вообще не вспоминалось. Таким обра-

зом, наблюдается контраст по сравнению с сунским периодом. Рассматривая процессы установления стандартов «я-юэ» во время этих двух династий, мы можем увидеть, что их особенностями было то, что в династию Тан «я-юэ» стремилась к особой простоте, а в династию Сун - к возврату к древности.

Так называемые части «я-юэ» включают в себя песни, исполняемые во время жертвоприношений небу и земле, в храме предков и иных церемониалов. Из конфуцианских канонов «Чжоу ли», «Ли цзи», «И ли», раздела «Благодарение небу и земле» «Ши цзи» («Исторических записок»), а также «Записей о ритуале и музыке» официальных династийных историй можно увидеть, что церемонии храмовых жертвоприношений небу и земле были величественны и сложны. В хронологических записях о музыке существуют объемные по размерам записи песен «я-юэ».

Прежде всего, сравним количество частей «я-юэ» в записях официальных династийных историй. В разделе «Записи о музыке», написанной Тогто во время династии Юань «Истории Сун» 17 цзюаней («свитков»), части «я-юэ» занимают 10 цзюаней, в них в общем входят 1689 песен. В разделе о музыке «Сборника сведений о важнейших событиях династии Сун» и «Сборника сведений о важнейших событиях династии Сун с дополнением» части «я-юэ» включают в себя 805 песен, из них 121 песня отсутствует в «Истории Сун».

Рассмотрим отдельно шестую часть «я-юэ» «Сборника сведений о важнейших событиях». Он включает 9 песен для летних жертвоприношений на квадратном земляном постаменте, 15 песен для жертвоприношений по время засухи, 1 песня для жертвоприношений предкам. Седьмая часть содержит 30 песен для жертвоприношений в храме императорских предков, 12 песен «юйлоу» (песни, написанные неизвестными поэтами династии Сун). Восьмая часть содержит 47 песен для оркестра духовых и ударных инструментов. «Дополнение» состоит из 7 песен [6].

За исключением повторов, сохранилось максимум 1710 песен, принадлежащих частям «я-юэ» династии Сун. Это примерно в четыре раз больше, чем песен династии Тан из частей «я-юэ» главы «Записи о музыке» «Старой истории династии Тан» (417 песен).

Кроме того, с точки зрения формы, при династии Сун во время церемоний в храмах жертвоприношений небу и земле полностью использовалась форма четырехсловных од и гимнов из «Шицзина» («Книги песен»). В предыдущие эпохи при написании песен для частей «я-юэ» следовали форме од и гимнов. Но если сравнить музыку и песни, используемых в храмах жертвоприношений небу и земле в эпоху Сун, с храмовыми песнями эпохи Тан, записанными в «Сборнике песен Юэфу» Го Маоцяня в эпоху Сун, то можно увидеть, что по отношению к форме песен, созданных для храмов жертвоприношений небу и земле, наблюдается особая тенденция к стремлению к древним канонам.

Что касается песен для храма жертвоприношений небу и земле династии Тан, то почти в каждой группе песен есть пяти- и семисловные стихи, вплоть до того, что та или иная часть «я-юэ» имела такую форму. Например, в главе «Песни для храма жертвоприношений небу и земле» «Сборника песен Юэфу» в разделе песен для зимних жертвоприношений небу такими частями являются «Юйхэ» («юй» обозначает «благополучие», «хэ» - «гармония»), «Шухэ» («шу» - «безмятежный», «хэ» - «гармония»). В разделе песен для летних жертвоприношений «великому небу» это части «Юйхэ», «Шухэ». В разделе песен для жертвоприношений на горе Тайшань во время вступления на престол - часть «Шухэ». В большом разделе песен для молитв о ниспослании урожая - «Шухэ». В разделе песен для Зала сияния - «Шухэ» и «Чжиинь» («чжи» - четвертая ступень китайского пятиступенного лада). Разделы песен «у цзяо» («пять предметов»: южное, северное, западное, восточное, центральное) и поклонению солнцу и другим следовали форме семисловных четверостиший. В созданном во время правления императора династии Тан Сюань-цзуна разделе «Сян лун чи» («Подношение драконьему пруду»), который состоит из десяти частей, полностью используется семисловная форма [7].

Что касается песен и музыки для храма жертвоприношений эпохи Тан, то форма песен каждого раздела песен менялась в соответствии с изменениями форм ритуалов. Примером служит установленный во

время правления танского императора Тай-цзуна под девизом «чжэнь-гуань» раздел песен для зимних жертвоприношений небу, в котором имеется шесть частей. Во время жертвоприношений небесным божествам использовались песни части «Юйхэ», являющие собой семисловную форму в четыре элегических строфы, каждая из которых заканчивалась эвфонической частицей «си». Хотя сегодня и не услышать таких песен, но при чтении их вслух можно почувствовать их возвышенность.

Вторая часть «Тайхэ» («тай» - «великий», «хэ» - «гармония»), исполняемая, когда император выходил в передние покои, следовала за возвышенными песнями, исполняемыми, когда спускаются небесные божества. В нем форма песен меняется на четырехсловное четверостишие. Ритм становится степенным и мягким. За этим, в сопровождении торжественных гимнов, дарились яшма и шелк, исполнялась часть «Сухэ» («су» - «почтительный», «хэ» - «гармония»). Затем в храм жертвоприношений небу и земли вносился поднос для жертвоприношений, исполнялась часть «Юнхэ» («юн» обозначает музыку, исполняемую в конце трапезы), песни которой имеют форму четырехсложного восьмистишия, в результате чего действия участников церемонии происходят медленнее. Кроме того одни и те же песни повторялись несколько раз, такая структура исполнения создавала атмосферу торжественности. Вслед за этим наливалось и подносилось жертвенное вино, оно выпивалось. В это время исполнялись песни «Шоухэ» («шоу» - «долголетие», «хэ» - «гармония»), форма которых представляет собой четырехсловное четверостишие. Эти песни подводят итог трем подношениям вина. Они выполняют роль соединяющего звена [8].

После этого император и удельные князья входили и выходили. Когда они выходили, исполнялся гражданский танец, а когда входили, - военный. Одновременно исполнялись песни «Шухэ», которые представляют семисловные четверостишия.

Ситуация по время династии Сун. У всех разделов песен для жертвоприношений в эпоху Сун из седьмой части «Записей о музыке» «Истории Сун», таких как «Восемь мотивов для жертвоприношений небу и земле периода правления под девизом

"цзянь-лу"», «Восемь песен для жертвоприношений за городом периода правления под девизом "сянь-пин"», «Две песни для жертвоприношений Трем совершенно мудрым о ниспослании помощи периода правления под девизом "цзин-ю"», «Две песни для жертвоприношений по малому ритуалу», «Пять песен для жертвоприношений за городом периода правления периода правления "юань-фу"», «Три песни для жертвоприношений за городом периода правления под девизом "чжэн-хэ"», «Семнадцать песен для жертвоприношений Верховному владыке великого неба периода правления императора Гао-цзуна», «Тринадцать песен для жертвоприношений у алтаря неба», «Двадцать девять песен для жертвоприношений небу и земле периода правления императора Нин-цзуна», имеют четырехсловную форму од и гимнов «Шицзина», которая представляет собой четырехсловное восьмистишие, либо четырехсловное четверостишие.

Например, «Восемь мотивов для жертвоприношений небу и земле периода правления под девизом "цзянь-лу"». Из них «Гаоань» («гао» - «высокохотимый», «ань» - «спокойствие»), исполняемая при ритуале вызывания божества имеет форму четырехслогового восьмистишия. Исполняемая при ритуале вопрошения божества о хороших и плохих свершениях императора «Лун ань» («лу» - «величественный», «ань» - «спокойствие») имеет форму четырехслогового четверостишия. Исполняемая при ритуале подношения яшмы и шелка «Цзянь» («цзя» - «прославлять», «ань» - «спокойствие») имеет форму четырехслогового четверостишия. Исполняемая при ритуале подношения жертвенного вина «Си ань» («си» - «радостный», «ань» - «спокойствие») имеет форму четырехслогового восьмистишия. Во время второго и третьего подношений исполняется «Чжэнань» («чжэн» - «торжественный», «ань» - «спокойствие»), которая имеет форму четырехслогового четверостишия. При ритуале проводов божества исполняется «Гаоань» («гао» - «высокохотимый», «ань» - «спокойствие»), форма которой представляет собой четырехсловное четверостишие. Форма «Восемь песен для жертвоприношений за городом периода правления под девизом

"сянь-пин"» и их порядок точно такой же, как и в «Восемь мотивов для жертвоприношений небу и земле периода правления под девизом "цзянь-лу"».

В «Двадцати девяти песнях для пригородных жертвоприношений небу и земле периода правления Нин-цзуна» форма всех песен представляет собой четырехсловное восьмистишие. Ритм мелодии многократно повторяется. Мелодия неизменчива, медленная и длительная. Что касается мелодий и слов к песням для храма жертвоприношений небу и земле династии Сун, то постепенно стали отказываться от величественной формы чусских песен, свободно развивающейся, то нарастающей, то замирающей мелодии, стихов смешанного размера, богатых контрастными изменениями, а также популярных в то время стихов «цы». Но продолжавшееся еще использование правильной четырехсловной формы позволяет нам сказать о проявлении подражания древности. Доклад министр Ван Яочэня с обоснованием использования имени «Да ань» («Великое спокойствие») для государственной музыки прекрасно отражает особый характер частей «я-юэ» периода Сун: «Во время устраиваемых Жертвенным приказом жертвоприношений небу и земле, храмовых жертвоприношений, жертвоприношений четырех времен года используются части "я-юэ", всего 89 песен. Согласно тому, что песни, начиная с части "Цзин ань" ("цзин" - "благодатный", "ань" - "спокойствие") и далее в 75 разделах, именуются "ань" ("спокойствие"), искренне преданный Вам слуга рекомендует государственную музыку именовать "Да ань"» [9].

Самое большое отличие дворцовой «я-юэ» династий Тан и Сун заключается в том, что стилистика, выраженная в них, обладает очевидными различиями. «Я-юэ» династии Тан более «открытая», она обладает большей степенью интеграции. «Я-юэ» династии Сун, по сравнению с Тан, консервативна, стремится к следованию древности. Кроме того, отношение правителей этих двух династий к «я-юэ» также отличается. Хотя и те, и другие считали, что именно при их правлении «я-юэ» являлась правильной, но в эпоху Тан она являлась только идеологической традицией, к тому же поддерживалась ее преемственность. Во время же

династии Сун возлагали больше надежд на то, чтобы посредством приведения ее в порядок, объединить воззрения людей, укрепить свою власть. Таким образом, отличающиеся политические цели также отразились в различии характера «я-юэ» этих двух династий.

Заключение. Следует выделить два вида свойств, которыми обладала дворцовая «я-юэ». Это идеологические свойства и музыкальные практические свойства. «Я-юэ» как вид идеологического инструмента должна была продолжать традицию, традицию династии Западная Чжоу, определившую ее фундаментальные свойства, должна была отвечать за установление дворцового порядка и государственных норм. Это явилось причиной ее существования и базовой социальной функцией. Но в качестве идеологической формы музыкального выражения, «я-юэ» также должна была посредством своей музыки в качестве условия приобрести определенную форму, пригодную для реализации. Только в том случае, когда эти две стороны «я-юэ» согласованы, она может быть эффективной в своем использовании. В практическом отношении династии Тан и Сун использовали различные способы для устранения противоречия этих двух сторон. Во время династии Тан идеологическое свойство «я-юэ» уступало практическому свойству. Во время династии Сун практическое свойство музыки наоборот было в услужении идеологической. Но независимо

от того какой способ использовался, двойственность природы «я-юэ» явилась неразрешимой. Это определило основную особенность «я-юэ».

ЛИТЕРАТУРА

1. t i f i S ^ f t . - A K # S f f i M ± , 1985₀ 849 Ж = Музыка Китая: словарь. - Народная музыка, 1985. - 849 с.
2. / 1977. 4346 Ж = Оуян, Сю. Новая история династии Тан / Сю Оуян. - Чжунхуа, 1977. - 4346 с.
3. / 1977. 3974 Ж = Оуян, Сю. Старая история династии Тан / Сю Оуян. - Чжунхуа, 1977. - 3974 с.
4. I т ш . т ш ь & ^ - ш я / | ш » . - ИйШШ-й, 2005.Ш 11 Ж=Сунь, Сяохуэй. Анализ записок о музыке старой и новой истории династии Тан / Сяохуэй Сунь. - Издательство Шанхайской академии музыки, 2005. - С. 11.
5. / J № „ - Ф ^ ^ Ш Ш ± , 1977. 3498 Ж = Тогто. История династии Сун / Тогто. - Чжунхуа, 1977. - 3498 с.
6. / // f m - й ! Ш : # т ± £ ^ I й Ш Ш ± , 2004 „ - Ш 5 Ш , 23-25Ж=Бао, Чэнь. Причины расцвета культуры династии Тан / Чэнь Бао // Общество и наука провинции Ганьсу. - Ланчжоу: Издательство Академии социальных наук, 2004. - № 5. - С. 23-25.
7. / // - й ! Ш : # т ± £ й - ^ ! Ш Ш ± , 2004 „ - Ш 4 Ш , - 167 169Ж = Яо, Идунь. Художественные особенности танцев династии Сун / Идунь Яо // Общество и наука провинции Ганьсу. - Ланьчжоу: Издательство Академии социальных наук, 2004. - № 4. - С. 167-169.
8. / т т . - , 2004. - ШЗШ, -20 - 24 с. = Лю, Юй. Сравнение культуры в эпохи династии Тан и Сун / Юй Лю.-Ан Хуэ: «Литература Аньхой» журнала, опубликованного в 2004 году, № 3. - С. 169.
9. ш , т т . ш ш ш т я / м и . - W)), 2006. - Ш6Ш, -54 - 57 с. = Чжэн, Ли Сюань. Исследование танца в эпоху династии Тан / Ли Сюань Чжэн. - Пекин: «китайское образование» журнала в 2006 году, № 3. - С. 54-57.

Поступила в редакцию 06.10.2014 г.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 398.88+783.083:272(476)

Рэлігійныя музычна-паэтычныя жанры як феномен традыцыйнай рымска-каталіцкай культуры на Беларусі

Раманенкава В. І.

Установа адукацыі "Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
культуры і мастацтваў", Мінск



Беларуская традыцыйная культура - гэта жанравае багацце і духоўная глыбіня фальклору, які, як вядома, гістарычна і змястоўна-вобразна цесна звязаны з хрысціянствам і рэлігійнымі вераваннямі папярэдніх часоў. Дадзены артыкул грунтуецца на комплексным міжвысцуплінарным падыходзе да феномену традыцыйнай рымска-каталіцкай музыкі. Рэлігійныя музычна-паэтычныя жанры даследуюцца ў дадзенай працы як з'ява рымска-каталіцкай музычнай традыцыі на Беларусі, якія існавалі ў папярэдніх стагоддзях і дайшлі да нас у жанрах кантаў, духоўных вершаў і рэлігійных песень.

Вывучэнне рэлігійных музычна-паэтычных жанраў дае права лічыць іх адным з важных фрагментаў музычна-гістарычнага зрэзу агульнаеўрапейскай і ўсходнеславянскай традыцыйных культур, а таксама вылучаць іх стылістычныя асаблівасці, якія прадстаўляюць суккупнасць царкоўнай рымска-каталіцкай і праваслаўнай музыкі са свецкай і фальклорнай музычнай творчасцю беларусаў, палякаў, рускіх і ўкраінцаў, перакрыжываных, асіміляваных і ўзаемааб'яднаных на

беларускай музычнай глебе.

Ключавыя словы: традыцыйная культура, рэлігійная песня, кант, духоўны верш.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 62-65)

Religious Poetry and Music Genres as a Phenomenon of the Traditional Roman Catholic Culture in Belarus

Ramanenkava V. I.

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

Belarusian traditional Culture - this wealth of genres and spiritual depth of folklore which, as is known, historically and figuratively is closely associated with Christianity and religious beliefs of earlier times. This article is based on an integrated interdisciplinary approach to the phenomenon of the traditional Roman Catholic music. Religious poetry and music genres are explored in this paper as a phenomenon of the Roman Catholic musical tradition in Belarus, which existed in previous centuries and came to us in the genres of chants, spiritual poems and religious songs.

The study of religious musical and poetic genres allows to consider them one of the most important fragments of musical-historical cultural layer of European and East Slavic traditional cultures, and allocate their stylistic features, which represent the totality of the Roman Catholic Church and the Orthodox and secular music with folk music of Belarusians, Poles, Russian and Ukrainians, assimilated and mutually combined by Belarusian musical tradition.

Key words: traditional culture, religious song, chant, spiritual verse.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 62-65)

Традыцыйная культура - важнейшая адыграла вялікую ролю ў нацыянальнай частка духоўнай культуры народа - самасвядомасці, у развіцці літаратуры і мастацтва; яна і сёння плённа ўплывае на памяці беларусаў, але і ў актыўным побыце, цэсы нацыянальнага адраджэння.

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: lveronikaro@mail.ru - В. І. Раманенкава

Традыцыйная рымска-каталіцкая музычна-паэтычная культура прыцягнула ўвагу навукоўцаў прыкладна ў сярэдзіне XIX стагоддзя. Напачатку яна разглядалася ў кантэксце фальклору ў цэлым і не вылучалася як асобная адзінка. У саракатомніку "Lud. Jego zwyczaj, piosenki etc"¹ О. Кольберг, адзін з першых этнографаў, пачаў вылучаць рэлігійныя песні як самастойны фальклорны жанр, звяртаючы ўвагу на гістарычныя і гімналагічныя² крыніцы музычнай спадчыны. Прыкладна з 1970 г. традыцыйнай рэлігійнай музыкай пачалі займацца на ўзроўні навукова-аналітычных даследаванняў на базе Інстытута Касцельнай Музыкалогіі³.

З другой паловы XX стагоддзя традыцыйныя рэлігійныя музычныя жанры актыўна вывучаюцца беларускімі (Л. Касцюкавец, Л. Баранкевіч, Л. Густова), украінскімі (О. Гнацюк, О. Зосім), польскімі і славацкімі (Б. Барткоўскі (B. Bartaowski), А. Зола (A. Zola), П. Жэнюх (P. Zenuch), Д. Штэрн (D. Stern) даследчыкамі. Найбольш знакавымі даследаваннямі традыцыйнай рэлігійнай музыкі рымска-каталіцкай царквы з'яўляюцца працы польскіх навукоўцаў А. Золы і ксяндза Б. Барткоўскага.

Дадзены артыкул грунтуецца на комплексным міждысцыплінарным падыходзе да феномену традыцыйнай музыкі, які ўключае ў сябе параўнальна-гістарычны і кампаратыўна-аналітычны метады даследавання.

Мэта даследавання - характарыстыка рэлігійных музычна-паэтычных жанраў рымска-каталіцкай спеўнай традыцыі на Беларусі.

Паводле дэфініцыі выбітнага расійскага этнолага і сацыёлага С. Лур'е, традыцыя - гэта штосьці, што знаходзіцца ў пастаянным працэсе змены. Змены - як малой, так і глабальнай - звязанай са зменамі ўсяго каркаса грамадства. У традыцыі прысутнічае як крэатыўны (творчы) складнік, так і

кансерватыўны. Характар змяненняў у традыцыйным грамадстве не самавольства, ён зададзены традыцыяй знутры [1]. Такім чынам, грунтоуючыся на дадзеным азначэнні, можам сцвярджаць, што рэлігійная бытавая традыцыя - гэта адзінка, якая пастаянна змяняецца і ўбірае ў сябе культурныя здабыткі мінулых пакаленняў і выпрацоўвае ўласна свае - сучасныя традыцыі.

Рэлігійныя музычна-паэтычныя жанры даследуюцца ў дадзенай працы як з'ява рымска-каталіцкай музычнай традыцыі на Беларусі, якія існавалі ў папярэдніх стагоддзях і дайшлі да нас у жанрах кантаў, духоўных вершаў і рэлігійных песень.

Неабходна звярнуць увагу на такую з'яву як пранікненне фалькларыстычных ці простых народных музычных элементаў да сакральнай музыкі. На працягу стагоддзяў у літургіі рымска-каталіцкай царквы спяваўся выключна толькі грыгарыянскі харал. Харальныя спевы былі настолькі складанымі, што іх маглі выконваць толькі тыя людзі, якія мелі адпаведную падрыхтоўку. Гэта значыць, што вернікі, якія ўдзельнічалі ў літургіі, слухалі спевы царквы, запаміналі меладычную лінію, наколькі ім дазвалялі іх музычныя здольнасці, і потым асімілявалі іх у "камфортны" просты рэлігійна-бытавы спеў. Даследаванні⁴, якія былі праведзены па выяўленні элементаў грыгарыянскага харала ў рэлігійных песнях, даказваюць той факт, што першакрывіцамі многіх рэлігійна-бытавых мелодый з'яўляецца грыгарыянскі харал.

Папа Пій XII у сваёй энцыкліцы "Musicae Sacra" піша: "У дадатак да песень, цесна звязаных са святой літургіяй, у царкве ёсць рэлігійныя народныя песні, якія выконваюцца, у асноўным, на простае роднай мове і маюць мелодыі, падобныя да літургічных (напрыклад: «Анёл Панскі», «Перад Тваімі вачыма, Пане», «Божа вечны, Божа жывы» і інш.)"⁵ [2, с. 48].

Рэлігійна-бытавая песня - гэта фалькларыстычны жанр, які па сваім значэнні звязаны з літургічным годам, абрадамі,

¹ "Lud. Jego zwyczaj, sposob zycia, mowa, podania, przysiovia, obrz^dy, gusia, zabawy, piosenki, muzyka i tance": у 40-тамах. Зборнік, выдадзены па выніках фалькларыстычных экспедыцый Оскара Кольберга па Польшчы, Беларусі (Літве) і Украіне. Kolberg, O. Dzieia wszystkie Biaiorus-Polesie. - Wroclaw-Poznan: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1968. - Т. 52. - 572 s.

² Тут мы маем на ўвазе выканаўчы метад даследавання.

³ Інстытут музыкалогіі Каталіцкага ўніверсітэта ў Любліне (Польшча).

⁴ Даследаванні Барткоўскага Б. і Золы А. ў галіне прысутнасці элементаў грыгарыянскага харала ў рэлігійных песнях былі сканцэнтраваныя на фундаментальных дэтэрмінантах музыкі: стыль, форма, мелодыя, танальнасць, метр, рытм, выканальніцтва [2, с. 346].

⁵ З дадзенага тэзісу вынікае абгрунтаванне варыянтаў меладычнай разнастайнасці той ці іншай меладычнай лініі.

звычаймі (рэлігійнымі і, у меншай ступені, свецкімі). Галоўнай рысай, якая характарызуе рэлігійныя песні, з'яўляецца паэтычны тэкст рэлігійнай накіраванасці. Звычайна (але не заўсёды) тэкст мае страфічны ўклад і, часта, простыя рэфрэны.

Рэлігійныя песні і іх функцыянаванне, згодна з высновамі А. Золы, вызначаюцца наступным чынам:

- пэўныя сітуацыі літургічнага года (напрыклад: песні перыяду Адвэнту⁶, калядкі, велікодныя песні і інш.);
- сувязь рэлігійных песень з абрадамі (напрыклад: пахаванне, спевы пры "Гробе Панскім" і інш.);
- сувязь з літургічнымі звычаямі (напрыклад, спевы ў чацвер, пятніцу);
- спевы, якія не паказваюць ніякіх сувязяў з тымі ці іншымі сітуацыямі (напрыклад, песні "на Дзяды");
- кантэкст свецкіх абрадаў і звычаяў (напрыклад, вяселле).

Рэлігійныя песні могуць выконвацца як у царкве, так і па-за яе межамі. К. Зінкевіч⁷ апавядае: "Я заўсёды спявала дома, у полі і найбольш спявала рэлігійныя песні". Гэтыя словы яшчэ раз пацвярджаюць, што рэлігійныя песні трывала ўвайшлі ў паўсядзённае жыццё чалавека. Акрамя таго, збіраючы матэрыял для нашага даследавання сярод вернікаў амаль у кожнай вясковай хаце, мы сустрэлі наяўнасць 19-вечных спеўнікаў, якія змяшчаюць у сабе рэлігійныя песні.

Традыцыйныя рэлігійныя творы часта нідзе не былі запісаныя, але функцыянавалі ў вуснай традыцыі. Некаторыя з песень былі запісаныя ў прыватных рукапісных спеўніках або друкаваліся ў так званых кантычках.

Такім чынам, рэлігійныя песні былі шырока распаўсюджаны на беларускай зямлі на працягу доўгага часу і заўсёды ішлі поруч з польскай музычнай традыцыяй. Таму не дзіўна, што сёння, падчас збору музычнага матэрыялу для нашай працы, большасць песень была выканана на польскай або беларускай мове з вялікай колькасцю асіміляваных польскіх слоў. Рымска-

каталіцкія рэлігійныя песні - цікавая і мала вывучаная з'ява беларускай традыцыйнай культуры.

З XVI-XVIII стст. у Беларусь актыўна стала пранікаць *кантавая культура* Усходняй Еўропы (кант - шырока вядомая ў Цэнтральнай і Заходняй Еўропе вакальна-харавая песня-гімн).

Канты - гэта музычна-паэтычныя хараваыя песні, мелодыка якіх аб'ядноўвае ў сабе рысы старажытнага знаменнага распеву і народна-песеннай творчасці. Стылістыка канта, у сваю чаргу, аказала ўздзеянне на развіццё як царкоўнай, так і народнай музычнай творчасці. Вылучаюць свецкія канты (уласна канты), такія як "Из Слуцка, из-за Клецка", "Ой, коли б, коли москоли пришли" і рэлігійныя канты (псалмы) - "Алеллея! Бог ускрос!", "Нова радасць стала" і інш.

Кант (лат. cantus - песня, спевы) - бытавая акапэльная вакальна-харавая песня-гімн. Для музычна-паэтычнай стылістыкі канта Л. Касцюкавец вылучыла наступныя характарыстыкі:

- сілабічны прафесійны (аўтарскі) верш з рыфмай;
- страфічная арганізацыя і яе састаўляючыя часткі - строфы;
- тыпічная бытавая танцавальная мелодыка і рытміка;
- стэрэатыпізаваныя кадэнцыйныя і экспазіцыйныя звароты;
- секвенцыйны метада разгортвання;
- некалькі дзесяткаў улюбёных кантавых мелодый;
- танізацыя мелодыкай сілабікі і зараджэнне сілабатонікі;
- лінейны прынцып фактурнага мыслення;
- крышталізацыя функцыянальна-ладавай гармоніі ў канцы меластроф з перавагай натуральна-ладавай у сярэдзіне;
- мужчынскае харавае (ансамблевае) выкананне [3, с. 47].

Сярод насельніцтва шырокае распаўсюджанне атрымалі канты, якія выконваліся падчас святкавання Вялікадня, масавыя ў сваёй аснове, дынамічныя, яскравыя, святочныя. У іх адлюстраваны чалавек сваёй эпохі. Бог і святыя ў такіх кантах прадстаўлены як простыя людзі.

Апрача рэлігійных песень і кантаў на беларускай зямлі распаўсюджаны яшчэ адзін

⁶ У каталіцкай Царкве Адвэнт распачынае новы год літургічны. Слова adventus паходзіць ад advenire, што азначае прышэсце (gr. Epiphania, ragousia). Адвэнт - час радаснага чакання Нараджэння Пана.

⁷ Крысціна Зінкевіч (1936 г.н.) - парафіянка касцёла Святой Тройцы ў Докшыцах Віцебскай вобласці.

жанр рэлігійнага фальклору - духоўныя вершы.

Духоўнымі вершамі называюць эпічныя і лірычныя народныя песні рэлігійнага зместу. Духоўныя вершы ўяўляюць сабой маральныя аксіёмы хрысціянства ў выглядзе яркіх сюжэтаў, якія абагульняюць сэнс і значэнне разнастайных жыццёвых сітуацый. Змест духоўных вершаў носіць багаслоўскі характар, але выражаецца простаю народнай мовай, з уласцівымі фальклору вобразамі, матывамі, рытмам, маўленчымі формуламі.

Першыя запісы, якія дайшлі да нас, адносяцца да XV стагоддзя, але найбольшае распаўсюджанне духоўныя вершы атрымалі пачынаючы з XVII стагоддзя. Яны, хутчэй за ўсё, маюць змешаны тып узнікнення: рускія эпічна-быліны і еўрапейскія лірыка-песенны.

Асноўная функцыя верша - спалучыць свет хрысціянскай кнігі са светам народных уяўленняў, патлумачыць складаныя тэксты зразумелай мовай. Самі духоўныя вершы ў пераважнай большасці не былі канфесійнымі - адны і тыя ж псалмы выкарыстоўваліся рознымі рэлігіямі. Духоўныя вершы мелі каляндарную прымеркаванасць - гэта былі песні, якія можна спяваць ў пост ці святы. Прыкладам можа служыць духоўны верш, запісаны намі ад парафіян вёскі Дунілавічы Лідскага раёна "Слава Богу за ўсё".

Г. Федотаў адзначае: "Беларускія духоўныя вершы ў асноўным напісаны ў форме рыфмаванай і сілабічнай. У гэтых творах адчуваецца ўплыў польскай культуры. Ёсць нават вершы, якія проста перакладзеныя з польскай мовы" [4, с. 87]. На падставе такога факту можна сцвярджаць, што беларускія духоўныя вершы змяшчаюць у сабе элементы ўсходняй і заходняй культур, як каталіцкай, так і праваслаўнай.

Заклучэнне. Вывучэнне рэлігійнага зместу духоўных вершаў вядзе ў самую глыбіню народнага побыту, да тых вышэйшых яго пластоў, дзе ён цесна сутыкаецца з духоўным светам.

Даследаванне рэлігійных музычна-паэтычных жанраў выяўляе цэлы пласт традыцыйнай музычнай культуры беларусаў. Гэта вобласць традыцыйнай рэлігійнай спадчыны паказвае, з аднаго боку, яе прыналежнасць да літургічнай культуры, а з другога - да народнай, фальклорнай.

Комплекснае вывучэнне рэлігійных музычна-паэтычных жанраў дае права лічыць іх адным з важных фрагментаў музычна-гістарычнага зрэзу агульнаеўрапейскай і ўсходнеславянскай традыцыйных культур, а таксама вылучаць іх стылістычныя асаблівасці, якія прадстаўляюць сукупнасць царкоўнай рымска-каталіцкай і праваслаўнай музыкі са свецкай і фальклорнай музычнай творчасцю беларусаў, палякаў, рускіх і ўкраінцаў, перакрываюцца, асіміляваныя і ўзаемааб'яднаныя на беларускай музычнай глебе.

Рэлігійныя песні, канты, духоўныя вершы - музычна-паэтычныя жанры традыцыйнай рэлігійнай культуры, якія з'яўляюцца здабыткам не толькі беларускай музычнай спадчыны, але і прадстаўляюць сусветную каштоўнасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Лурье, С. В. Историческая этнология: учеб. пособие для вузов / С. В. Лурье. - М.: Аспект Пресс, 1997. - С. 24.
2. Encyklika Musicae sacrae disciplina 1955 г. / Wiadomosci Diecezjalne. - Katowice: Organ Urzędowy Archidiecezji Katowickiej, 1957-1961. - 83 s.
3. Костюковец, Л. Ф. Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне: в 2 кн. / Л. Ф. Костюковец. - Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2006. - Кн. 1. - 190 с.
4. Федотов, Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г. П. Федотов. - М.: Прогресс, Гнозис, 1991. - 124 с.

Паступіў у рэдакцыю 11.07.2014 г.

Парадигма постмодерна: отказ от традиционных когнитивных ценностей

Макаренко И. М.

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



В статье осуществляется реконструкция традиционной для европейской культуры когнитивно-ценностной системы, на основании соотнесения с которой делается вывод об аксиологической природе постмодерна. Автор показывает, как традиционно присущий европейской ментальности гносеологический оптимизм, - уверенность в достоверности имеющихся знаний и в возможности их расширения, - являлся исходной предпосылкой, на основании которой последовательно выстраивалась система когнитивных ценностей. В частности, гносеологический оптимизм позволял обладать такими ценностями, как онтологический статус слова, понятие истины, метод мышления на основании антитезы. В противоположность этому, постмодернизм основывается на гносеологическом пессимизме, - отрицании как достоверности имеющихся знаний, так и познавательных способностей человека, - что приводит к деконструкции европейских традиционных когнитивных ценностей. Так, в рамках культуры постмодерна происходят радикальные перемены в области языка и мышления: вербальная система подвергается деонтологизации, а в сфере мышления происходит отступление от классического фундаментального принципа антитезы.

Ключевые слова: гносеологический оптимизм, гносеологический пессимизм, когнитивные ценности, онтологический статус слова, понятие истины, метод антитезы, постмодерн.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 66-71)

Postmodern Paradigm: Rejection of Traditional Cognitive Values

Makarenko I. M.

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

In the article reconstruction of cognitive-value system, traditional for the European culture, is carried out, on the basis of correlation with which the conclusion about the axiological nature of a postmodern is drawn. The author shows how gnoseological optimism, traditionally inherent in the European mentality, - confidence in reliability of the available knowledge and in possibility of their expansion, - was the initial prerequisite on the basis of which the system of cognitive values was consistently built. In particular, gnoseological optimism made it possible to possess such values as the ontological status of the word, concept of truth, thinking method on the basis of an antithesis. Contrary to it, postmodernism is based on gnoseological pessimism, - denial as reliability of the available knowledge, and informative abilities of the person, - that leads to deconstruction of European traditional cognitive values. So, within the culture of postmodern there are sweeping changes in the field of language and thinking: the verbal system is exposed to a deontologization, and in the sphere of thinking there is a derogation from the classical fundamental principle of antithesis.

Key words: gnoseological optimism, gnoseological pessimism, cognitive values, ontologic status of the word, concept of truth, antithesis method, postmodern.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 66-71)

Интелектуальная элита несет огромную ответственность перед обществом. В наибольшей степени это относится к ученым гуманитарных наук, чьи идеи и концепции предопределяют облик человека, его нравственную сущность. Ибо социально-гуманитарная теория - это не

только отражение наличного положения вещей, но в большей мере - культуротворчество, точка формирования настоящего и будущего культуры, предназначение ее дальнейшего пути.

Развитие западного общества последней четверти XX в. прошло под знаком пост-

модерна, предельно остро поставившего проблему достоверности познания мира и провозгласившего на этом основании релятивизм в качестве своей парадигмальной программы. Однако накапливающиеся негативные феномены, такие как кризис идентификации личности, кризис нравственного сознания и прочие, убедительно продемонстрировали несостоятельность постмодернизма: необходимым стал поиск новых путей развития культуры, что в конечном итоге привело к формированию пост-постмодернизма.

Вместе с тем преодоление установок постмодерна требует все более тщательного его изучения и осмысления. Следует отметить, что постмодернизм исследован глубоко и разносторонне, что видно по научным работам как русскоязычных, так и иноязычных ученых. В частности, Г. Кюнг выявляет общее движение от модерна к постмодерну, проявляющееся в смене отношения к рациональности: в отличие от модерна, рассматривающего разум человека в качестве кардинальной верифицирующей инстанции, постмодерн склонен видеть в европейской рациональности причину агрессии и насилия, порождаемых в рамках европейской цивилизации [1]. И. П. Ильин указывает на гносеологические аспекты постмодернистских трансформаций, проявляющиеся в отрицании возможности достоверного познания объективного мира, то есть гносеологическом скептицизме [2; 3]. Ф. Джеймисон подчеркивает отказ постмодерна от понятия истины в рамках критического отношения к метафизике [4]. Ф. Шеффер указывает на стратегический характер процессов, происходящих в гносеологии и связанных с ними трансформаций фундаментальной матрицы мышления, что в рамках культуры постмодерна нашло свое проявление в отступлении от принципа антитетического противопоставления [5-7]. М. А. Можейко, рассматривая широчайший спектр парадигмальных особенностей постмодерна, выявляет его имплицитное тождество с синергетикой, на основании чего делает заключение о нелинейности как одном из фундаментальных принципов постмодернистской парадигмы [8].

Однако, несмотря на многостороннюю изученность феномена постмодернизма,

актуальным является рассмотрение его сущности в аспекте осуществленного им отказа от традиционных когнитивных ценностей, конституирующих ткань европейской культуры. То есть необходима экспликация глубинных когнитивно-ценностных оснований постмодерна посредством соотнесения его с допостмодернистской культурной классикой, что позволит обнаружить как степень отклонения от традиционного аксиологического пути, так и возможности возвращения на него.

Цель данной статьи - реконструкция европейской традиционной когнитивно-ценностной системы и выявление на этом основании сущностного содержания культурной парадигмы постмодерна.

Гносеологический оптимизм в различных типах культуры. Каждая культура в различных областях своего бытия конституирована осознанным или неосознанным ответом на имплицитно или эксплицитно поставленный вопрос: «Каков объективный мир?». Постановка указанного вопроса в антропологическом аспекте предполагает изменение ориентации вектора познания: с внеположенной человеку среды он перенаправляется на внутренний мир человека с целью раскрытия истинной природы человеческого существа. Однако знания о сущности мира и человека, представляющие собой область онтологии, нуждаются в легитимации, что становится возможным при соответствии когнитивных данных определенным гносеологическим критериям. Именно гносеология является важнейшей областью человеческого знания, выступая в качестве критической инстанции, фильтрующей поступающие в культурный организм мировоззренческие проекты. «Без соответствующего знания о методах познания можно заблудиться в <...> исканиях истины», - считает Ф. Шеффер, и потому крайне важно прояснить то, «как человек познает и как он узнает, что знает» [6, с. 4].

Следует отметить, что на протяжении исторического развития гносеологические критерии подвергались существенным трансформациям. Изменения затрагивали не только семантические поля различных культурных систем, но и касались смены верифицирующей инстанции. Так на сме-

ну мистическому знанию древних культур Востока и Египта приходит рационально-логическое знание культуры Древней Греции, опирающееся на абстрактно-теоретическую рефлексию. Великие греческие мыслители эксплицировали вопросы онтологии и сделали попытку дать на них рациональные ответы в рамках гуманизма, то есть системы, «в которой человек, начав с себя, сделав точкой отсчета только человека, пытается получить все знание, смысл и значение» (Ф. Шеффер) [6, с. 11]. Для периода культуры Средневековья характерна гносеологическая модель, опирающаяся на неопровержимый исторический факт воскресения Христа, позволивший гармонично сочетать мистическое и рациональное¹. Основой христианского мировидения стало знание, получаемое из внеположенной человеку инстанции (авторитет Священного Писания = трансцендентный абсолют), что дало возможность в пределах христианского вероучения сформулировать ответы на вопросы греческих философов. Культура Просвещения восприняла гуманистический рационализм античности, ставший гносеологической доминантой всей эпохи модерна. По замечанию Г. Кюнга, «автономный разум» рассматривался «европейским модерном в качестве высшего судьи во всех вопросах знания и веры» [1, с. 70] и выступал в роли инстанции, принуждающей «все и вся к легитимации» [1, с. 71].

При очевидной разнице, с одной стороны, источников информации о мире, а с другой стороны, гносеологических критериев, служащих легитимации имеющихся знаний, названные культурные формации были принципиально идентичны в признании того, что наличествующие в их распоряжении знания достоверны, то есть адекватно отражают действительность, будь то в форме мифа (Вавилон, Египет),

религиозного учения (Средневековая Европа), философской концепции (Античная Греция) или научной теории (Европа эпохи модерна). В рамках этих культурных систем соотнесенность существующих метафизических концепций с реальным бытием не подвергалась сомнению; в противном же случае постулировалась непоколебимая уверенность в возможности создания онтологически обеспеченной метафизической теории. Ввиду этого подобные типы культуры могут быть охарактеризованы как гносеологически оптимистичные.

Европейская традиционная когнитивная ценностная система. Гносеологический оптимизм являлся исходной предпосылкой, определявшей существование в цивилизационном пространстве ряда культурных феноменов, появление которых вне положительной гносеологической презумпции методологически невозможно. Прежде всего гносеологически-оптимистическая установка определяла статус важнейшего культурного явления - языка, представляющего собой границу между миром природы и миром культуры и напрямую зависящего от парадигмальных оснований в области познания. Так, гносеологический оптимизм обуславливал понимание слова в качестве знака, состоящего из означающей и означаемой структурных единиц: языковые понятия мыслились как обладающие онтологическим обеспечением, девальвированные вербальные единицы считались исключением и именовались в зависимости от области бытования ересью, мифом, ложью, вымыслом.

Установка гносеологического оптимизма позволяла иметь понятие «знание» (как результат информационного взаимодействия человека с объективным миром), что делало возможным и дальнейшие когнитивные поиски. Ввиду того, что поиск не может быть беспредметным, но всегда предполагает удержание искомой предметности в сознании ищущего (в диапазоне от отыскивания пропавшей вещи до научного поиска и поиска путей реализации творческого замысла), то и процесс поиска достоверной истины возможен лишь тогда, когда существует презумпция знания. Поэтому отталкиваясь от начального знания и имея в сознании обобщенную идеальную

¹ Предлагая отделить понятие «рациональное» (метод мышления, основанный «на языке антитезы») от понятия «рационализм» (познавательная позиция, при которой «человек, найдя опору в себе, и только в себе, собирал сведения о единичностях и, обобщая, выводил из них универсалии» [5, с. 202]), которое может быть представлено и как «гуманизм в широком смысле», Ф. Шеффер заявляет, что «иудео-христианская точка зрения рациональна и в то же время противоположна рационализму» [6, с. 11-12]. Он утверждает, что «христианин не является рационалистом, поскольку не пытается автономно, начиная с себя, выработать некую систему. Но он рационален, поскольку мыслит и действует, исходя из предпосылки А Ф не-А» [6, с. 119].

картину конечного знания, человек и общество в целом были способны двигаться по пути постижения истины. Результаты поиска фиксировались в обладающих статусом валидности языковых системах. Отсюда положительный аспект познания заключался в раскрытии все более тонких граней онтологической реальности с последующим отражением их в лингвистических средах. В отрицательном же аспекте процесс познания был тождествен нахождению и устранению вербальных единиц и их систем, не имеющих связей с действительностью.

В рамках парадигмы гносеологического оптимизма признавалась также и возможность лингвистических систем удерживать внутри себя целостный онтологический объект во всей его полноте. Это позволяло рассматривать ту или иную не содержащую внутренних противоречий концептуальную систему как абсолютную (то есть применимую везде, всегда и для всех) и, следовательно, мыслить на основании антитезы. «А» противопоставлялось «не-А» как истина - не-истине².

Таким образом, позитивная гносеологическая презумпция определяла статус слова, делала возможным научный поиск, и позволяла мыслить категориями абсолютного знания на языке антитезы. Таковы фундаментальные традиционные когнитивные ценности, закладывающие исходные параметры европейской культурной ментальности.

Гносеологический пессимизм постмодерна. Однако все радикально изменяется в культуре постмодерна, предельно остро поставившей вопрос о достоверности знания. В отличие от предыдущих культурных формаций постмодернизм пришел к отрицанию истинности не только существующего массива знаний (как частно-прикладных, так и фундаментально-методологических), но и коренным образом опроверг веру в саму гносеологи-

ческую способность человека. Как отмечает И. П. Ильин, «постмодернизм всегда нацелен на доказательство непознаваемости мира» [2, с. 100]. В результате постмодернистскую культурно-идеологическую систему можно охарактеризовать как гносеологически скептическую и пессимистическую. «Великой проблемой» современности, по утверждению Ф. Шеффера, «является <...> познание»; используя метафорический образ, философ характеризует современного человека как преткнувшегося «о камень недостоверности знания» [7, с. 295].

Базовая парадигмальная позиция постмодернистской философии, заключающаяся в отрицании возможности познания реального мира, стала методологическим основанием для постулирования радикальных заявлений и программ, с которыми выступил постмодернизм на культурной арене: критике подверглись не отдельные семантические версификации европейских культурных идеологий, но сами когнитивные основания западной культурной ойкумены³.

Деконструкция европейской традиционной когнитивной ценностной системы. Так, отрицание возможности прорыва к онтологической реальности в когнитивной сфере приводит к радикальному переосмыслению сущности и статуса языка. Парадигмальный гносеологический пессимизм привел к дебинаризации структуры лингвистического знака: означающий компонент отсоединился от означаемого и начал свое автономное существование. Языковой знак стал одномерным, а его семантический потенциал стал тождествен лингвистическому, поскольку вне связи с действительностью вербальная система утрачивает свою когнитивную функцию. В рамках теории пантекстуализма, ос-

² И даже Г. Гегель, в рамках своего диалектического метода примирявший оппозиционные блоки антитезы, отношением к своей философской концепции как к достоверной, уверенностью в абсолютности своей теории, что логически опровергало полноту истинности иных философских систем, демонстрирует не что иное, как антитетическое мышление. Кроме того, способность постулировать различие между явлениями и последовательно его придерживаться позволяла ему противопоставлять тезу и антитезу, возводя их к синтезу.

³ Анализируя состояние философской мысли XX в., А. А. Михайлов указывает на глубинное преобразование «оснований философского мышления, отказ от тех, восходящих своими истоками к античности, принципов, которые конституировали ткань европейской культуры и философии» [9]. Он подчеркивает, что «все то, что до недавнего времени практически не подвергалось сомнению, принципы и основания, разделяемые даже радикально непримиримыми и противодействующими философскими лагерями, оказались утратившими свою универсальную значимость»; в результате, «контуры и содержание современной философской мысли подвергаются столь значительным преобразованиям, что тема конца философии уже не воспринимается как эпатирующая позиция отдельных, пусть даже и весьма значительных, мыслителей 20 века» [9, с. 4].

нованной на скептическом отношении к способности гносеологического прикосновения к внетекстовой реальности, текст становится не столько искажающей интерпретационной призмой, сколько самим объектом восприятия (И. П. Ильин [2, с. 21]). Язык объявляется не способом форматирования реальности, а самой реальностью - субстратом и жизненной средой мифа. По мнению Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «больше не существует деления на поле реальности (мир), поле репрезентации (книга) и поле субъективности (автор)»: они решительно заявляют о том, что книга не имеет «объекта в мире и <...> субъекта в лице одного или нескольких авторов» [10].

Гносеологически пессимистическая парадигмальная установка, отрицая возможность наличия достоверных знаний, лишает методологических оснований поиск истины⁴. Как отмечает Ф. Джеймисон, «само понятие «истины» составляет часть метафизического багажа, от которого постструктуралисты стремятся избавиться» [4, с. 125-126]. Знание о мире в постмодернизме - это не результат трансцендентного прорыва к внетекстовой действительности, но только лишь организация языка в совокупности его вариативных построений на основе риторического искусства: язык ссылается на самого себя, внеязыкового же, внетекстового опыта просто нет. По мнению Р. Барта, реальность как таковая не доступна для восприятия и познания. Размышляя над таким понятием как литературный реализм, мыслитель заявляет, что «художник-"реалист" берет в качестве отправной точки своего дискурса вовсе не "реальность", но только - всегда и при всех условиях - "реальное", т. е. уже кем-то написанное - некий перспективный код, обрванный анфиладой копий, теряющихся в бесконечной дали» [11, с. 251].

Утрата гносеологически оптимистической позиции, приведшая к автономизации языка вследствие его отрыва от онтологического обеспечения, определила, в конечном итоге, радикальную трансформацию ментальной матрицы. Постулирование от-

сутствия связи означающих единиц с областью означаемого устранило возможность противопоставления понятий и явлений, что детерминировало переход от бинарно-антитетического мышления к плюрально-монистическому. Множественность в постмодернизме не способна быть однозначно различена и разделена, поскольку ее основанием является монизм языковой иллюзии. Ввиду этого утверждение «А Ф не-А» утрачивает свой смысл, поскольку «А» и «не-А» в сущности являются лишь виртуально-вербальными явлениями. По мнению Ж. Делеза и Ф. Гваттари, это позволяет вырваться за пределы дуализма и постичь формулу, «которую все мы искали: ПЛЮРАЛИЗМ = МОНИЗМ, преодолевая все дуализмы» [10, с. 27]. В свою очередь отсутствие способности различать и дистанцировать позиции «А» и «не-А» приводит к невозможности функционирования аппарата рационального мышления, поскольку последний способен существовать только в рамках двоичной системы, в которой «А» и «не-А» однозначно противопоставлены.

Постмодернистская мысль в качестве ментальной опоры избирает иррационализм, истоки которого сосредоточены в Восточном миропонимании. И. П. Ильин подчеркивает, что «призыв к Востоку и его мудрости постоянно звучит в работах современных философов и культурологов, теоретиков литературы и искусства» [3, с. 208]. В результате в Западном культурно-цивилизационном пространстве происходит диффундирование иррационалистических концептуальных систем. Г. Рормозер отмечает, что современное общество охвачено иррационализацией «всех процессов этоса и культуры», в результате чего «на место разума приходит ремифологизация, обожествление природы», принимаемой в качестве носительницы «собственной субъективности и тем самым спасительной силы» [12]. Еще одним признаком иррационалистического процесса, по его мнению, является то, что взамен «единства, достигаемого на путях рациональности, выдвигается целостность, познаваемая и переживаемая непосредственно»; в конечном итоге, «посредством медитативных упражнений человек приучается отказываться от себя в своей субъективности и растворять-

⁴ Подобная установка в конечном итоге не позволяет иметь само понятие знания, так как определение последнего уже является когнитивным освоением мира, что в рамках постмодернистского сознания не представляется возможным.

ся во всеобъемлющем, божественном религиозном целом» [12, с. 84-85].

Заключение. Таким образом, реконструкция традиционных ценностных оснований западноевропейской культуры показывает, что опора на предпосылку гносеологического оптимизма обеспечивала возможность существования ряда фундаментальных культурных феноменов. Так, уверенность в возможности достоверного постижения объективного мира определяла онтологический статус слова, то есть позволяла относиться к языковой системе как к носителю подлинных сведений о действительности. Кроме этого признание возможности человека постичь реальность детерминировало наличие понятия истинного знания как результата когнитивного взаимодействия человека с окружающим миром. И, наконец, опора на достоверность знания и его полноту создавала условия для существования антитетического метода мышления (А Ф не-А), в пределах которого выстраиваются такие оппозиции, как истина-не-истина, правильное-не-правильное, добро-зло и т. п.

Вместе с тем указанная реконструкция делает очевидной ту радикальную трансформацию, которая характерна для постмодернистской парадигмы. Решительное отрицание в рамках постмодерна возможности адекватного постижения действительности (гносеологический пессимизм) стало предпосылкой, логическое развитие которой привело к последовательной деконструкции европейских традиционных когнитивных ценностей. Так, в силу отрицания связи с объективной реальностью утрачивает свой онтологический статус система языка. Гносеологический пессимизм приводит и к невозможности построения понятия знания, а, следовательно, и ис-

тины. В конечном итоге, отрицание связи языка с действительностью (его онтологичности) приводит к отказу от основополагающего принципа европейской ментальности - мышления, опирающегося на принцип бинарных оппозиций. Это определяет отказ постмодернизма от начал западноевропейской рациональности и приход к иррационализму, свойственному культурам Востока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюнг, Г. Религия на переломе времен / Г. Кюнг // Мировое древо = Arbor Mundi : Междунар. журнал по теории и истории мировой культуры. - 1993. - Вып. II. - С. 70.
2. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. - М.: Интрада, 1998. - 255 с.: ил.
3. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. - М.: Интрада, 1996. - 255 с.
4. Джеймсон, Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймсон // Философия эпохи постмодерна: сб. переводов и рефератов / сост., ред. А. Р. Усманова. - Минск: Красико-принт, 1996. - С. 125-126.
5. Шеффер, Ф. Бегство от разума / Ф. Шеффер // Он здесь и Он не молчит: избранное / Ф. Шеффер; пер. с англ. - СПб.: Мирт, 2002. - С. 202.
6. Шеффер, Ф. Бог Сущий / Ф. Шеффер // Он здесь и Он не молчит : избранное / Ф. Шеффер; пер. с англ. - СПб.: Мирт, 2002. - С. 4.
7. Шеффер, Ф. Он здесь, и Он не молчит / Ф. Шеффер // Он здесь, и Он не молчит : избранное / Ф. Шеффер; пер. с англ. - СПб.: Мирт, 2002. - С. 295.
8. Можейко, М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигм / М. А. Можейко. - Минск: БГУ 1999. - 297 с.
9. Михайлов, А. А. Предисловие / А. А. Михайлов // От Я к Другому: сб. переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога. - Минск: Менск, 1997. - С. 4.
10. Делез, Ж. Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Философия эпохи постмодерна : сб. переводов и рефератов / сост., ред. А. Р. Усманова. - Минск: Красико-принт, 1996. - С. 29.
11. Барт, Р. S/Z / Р. Барт. - 3-е изд. - М.: Академический проект, 2009. - 373 с. (Философские технологии. Структурализм).
12. Рормозер, Г. Ситуация христианства в эпоху «постмодерна» глазами христианского публициста / Г. Рормозер // Вопросы философии. - 1991. - № 5. - С. 84.

Поступила в редакцию 07.10.2014 г.

IV Лаборатория актуальной драматургии и режиссуры «Киноवेशалка»: эскизы, проекты, лабораторные поиски и эксперименты

Котович Т. В.

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



Театральная лаборатория «Вешалка», в четвертый раз проходившая в Красноярском ТЮЗе, это - один из компонентов проекта критика, театроведа и театрального деятеля Олега Семеновича Лоевского, проекта, который проходит и совершается почти одновременно в разных российских театрах. Лаборатория представляет собой всегда новый, живой, совершающийся здесь и сейчас творческий процесс. Процесс недолгий - эскиз спектакля создается на 3-5 дней - и едва намечающийся, но часто завершённый и вполне законченный. Вне зависимости от результата показанное сценическое произведение всегда интересно, благодаря творческому напряжению, энергии творения и сиюминутности рождения. В недрах лабораторий появляются эскизы, которые по голосованию зрителей, могут войти в репертуар театра. Но, в первую очередь, важнейшее - это рождение режиссерских имен в театральном пространстве. Красноярская лаборатория - это еще и интерес к перспективам молодых мастеров со стороны руководителей театра, главного режиссера Романа Феодори и директора театра Натальи Кочорашивили.

Организация лаборатории оказалась возможной и состоялась благодаря поддержке Министерства культуры Российской Федерации. В статье автор выявляет структурные основы режиссерского мышления участников лаборатории «Вешалка» и актерские работы в эскизах.

Ключевые слова: театральная лаборатория, Красноярский ТЮЗ, структура спектакля, сценический эскиз.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 72-87)

IV Topical Drama and Direction Laboratory «Film-Hanger» (Veshalka): Sketches, Projects, Laboratory Searches and Experiments

totovich T. V.

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

«Veshalka» Theater Laboratory, which took place for the fourth time at Krasnoyarsk Theater of Young Spectator (TYS), is one of the components of the project by the theater critic and theater researcher Oleg Semenovitch Loyevski, the project which takes place almost simultaneously at different Russian theaters. The Laboratory is always a live, taking place here and now creative process. It's a short term process, the performance sketch is made in 3-5 days, and is hardly traced but often rather complete. Regardless the result a presented stage piece is always interesting, due to creative tension, the energy of creation and immediate birth. Within laboratories sketches appear which according to spectators' voting can enter the repertoire of the theater. However, the most important is, primarily, birth of directors' names in theater space. Krasnoyarsk Laboratory is also some interest in perspectives of young masters on the part of the Theater Administration, Theater Director Roman Feodori and Theater Manager Natalia Kochorashvili.

Setting up the Laboratory became possible and took place due to assistance on the part of the Ministry of Culture of Russian Federation.

In the article the author singles out structural bases of Director's thinking of the participants of «Veshalka» Laboratory as well as actors' works in sketches.

Key words: theater laboratory, Krasnoyarsk TYS, performance structure, stage sketch.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 72-87)

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

Театр начинается с вешалки. Не исключено, что всякая творческая лаборатория представляет собой и начало, и сам процесс, и даже завершение театрального дела. Во всяком случае, какого-то его этапа. В лаборатории «Вешалка» были созданы и показаны зрителям и экспертному совету пять сценических эскизов, инспирированных впечатлениями их авторов от кинопроизведений, современных и уже проверенных временем. Участниками эксперимента стали артисты Красноярского Театра юного зрителя (а совсем нечасто у тюзовских артистов случается возможность играть драматические роли взрослого репертуара). Естественно, что режиссеры были погружены в киноматериал и воодушевлены киносценариями. И естественно, что сценический вариант значительно отстоял от экранного: и по задачам, и по структуре, и по художественному пространству-времени. Никто не стремился к аналогу. Наоборот, удаляясь от любых сопоставлений, режиссеры - участники лаборатории - находили свои собственные средства постижения сути образного ряда фильмов и вскрывали собственные смыслы чужих, предложенных им текстов.

С текстами работали молодые режиссеры, но уже не начинающие и уже имеющие опыт.

Цель статьи - анализ спектаклей-эскизов в рамках лабораторного поиска.

«Дорога», эскиз спектакля по киносценарию Федерико Феллини в постановке Алесандры Джунтини.

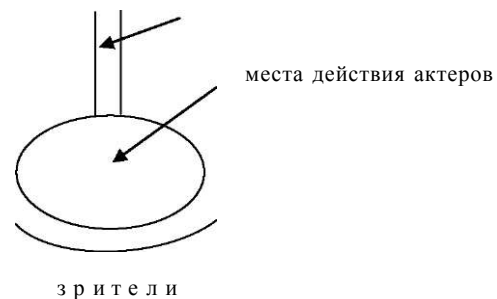
«Дорога» - один из самых знаменитых фильмов Ф. Феллини (1954, неореализм).

Сюжет: бродячий циркач Дзампано покупает девочку-подростка Джельсомину у ее матери. Он учит ее играть на барабанах, объявляя его номер. Однажды они встречаются цирковую труппу и устраиваются к ним. Канатоходец Матто посмеивается над грубым неотесанным Дзампано, и конфликт заканчивается поножовщиной. Обоих выгоняют из цирка. В своих странствиях Дзампано и Джельсомина встречаются с Матто, и эта новая встреча приносит Матто смерть от руки Дзампано. Он и Джельсомину бросает на этой вечной дороге. Через несколько лет он вновь попадает в эти самые края и узнает, что девушка умерла вскоре после его ухода.

Ф. Феллини в главных ролях снял Джульетту Мазину и Энтони Куинна.

В 1957 году фильму была присуждена премия «Оскар».

Показ Алесандры Джунтини происходил на большой сцене театра. Главная точка действия - сценический круг и центр зрительного зала. Зрители располагались у задней стены сцены по линии сценического круга:



Сценический круг, авансцена, проходы зрительного зала - все превращается в цирковую площадку. И два клоуна - Белый и Рыжий (арт. Денис Зыков и Анатолий Кобельков) бесконечно кружат по арене со скрипкой и гармоникой. Печальные, с печальной улыбкой, с печальной мелодией. Два чудака, дзанны, «сшивающие» представление, развлекающие публику и - главное - задающие то самое печальное настроение и тут же его преодолевающие. Это они соединяют тему цирка и тему одиночества, сцену и бесконечную дорогу. Неловкий увалень Рыжий и чуть заторможенный Белый, ярко раскрашенные, в вульгарных париках и вульгарных же головных уборах, они проникают сквозь действие других, мелькают между ними, комментируют их движение своими движениями. Актеры избрали полунинский стиль исполнения, точно попадая в эту трогательную интонацию феллиниевской смиренной печали.

Круг движется, персонажи бегут и бегут - вдруг остановка и - цирковой номер. И снова и снова разгоняется круг. Освещается действие в зале: это и новые цирковые номера и продолжение дороги.

Татьяна Тихоновец, театральный критик: *«Это как раз тот случай, когда из киносценария получается прекрасный спектакль. А что касается показа, то мне хотелось бы отметить, что очень хорошо решено пространство, просто идеально» [1].*

Евгения Тропп, театральный критик: *«С самого начала этим пространством аре-*

ны заявлены условия игры, возможности для развития сюжета. Это бесконечная дорога, бесконечная жизнь и так далее» [1].

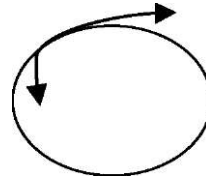
Джельсомина (арт. Екатерина Кузюкова), неловкая, несмелая, даже кургузая, в одежде с чужого большого плеча постепенно превращается в тоненькую, колеблющуюся, хрупкую статуэтку. Очень твердая, сильная, как оказалось, на этой дороге потерь, унижения, насилия, мечты и любви. Дзампано (арт. Савва Ревич), силач, показывающий фокусы освобождения от цепей, жонглирующий гириями, с обнаженным торсом, всегда поигрывающий мышцами. Грубый, с тесаными чертами, бездушный. Они составляют пару противоречивую, несущую драму несоответствия и несхожести, столкновения и резкой боли. Режиссер задает для актеров эту самую ноту противостояния: в характерах, в движениях, в пластике, во всем визуальном образе. Это - «Девочка на шаре» Пабло Пикассо. Тоненькая, балансирующая Джельсомина. Брутальный, рубящий пространство Дзампано. Актер С. Ревич моделирует пространство вокруг себя, концентрирует его собой и уплотняет. Так, что и клоуны и Матто (арт. Александр Князь), да и Джельсомина как будто растворяются, исчезают.

Аналогии с картиной П. Пикассо в постановке А. Джунтини вызывает и сама структура спектакля. В сценической визуальности вся предметность словно рассеивается и снова сгущается в объемы: движение круга и свет создают это впечатление. Как и актерская партитура, в которой телесность то рассеивается, то сгущается.

Создается эффект мерцания: света, самих актеров, текста, персонажей, всей истории, ритмической партитуры спектакля. Визуальный структурообразующий элемент спектакля - серебряный дождь. Он рассыпается неожиданно и ожидаемо, он охватывает всех, сквозь его искры просвечивает исчезающее пространство.

У Ф. Феллини образ дороги есть время как длительность. В спектакле А. Джунтини длительность вообще исчезает. Если пространство рассеивается, то время сгущается в точку и в ней мерцает. Движение персонажей в круге от эпизода к эпизоду, от события к событию не имеют причинно-следственной связи. Оно мерцает точками. Уходящая жизнь Матто и Джельсомины тоже точка.

Дзанни-клоуны становятся точкой и исчезают. Структурообразующий элемент времени:



Движение круглящееся, в круг сворачивающееся, в точку сходящееся. И снова движение из точки, разворачивающееся.

Мерцание пространства-времени требует от актеров особого способа сценического существования. Это - намек на психологию персонажей, но без углубления и без раскрытия взаимоотношений. Постановщик не настаивает и на цирковой манере игры. Даже у клоунов. Критик Т. Тихоновец определяет этот стиль как лирическую клоунату, но видит в актерской манере больше средств психологического театра. Однако это не совсем так. Исходя из технологии мерцания, авторы спектакля создают образы почти эскизно, едва дотрагиваясь, поворачивая персонаж одной только гранью, не прибегая к углубленной разработке темы каждого. В этом смысле наиболее показателен эскиз образа Матто, который только росчерком, острым рисунком в движении проходит сквозь пространство, а затем возникает под потолком в зале, шествуя по канату, и снова возникает в схватке с Дзампано. Поэтому и клоуны то возникают, то исчезают. Да и сами главные персонажи подобны теням, которые делаются то объемными, то едва различимыми в своих проявлениях.

Эскиз обобщен, организован и объединен этой образной системой мерцания перлины, жемчужины (тайны, едва угадываемых смыслов, чувств и движений персонажей): цирковая пластика тел, экзистенция Ф. Феллини, мускулиность в сочетании с тонкой женственностью, изысканное изящество и безнадежность.

«Я не вернусь», эскиз спектакля по сценарию Ярославы Пулинович в постановке Евгении Беркович.

Сюжет: главная героиня сценария, Аня выросла в детдоме, но сумела выбиться в люди. Однако ситуация в ее жизни складывается так, что ее обвинили в хранении наркотиков. Избегая суда, она скрывается в приемнике-распределителе для беспризор-

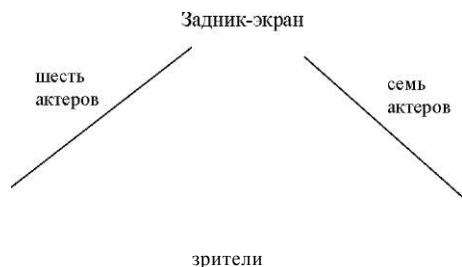
ников. Оттуда она сбегает вместе с девочкой Кристиной, которая хочет добраться до бабушки в Казахстане. В путешествии Кристина погибает, и Аня проходит за нее весь ее путь.

В рамках лаборатории состоялся премьерный показ фильма «Я не вернусь» эстонского режиссера Ильмара Раага в Доме кино.

И. Рааг: «Фильм - это средство, чтобы выразить свои идеи. «Я не вернусь» - это не история двух девушек, которые автостопом едут через всю Россию, а история любви, теория, что если дети не чувствуют любви в раннем возрасте, потом у них много трудностей в общении с близкими, они не знают как любить. Эта история для меня - предлог, чтобы заговорить о проблеме в человеческой психологии».

История в тексте Ярославы Пулинович о детдомовской девочке, выбившейся в аспирантки и рухнувшей из-за ложного обвинения в чудовищную яму... бегства, приюта, дороги - эта история приобретает на сцене иной смысл и становится текстом другого уровня и структуры.

Актеры рассказываются на стулья, поставленные клином:



На заднике-экране постоянно возникает дорога, из Красноярска к сопке, сквозь лес. Дорога длится и длится. Никогда не прекращается. Никуда не приводит.

И персонажи, никуда не двигаясь, как будто движутся по ней этим самым клином. И, замыкаясь в воображаемый круг, вместе со зрителями становятся своеобразным хором, из которого в центр выходит солист со своим отдельным монологом.

Каждый из актеров, оказываясь в центре, едва коснувшись судьбы своего персонажа, только вспомнив о нем, рассказывает свою собственную историю. И о том, как он шел к образу, о том, что он думает о себе и своей судьбе в театре. Это - сплошная, непрерывная рефлексия. Монолог о собственной боли. И нет в нем плавного перехода к роли,

есть скачок в чужой текст, мгновенный и неожиданный.

Олег Лоевский, театральный деятель, руководитель лаборатории: «Конечно, это все имеет косвенное отношение к Ярославе и ее произведению. Но, на самом деле, повод может быть любой другой. И история все равно получится про одно - про театр. Это история про театр, про артистов, про фантазию, про то, как личное переплетается с персонажем, или развивается и дополняется, или, наоборот, в контрасте существует. Мне кажется, это очень интересный ход» [2].

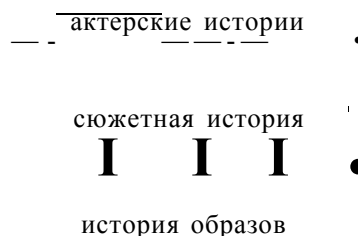
Один за другим актеры создают структурно сложную и многозначную:

- Она подобна вязи, в которой сюжетная история возникает из актерских историй, а актерские - из сюжетной (одно для другого делается предлогом, поводом). Актерские истории возникают одна из другой, трансформируясь в сюжет:

тппппг

- У актерских историй своя линия, в этой линии есть единство тяжести и муки актерского труда. Параллельно присутствует история образа, то, что представляет о ней актер и как он движется к образу.

И, наконец, движение сюжетной истории, которое происходит толчками, как бы невзначай. А на самом деле она связывает две параллельные линии:

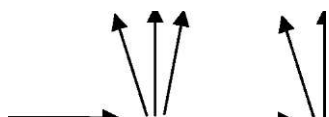


- Спектакль-эскиз Е. Беркович - это квантовая структура. Пространство-время здесь прерывисто и нескончаемо.

- Режиссер раскалывает сюжет, и из каждого разрыва выхватывает новый текст. Источником этого нового текста является сюжет, однако в месте разрыва расцветает целый фейерверк других сюжетов.

Деструктурируя текст Ярославы Пулинович, режиссер Е. Беркович создает много-

численные пучки смыслов:



Каждый из них представляет собой отдельный спектакль, развиваясь в самостоятельный текст. Светлана Владимирова (Анна), Анна Киреева (Кристина), Олег Гусев (Альбус), Александр Дьяконов (Дима), Наталья Кузнецова (проститутка), Баград Мкртычян (доктор), Алина Старикова (Кошка), Юлия Троегубова (Верка), Анатолий Пузикив, Станислав Кочетков, Максим Бутивченко, Анастасия Полейко, Валентина Чурина (бабушка): они вспоминают свои собственные истории, как правило те случаи, что оставили раны в памяти. Они их рассказывают откровенно, они не боятся быть неправильно понятыми, осмеянными, принятыми за чудаков. Они не стесняются своей открытости в этот момент. Возникает что-то вроде коллективной психотерапии. В этот момент и у зрителей возникает встречное чувство, желание открытости, исповедальности. И это общее состояние вызвано текстом сценария Ярославы Пулинович, открытой драматичностью судьбы главных и неглавных персонажей. И сценический показ в этом смысле, конечно, является рефлексией по поводу этих судеб. История в сюжете Я. Пулинович задевает настолько остро и больно, что актеры столь же остро и больно реагируют на нее и в себе самих находят столь же больное и острое. И это собственное острое и больное разрастается и требует высказывания вслух, собственно-го высказывания, собственным голосом, а не через текст персонажа. Каждый из актеров находит нужную интонацию, благодаря которой исповедь теряет театральность, благодаря которой исчезает неловкость и чувство отчужденности, пропадает сценическая рампа. Важным в спектакле является и то, что эту нужную, нелживую, неискusstvenную, натуральную интонацию поддерживают все участники эскиза. В данном случае трудноупотребим термин актерский ансамбль. Потому что сценический ансамбль предполагает исполнительство прежде всего. А в эскизе «Я не вернусь» важнейшее - это авторство каждого эпизода,

каждого монолога, каждого актерского выхода в центр. Это что-то подобное испытанию, на которое решается каждый участник показа. И особого внимания требует, конечно, единство этого актерского сообщества и синхронность чувств этого сообщества, адекватность каждого и со-гласованность всех. Актеры не общаются между собой, как в классическом театре и как в психологическом спектакле. Они обращаются только к зрителю и, только озвучивая собственные глубоко внутренние чувства. Именно в степени откровенности актеры поддерживают друг друга, понимая, что любому человеку сложно раскрывать на публике и прилюдно свое сокровенное, а актеру, всегда скрывающемуся за образом и за чужим характером, тем более сложно и непривычно. И здесь действительно необходимы партнерское единство, общее дыхание, одинаковый уровень интонации и хоровая согласованность.

Представляется, что подобный показ не может повторяться, не может быть включенным в репертуар. Этот показ близок к перформативному действию. В этом его уникальность и особенность.

Таким образом, на сцене предстает эскиз, созданный по принципу ризомы как нелинейного способа организации целостности, открывающей возможность внутренней подвижности и реализующей креативный потенциал текста. Е. Беркович ставит спектакль как перфоманс, факт постдраматического театра, когда актеры пытаются в своей жизни найти ситуации, похожие на то, что переживают в сценарии Я. Пулинович сами герои.

Евгения Беркович: «Мне было трудно, потому что это не мой материал. Очень хороший, отличный сценарий. Но так бывает, когда здорово читать, но в общем-то не готов ставить. Было понятно, что даже если я захочу, у меня не получится за это время сделать эскиз. Но мы пытались два дня. Потом выяснилось, что это все бессмысленно и бездарно. У нас оставался один день. И мы все практически сделали заново» [2].

Интуитивно Евгения Беркович находит установку, фундаментальную для постмодернизма - разрушение традиционных представлений о завершенной, закольцованной и статичной структуре. Отрицая линейную жесткую ориентацию, уничтожая метафору, углубление в проблему из-

начального текста и образов сценария, отказываясь от четкого стержня сюжета, режиссер предлагает извивающийся собственный текст, в котором одно возникает из другого и поверх другого. Простой и ясный сюжет вдруг приходит в движение, искажается, «портится», приобретает бесконечную плюральность. Он стал исчезать, тормозиться, внутренне членился по-новому и разрываться. Он сделался открытой средой, потеряв границы внутреннего и внешнего: текст Я. Пулинович и текст Е. Беркович оказались взаимозаменяемыми, взаимопроницаемыми и одновременно противостоящими друг другу, при этом вне предпочтения одного из них.

Такой эскиз имеет множество выходов, он представляет собой не результат, а процесс. Режиссер существует в ризомной среде современного искусства, мышления и виртуальности, и выхватывает из окружающего пространства этот самый принцип множественности.

«Конформист», спектакль-эскиз Антона Маликова по киносценарию Бернардо Бертолуччи.

Сюжет: действие происходит в канун Второй мировой войны в Риме. Марчело Клеричи поступает на службу к фашистам, собирается жениться на Джулии, чувствует себя адаптированным и нормальным, хотя постоянно томится воспоминаниями тяжелой наследственности. Фашистская разведка поручает ему следить за профессором-антифашистом Квадри в Париже и убить того. Есть еще напарник, киллер Манганьело, который в случае необходимости должен страховать Марчело. Неожиданно Марчело влюбляется в молодую жену профессора Анну и отказывается от своих преступных намерений. Однако это все не спасает семью профессора от гибели.

«Конформист» - кинофильм Б. Бертолуччи (1970) по роману Альберто Моравиа представляет собой пессимистический режиссерский взгляд на мотивацию человеческих поступков. В 1971 был удостоен национальной итальянской кинонаграды «Давид ди Донателло» как лучший фильм года. Новаторский прием и сложная структура кинопостановки оказала влияние на мировой кинематограф.

Сюжет спектакля связан со Второй мировой войной, секретными службами, вербовкой, страхами, заказными убийствами,

фрейдистскими комплексами и бесконечным кружением в социальных зависимостях и собственном подсознательном.

Антон Маликов: *«Вообще, театр - это исследование, как мне кажется. Ведь человеческая душа - бесконечна, и в ней можно рыться сколько угодно. У нас, конечно, сейчас слишком короткий промежуток времени, чтобы находить множество каких-то внутренних нюансов. На то он и эскиз. Это наброски. Мне представился какой-то зал и вид сверху. То есть зритель смотрит сверху. Это пространство уже какой-то особой энергией наполнено. Это уже чувствуется. У нас стоят три дивана в холле - один белый и два красных. Давайте поднимем ткань и посмотрим, какой один из них на самом деле. Снимаем ткань, а там зеленый. Очень символическая вещь: цвета итальянского флага».*

В спектакле речь идет о внутреннем человеке, о внутреннем пространстве-времени, немогущем пробиться в реальность и целиком зависящем от внешней реальности. Внутренне пространство-время скользит, дробится, оказывается и сколочным и плывущим одномоментно.

Антон Маликов так и строит спектакль - из нескольких параллельно движущихся рядов, отнюдь не иллюстрирующих друг друга, и не просто поддерживающих друг друга, а существующих относительно самостоятельно, с собственным эстетическим смыслом:

- Пластическое действо, изысканно-томное, танцевальное. Как бы замедленное. Словно воспоминание. Или сон, текущий постепенно, вязко. Это действо происходит в разных точках сценического пространства, попеременно или одновременно - симультанно. В ритме танго или вальса. Пластика пряная, наполненная чувственностью, телесной вычурностью. Все происходящее - в стиле модерн, изящно-вычурном, декоративном. В здесь же внешняя выразительность движений и линий обрывается в мучительную судорогу пароксизма.

- Аудиопартитура. Актеры не говорят на сцене. Текст персонажей звучит над сценой, вокруг сцены, вокруг персонажей. Он как бы и не имеет конкретного источника. В нем нет настроения, отсутствует диалог и психологические подтексты. Это также сон, обрывки яви. Голоса плывут, сливаются, превращаются в собственные музыкальные

ряды, перетекают в поэтический строй.

- Видеоартитюра. На стене фойе, превращенного в сценическую площадку, возникает изображение: герой среди писсуаров, с ремнем, жуящий собственные носки; глаза, бесконечные, постоянные; изображение орла со свастикой в лапах; мужские тела; текст: «резня и меланхолия», бесконечный и повторяющийся. Изображение то движется, то замирает, но и статичное все равно подвижно, оно колеблется на занавесках высоких окон и словно стекает.

- В финале сам режиссер превращается в персонаж (Манганьело), разрывая всю структуру, разрушая ее как замок на песке, схлопывая все созданное. Он прерывает все внутренне пространство-время героя с его плывущим сном, пароксизмами и рефлексией, с выбросами сексуальной энергии и пр. Режиссер прерывает всю изысканность и праную поэтичность, сбрасывая их в грубую реальность, размыкая внутреннее во внешнее.

- Цветовая партитура. Основная масса цвета - белое. Белое высокое пространство фойе с белыми стенами и длинными белыми колоннами и длинными белыми шторами, длинной белой скатертью на столе - оно создает эффект изысканного благородства стиля, лабораторной чистоты, холода и стерильной безвоздушности. Это - и обнаженность пустого холста. Это - и замкнутость спектакля в самом себе.

Черные локальные пятна костюмов персонажей (Анна, Слепой), очки всех персонажей, крышка рояля подчеркивают графическую строгость всей картины вместе с черными пятнами-линиями видеоизображения. Словно росчерком пера прочерчиваются основные пунктиры движения, ассоциаций и впечатлений.

Наконец, цветовые рефлексии. Это - небольшие акценты охры и виноградной зелени, снимающие острую графичность, но усиливающие изысканность всего колорита.

Предметный цвет (истинный цвет предмета в закрытом пространстве при дневном освещении) в спектакле чуть рассеивается. Софиты придают дополнительную яркость, но убирают тени и делают изображение усугублено декоративным.

- Актерская партитура спектакля. Способ сценического существования задан режиссерским построением сценического про-

странства-времени. Реальность начинает плыть, рассеиваться. Она остается реальностью, но кажется просвечивающейся сквозь внутреннюю реальность главного персонажа (арт. Сергей Тесленко). Тогда остальные персонажи (арт. Геннадий Стариков, Анатолий Новоселов, Юлия Наумцева, Татьяна Мамичева, Ольга Аксенова, Галина Троегубова) - тени теней, след следа, неотрефлексированность. Это не образы, в них нет ни характеров, ни судеб... Это - случайные почти привидения. И актерские задачи соответствуют общей тональности произведения: пластическая точная характеристика, эскизность действия каждого, синхронизация действий, оркестровое созвучие внешней актерской выразительности ансамбля.

«Горькие слезы Петры фон Кант», спектакль Юлии Ауг по сценарию фильма Райнера Фассбиндера.

Кинофильм немецкого режиссера Райнера Вернера Фассбиндера 1972 г. на основе собственной пьесы.

Сюжет: Петра фон Кант, успешный модельер одежды, переживает сложный период жизни. Оба ее брака закончились неудачно, дочь она ненавидит, мать ее не понимает. Единственный преданный ей человек - секретарша Марлен, молчаливая и готовая терпеть все что угодно от хозяйки. Петра влюбляется в молодую девушку Карин. Карин же нужен лишь пропуск в мир высокой моды, сама Петра ее не интересуется. Играв на ее чувствах, она манипулирует Петрой, пытаясь добиться своих целей. Постепенное психологическое развитие сюжета строится на диалогах Петры с близкими ей женщинами. В конце Петра остается одна.

Режиссер Юлия Ауг избирает для своей вариации систему психологического театра. Тончайшая разработка нюансов отношений между персонажами, глубокое проникновение в характеры, биографию и судьбы не только главной героини, которая всегда на сцене, но и персонажей эпизодических, и даже вообще безмолвных - в спектакле предстают, переплетаются, оттеняют друг друга истории шестерых женщин.

Сюжет развивается вокруг главного персонажа - Петры (арт. Светлана Шикунова), известного дизайнера верхней одежды. Она влюбляется. В мечту. В воображаемый идеал. В невозможное. Режиссер вместе с

актрисой исключают акцент на нетрадиционных отношениях. Юная Карен (арт. Ольга Буянова) скорей бесплотна, прозрачна и тонка. Отнюдь не нежная и не капризная. В ней ощутима внутренняя жесткость, рациональность и полное отсутствие чувственности. Карен - полная противоположность Петре, такой плотной и плотской, жадной до жизни и ненасытной.

Внешне она рифмуется не с Карен, а с другой своей подругой, баронессой Сидони (арт. Светлана Кутушева). Обе они гармонично телесны, укоренены в реальности и обе исполнены драмы. Петру драма распирает, выкручивает, изламывает. Баронесса Сидони сдержана, закрыта, монументальна. Они словно отражают друг друга внешне и одновременно контрастируют внутренне. Об истории Сидони можно только догадываться, по едва брошенному слову со странной интонацией то ли поддержки, то ли едкого осуждения. По повороту головы. По взгляду из-под черной шляпы с короткой вуалеткой. По линии движения Сидони по сцене, жесткой и четкой, с прямыми углами или строго по диагонали. В то время, как Петра движется кругами, зигзагами, по ломаным линиям. Сидони не раскрывается, она статерна, она сосредотачивает все сценическое пространство на себе, стягивая его и смыкая. А Петра все больше раскрывается вовне, выбрасывая вулканическую энергию. Она динамична, разрывает пространство вокруг себя, вздыбливая его, разламывая и корежа. Вьются и сползают мятые ткани, обнажаются манекены, разлетается посуда, бликует и трепещут большие зеркала. Вся комната (малая сцена целиком занята спальней-кабинетом-студией Петры) искривляется в этих зеркалах, закрывающих всю заднюю стену студии, весь сценических задник.

Среди манекенов, стоящих полукругом мелькает живой манекен, безмолвная модель, Марлен (арт. Светлана Киктева), горничная, компаньонка, нянька. Ею помыкают, ей приказывают, ее унижают. Она, кажется, никогда не выпрямляет спину. С чуть наклоненной головой она движется неслышно, несуетно, словно тень. Марлен - тень Петры. Обе они в этой паре контрастны как явь и изнанка. И так же отзеркаливают друг друга. Тень на самом деле является зеркальным отражением Петры. Неярким,

бликующим в полумраке, очень тихим. Но четким, вездесущим, постоянным. Марлен - опора Петры, ее часть.

В еще одной паре, в еще одном дуэте этого спектакля - Петра и Габи, дочь Петры (арт. Наталья Розанова) столько же притяжения, сколько контраста. Дочь также экспансивна и раскрыта вовне, также упруго-телесна, как Петра. Она еще эскиз Петры, но схожие черты уже проявлены и отчетливы. В дуэте с матерью Петры (арт. Елена Пономарева) краски иные. Мать, необычайно красивая и импозантная, - будущее Петры, в котором страдание уже пережито, в котором страсть изжита, а осталось благородство и терпение.

Внешнее событие, сюжет - расставание Петры с Карен - переведено режиссером во внутренний конфликт самой Петры. Этим приемом автор эскиза снимает пикантность страсти, настаивая на глубине чувства, психологическом анализе, на разрывающем тело и душу страдании. Конфликт с подругой, дочерью, матерью и возлюбленной - это только отражение и проявленность внутриличностного конфликта Петры. Наверное, энергия ее внутреннего раскола является источником ее творчества, стимулятором и допингом. Но в эскизе очевиден самый момент кризиса. И эта мощная психодрама способна воздействовать так, что зритель опрокидывает чувство героини в себя, в свой внутренний мир, в собственные расколы и комплексы. Во имя сочувствия Петре? Или ради примирения с собой?

Юлия Ауг: «Здесь история про людей, которые в определенный момент всю свою жизнь посвящают любви. Она становится самым важным. А с другой стороны, это история про то, как любовь делает человека уязвимым. Я просто не стесняюсь об этом говорить и не боюсь вскрыть какие-то интимные уголки души. Обычно люди о таких своих личных переживаниях стараются не говорить. И не только не говорить, но и в творчестве не задевать. Театр зачастую помогает людям себя познать. Это не история женщины, которая отказалась от традиционной любви в пользу нетрадиционной. Это история женщины, рядом с которой оказался слабый мужчина, которая вынуждена была взять на себя мужские функции. Кто кормилец в семье? Кто зарабатывает деньги? Кто вкалывает? Кто содержит и дочь, и

мать? И для меня ключевой момент именно вот этот: когда меняются социальные роли, меняется и чувственность человека» [4].

Цветовая партитура. Основная масса цвета - черное. Черная студия, черные костюмы, черные платья и обувь, черные шляпы и покрывала, черные юбки. Эта масса обволакивает сценическое пространство, проникает в его утробу, движется в нем вместе и актрисами и тканями, выталкивает воздух из внутренностей сценического куба. Лишенное воздушной перспективы сценическое пространство становится отчетливым, строгим в очертаниях, проявлено ярким и шелково блестящим.

В черном кабинете фигуры превращаются в элемент цветовой массы. В пятна - черные на черном.

Этот цвет не имеет в спектакле ассоциативно-чувственного значения. Он не функционален. Он не подчеркивает внутренней драмы главной героини и не визуализирует сюжетный ряд. Он никак не связан с историей в спектакле. Черный массив выступает как изобразительно-выразительный главный элемент - фон и суть визуального образа постановки.

Один из локальных цветов - белый: поверхность манекенов (статичные пятна), блузка дочери и воротнички на платьях и манжеты (подвижные пятна). Ярко выделяясь на черном и внутри массы черного, белые вертикальные статичные объемы рассекают черное, членят основной массив. Белые горизонтальные подвижные пятна разрезают черное мелькающими вспышками. Более крупное белое пятно - белый лоскут покрывала. Он так же подвижен. Но после кульминации его заменяет черный.

Противостояние и взаимодействие двух цветов создает графику изображения, придает ему особую стильность и изысканность.

Второй локальный цвет - пурпурный. В кульминационной точке сюжета, в момент наивысшей экспрессии страдающей Петры центр сцены заливается синеватым светом, и широкое черное ложе, покрывало и вся фигура Петры в черном же превращаются в пурпурное, в пятно цвета венозной крови. Пурпур нарушает строгую графичность черно-белого, смещает чистую изобразительность в регистр ассоциаций, образности, наглядности и чувственности.

Цветовым рефлексом в визуальном образе эскиза является густой золотой цвет кожи, тела женщин. Открытых телесных зон немного. Но именно этот рефлекс создает эффект свечения, эффект Караваджо, где телесность делается глубокой, напряженной, светоносной, становится главным содержанием произведения. Так и в спектакле именно цветовой рефлекс подспудно сосредотачивает в себе главный смысл эскиза: красота женщин как самоценность. Именно благодаря колориту и всей цвето-световой системе пространство-время спектакля приобретает объем и новые параметры.

Хронологическое время и время сюжета, наполненные внутренним временем внутриличностного конфликта развиваются линейно и постепенно. Пурпур смыкает их на вершине кульминации, делая внешнее внутренним, а внутренне выворачивает наружу. Включаясь в строго линейную последовательность, в историю с причинно-следственными связями, с конкретным сюжетом, цветовой акцент (пурпур) выводит спектакль на новый уровень структуры и восприятия:

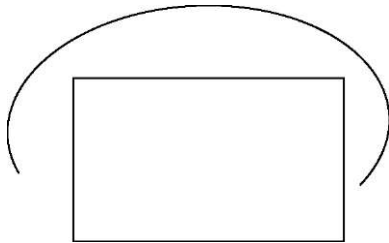


На новом уровне спектакль приобретает еще и качества сугубо эстетического объекта. Время больше не движется, не развивается. Оно останавливается и становится пространством. То есть, когда времени больше нет, начинают проявляться свойства пространства, невидимые ранее, кажущиеся необязательными и случайными. Очевидными становятся внесюжетные детали. Ранее они только иллюстрировали и поддерживали историю. Теперь они стали самостоятельными, завершенными в себе. Манекены из конкретных приспособлений студии Петры превращаются в отдельные образы, равнозначные и молчаливой Марлен, и всем остальным говорящим. Одновременно они еще и вертикальные константы, создающие полукружие сцены, проницаемая стена пространства. Пишущая старинная машинка на

низком столике у правого портала из детали сюжета (дополнительной и необязательной подробности) трансформируется в элемент эстетики. Зеркала из студийной обстановки преобразуются в знак прозрачной, обманной границы, зовущей проникнуть за предел и тут же проявляющей суть всего происходящего перед зеркалом. Зеркало с его мерцающей поверхностью способно ввергнуть человека в состояние гипнотического транса и свидетельствует о потребности быть созерцателем самого себя. Женственность - порождение зеркала. Петра теряет свою мускулистую экспрессию, с помощью зеркала возникает ее новый образ, новая суть - единый смысл мудрости из тщеславия, желания и недолговечности всего.

Вся сценография воспринимается уже как инсталляция с собственными смыслами.

Низкий широкий квадрат - подиум, занимающий почти весь планшет малой сцены. Полу-окружность линии манекенов. Вертикально расположенный прямоугольник из двух больших зеркал.



Инсталляция прячется внутри актерского действия до кульминации, а после кульминации делается самостоятельным, самовыразительным воздействующим объектом.

Когда загорается свет в зале, зрители видят себя в больших зеркалах на сцене и одновременно видят всех актрис между собой и зеркалом, - спектакль открывает свое новое качество напоследок, замыкая сюжет, психологию персонажей, эстетическую структуру, зрительское состояние в единый образ человека.

Татьяна Тихоновец: «Вот за что я люблю лаборатории, так это за радость открытия артистов, которая не сравнима ни с чем. Когда видишь, что артист и режиссер договорились, вот видно, что они здорово договорились, видно, какой замечательный разбор сделан и ничего не пропущено, за это Юле Ауг огромное спасибо».

Александр Вислов: «Я знал, что здесь хорошие актрисы, знал, что эти актрисы

могут многое. Но я ошеломлен... Ошеломлен, раздавлен, вознесен. Это очень тонкие грани игры, очень тонкие грани интонаций, плюс ко всему, это еще очень стильно. Как за такое короткое время можно было создать такое совершенство, для меня большая загадка. Света Шикунова просто потрясла, потому что та смена состояний, которые она переживает за час, то, как она при этом меняется даже внешне... Это любовь, это отчаяние, это страсть!» [5].

«**Башмачкин**», эскиз режиссера Талгата Баталова по пьесе Олега Богаева, в пластической режиссуре Александра Андрияшкина.

Талгат Баталов: «Башмачкин» Олега Богаева - это «Чудо шинели в одном действии». Я когда-то уже сталкивался с этим текстом, делал читку в Горьковском театре в Ярославле. Мне тогда показался интересным этот текст. Во-первых, это такой хорошо написанный постмодернистский текст вокруг одного из главных произведений русской литературы - «Шинель». Все мы вышли из гоголевской «Шинели». Но Богаев сделал очень интересную вещь. Он написал абсолютно жанровую историю, то есть превратил русскую классику в такой экшн. Мне кажется, что в «Киновешалку» это произведение вполне вписывается, потому что оно написано абсолютно «киномонтажно» [6].

Один из критиков, принимающих участие в работе лаборатории (Александр Вислов), высказал предложение играть в один вечер последовательно «Шинель» по Н. Гоголю в традиции классического театра, а потом «Башмачкина» О. Богаева. В этом втором произведении не просто происходит история после первой истории про то, как Шинель ищет Башмачкина, но и словно наизнанку выворачивает все смыслы, художественные и человеческие.

Один час сценического действия стягивается и растягивается, пульсирует и разрывает сердце жутью и состраданием.

Крохотный Башмачкин (арт. Лада Исмагилова) выходит в центр сцены. Черное старенькое пальтецо, застегнуто не на ту пуговицу. Серый шарф и длинная резинка с перчатками. Какая-то нелепая шапочка. Шинель (арт. Елена Кайзер) подошла, обняла его сзади, прижалась. Люди какие-то серо-черные вышли с двух сторон. И вдруг все вздрогнули. И затряслись, как сейчас пуль-

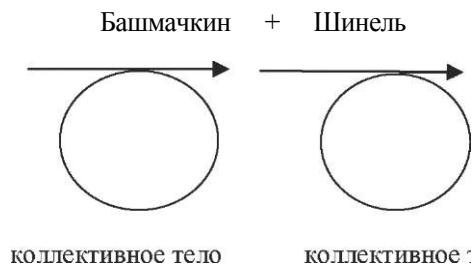
сируют головой, грудью, всем телом в такт музыке на концертах.

Полыхнул сверху красный свет. Все остались трясущимися на месте. И в этом же ритме, в котором пульсируют тела, они все рассказывают о том, как ограбили Акакия Акакиевича Башмачкина, отняли шинель, бросили раздетого в подворотне.

Башмачкин и Шинель, бывшие одним целым, раздвоились. В течение всей истории они будут существовать параллельно, в поисках друг друга, в ожидании, в тоске, нарастающей и тревожной, друг по другу. И в невозможности встретиться.

Это спектакль-движение. Дорога. Испытания. Потери. И беспрестанно повторяющаяся беда на этой дороге.

Талгат Баталов выстраивает следующую структуру действия:



Режиссер придерживается сюжета, нигде не отвлекается от него, но каждое событие сюжета заворачивает в единый прием: движение массы (пульсирующие тела), речитатив (произносимый текст) - коллективное тело (ритмическое колебание фигур, плотность почти прижатых друг к другу тел). Постоянно возникает ощущение дикого обряда. А в промежутках - исторгнутость главных героев из коллективного тела, одиночество, потеря, оскорбление и насилие. Переживший насилие Башмачкин, ограбленный и униженный, теперь переживает чудовищный кризис сознания. Шинель приобретает черты живого существа, в которое перемещается часть души и сознания Башмачкина. Вся их история - это раздвоение-параллельное существование-обретение-смерть.

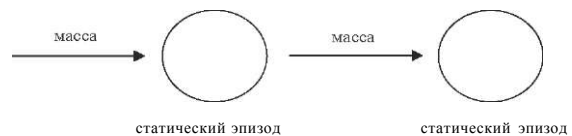
На всех этапах движения раскрываются все стадии страдания.

Шинель, потерявшая Башмачкина, переходит из рук в руки. Грабители пытаются сбыть ее в каких-то подвалах (открываются люки в полу сцены, туда проваливаются тела, оттуда выползают еще более чудовищ-

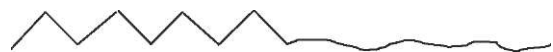
ные твари), на чердаках, у труб. Пара жуликов терзает Шинель, определяя ее качества, а потом сгорает в пожаре. Чиновники судачат о своем мирке на каком-то приеме (работает переводчица, у всех в руках бокалы), но все заканчивается новым убийством. Вдова выпадает из окна. В редакции, куда Шинель пришла давать объявление, убивают редактора. Эти эпизоды завершаются красными вспышками, они пульсируют, дребезжат, экспрессия их нарастает и усиливается гротеск. Возникает картина всеобщего капричоса: абсурд-гротеск-«танец».

Хозяйка квартиры вызывает доктора к больному Башмачкину. Эпизод превращается в черный комикс. И становится очевидным, что все предыдущее - это сон Башмачкина, его бред. Или путешествие Шинели в абсурдистском мире.

В пространстве-времени спектакля массовые сцены (динамичные) перемежаются дуэтными (статичными):



Промежутки динамики уменьшаются, и напряженный ритм становится разреженным, а напряженный бред Башмачкина растворяется в плавущем, уже замедляющемся времени:



Пространство-время спектакля пульсирующее: точки в пространстве возникают и гаснут. Так же вспыхивает и исчезает время: 1-2 минуты - длина эпизода.

На 40-й минуте происходит тот самый перелом ритма. Это - точка «золотого сечения» спектакля: монолог Башмачкина «Помогите!... Если встретите ее, помогите!»

После точки сечения в спектакле самый долгий эпизод, длящийся 7 минут. Зрители находятся на сцене, у задней стены. Действие происходит на сценическом круге и на авансцене. А в этом эпизоде в пространство спектакля включается еще и зрительный зал. По проходу в зале идут придворные и ведут Шинель. Император играет в теннис. Он награждает Шинель орденом за ее необычайные поиски Башмачкина.

Масса, коллективное тело, ритмическое колебательное движение исчезают.

ФРАГМЕНТЫ РЕПЕТИЦИЙ СПЕКТАКЛЯ «БАШМАЧКИН»



Эпизод из СПЕКТАКЛЯ «ДОРОГА»



Эпизоды из спектакля «КОНФОРМИСТ»



Эпизоды из спектакля «ГОРЬКИЕ СЛЕЗЫ ПЕТРЫ ФОН КАНТ»



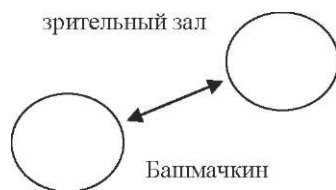
Эпизоды из спектакля «Я НЕ ВЕРНУСЬ»



Эпизоды из спектакля «Я НЕ ВЕРНУСЬ»



Башмачкин и Шинель устремляются навстречу друг другу. До этого линии их движения в пространстве-времени шли параллельно.



«Ты найдешь меня! Я здесь! Сюда!» - «Всего пять минут по небу...»

Из люка вылезают все предыдущие тела, обступают Башмачкина словно тени. Действие схлопывается в одно мгновение и в одну точку. Свет гаснет.

Спектакль Талгата Баталова и Александра Андрияшкина - насквозь гоголевское пространство-время. Реальность в нем сгущается, отрывается, разрывается. Благодаря усиленному гротеску превращается в ирреальность. Пространство-время здесь - это внутреннее пространство-время Башмачкина + внутреннее пространство-время Шинели, отзеркаливающие друг друга, друг на друга наложенные.

Цветовая партитура спектакля. Основная масса цвета - это серо-черный. Красный выступает рефлексом. Он всегда несет в себе смысл акцента, цезуры и символа. Локальный цвет - это пурпур кресел зрительного зала (цвет императорский, цвет власти).

Пластическая партитура спектакля:

движение . /
• (статика
в ритме)

Строгое чередование до «золотого сечения», а затем статика превалирует.

Актерская партитура. Структура ее: хор (коллективное тело - артисты Вячеслав Ферапонтов, Аким Беслимов, Юрий Суслин, Елена Половинкина, Александр Князь, Анжелика Золотарева, Надежда Вонсович, Виктор Буянов), солисты эпизода (выделенные и одновременно находящиеся внутри хора, т. е. рельефы), два главных персонажа.

Талгат Баталов: «Процесс идет обалденно, потому что артистов-то я уже знаю и при распределении взял тех, кто может работать именно в таком формате. Так что мы на репетициях веселимся, фантазируем, дурачимся и сочиняем вместе. Мне кажется, что это очень важно на таких лабораториях. А еще мы иногда не можем понять, кто кого играет. У нас примерно 30 персонажей. Артисты играют несколько ролей» [6].

Александр Вислов: «Лихо соделанная штука. Чувствуется, что артисты прониклись этим ритмом, этой идеей. Получилась почти завершенная, цельная работа» [7].

Заключение. В итоге, к постановке были приняты эскиз Алессандры Джунтини по сценарию Ф. Феллини «Дорога» и эскиз Талгата Баталова и Александра Андрияшкина «Башмачкин» по пьесе О. Богаева. Скоро должен войти в репертуар театра и спектакль «Горькие слезы Петры фон Кант», который поставила режиссер Юлия Ауг по сценарию Р. Фассбиндера. Кстати, эта работа уже получила приглашение на XIII Всероссийский фестиваль «Реальный театр». Три новые постановки из пяти лабораторных эскизов - отличный результат IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры «Киновешалка».

ЛИТЕРАТУРА

1. Джунтини, А. Эскиз спектакля «Дорога» / А. Джунтини // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. - 2014. - 10 окт. - С. 4.
2. Беркович, Е. «Я не вернусь» на сцене / Е. Беркович // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. - 2014. - 10 окт. - С. 2.
3. Маликов & Бертолуччи // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. - 2014. - 11 окт. - С. 1.
4. Ауг & Фассбиндер / «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. - 2014. - 11 окт. - С. 3.
5. «Горькие слезы Петры фон Кант» из зрительного зала // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. - 2014. - 12 окт. - С. 3.
6. Баталов & Богаев // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. - 2014. - 11 окт. - С. 4.
7. Трогательный трэш // «Киновешалка». Дневник IV Лаборатории актуальной драматургии и режиссуры. - 2014. - 12 окт. - С. 1.

Поступила в редакцию 30.10.2014 г.

Текстологический феномен в танце

Бодунова И. И.

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



Одним из наиболее актуальных направлений изучения хореографического произведения является разработка и интерпретация старинного танцевального текста как артефакта. В статье анализируются современные аспекты семантического исследования танцевального текста. Рассматривается знаково-семантическая природа европейского исторического бального танца, позволяющая ему функционировать в обществе в качестве самобытных текстов. Исследуется происхождение, сущностные характеристики и динамика танцевальных знаковых систем, выполняющих коммуникативную и познавательную функции. Приведены примеры из танцевальных текстов европейских исторических бальных танцев, которые реализуют роль языковых знаков и выполняют функцию непосредственного прагматического предназначения. Для понимания природы танцевальных знаков первостепенное значение имеет специфика танцевального языка, которая используется в определенный исторический период. Особое внимание автор уделяет исследованию символизма лексического наполнения танцевального текста европейского исторического бального танца.

Ключевые слова: графический рисунок танца, знак, знаковые системы записи, семиосфера, символ, смысл, танцевальный язык, танцевальный текст.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 88-94)

Textual Phenomenon in Dance

Badunova I. I.

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

One of the current tendencies in studying of a choreographic work is elaboration and interpretation of the ancient dance text as an artifact. The article deals with the modern aspects in semantic research of the dancing text. Symbolic and semantic nature of European historic ballroom dance providing its function in society as distinct texts is also considered. The origin, essential features and dynamics of dance sign systems that perform communicative and cognitive functions are under investigation. Examples are given of dancing texts from the European historical ballroom dances that implement the role of language signs and exercise a function of the direct pragmatic intent. Dance language specifics that is used in a certain historical period has a primary importance for understanding the nature of dance signs. Special attention the author pays to research of symbolism of lexical filling of the dancing text of the European historical ballroom dance.

Key words: graphical pictures of dance, sign, sign systems of writing, semiosphere, symbol, sense, language of dance, meaning of dance.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 88-94)

Понятие «текста» широко используется в литературоведении, лингвистике, искусствоведении, культурологии и семиотике. Как культурологическая категория словосочетание «текст культуры» функционально значимо и имеет методологическое обоснование. Так, М. М. Бахтин в работе «Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа» определяет текст как первичную данность

(реальность) и исходную точку всякой гуманитарной дисциплины [1]. Кроме того, М. М. Бахтин рассматривает текст вне времени и пространства. Бытие текста в различных историко-культурных континуумах рассматривает также Ю. М. Лотман. Согласно Лотману, текст - «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллек-

Адрес для корреспонденции: e-mail: irina_badunova@mail.ru - И. И. Бодунова

туальной личности» [2, с. 130]. Российский философ А. С. Кармин исходит из того, что сочиненный людьми с помощью знаковых систем текст, как явление культуры, может принимать разнообразные формы - в виде вещи, ритуала, художественного произведения и т. д. [3, с. 122-124]. Культурологический подход в исследовании текста во многом основывается на лингвистических теориях (Ч. С. Пирс, Ф. де Соссюр), которые представляют текст как вербализацию знаков, требующих осмысления.

Цель статьи - выявление и анализ важнейших аспектов семантического исследования танцевального текста.

Признавая танец явлением культуры, мы также можем рассматривать его как текст. При помощи семиотической знаковой системы, в совокупности составляющей текст, фиксируется и сохраняется танцевальная информация и ее передача от поколения поколению (традиции, церемонии, письменные тексты, рисунки и т. д.). Семиотический механизм танцевальной культуры основывается на трех значимых аспектах: 1) сохранение танцевальных знаков и текстов; 2) их распространение и реконструкция; 3) создание новых танцевальных знаков и текстов. Первый аспект определяет память культуры, ее связь с традицией, второй обеспечивает внутрикультурную и межкультурную коммуникацию и третий стимулирует творческую деятельность и новые танцевальные инновации.

С точки зрения семиотики, танцевальный текст, при помощи знаков и их совокупности, фиксирует принципиальные универсалии и достояния танцевальной культуры и тем самым обеспечивает их сохранение, дальнейшее развитие и особый способ межличностной и межкультурной коммуникации. В свою очередь, коммуникационный акт, реализуемый танцем, предполагает понимание смыслов, выраженных в танцевальном тексте. Проблема понимания танца, его смысла всегда относилась к числу извечных философских проблем, которые никогда не получали своего окончательного разрешения, так как ее постановка и содержание менялись вместе с изменением танцевальной культуры в различные исторические периоды. Смысловая универсалия и источник разнообразных

смыслов европейского исторического бального танца проявляется в его сущностных характеристиках и аспектах. Собственно поэтому, европейский исторический бальный танец, как сложная система культурной танцевальной семантики привилегированных слоев общества, представляет интерес, как для понимания истории бальной танцевальной культуры, так и для ее современной реконструкции.

Смысловая универсалия европейского исторического бального танца. Каждый этап развития танцевальной культуры имеет свой определенный смысл. Фундамент нового осмысления дифференциации танцевальных текстов был заложен в эпоху Возрождения. Именно на этот период приходится канонизирование танцевальных фигур и их теоретическое описание (Д. да Пьяченца, Г. Эбрео, А. Корнадзано, Ф. Карозо, Т. Арбо). В эпоху Просвещения благодаря прогрессивным взглядам философов (Вольтер, Дидро, Руссо) закладывается фундамент осмысления танца как самостоятельного вида искусства. На усложненной технике многих бальных танцев происходит становление балета. По мере развития танцевальной культуры проблема смысла танца, как теоретическая категория, занимает одно из центральных мест. Необходимо обозначить, что смысл танца, его целостное содержание во многом определяется его составляющими (танцевальная лексика, костюм, грим, аксессуары), которые естественны для культуры конкретной исторической эпохи. Смысловую универсалию танца помогают раскрывать его функции - нравственная, коммуникативная, психологическая, гедонистическая, регенерационная, воспитательная, развивающая и т. д. Ю. М. Лотман у текста культуры считает основными функциями «коммуникативную - текст как «техническая упаковка» информации, креативную - система передает не только готовые сообщения, но и служит генератором новых и функцию памяти - текст не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти» [2, с. 56].

Смысловая наполненность содержания европейского исторического бального танца многофункциональна. Во-первых, текст бального танца, имея свои специфические

особенности, всегда основывается сугубо на танцевальном общении партнеров, при этом, коммуникативная функция в танцевальном действии осуществляется более креативно и динамично чем в повседневной жизни. В средневековом обществе кавалеру было непозволительно оставаться наедине с дамой, а в танце их общение происходит как бы наедине, но на виду у всех. Кавалер может взять даму за руку (хотя бы только за кончики пальцев), вести с ней словесный диалог, предназначенный только для них двоих, и это будет естественно для танцевального действия. Во-вторых, социальная и нравственная функции в танце основываются на сложившихся реальных общественных отношениях людей в данной социальной среде. В танцевальном тексте при помощи танцевальной лексики, то есть танцевального языка, эти отношения отображаются и иллюстрируются. Например, в эпоху Людовика XIV балльные танцы (менуэт, гавот) изобилуют кокетливыми движениями, провоцирующими двусмысленными взглядами, что показывает распушенность нравов, фривольность поведения в жизни. При этом, «любовная информация» партнеру доносится не только при помощи танцевальных движений и жестов, а подчеркивается игрой веера и костюмом (глубокое декольте у женского платья, живописный макияж у кавалера и дамы (яркие губы, накладные мушки, напудренные лица и парики). Попытка в танце заинтриговать друг друга, ни к чему не обязывающие эмоционально окрашенные взаимоотношения между мужчиной и женщиной, выраженные в танцевальной лексике, имеют определенный смысловой оттенок. Таким образом, смысловая наполненность балльных танцевальных текстов разных периодов определяется и зависит от культуры исторической эпохи и социально-культурной стратификации общества. Пластическое раскрытие и воспроизведение смыслового содержания норм и ценностей эпохи, а также морально-этических канонов поведения в обществе, существующих на данный момент, является основным назначением и предназначением европейского балльного танца на каждом этапе его развития.

Танец, опираясь на семиотические и феноменологические качества танцевального

искусства, создает визуальные, звуковые и кинетические образы, выступает одновременно как «материальный объект и элемент знаковой системы» [4, с. 104]. В танце тело - видящее и видимое. Это двухвекторное видение, спровоцированное телом, предполагает особое мышление, на которое воздействуют танцевальные знаковые движения. Танец по принципу «обратной связи» влияет на ум через психосоматическое состояние, в результате которого, человек посредством танцевальных телодвижений способен выйти за пределы своей телесности, материальной ограниченности. Более того, семиотическая система танца делает его более универсальным средством общения, свободно вводит танец практически в любую семиотическую структуру. «Творческая транспозиция может происходить в рамках одной системы знаков, межсемиотическая - при переводе в другую систему - например, из речи — в музыку, танец, кино, живопись» [5, с. 397]. Исходя из онтологической первичности невербального общения, можно сказать, что межсемиотическая система складывается на основе перевода семантики прототанца в вербально-речевую. Мимика и жесты, способ и манера, доходчивость и выразительность семиотического претворения реальной жизненной пластики в танец становятся онтологическим фактором для последующего художественно-эстетического освоения танцевального действия, а также философского и, наконец, культурологического его осмысления.

Танец как текст. Рассматривая танец как текст, нам необходимо определенное знание его знаковой системы, в основе которой лежит изучение знака как такового. Тело человека, которое в результате его танцевального культуротворчества оказывается «возвысившимся до величия знака» служит субстратом, придающим смысл танцевальным знакам [6, с. 102]. Танцевальный знак в этом случае имеет амбивалентное проявление, потому как структурообразующим принципом является понимание тела как инструмента идеи, средства невербального смысловыражения. Вместе с тем, понимание природы танцевального знака невозможно без выяснения его первоначального значения. Ретроспекция объясняет, что танцевальный знак, в форме ритмического

движения, был присущ человеку на первой ступени его эволюционного развития. Первые танцевальные знаки, подчиненные ритму и гармонии, передавали необходимую информацию и служили способом общения. Сакральный смысл эмоционально выраженных танцевальных движений определялся особой социальной ситуацией (сборы на охоту, выборы вождя, победа в битве и т. д.). Априори, танцевальная знаковая система выполняет коммуникативную и познавательную функции, которые находятся в фокусе значимости до сих пор.

Так же, как и в любом достаточно сложном культурном феномене, в танце можно выделить определенные типы знаков и знаковых систем: естественные, функциональные, иконические, конвенциальные, вербальные знаки, а также разнообразные системы записи танца. Они в определенной комбинации составляют лексикон танца, его язык в целом, на котором в конечном итоге создается танцевальный текст.

Основными элементами танцевального языка являются разнообразные лексические движения и положения человеческого тела, дополняемые эмоционально окрашенной ритмической пластикой. Танцевальная лексика, то есть танцевальный язык, состоящий из множества естественных человеческих жестов, поклонов, поворотов корпуса и головы, привнесенных из невербальной коммуникации, является естественным знаком для танцевального текста. Специфика танцевального языка заключается в отсутствии слова. Еще М. Фокин сказал, что «иногда танец может выразить то, что бессильно сказать словом» [7, с. 214]. Естественный знак может выступать и знаком-признаком: характерная поза либо поклон в танце - знак к началу или окончанию танцевального действия.

В танцевальном тексте, неперенным условием которого является музыкальное сопровождение, можно выделить функциональные знаки. Они исполняют функцию непосредственного прагматического предназначения и несут информацию о танцевальных действиях. На балу XIX в. ритуаль (фр. *ritournelle* - инструментальное вступление в танце) и интродукция (лат. *introduction* - введение) являлись знаком начинающейся кадрили.

В европейском историческом бальном танце статические позы и положения танцующих в паре можно рассматривать как иконические знаки, так как многие из них предопределяют исполнение конкретного танца. Эмоциональное состояние танцующих выражается конвенциональными (условными) знаками и художественным образом. Экспансивное проявление чувств в танце имеет определенное значение и зависит от ситуации в которой исполняется танец. В эпоху Средневековья павана могла исполняться как траурная процессия и как знаковый бальный танец, олицетворяющий аффект успеха-победы в рыцарском поединке. К условным знакам танцевального текста можно отнести обязательное наличие бального костюма, который привносит существенную краску в атмосферу всего танцевального действия.

К танцевальной культуре имеют отношение вербальные знаковые системы, при помощи которых можно передать танцевальную информацию. Словом можно объяснить или описать весь процесс движения в танце во времени и в пространстве, передать эмоциональное состояние, стиль, характер, манеру исполнения. Этот способ имеет несколько существенных условий для его использования. В первую очередь, это необходимость знания языка, на котором изъясняется весь процесс исполнения бального танца. В частности, так же как движения классического танца, большинство движений европейского исторического бального танца и название танцевальных фигур в основном описываются французской терминологией. Следовательно, что бы понять танцевальный текст необходимо специальное образование.

Знаковые системы записи танца представляют собой очень сложную структуру. Их изучение позволяет рассматривать текстологический феномен танца в контексте всей культуры. Структура охватывает семиосферу танца (бальный костюм, аксессуары, музыку, бальный этикет), а также теорию танца, методику танца и т. д. Знаковые системы записи танца, как писалось ранее, появились в эпоху Возрождения. Их появление, а также развитие теоретического описания и графического объяснения танцевального текста сыграло особенно боль-

шую роль в истории танцевальной культуры. Исследования показывают, что почти все или большинство европейских исторических бальных танцев были определенным способом зафиксированы. Текст танца сохранялся письменно при помощи специальных знаков-рисунков и знаковых систем записи, а также запечатлевался в скульптуре, живописи, позже в фотографии, кино и видеосъемке. Наибольшее распространение получили системы записи танца Р. Лабана и Дж. Бенеш. Известные специалисты данного профиля - В. Престон-Данлоп, А. Санчес-Колберг, Р. Брандт совмещают культурологические исследования танца с практическими методами его изучения. Основу письменной знаковой системы записи танца составляет абстрактный знак, обозначающий даму П и кавалера Д. Данные знаки не имеют ассоциаций с движениями человека и не способны передать его эмоциональное состояние.

Своеобразной разновидностью письменных танцевальных знаков можно назвать графический рисунок танца, который дает информацию о движении в пространстве сценической площадки (графические рисунки историко-бытовых танцев в учебниках Н. Ивановского и М. Васильевой-Рождественской).

Достаточно точно фиксируют статическое положение начала и конца движения, происходящее в кратчайший период времени (доли секунды) скульптура, барельеф и живопись. На языке танца такое акцентирование соотносится с понятием позы или одного из многочисленных положений движения. Статическая поза отмечает эмоциональное состояние танцующего, сохраняет информацию о стиле и характере танца. Шифровка подобного текста делает его способным сохранять память различной временной глубины. Прекрасные картины С. Боттичелли и Ф. Анджелико дают представление об итальянских групповых танцах XV в., положение танцующей пары на титульном листе книги Т. Арбо информирует о стиле и манере танца XVI в., полотна У Хогарта иллюстрируют характер общественных балов XVIII в., П. Ренуар красочно изображает бальный танец XIX в.

Современные инновационные средства (фото-, кино-, видеосъемка, компьютерные программы) фиксируют как статическое поло-

жение, так и сам процесс движения во времени и трехмерном пространстве. Это особенно важно, так как дает уникальную возможность увидеть исполнительскую манеру старинного лексического материала, передать эмоциональное состояние танцующих.

Танцевальные знаки находятся в теснейшей связи с символами, как одними из наиболее сложных видов знаков. Символ всегда условен, в нем зашифрована информация, которая отсылает нас к определенному знанию. Символы несут в себе добавочный смысл, указывают на определенную значимость исполняемого действия, показывают глубину человеческих чувств и переживаний, выступают как отчетливый механизм коллективной памяти. Танцевальному символу присущи все свойства знака, которые предполагают определенные нормы общественного поведения присущие танцевальной культуре. Являясь оригинальной идейно-образной конструкцией, которая не в прямом смысле отражает действительность, а только намекает на нее, танцевальный символ заставляет нас абстрактно мыслить. «Человеческое тело, возвысившееся до величия знака, может вполне вдохновляться иероглифическими обозначениями, - и не только с тем, чтобы знаки эти в дальнейшем легко читались и воспроизводились по первому требованию, но и с тем, чтобы на сцене создавались четкие и непосредственно доступные символы» [6, с. 102].

Символичность - один из важнейших признаков, характеризующих танцевальную культуру. Танцевальные символы, являясь посредниками между семиотической и внесемиотической реальностью выполняют роль семиотического конденсатора. Обобщая, можно сказать, что структура танцевальных символов образует систему, связующую во времени процессы синхронизации танцевального текста с реальной действительностью.

Ю. М. Лотман определяет символ как социально-культурный знак, имеющий в своей основе идею, содержание которой можно постичь лишь интуитивно [2; 8]. Действительно, символы имеют не только конвенциональный, но и иконический характер, хотя в танцевальном действии он обозначается довольно опосредованно и ассоциативно. Танцевальные символы можно рассмотреть

в геометрических фигурах, отображенных в рисунках европейского исторического бального танца. Английская кадриль исполняется в каре (квадрат символизирует материальный мир (четыре стихии)), в полонезе рисунок танца - постояннодвигающаяся извивающаяся линия в виде змеи (вечность, а также символ жизненной силы и возрождения), танцевальное движение, как правило, идет по кругу, предполагая бесконечные варианты танцевального процесса (кругооборот олицетворяет цикличность природы) и т. д. Символика таких обозначений имеет сакральный смысл. Изначально круг, крест и пентаграмма обладали огромной культурно-исторической и смысловой емкостью, так как восходят еще к эпохе архаики и являются основанием культуры.

Танцевальные символы европейского исторического бального танца ярко выражаются в культе Прекрасной Дамы (конец XIII - начало XIV вв.), в основе которого лежит благоговейное отношение к Богоматери (центральной фигуре католичества). В танце наряду с преклонением колена, позже появляется поклон адресованный даме, которая является символом поклонения.

Танец сам по себе может выступать в качестве символа общества. Менуэт - «король танцев и танец королей» символизирует абсолютное величие монарха и его превосходство над окружающими, бальные танцы XIX в. (контрданс, кадриль, вальс) символизируют новые общественные демократические настроения. Элемент условности символа в танце может подчеркиваться бальным костюмом; легкое прозрачное белое платье дамы в XIX в. символизирует воздух и чистоту, приколотый цветок - собственную индивидуальную неповторимость.

Уникальная емкость термина «символ» объясняется его синтетической природой. А. Ф. Лосев пишет, что «этимология этого греческого слова указывает на совпадение двух планов действительности, а именно на то, что символ имеет значение не сам по себе, но как арена встречи известных конструкций сознания с тем или другим возможным предметом этого сознания» [9]. «Двухслойность» танцевального символа объясняется наличием абстрактной идеи, выраженной в наглядной танцевальной пластике и визуальным танцевальным образом. Основу тан-

цевального образа в европейском бальном танце составляют текст - оригинальный лексический материал исторической эпохи, достоверный бальный костюм и музыка, отражающая интонационный характер своего времени. Таким образом, символическая структура танцевального текста, имманентно содержит в себе многообразные интерпретации. Она представляет собой социокультурные интересубъективные факторы, первичные по отношению к человеческой субъективности, но неисчерпаемые в своем выражении и понимании. Благодаря этому человек в танце может выйти за границы своего реального, «однозначного» существования, что в очередной раз доказывает, что и в действительности мы живем в мире символов.

Искусство, даже максимально реалистическое, не может обойтись без конструирования символической образности. Танцевальный символ обязательно является символом какого-то бытия, какой-то реальности, какой-то действительности. И хотя символизму в бальной танцевальной культуре, в частности, в европейском историческом бальном танце присущи огромное обобщение и смысловая неопределенность, он также имеет структурную выразительность, что в свою очередь требует от нас абстрактно-мыслительной деятельности.

В свете знаково-лингвистического содержания танца актуализируется его представление как целостного семиологического феномена, поскольку непосредственно танец находится в широком коммуникационном поле, которое чисто условно можно назвать закрытым пространством. Это - действительно «большая система», ядром которой является танец с его разветвленной периферией (знаковых систем предметно-событийной среды): архитектурой интерьера, музыкой, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, костюмом, прической, макияжем и всякой другой многообразной аксессуарикой [8]. В семиотическое пространство танца входит своеобразный вербальный язык общения, а также невербальный язык мимики и жестов, на которых осуществляется данное общение, предшествуя танцу и завершая его. Сюда же входят нравственные, эстетические и общекультурные нормы и ценности, которые преис-

полняют тот или иной танец конкретного исторического периода. Семиосфера европейского исторического бального танца имеет достаточно стабильную семантико-символическую целостность ядра, несмотря на исторические и региональные трансформации танцевального текста, обусловленные новыми культурными парадигмами. Иначе говоря, составляющие семиосферу, могут рассматриваться относительно автономно от ее ядра, но обязательно контекстуально, ибо событие танца не просто локальный текст, а текст танцевальной культуры, более того культуры в целом.

Именно поэтому каждый танцевальный текст явно или латентно содержит все хронологические трансформации культурных систем и объектов, что вовлекает его в «диалог» как с предыдущими, так и с последующими эпохами в качестве принципиального и неотъемлемого компонента культуры. С одной стороны он актуализирует специфические черты старой культуры, а с другой является самостоятельным автономным произведением настоящего времени. Танцевальный текст, выступая как самобытное достояние культуры, вступает в диахронный диалог поколений, каждый раз переосмысливаясь, обогащаясь новым смыслом.

Танцевальные тексты, хранящиеся в пространстве культуры, могут своевременно актуализироваться: «актуализация их совершается в пределах некоторого смыслового инварианта, позволяющего говорить, что текст в контексте новой эпохи сохраняет, при всей вариантности истолкований, идентичность самому себе» [8, с. 200]. «Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т. е. хранить), а что подлежит забвению» [8, с. 202].

Заключение. Подводя итоги текстологического рассмотрения европейского исторического бального танца, следует сказать, что он, как один из наиболее самобытных и символических явлений культуры, представляет своеобразный текст, отражающий особенности конкретной эпохи, определенного этноса с помощью особого пластического языка хореографии. Так как вся-

кий текст создается на основе контекста и предусматривает дальнейшее возвращение к нему, то танец рассматривается в рамках исторически обусловленной парадигмы и ее смены. Проблема понимания и интерпретации исторического танцевального текста определяется сравнительным изучением танцевальных категорий - смысла, знака, образа, символа, языка, что в итоге разрешается герменевтической процедурой (семантическим анализом). Следовательно, европейский исторический бальный танец, как и любой вид хореографии, имеет знаково-семантическую и лингвистическую природу, позволяющую ему функционировать в обществе в качестве самобытных текстов. Наиболее объективные и конкретные результаты отражения расшифровки танцевального текста требуют знания методов расшифровки, которые ориентируют на извлечение, понимание и интерпретацию (теоретическую и практическую) заложенной в нем знаково-семантической информации. Текстологический феномен европейского исторического бального танца осуществляет его коммуникационную природу в синхронном и диахронном аспектах в контексте общего смысла культурно-процессуального континуума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://infolio.asf.ru/Philol/Bahtin/probltext.html>. - Дата доступа: 25.02.2014.
2. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
3. Кармин А. С. Тексты и их интерпретация / А. С. Кармин. Основы культурологии: морфология культуры. - СПб.: Лань, 1997. - 507 с.
4. Preston-Danlop, V. Dance and the performative. A choreological perspective - Laban and beyond / V. Preston-Danlop, A. Sanchez-Colberg. - Verve publishing: London, 2002. - 200 p.
5. Якобсон, Р. Взгляд на развитие семиотики. Язык и бессознательное / Р. Якобсон. - М.: Гнозис, 1996. - 248 с.
6. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто. - М.: Мартис, 1993. - 192 с.
7. Фокин, М. Против течения / М. Фокин. - Л.: Искусство, 1981. - 260 с.
8. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. - Таллин: Александра, 1992. - 478 с.
9. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. - М.: Искусство, 1976. - 368 с.

Поступила в редакцию 08.10.2104 г.

ПЕДАГОГИКА

Особенности организации учебного процесса по дизайн-проектированию предметно-пространственной среды. Методологические основы

Кулененок В. В.

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



В современных условиях основной задачей высшей школы является дальнейшее развитие системы профессионального образования и повышение качества подготовки специалиста. Эффективность решения данной задачи обеспечивается качеством подготовки формирования компетенций выпускника свободно ориентироваться в информационном пространстве и профессионально решать задачи в области дизайн-проектирования средовых объектов. Исходя из этого, можно отметить, что одним из средств решения всех этих проблем является реализация системного подхода в дизайн-проектировании средовых объектов и использование его в проектировании процесса дизайн-образования.

Методологическим ориентиром исследования являются классификационный и типологический подходы, раскрывающие формы и диапазон использования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе и слабые места в современном состоянии этого вопроса.

Ключевые слова: методология, дизайн-проектирование, средовые объекты, системный подход.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 96-104)

Features of Setting up the Academic Process of Design Engineering of the Object and Space Environment. Methodological Bases

Kulenenok V. V.

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

In modern conditions, the main task of higher education is further development of vocational education and improving the quality of specialist training. The effectiveness of the solution of this problem is provided by the quality of graduate training to build skills to navigate freely in cyberspace and professionally solve problems in the field of design engineering of environmental objects. On this basis, it can be noted that one of the means to solve all these problems is the implementation of a systematic approach to design engineering of environmental objects and its use in the design process of design education.

Methodological guidance of the study is typological and classification approaches, which reveal the shape and range of the use of basics of methodology of design engineering in the educational process as well as weaknesses in the current state of the issue.

Key words: methodology, design, environmental objects, system approach.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 96-104)

В условиях интенсивной модернизации поля приложения усилий дизайнеров по всем сторонам жизнеустройства современного человека роль дизайна неизмеримо возрастает: ведь именно расширение формирования условий для различных областей жизнедеятельности человека привело к новому типу образования культурных

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

форм - дизайн-программированию многоотраслевых и региональных проблем. При этом истолкование взаимосвязей между оптимальной организацией предметно-пространственной среды обитания (и определение критериев этой оптимальности) и образом жизни людей оказалось многоаспектной проблемой, комплексное решение которой предполагает не просто суммирование идей культурологов, архитекторов, градостроителей, дизайнеров, психологов, антропологов, социологов, но и нахождение основы для их взаимосогласования. А это уже - проблема философии культуры, поскольку предполагает анализ процесса проектирования и моделирования искусственно создаваемой среды обитания человека и, одновременно, процесса ответной реакции на трансформации этой среды. Эта реакция выражается не только в виде восприятия архитектурных объектов, но и воплощается в изменениях образа жизни, поведения и даже духовных ориентаций людей.

В современных условиях основной задачей высшей школы является дальнейшее развитие системы профессионального образования и повышение качества подготовки специалиста. Эффективность решения данной задачи обеспечивается качеством подготовки формирования компетенций выпускника свободно ориентироваться в информационном пространстве и профессионально решать задачи в области дизайн-проектирования средовых объектов. Но, сегодня, изобразительно-педагогические системы и современные информационные технологии не имеют единой разработанной теоретической концепции, т. е. теории методологии дизайн-проектирования как средовых объектов, так и самого процесса дизайн-образования. Исходя из этого, можно отметить, что одним из средств решения всех этих проблем является реализация системного подхода в дизайн-проектировании средовых объектов и использование его в проектировании процесса дизайн-образования.

Методологическим ориентиром исследования являются классификационный и типологический подходы, раскрывающие формы и диапазон использования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе и слабые места в современном состоянии этого вопроса. При исследовании

вопроса основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе использован метод сопоставительного анализа. В основу анализа современных тенденций формирования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе и их связь с развитием компьютерных технологий, лежит системный подход и структурный метод анализа, которые позволяют на основе синтеза различных знаний описать основные структурные элементы методологии дизайн-проектирования.

Деятельность дизайнера связана с проектированием и моделированием новых вещей, а сама трансформация социокультурного пространства осуществляется под влиянием социального моделирования и конструирования. Особенности исследования дизайна как социокультурной деятельности позволяют обратиться к методологии социального конструирования реальности П. Бергера и Т. Лукмана. Они показали, что процесс конструирования реальности в качестве некоторого действия по производству смысловых сред, принимается людьми как реальность. Носителем этой смысловой «конструкции» выступают, в том числе, и произведения дизайнерского творчества [1].

Проблеме социокультурного моделирования и конструирования посвящены также работы А. Ахиезера, Ж. Тощенко, М. Хайдеггера и др. Так, М. Хайдеггер в работе «Искусство и пространство» выделяет два возможных отношения к миру в эпоху технической цивилизации: бездушно-техническое оперирование, «овладение» миром, природой, всем бытием и «обживание» мира. С открытостью бытию М. Хайдеггер связывает суть пространства, которое не есть нечто гомогенное и равнозначное в каждой своей части, не есть безличное и бескачественное вместилище жизни и искусства (дизайн). Не захватывать, а обживать пространство должен дизайн, «собирать» пространство, намечая его стягивающие культурно-смысловые центры. В качестве таких стягивающих центров выступают предметно-вещественные образования в их «взаимопринадлежности». И тогда пространство есть «местность» и «место», где раскрываются формы природного «бытия» и человеческого обитания [2].

Исследование генезиса проектной культуры дизайна проводилось В. Сидоренко.

Особое внимание обращалось на системные объекты, комплексы предметно-пространственной среды, создаваемые архитектурой и дизайном.

Некоторые исследователи рассматривают дизайн как вид искусства, относя его, соответственно, к сфере эстетической культуры. Поэтому исследования эстетических потребностей человека и в целом - эстетического освоения мира были чрезвычайно полезны для нашей работы.

Анализ проблемы формообразования в искусстве, архитектуре, дизайне и в целом - в культуре, проведенный Р. Арнхеймом, Г. Вельфлиным, А. Гильдебрандом, Г. Земпером, А. Иконниковым, М. Каганом, Г. Минервиным, В. Шимко, А. Флиером, явился важным аспектом в изучении данной проблемы.

Проектная культура исследуется в теории и методологии дизайна (Ю. В. Веселова, О. И. Генисаретский, И. С. Каримова, С. М. Кожуховская и др.). Проблемы формирования проектной культуры средствами художественно-проектных дисциплин нашли отражение в работах А. В. Ефимова, Д. Л. Мелодинского, А. В. Степанова, О. В. Чернышева, В. Т. Шимко и др. Ряд исследований рассматривают проблемы совершенствования структуры и содержания, форм и методов формирования визуальной, графической, пластической, художественно-эстетической культуры (С. В. Аранова, А. П. Ермолаев, А. В. Иконников, М. В. Лагунова, Н. Г. Молодцова и др.), закладывающие основу проектной культуры специалиста.

Изучение представленных работ показывает, что, хотя сущность и функции дизайна в культуре, возможности создания эстетически выразительной и гармоничной предметной среды в процессе реализации дизайнерских проектов отражены в ряде интересных работ, однако такой специфический вид дизайна, как дизайн предметно-пространственной среды требует уточнения методологических основ дизайн-проектирования сред.

Для нас большой интерес вызывает работа И. М. Коновалова «Теоретические основы дизайна». Это учебное пособие для студентов специальности дизайн, в котором логика и структура изложения материала основывается на последовательном изложении теоретических положений дизайн-деятель-

ности от философской базы дизайна и общих понятий деятельности, до конкретных методик проведения проектных анализов и исследований, дизайн-экспертиз и разработки дизайн-концепций [3].

Автор И. А. Розенсон в своей книге «Основы теории дизайна» рассматривает теоретические вопросы дизайна, сохраняющие свою значимость в любых профессиональных специализациях. Особый акцент ставится на подготовке сознания студентов к творчеству в электронной среде. Книга помогает познать логику развития профессии, почувствовать сложность отношений дизайнера с обществом и миром, понять причинно-следственную связь принятых тех или иных дизайнерских решений [4].

Основные положения методологии дизайн-проектирования элементов среды описаны А. А. Грашиным в своей работе, где автор рассматривает унификацию и агрегатирование как специфические взаимосвязанные проектные методы дизайна и средства формообразования элементов предметно-пространственной среды, а также устанавливает основные принципы формообразования унифицированных и агрегатированных промышленных изделий [5].

Цель данной статьи - определение теоретических основ и методологических особенностей дизайн-проектирования предметно-пространственной среды как культуротворческой деятельности по моделированию социокультурного пространства обитания человека.

Задачи исследования:

- понимание дизайна и дизайн-проектирования как особых форм творческой деятельности и их место в проектной культуре;
- сущность и специфика системного подхода в формировании основ методологии дизайн-проектирования средовых объектов;
- разработка основ методологии дизайн-проектирования объектов предметно-пространственной среды, основанной на принципах системного дизайна.

Теоретико-методологической основой явились идеи отечественных и зарубежных ученых: философов, культурологов, социологов, искусствоведов, теоретиков дизайна и архитектуры, изучавших как феномен дизайна архитектурной среды, так и процессы социокультурных изменений.

Дизайн и дизайн-проектирования как особые формы творческой деятельности и их место в проектной культуре.

Действительно, в жизни ежедневно и ежедневно, сами того не замечая, мы ставим и решаем различные проектные задачи. Проектирование, таким образом, становится естественной чертой нашего сознания, распространяясь почти на все сферы человеческого существования. Конкретизируя определение проектирования как деятельность, цель которой «положить начало изменениям в окружающей человека искусственной среде», английский теоретик дизайна Дж. К. Джонс отмечает, что оно охватывает деятельность не только конструкторов, архитекторов и других «профессиональных» проектировщиков, но также плановиков и экономистов, законодателей, администраторов, публицистов, ученых, специалистов прикладных наук, участников движений протеста, политиков, членов «групп давления» - всех тех, кто стремится изменить форму и содержание изделий, рынков сбыта, городских систем бытового обслуживания, общественное мнение, законы и т. п.

Проектная культура - это высший уровень сферы дизайна, надстраивающийся над текущим проектным процессом преобразования или воссоздания среды, над такими его составляющими, как проектирующие сообщества, проектное хозяйство, проектируемые части среды и, разумеется, над инфраструктурой дизайна. Совершенствование системы художественно-конструкторских работ, развитие методологии дизайн-программирования и науки о дизайне вплотную приблизили к необходимости обратить внимание на достигнутое состояние проектной культуры, на ее методологические проблемы и социально-культурные перспективы.

Проектная культура включает в себя:

1. Ценностно-значимые образы проектируемой предметной среды, причем вне зависимости от того, возникли ли они сами собой, в ходе исторического роста среды, или были встроены в нее согласно воле проектировщиков. Это и образы, наблюдаемые в среде, и образы, замышляемые и как-то документируемые проектировщиками. Важна их принципиальная средовая отнесенность, принадлежность среде. Это - экологическая составляющая проектной культуры.

2. Творческие концепции, являющиеся содержанием творческого сознания, и программы, являющиеся содержанием творческой воли, вместе с выраженными в них ценностными ориентациями субъектов проектирования, а также те методики, эвристики и поэтики, в терминах которых операционализируются текущие творческие замыслы проектировщиков. Это - концептуальная составляющая проектной культуры.

3. Наконец, в нее входят мыслимые, чувствуемые, осязаемые ценности данной проектной культуры и достижимые в ней ценностные состояния творческого сознания, необходимые для личностной реализации проектного процесса. Это - аксиологическая составляющая проектной культуры.

Проектная культура - так называемая «третья культура», или «Дизайн с большой буквы» - реальная проектность как ценность и содержание многих видов деятельности человека и как особый тип его мышления [6].

Высшей формой дизайна среды является дизайн архитектурной среды, обращающий основное внимание на проектирование образно-художественных особенностей средового объекта, вытекающих из существа функциональных процессов и их общественной значимости.

Архитектурный дизайн - сфера архитектурно-строительной деятельности, направленная на формирование объектов и сооружений массового назначения: рядовых жилых, общественных и производственных зданий и открытых городских пространств. Отличительная черта архитектурного дизайна - приоритет прагматического начала, убеждение, что в этом виде проектного творчества художественные, образные результаты должны появиться как следствие эффективной разработки утилитарных и функциональных задач. Как правило, архитектурный дизайн ориентируется на разного рода прототипы - проверенные временем, повторные и типовые решения объемно-планировочных схем и конструкций, которые хорошо отвечают сложившейся производственной базе строительства и принятому на данный момент уровню организации образа жизни [7].

В настоящее время архитектурный дизайн стал профессиональным и пережива-

ет своего рода второе рождение: во-первых, из-за роста массовых потребностей населения развивающихся стран, требующих резкого повышения уровня жизни, во-вторых, из-за распространения в обществе новых форм организации среды обитания («второе жилище», роста сети повседневного обслуживания, особенно в развитых странах, появления мобильных средств проживания - от яхт до трейлеров и т. п.). Разработка проблем формирования этого пласта условий жизни человека требует от проектировщика особых знаний, специфически «дизайнерского» мировоззрения, отличного от тех, что сегодня готовит традиционная архитектурная школа. По сути дела, речь идет об обособлении еще одной архитектурной профессии, которая, наряду с уже сформировавшейся специальностью «дизайн архитектурной среды», станет следующим шагом в развитии архитектуры как искусства.

Дизайн архитектурной среды - искусство или вид проектной деятельности по проектированию предметно-пространственной среды, имеющее целью оптимизацию функциональных процессов жизнедеятельности человека и повышение ее эстетического уровня. Формы взаимодействия архитектуры и дизайна вытекают, таким образом, как из общих задач архитектурного проектирования, так и из условий строительного и промышленного производства, но главное - из требований повышения уровня технологического, инженерного и бытового оборудования современной среды обитания за последние десятилетия.

Дизайн архитектурной среды можно рассматривать как вид проектирования, связанный с постановкой и решением особого типа проектных задач (в том числе для вновь строящихся или реконструируемых объектов), отличающихся комплексным использованием средств пространственной и предметной организации среды обитания в самых различных сферах - от жилой до социально-культурной. Будучи направлен на эстетическое формообразование условий жизни, синтезируя архитектуру и известные формы дизайна, он отличается от них как по предмету деятельности (объекту проектирования и характеру обеспечения жизненных процессов), так и подходом к решению проектных задач, т. е. по морфологии и профессиональным приемам.

В итоге налицо новый тип синтеза в проектном искусстве: с одной стороны специфическое сочетание морфологии и экологии культуры, индивидуальные подходы к формированию средовых ситуаций из-за отсутствия прототипов, с другой - специфические методики проектирования (усиление роли предпроектного анализа, концептуальность принимаемых решений, использование образно-типологического подхода и др.). Таким образом, по словам А. В. Иконникова, произошло не «включение дизайна в архитектуру», а появление новой профессии - дизайн архитектурной среды, в которой по-новому ощущаются и формируются внешняя и внутренняя предметная и пространственная среды существования человека, по-новому происходит их взаимодействие, что и определяет специфику комплексной архитектурно-дизайнерской профессиональной деятельности.

Сущность и специфика системного подхода в формировании основ методологии дизайн-проектирования средовых объектов. Системный подход - методологическое направление в науке, основная задача которого состоит в разработке методов исследования и конструирования сложно-организованных объектов - систем разных типов и классов. Системный подход представляет собой определенный этап в развитии методов познания, методов исследовательской и конструкторской деятельности, способов описания и объяснения природы анализируемых или искусственно создаваемых объектов. Исторически системный подход приходит на смену широко распространенным в XVII-XIX вв. концепциям механицизма и по своим задачам противостоит этим концепциям. Наиболее широкое применение методы системного подхода находят при исследовании сложных развивающихся объектов - многоуровневых, иерархических, как правило, самоорганизующихся биологических, психологических, социальных и т. д. систем, больших технических систем, систем «человек-машина» и т. д. Теоретической базой для разработки таких методов является диалектико-материалистический принцип системности.

В системном исследовании анализируемый объект рассматривается как определенное множество элементов, взаимосвязь

которых обуславливает целостные свойства этого множества. Основной акцент делается на выявлении многообразия связей и отношений, имеющих место как внутри исследуемого объекта, так и в его взаимоотношениях с внешним окружением, средой. Свойства объекта как целостной системы определяются не только и не столько суммированием свойств его отдельных элементов, сколько свойствами его структуры, особыми системообразующими, интегративными связями рассматриваемого объекта. Для понимания поведения систем, прежде всего целенаправленного, необходимо выявить реализуемые данной системой процессы управления - формы передачи информации от одних подсистем к другим и способы воздействия одних частей системы на другие, координацию низших уровней системы со стороны элементов ее высшего уровня, управления, влияние на последние всех остальных подсистем. Существенное значение в системном подходе придается выявлению вероятностного характера поведения исследуемых объектов. Важной особенностью системного подхода является то, что не только объект, но и сам процесс исследования выступает как сложная система, задача которой, в частности, состоит в соединении в единое целое различных моделей объекта. Системные объекты, наконец, как правило, не безразличны к процессу их исследования и во многих случаях могут оказывать существенное воздействие на него. В условиях развертывания научно-технической революции происходит дальнейшее уточнение содержания системного подхода - детальное раскрытие его философских оснований, разработка логических и методологических принципов, дальнейший прогресс в построении общей теории систем. Системный подход является теоретической и методологической основой системного анализа [8].

Системный подход - качественно новая ступень методологии научного познания и практической деятельности. Понимание объектов как систем обеспечивает более углубленную постановку изучаемых проблем и позволяет разработать плодотворную стратегию их исследования. Особенность системной методологии заключается в установке на целостность объекта и фак-

торов, ее обуславливающих. Она позволяет выявить все многообразие и сложность связей, присущих объекту, и представить их в реальном единстве. В настоящее время системный подход становится одним из ведущих методов в познавательной и созидательной деятельности.

Системный подход представляет собой совокупность принципов и методов, эвристически ориентирующих конкретные исследования и разработки.

Дизайн как вид проектирования, свое название получил от английского термина *design*, означающего широкий круг понятий: затея, выдумка, ухищрение, интрига, изображение, узор, рисунок, предположение, план действия и, наконец, проект. Адекватными существу дизайна представляются определения проектного ряда. Хотя и они также весьма многообразны, из значительного числа определений оказывается возможным вычленить характерную, наиболее часто встречающуюся общую и сущностную трактовку предмета дизайна (а отсюда - и его дефиницию). Необходимый для выведения понятия дизайна анализ художественно-конструкторской деятельности показывает, что ее предметом является целостное структурирование (структурообразование), а целью - целостно-структурированный объект. Однако такого обобщенного определения недостаточно. Понятие целостного позволяет увидеть в предмете и цели дизайна диалектические связи двух аспектов:

- утилитарного (удовлетворяющего любые практические жизненные потребности);
- эстетического (отражающего специфическую потребность в прекрасном, в гармоничной, художественно осмысленной среде).

Целостное структурообразование объекта в диалектическом единстве утилитарного и эстетического осуществляется в соответствии с ценностным идеалом материально-художественной культуры общества.

При единстве предмета дизайна - процесса целостного структурообразования объекта - существуют значительные различия в типах его конкретных объектов, методах и задачах каждого его вида. Исходя из того, является объектом дизайнерской разработки предмет или процесс, определяются соответственно вещный и деятельностный уровни типологии. В зависимости

от предпочтения, отдаваемого при дизайн-разработке проблеме пользы или красоты, определяется соответственно ее преимущественно утилитарный или эстетический аспект. При наложении друг на друга указанных уровней и аспектов образуется типологическая матрица дизайна. Естественно возникновение и «пограничных» ситуаций. Это происходит в том случае, когда утилитарный и эстетический аспекты находятся в гармоничном равновесии, а вещный и деятельностный уровни одновременно и взаимосвязанно лежат в поле зрения дизайнера. Установленные основания типологии позволяют определить объекты и через них виды дизайна следующим образом.

Специфика системного подхода в дизайне. Выдвижение перед системным проектированием, в том числе дизайном, крупных социально-культурных проблем предполагает формирование новой «философии проектирования». Ее основой служат некие парадигмы (основополагающие правила, общие законы), охватывающие все частные проявления заданного принципа. Согласно этим парадигмам условная цель системного дизайна не решение конкретных прикладных задач, а разработка и реализация общих дизайнерских методов. Эти методы должны применяться не только при проектировании нового продукта, но и при обосновании процесса его производства и распределения. В предложении и осуществлении дизайнерских решений должны принимать участие как дизайнеры, так и другие специалисты (а в ряде случаев и потребители дизайн-систем и программ), которых такие решения касаются непосредственно. Последнее положение становится в системном дизайне все более актуальным.

С целью удовлетворения социально-культурных потребностей, дизайнер активно участвует в формировании искусственной («второй») природы путем выделения новых гармоничных связей и художественного конструирования новых систем. Поэтому концептуальной для дизайн-деятельности оказывается категория средообразования. Высокий уровень развития человека характеризуется прежде всего тем, что в процессе своего взаимодействия со средой он способен не только целесообразно изменять свои состояния, как и всякая самоорганизующая-

ся система, но и активно воздействовать на среду, преобразовывать ее в соответствии со своими потребностями.

Для системного дизайна будет наиболее приемлемым понятие среды как всей естественной («первой») и искусственно созданной («второй») природы в ее материально-предметном и функционально-процессуальном проявлениях.

В наш век возможности стихийного формирования среды практически исчерпаны. Необходима ее целенаправленная организация, опирающаяся на глубинные, наиболее общие закономерности построения ее системы любых уровней - от глобальной экосистемы до «личного пространства», складывающегося вокруг индивида. Знание закономерностей изменения и организации среды, исследуемых экологией, социологией, психологией, бионикой и другими дисциплинами, служит опорой ее практического преобразования. Особая роль в этом ряду принадлежит дизайну.

Таким образом, средообразование охватывает всю деятельность дизайнера в целом и может быть рассмотрено как всеобщая категория дизайн-деятельности. Средообразование выступает как организация множества целостно-структурированных объектов. Упорядоченная совокупность таких взаимосвязанных и взаимодействующих объектов образует их систему - целостно-структурированную среду или объекта (ЦС). Понятие целостности характеризует среду в ее утилитарном и эстетическом единстве, позволяя определить гармоничность как построения самих совокупных объектов, так и их связей, обеспечивающих это единство. Поскольку средообразование является глобальной категорией дизайна, которая охватывает всю сферу деятельности дизайнера, оно должно быть рассмотрено как с позиций результата, так и с позиций процесса деятельности по достижению этого результата [10].

Таким образом, анализ средообразования как процесса («потока») позволяет рассмотреть проектируемую систему в виде единства противоположных «потоков», правильное управление которыми обеспечит глубокое, всеохватывающее исследование проектируемой среды и создаст все условия для эффективного разрешения проблемы

ее организации. Анализ средообразования с позиций деятельности (процесса), направленной на достижение определенного результата, требует более четкого обозначения сферы и цели средообразования в дизайне [9].

Разработка основ методологии дизайн-проектирования объектов предметно-пространственной среды, основанной на принципах системного дизайна. Процесс проектирования представляет собой последовательность действий, началом которых являются накапливание данных о работе и выработка исходной целевой установки. На ее базе определяются направления дальнейшего поиска решения, оцениваются альтернативные варианты и ведется разработка выбранной идеи с последующим уточнением и взаимоувязкой подструктур модели.

Понимание средовых объектов как систем обеспечивает более углубленную постановку изучаемых проблем и позволяет разработать плодотворную стратегию их исследования. Особенность системного подхода в дизайне заключается в установке на целостность объекта и факторов, ее обуславливающих, что и определила структуру методологии дизайн-проектирования средовых объектов:

1. Предпроектный анализ и синтез.

1.1. Ориентация в проблемной ситуации и определение типа проектирования.

1.2. Системный, исторический и функциональный анализ проблемной ситуации. Профессиональное определение темы и формулировка проектной задачи и установки. Выбор наиболее эффективного варианта темы - дизайн-концепции.

1.3. Определение визуальных свойств, подбор эмоционально-чувственных аналогов по свойствам и поиск композиционно-художественных и материально-технических средств.

1.4. Формирование формального и предметного образа проектируемой среды.

1.5. Морфологический анализ дизайн-объекта среды.

2. Проектный анализ и синтез.

2.1. Раскрытие и определение основных понятий системного подхода - «субъект-1», «субъект-2» и «объект» проектируемой среды.

2.2. Выявление основной фазы системного дизайна - «Дизайн-концепции» и формирование ведущего звена в цепи слагаемых дизайн-проектирования - дизайн-концепции будущего средового объекта.

2.3. Форэскизная проработка основных элементов дизайн-концепции будущего средового объекта.

2.4. Разработка «Дизайн-программы». Составление методического и тематического плана работы над сложным системным объектом и поэтапного изложения групп операции по реализации дизайн-концепции.

2.5. Проектирование «Дизайн-сценария». Определение и типология дизайн-сценария. Основные категории сценирования в дизайне.

3. Проектное решение.

3.1. Дизайн объемно-пространственной структуры. Функционально-планировочное решение объемно-пространственной структуры средового объекта, цветографическая, объемно-пространственная и пластическая моделировка элементов и самой среды в целом.

3.2. Дизайн аудиовизуальных (АВ) коммуникаций. Виды коммуникаций целостно-структурированной среды. Элементы и функции АВ-коммуникаций. Типология АВ-коммуникаций.

3.3. Дизайн фирменного стиля. Определения стиля и фирменного стиля. Носители, средства и функции фирменного стиля. Концепция, программа и сценарий фирменного стиля.

3.4. Синтез дизайна, пространственных и временных искусств в формировании среды. Синтез как основа, существо и программа построения целостно-структурированной среды. Типология и специфика синтеза дизайна, архитектуры и изобразительных искусств. Связь дизайна и «сценических искусств» - сценографии, экспозиции, архитектуры. Синтезирующий характер дизайна как предпосылка средообразования. «Синтезатор среды» - дизайнерская форма синтеза искусств.

4. Проектно-конструкторская документация.

5. Художественно-графическая подача проектных материалов.

5.1. Общие принципы психологической и эстетической оценки выставочного плаката.

5.2. Закономерности и композиционные принципы построения композиций в реше-

нии смысловой и композиционной организации материалов дизайн-проекта на планшете.

6. Представление макетного проектного решения и мультимедийной презентации.

6.1. Разработка и создание объемно-пластического макета в виде «3D» фрагмента интерьера в материале.

6.2. Мультимедийные технологии при создании презентации.

Заключение. Таким образом, в рамках проведенного исследования нами выявлено, что формирование основ методологии дизайн-проектирования средовых объектов в процессе подготовки дизайнеров зависит от следующих факторов:

- единой разработанной теоретической концепции, т. е. теории методологии дизайн-проектирования как средовых объектов, так и самого процесса дизайн-образования;

- формирования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе и их связь с развитием компьютерных технологий, лежит системный подход и структурный метод анализа, которые позволяют на основе синтеза различных знаний описать основные структурные элементы методологии дизайн-проектирования;

- определение сущности и специфики системного подхода в формировании основ

методологии дизайн-проектирования средовых объектов;

- разработка основ методологии дизайн-проектирования объектов предметно-пространственной среды, основанной на принципах системного дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Питер, Б. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания; пер. на рус. яз. Е. Руткевич / Б. Питер, Л. Томас. - М., 1995.
2. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер. - М.: Республика, 1993.
3. Коновалов, И. М. Теоретические основы дизайна: учеб. пособие для студентов специальности 1-19 0101 Дизайн (по направлениям) / И. М. Коновалов. - Минск: Современные знания, 2010. - 256 с.
4. Розенсон, И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов / И. А. Розенсон. - Питер, 2007.
5. Грашин, А. А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. Дизайн унифицированных и агрегатированных объектов: учеб. пособие / А. А. Грашин. - М.: Архитектура. - С. 2004.
6. Генисаретский, О. И. Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды / О. И. Генисаретский. - М.: ВНИИТЭ, 1987.
7. Жолтовский, И. Мастера советской архитектуры об архитектуре / И. Жолтовский. - М., 1975.
8. Иконников, А. Основы архитектурной композиции / А. Иконников, Г. Степанов. - М., 1971.
9. Асс, Е. В. Средовая типология и городской дизайн / Е. В. Асс // Дизайн городской среды. Типологические аспекты: Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. - М., 1984. - Вып. 44.
10. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н. П. Валькова, Ю. А. Грабовенко, Е. Н. Лазарев, В. И. Михайленко. - Л.: ЛГУ 1983. - 185 с.

Поступила в редакцию 06.10.2014 г.

УДК 7.012:004.92:378.016

Проблема информационно-графической подготовки дизайнера в теории и методике профессионального образования

Цидыло И. И.

Тернопольский национальный педагогический
университет имени Владимира Гнатюка, Украина

А

В данной работе теоретически обосновано использование основ изобразительной грамоты в информационно-графической подготовке дизайнера с позиций деятельностного и технологического способов педагогического анализа. Выяснено, что деятельностный подход определяет ориентированную основу информационно-графической деятельности дизайнера, которая может быть подана в виде учебных программ. Положение теории поэтапного формирования умственных действий следует учитывать при создании дидактических проектов тем и разделов, направленных на выбор рациональных способов формирования действий. С позиций технологического подхода, информационно-графическая подготовка дизайнера реализуется в учебном процессе через применение принципа научности содержания высшего образования, принципа междисциплинарных связей и принципа профессиональной направленности обучения, а также разработку инновационной технологии обучения. Методологической основой указанных принципов является процесс интеграции и дифференциации научного знания, что отображается в системе знаний, умений и отношений в содержании общего образования и каждого учебного предмета. Полученные результаты научного исследования являются теоретической основой для разработки методики подготовки будущих дизайнеров к использованию компьютерных технологий в профессиональной деятельности.

Ключевые слова: информационно-графическая деятельность, изобразительная грамота, деятельностный подход, технологический подход, дизайнер, профессиональное образование, профессиональная деятельность, технологии обучения.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 105-110)

The Issue of Information and Graphic Designer Training in the Theory and Methods of Professional Education

Tsidylo I. I.

Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatyuk University, Ukraine

The use of the basics of graphic literacy in information and graphic designer training from the standpoint of activity and technological ways of pedagogical analysis has been theoretically grounded. It was found out that the activity approach defines an approximate basis for information and graphic activities of a designer that can be presented in the form of training programs. The principles of the theory of stepwise formation of mental actions should be taken into consideration when creating teaching projects on the topics and chapters aimed at choosing rational ways of forming operations. In terms of technological approach, information and graphic designer training is implemented in the teaching process through the use of the principle of the scientific content of higher education, the principle of interdisciplinary relations and the principle of professional orientation of training and development of innovative teaching technologies. The methodological basis for these principles is the process of integration and differentiation of scientific knowledge, which is reflected in the system of knowledge, skills and relationships in the content of secondary education and each academic subject. The obtained findings of the research are the theoretical basis for the development of methods of training of prospective designers to use computer technology in their professional activities.

Key words: information and graphic activities, graphic education, activity approach, technological approach, designer, professional education, professional activity, teaching technologies.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 105-110)

Адрес для корреспонденции: e-mail: iryna.tsidylo@mail.ru - И. И. Цидыло

По вопросу подготовки дизайнера к использованию компьютерных технологий в профессиональной деятельности нами исследованы особенности художественно-проектной деятельности дизайнера и научно-теоретические основы компьютерной графики. Результатом научно-теоретического поиска являются выделенные дидактические условия использования основ изобразительной грамоты в информационно-графической подготовке дизайнера:

- учет особенностей компьютерной графики;
- учет особенностей художественно-проектной деятельности дизайнера;
- соответствие особенностям компьютерных инструментов;
- соответствие художественным особенностям проектируемых объектов.

Логическим продолжением решения поставленной проблемы является исследование теоретических основ информационно-графической подготовки дизайнера.

В научной работе мы основывались на такие исследования и публикации, в которых начато решение данной проблемы:

- теория и методика профессионального образования: деятельностный и технологический подходы к обучению как более прогрессивные и современные способы педагогического анализа, организационно-педагогические засады подготовки будущих дизайнеров, содержание информационно-технологической подготовки дизайнера [1-4];
- теория и методика обучения изобразительному искусству: графический дизайн в системе эстетического воспитания и художественного образования, формирования дизайнерского мышления на уроках изобразительного искусства [5; 6].

Цель статьи - изучение проблемы информационно-графической подготовки дизайнера в теории и методике профессионального образования.

Педагогический анализ проблемы современными способами. Данная статья посвящается теоретическому обоснованию использования основ изобразительной грамоты в информационно-графической подготовке дизайнера.

При переориентировке вузовского учебного процесса от знаниевого к деятельностному подходу в аспекте формирования у

студентов системы знаний сегодня актуальным есть:

- построение системы знаний студентов, необходимой и достаточной для полноценного овладения ими основами профессиональной информационно-графической деятельности, усовершенствование взаимосвязи общих художественных и технологических знаний, что лежат в основе овладения компьютерным проектированием;

- усовершенствование системы знаний про информационно-графическую деятельность, ее цели, способы и условия; поиск возможностей повышения уровня обобщения знаний, которые формируются о компьютерном проектировании; поиск возможностей объединения формирования теоретических знаний студентов с их практическими потребностями, их ценностными ориентациями; поиск путей расширения возможностей использования теоретических знаний в практической деятельности студентов непосредственно в процессе обучения [1, с. 18].

Деятельностный подход предполагает взаимосвязь содержания профессионального образования и обучения с профессионально-трудовой деятельностью. Мы будем оценивать знания, которые приобретаются дизайнерами вовремя информационно-графической подготовки, с позиций решения проблем и заданий, которые возникают в их художественно-проектной деятельности.

Поэтому построение учебного процесса начинается с анализа профессиональной деятельности в соответствующей отрасли. Сторонники деятельностного подхода считают, что деятельность есть сущностью процесса обучения, а формирование способа действий будущего специалиста - окончательной целью обучения.

Процесс информационно-графической подготовки - это процесс обучения, который отображает структуру художественного проектирования средствами компьютерных технологий. Задание преподавателя состоит в том, что бы научить будущих дизайнеров исполнять действия и операции в программной среде, с помощью которых осуществляется компьютерное проектирование. Знать - значит не только помнить определенные меню и команды компьютерных программ, а также исполнять художе-

ственно-проектную деятельность, которая связана с этими заданиями. Знаниям можно научиться только в процессе их использования в деятельности, только оперируя ими. Это обусловлено тем, что освоение знаний происходит одновременно с освоением способов действий.

Таким образом, деятельностный подход дает возможность определить ориентированную основу деятельности как модель деятельности, которая должна давать возможность ориентироваться не только в решении данного конкретного задания, но и любого другого задания данного класса, и использоваться до тех пор, пока тот, кто обучается, не сможет обходиться без нее, то есть пока не освоит данный вид деятельности. Ориентированная основа деятельности может быть подана в виде алгоритмов, схем, учебных программ и т. д. Целесообразность использования средств ориентированной основы деятельности должна решаться в зависимости от специфики предмета [3, с. 79-80].

Задание педагогики профессионального обучения состоит в обучении человека, в первую очередь, действовать, то есть в обучении его использовать приобретенные знания для решения практических заданий. Это задание составляет особенную проблему, что выходит за рамки процесса традиционного обучения [2, с. 286].

Путь к решению проблемы наилучшего усвоения учебного материала в начале 50-х годов был найден профессором П. Я. Гальпериным, автором концепции поэтапного формирования умственных действий.

Теория поэтапного формирования умственных действий рассматривает обучение как систему «некоторых видов деятельности, исполнение которых приводит к новым знаниям и умениям». Эта теория возникла и развивалась на базе общих психологических теорий деятельности и интериоризации. Под интериоризацией понимают умственный переход, в результате которого внутренние по своей форме процессы с вещественными предметами превращаются в процессы, которые происходят умственно. При этом они поддаются специфической трансформации - обобщаются, вербализируются, сокращаются и становятся способными к дальнейшему развитию, которое переходит

границы возможной внешней деятельности. Логика рассуждений П. Я. Гальперина, который поставил под сомнение традиционную структуру процессу обучения, привела к выводу, что учить нужно не для того, чтобы обучаемый давал сумму знаний, а для того, чтобы действовать. Действие же всегда есть использованием знаний на практике. При традиционных методах обучения оно формируется уже после получения знаний, чаще за рамками массового процесса обучения. Согласно новой теории обучения, умения действовать формируется не после, а в процессе получения знаний, иначе говоря, знания усваиваются в ходе их практического применения [2, с. 287]. Умственное действие при этом есть отображением материального. Оно включает материальную сторону, но вместо реальных объектов в действии принимает участие их представление. Только на последней стадии формирования практического действия процесс познания можно считать завершенным. Это положение следует учитывать при создании дидактических проектов с тем и разделов, направленных на выбор рациональных способов формирования действий. Преподавателю практического обучения следует строить систему обучения так, чтобы обучаемый мог не только автоматически исполнять действие, но и объяснять, зачем и как он это делает. В конце концов, действие ученика принимает укороченную форму и он сможет переориентировать и приспособлять его к реальным разным ситуациям, что приводит к формированию оперативного мышления (рис. 1) [2, с. 296].

С позиций *технологического способа* педагогического анализа, технология обучения является научным подходом к тому, как учить, т. е. совокупностью способов взаимодействия преподавателя и ученика, которая гарантирует оптимальное получение результатов. Она реализуется в учебном процессе через разработку и использования таких его компонентов, как методы, формы, принципы и включает, в свою очередь, целый ряд технологий таких, например, как технология активизации познавательной деятельности и т. д. Ф. Янушкевичем выделено одна из основных характеристик технологии обучения: синтез результатов, полученных в смежных науках, и, в первую



Рис. 1. Результаты деятельностного способа педагогического анализа.

очередь, при решении заданий практического характера [2, с. 282]. Это отображается в соответствующих педагогических принципах.

Принцип научности содержания высшего образования предполагает формирование более «объемного» и адекватного (в сравнении со средним образованием) представление студентов об окружающем мире, что может быть достигнуто путем более глубокого и, поэтому, более полного отображения в содержании образования основ современного научного знания, интеграции естественноведческого и гуманитарного знаний, а также синтеза науки и культуры [1, с. 29].

Принцип межпредметных связей предполагает, что в содержании учебных предметов должны найти отображения те диалектические связи, которые действуют в природе и познаются современными науками. Межпредметные связи выступают как эквивалент межнаучных и их методологической основой является процесс интеграции и дифференциации научного знания. Психологической основой межпредметных связей является формирование в сознании студентов межсистемных ассоциаций, которые позволяют отобразить разнообразные предметы и явления реального мира в их единстве и противоположности, в их многогранности и противоречиях.

По мнению И. Д. Зверева и В. М. Максимо- вой, опыт интеграции науки должен найти

отображение в трех компонентах структуры содержания общего образования, каждого учебного предмета:

- в системе знаний, которая качественно видоизменяется под воздействием межпредметных связей;
- в системе умений, которые приобретают специфику в научно-познавательной деятельности, которая реализует межпредметные связи;
- в системе отношений, которые формируются научным познанием в процессе синтеза знаний с разных предметов.

Реализация межпредметных связей, таким образом, обеспечивает последовательное изучение теорий, законов, понятий, совместных для связанных предметов, общенаучных методологических принципов и методов научного познания, формирование общенаучных приемов мышления [1, с. 89].

Одно из требований к интеграции общехудожественных и профессиональных знаний в подготовке будущих дизайнеров касается его содержания: общехудожественная подготовка дизайнер является полноценным компонентом целостной системы его профессионального образования и формирует основу фундаментальных знаний специалиста.

В связи с практической деятельностью ориентация общехудожественных дисциплин на практические потребности студентов, их интересы и запросы обеспечивает

интеграцию на содержательном (знания, умения, навыки) и процессуальном (формы, методы, средства обучения) уровнях.

В связи с технологиями и методиками интеграция общехудожественных и профессиональных знаний должна быть основана на инновационных образовательных технологиях.

Основная идея состоит в интеграции компонента художественного и производственного (инженерного). При этом требуются высшие уровни интеграции в системах «художественный образ - научное понятие», «рациональное - интуитивное», «история - прогнозика» и т. д. [3, с. 91-92].

Применение информационно-технологических ресурсов в обучении дизайнера требует от преподавателя проектного стиля мышления и соответственно приводит его к поиску путей интеграции, системности, синтеза обучения, а соответственно к введению педагогических инновационных технологий. Педагог высшей школы, который освоил компьютерные технологии, должен найти им место в практической реализации всей доступной ему и другим системы знаний. Компьютер должен исполнить роль не способа передачи этих знаний, а способа формирования проектного мышления. Использование компьютерных технологий в

профессиональной подготовке дизайнера мы рассматриваем как инновационную педагогическую деятельность [7].

Особое значение имеет **принцип профессиональной направленности обучения** в высшей школе. В понятие профессиональной направленности входят: «про направленность личности» (на трудовую деятельность и конкретную профессию), «про направленность общего обучения и про направленность профессионального обучения» (А. А. Пинский, А. Т. Глазунов).

Содержание принципа профнаправленности позволяет сформулировать критерии его реализации в содержании обучения этим предметам:

- введение в содержание обучения профессионально наиболее значимого материала на основе анализа содержания общехудожественных дисциплин и специальных дисциплин при условии сохранения логической целостности учебного предмета;

- введение в содержание учебного предмета профессионально наиболее значимых умений или видов деятельности (рис. 2) [1, с. 94].

Современная практика информационно-графической подготовки дизайнера. В результате изучения практики подготовки будущих дизайнеров к использованию ком-



Рис. 2. Результаты технологического способа педагогического анализа.

пьютерных технологий в профессиональной деятельности нами выявлено такие профессионально особенно важные знания, умения и виды деятельности будущего дизайнера:

- знания об аппаратном и программном обеспечении дизайн-деятельности;
- знания про способы представления и сохранения графической информации;
- знания про эффективные методы решения заданий проектирования средствами компьютерной графики;
- умение проектировать эстетично-функциональные элементы и объекты искусственной и природной среды;
- умение визуализировать информацию в сфере массовой коммуникации с использованием традиционных и современных технологий и средств;
- умение использовать разные технологии компьютерной графики в процессе проектирования, обеспечивая оптимальность и эффективность работы;
- формирование навыков, необходимых для работы с разными видами графических редакторов, закрепление навыков конструирования и проектирования;
- формирование способности к проектированию средствами изобразительной грамоты, моделирования, цветоведения;
- формирование способности к практическому использованию и осознанному применению в практической деятельности приобретенных знаний и умений с разных областей научной и творческой деятельности;
- формирование функционально-эстетичных представлений и понятий социокультурного характера;
- формирование конструктива, целесообразности и рациональности, чувства стиля;
- формирование умения выполнять сравнительный искусствоведческий анализ графического дизайн-продукта;
- формирование целостного дизайнерского мышления в социокультурном аспекте на основе эстетично-функционального восприятия и отображения предметов и явлений действительности сознанием;
- развитие информационно-графической культуры студентов-дизайнеров [5-8].

Заключение. Результаты научного исследования позволяют нам сделать выводы о том, что для реализации дидактических условий использования основ изобрази-

тельной грамоты в информационно-графической подготовке дизайнера необходимы:

- структурирование содержания программного материала соответствующих учебных дисциплин;
- создание учебных программ;
- создание дидактических проектов по темам и по разделам, которые направлены на выбор рациональных способов формирования действий;
- введения методики проектного обучения как инновационной педагогической технологии;
- усовершенствование методики построения учебных заданий.

Научные результаты, полученные в ходе работы, являются теоретической основой методических рекомендаций подготовки дизайнеров к использованию компьютерных технологий в профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Попков, В. А. Теория и практика высшего профессионального образования: учеб. пособие для системы дополнительного педагогического образования [Текст] / В. А. Попков, А. В. Коржуев. - М.: Академический Проспект, 2004. - 432 с.
2. Коваленко, Е. Э. Методика профессионального обучения [Текст]: учебник для инженеров-педагогов преподавателей специализированных систем профессионально-технического и высшего образования / Е. Э. Коваленко. - Х.: ЧП «Штрих», 2003. - 480 с.
3. Прусак, В. Ф. Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України [Текст]: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04: захищена 17.10.06 / В. Ф. Прусак. - Івано-Франківськ, 2006. - 181 с.
4. Соловьева, В. В. Содержание информационно-технологической подготовки дизайнера [Электронный ресурс]: На примере специальности 0514 - «Дизайн»: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / В. В. Соловьева. - М.: РГБ, 2003 (Из фондов Российской Государственной библиотеки). - Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/03/0079/030079021.pdf>.
5. Постников, Н. О. Графический дизайн в системе эстетического воспитания и художественного образования школьников среднего и старшего подросткового возраста на уроках изобразительного искусства [Электронный ресурс]: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Н. О. Постников. - М.: РГБ, 2002 (Из фондов Российской Государственной библиотеки). - Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/02/0000/020000533.pdf>.
6. Малиновская, Л. П. Вопросы формирования дизайнерского мышления на уроках изобразительного искусства в начальных классах [Текст]: / (Постановка проблемы и поиск путей ее разрешения.) / Л. П. Малиновская. - Тернополь, 1993. - 183 с.
7. Цидило, И. И. Використання комп'ютерних технологій у професійній підготовці дизайнера як інноваційна педагогічна діяльність [Текст] / И. И. Цидило // Молодь і ринок, 2009. - № 4. - С. 146-148.
8. Герасимов, Н. С. Этнокультурные основы в практике современной региональной дизайн-графики. [Электронный ресурс]: На примере Северо-Запада России: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.06 / Н. С. Герасимов. - М.: РГБ, 2005 (Из фондов Российской Государственной библиотеки). - Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss/05/0584/050584034.pdf>.

Поступила в редакцию 16.05.2014 г.

УДК 378.016:747:004.92

Компьютерно-графическая подготовка студентов в условиях компетентностно-ориентированного образования

Глушук Д. П.

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



Развитие современной системы высшего образования трудно представить без информационных технологий, являющихся в наше время неотъемлемой частью общества. Подготовка специалистов в области декоративно-прикладного искусства едва ли будет успешной без использования компьютерных технологий. Так обучение студентов работе над художественными изделиями в традиционной манере происходит параллельно с выполнением проектов в программах компьютерной графики. В условиях обновления ряда нормативных документов в сфере высшей школы возникла необходимость разработки методики обучения компьютерно-графическому моделированию на базе компетентностно-ориентированных технологий. Компьютерно-графическая подготовка по специальности осуществляется в рамках лекционных, практических занятий и самостоятельной работы. Курс аудиторных занятий состоит из тем, охватывающих изучение основных приемов работы с векторной, растровой и трехмерной графикой, а также базовых средств информационных технологий. Проведенное исследование позволило определить ряд академических и профессиональных компетенций, эффективному формированию которых способствует разработанная методика компьютерно-графической подготовки.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, компьютерная графика, информационные технологии, компьютерно-графическая подготовка, методика обучения, компетенция.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 111-115)

Computer and Graphic Training of Students in the Conditions of Competence Oriented Education

Glushchuk D. P.

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

It is difficult to imagine development of modern system of the higher education without information technologies which presently are an integral part of society. Training of specialists in the field of arts and crafts will hardly be successful without use of computer technologies. So, training of students to work on art products in the traditional manner takes place parallelly to implementation of projects in programs of computer graphics. In the conditions of updating of a number of normative documents in the sphere of the higher school, a need of the development of the methods of training computer graphic modeling on the basis of the competence-based focused technologies emerged. Computer and graphic professional training is carried out within a lecture, practical training and independent work. The course of classroom lessons consists of the topics which cover studying of the main working methods with vector, raster and

three-dimensional graphics, as well as basic means of information technologies. The conducted research made it possible to define a number of academic and professional competences the efficient shaping of which is promoted by the developed technique of computer and graphic training.

Key words: arts and crafts, computer graphics, information technologies, computer and graphic training, training technique, competence.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 111-115)

Адрес для корреспонденции: e-mail: green_141@rambler.ru - Д. П. Глушук

Развитие современной системы высшего образования трудно представить без информационных технологий. Их эффективное использование преподавателем в учебном процессе является одним из ключевых факторов повышения конкурентоспособности выпускника вуза. Данное утверждение в полной мере относится и к будущим специалистам в области декоративно-прикладного искусства. Здесь обучение работе с художественными изделиями в традиционной манере происходит параллельно с выполнением проектов посредством компьютерных технологий.

Подобное положение подкрепляется нормативными документами в сфере образования. Так, согласно Образовательному стандарту высшего образования первой ступени специальности «Декоративно-прикладное искусство», наряду с другими определяющими компетенциями специалиста выступают:

- умение работать самостоятельно (АК-4);
- наличие навыков, связанных с использованием технических устройств, управлением информацией и работой с компьютером (АК-7);
- обладание навыками устной и письменной коммуникации (АК-8);
- способность пользоваться информационными ресурсами для ознакомления с нормативной базой образования и инновациями в дидактике обучения (ПК-10);
- умение использовать современные средства телекоммуникаций и глобальные информационные ресурсы (ПК-26) и др. [1].

Реализация компетентностно-ориентированного обучения в высшей школе четко регламентирует требования к обеспечению сформированности компетенций - академических (АК), социально-личностных (СЛК) и профессиональных (ПК). Однако целый ряд отечественных и зарубежных исследователей указывают на то, что переход к компетентностной модели подготовки специалиста является, с одной стороны - неотъемлемым требованием современного европейского образования, но с другой - выступает как весьма неоднозначный процесс [2-5].

Следует определить ключевые понятия «компетенция» и «компетентность»:

- компетенция - это способность осуществлять конкретную деятельность в

определенной области на основе применения знаний и умений и проявления личностных качеств, делающих эту деятельность успешной;

- компетентность - это способность (и готовность) осуществлять профессиональную деятельность в определенных областях на основе реализации освоенных компетенций.

Развивая последнее понятие, в более широком смысле можно сказать, что компетентным будет тот специалист, чья деятельность, действия, поведение адекватны появляющимся проблемам и при этом реализуются соответствующие способности. Компетентный человек - это тот, кто обладает определенными возможностями и подготовкой, которые позволяют ему адекватно действовать в различных ситуациях, активировать и актуализировать необходимые знания и умения, приемы и способы деятельности [6].

В связи с обновлением ряда нормативных документов в сфере высшей школы перед нами возникла необходимость переработки содержательного и процессуального компонентов подготовки студентов специальности «Декоративно-прикладное искусство» и повышения ее эффективности.

Цель данной статьи - определение основных принципов разработанной методики обучения компьютерно-графическому моделированию на базе компетентностно-ориентированных педагогических технологий.

Обучение работе с компьютерными программами различного уровня функциональности начинается с первого курса и продолжается на протяжении практически всего периода подготовки. При этом освоение программного обеспечения происходит по принципу повышения сложности: от наиболее простых для изучения пакетов (с относительно небольшим набором возможностей) до более трудных (с довольно солидным спектром решаемых задач); от программ общего назначения (текстовые, табличные редакторы и т. п.) до специализированных графических пакетов. Стоит отметить, что помимо изучения приемов работы с компьютерными программами имеют место занятия, направленные на ознакомление студентов с устройством персонального компьютера и принципами работы его комплектующих.

Определение структуры и содержания лекционных занятий. Компьютерно-графическая подготовка по специальности осуществляется в рамках лекционных, практических занятий и самостоятельной работы. Цикл занятий, согласно образовательному стандарту, состоит из ряда тем:

1. История и тенденции развития информационных технологий. Основная цель занятия - познакомить студентов с основными стадиями развития информационных технологий, а также основными направлениями информатизации в нашей стране и на глобальном уровне. Внимание уделяется истории развития средств хранения, передачи и обработки информации. Занятие носит вводный характер.

2. Информация, информационные технологии и процессы. Занятие направлено на изучение основных принципов обработки, хранения, передачи и получения информации, а также способов ее представления.

3. Техническое обеспечение информационных технологий. В рамках лекции предусмотрено изучение основных признаков классификации компьютерного оборудования и условий его работы. Основные концепции компьютерных технологий. Знакомство с архитектурой современного компьютера.

4. Программное обеспечение информационных технологий. Студенты изучают особенности классификации компьютерных программ, их назначение и области использования, файловую структуру и работу с файлами и каталогами. Определенное внимание уделяется инструментам и методам обработки информации в текстовых редакторах и электронных таблицах, а также принципам построения баз данных.

5. Виды обработки данных. В рамках лекции происходит знакомство с технологиями и этапами обработки различных видов данных - текстов, таблиц, изображений и т. п.

6. Структура и принципы функционирования локальных и глобальных сетей. Занятие направлено на изучение студентами назначения компьютерных сетей, проблем и перспектив развития Интернета. Знакомство с основами цифровых коммуникаций.

7. Области применения компьютерной графики. Как следует из названия темы, здесь рассматриваются основные виды компьютерной графики, история ее развития и

особенности работы с изображениями.

8. Представление графических данных на компьютере. Материал лекции направлен на знакомство студентов с природой восприятия зрительной информации и условиями ее формирования на экране монитора.

9. Форматы графических файлов. На занятии происходит изучение основных типов файлов и способов сохранения информации в них.

10. Векторная и фрактальная графика. Рассмотрение основных понятий векторной графики, ее элементов и редакторов. Также в рамках занятия происходит знакомство с фрактальной графикой, принципами построения и инструментами работы с ней.

11. Растровая (пиксельная) графика. Студенты изучают основные понятия, связанные с формированием изображения в растровой графике, - пиксель, разрешение, глубина цвета и т. д.

12. Трехмерная графика. Рассматриваются основные понятия 3D-графики, типы пространств, основные группы объектов для выполнения построения моделей, имитация материала, освещение, эффекты и визуализация.

Следует отметить, что в конце каждого занятия предусмотрен комплекс вопросов для контроля степени усвоения пройденного материала.

Определение программы курса практических занятий. Нами сделан акцент на формировании в процессе практической подготовки компетенций, определяющих специалиста в области декоративно-прикладного искусства. Цикл начинается с вводного занятия, с последующим изучением средств компьютерной графики и информационных технологий в целом:

1. Программные средства организации данных. Работа с файлами. Студенты изучают принципы выполнения действий в операционной среде Windows и прикладных программах под ее управлением.

2. Работа с данными. Сеть Интернет. Работа с информацией посредством сетей. Занятие направлено на изучение приемов обработки и передачи информации, способов ее распространения и защиты. Помимо этого рассматривается пользование электронной почтой, ресурсами и поисковыми системами глобальной сети.

3. Текстовый процессор Microsoft Word. Главная задача - формирование у студентов навыков работы с текстовой информацией и ее оформлением.

4. Табличный процессор Microsoft Excel. Студенты изучают приемы создания, редактирования, форматирования таблиц и принципы работы с формулами и функциями.

5. Программа Microsoft PowerPoint. Работа на занятиях направлена на формирование умения создавать и редактировать изображения, объекты, автофигуры, диаграммы и подписи, а также сводить их в формат презентации.

6. Системы управления базами данных. Изучаются основы работы в системах подобного рода на примере приложения Microsoft Access.

7. Работа в графическом редакторе CorelDraw. Тема состоит из нескольких разделов, изучаемых на протяжении двух семестров. Цикл занятий направлен на формирование у студентов навыков создания и редактирования изображений в векторном графическом редакторе.

Перечень основных рассматриваемых вопросов:

- интерфейс и работа с инструментами программы;
- создание и редактирование контуров;
- работа с цветом объекта;
- работа с эффектами и функциями программы;
- разработка проекта изделия декоративного характера в CorelDraw;
- печать и публикация векторных графических изображений.

8. Работа в графическом редакторе Adobe Photoshop. В процессе работы в данном приложении формируются навыки обработки растровых изображений на компьютере. Изучение инструментов и команд растрового графического редактора Photoshop американской компании Adobe Systems происходит последовательно, со следующими важнейшими категориями:

- знакомство с интерфейсом программы;
- работа с графическими файлами, их хранение, печать, публикация;
- ретушь и коррекция изображений в Photoshop;
- работа с инструментами выделения, слоями и масками;

- создание и редактирование текста;
- применение эффектов в Photoshop;
- обработка фотографии с применением фильтров;
- создание композиции на основе сочетания слоев;
- имитация трехмерной среды в Photoshop.

9. Компьютерное моделирование в программе 3Ds Max. Данная тема также делится на несколько разделов. Ввиду относительной сложности освоения материала занятий, отличительной чертой курса является доскональное рассмотрение процедур и методов построения трехмерных моделей декоративных объектов. Так, помимо осуществляемой работы по выполнению проектов изделий, можно выделить ряд ключевых рассматриваемых этапов:

- состав пакета и его назначение;
- интерфейс 3Ds Max, элементы меню, видовые экраны;
- трехмерные объекты и их составные элементы, параметры объектов;
- создание групп объектов и их отображение;
- операции преобразования объектов (копирование, перемещение, поворот и т. д.);
- виды и назначение модификаторов;
- создание сложных объектов с использованием модификаторов;
- определение источника освещения сцены и его настройка;
- применение материалов к объектам;
- визуализация трехмерной сцены и применение эффектов при рендеринге.

Курс практических занятий охватывает основные категории и средства информационных технологий и компьютерно-графического моделирования. Освоение комплекса команд и инструментов прикладного программного обеспечения носит характер выполнения проектов, тематика которых определяется преподавателем. Однако, после согласования с ним, студент может выбрать собственное направление работы. Подобное положение отражает ориентированность обучения на компетентностную модель, в которой содержание образования направлено на совершенствование приемов и улучшение результатов учебной деятельности.

Заключение. Таким образом, все вышесказанное определяет собой систему под-

готовки специалистов в области декоративно-прикладного искусства к использованию информационных технологий в своей будущей профессиональной деятельности, компьютерно-графического моделирования как средства решения профессиональных задач.

В условиях модульно-рейтинговой технологии преподавания весь учебный материал организован в форме модулей с лекционными, практическими и контрольными блоками.

Помимо этого, курс имеется в электронном виде и размещен в системе дистанционного обучения Витебского государственного университета имени П. М. Машерова в виртуальной среде Moodle. Таким образом, в рамках учебного процесса осуществляется двусторонняя связь между преподавателем и студентом через механизмы, предоставляемые данным ресурсом, - форумы, глоссарии и т. п.

Подводя итог, следует отметить, что проведенное нами исследование позволило определить ряд академических и профессиональных компетенций, на формирование которых направлена разработанная система подготовки к работе с компьютерным оборудованием и программным обеспечением различной функциональности. При этом описываемый учебный материал

находит применение на занятиях по курсам информационных технологий и компьютерно-графического моделирования при обучении студентов специальности «Декоративно-прикладное искусство» художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Образовательный стандарт высшего образования. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-15 02 01 Декоративно-прикладное искусство (по направлениям). Квалификация: Художник декоративно-прикладного искусства. Преподаватель: ОСВО 1-15 02 01-2013: [утв. и введ. в действие постановлением М-ва образования Респ. Беларусь от 19.03.2014 г. № 17] / [разраб.: УО «Белорусская государственная академия искусств»]. - Введ. 2014-03-19. - Минск: Министерство образования Республики Беларусь, 2014.
2. Вербицкий, А. А. Личностный и компетентностный подходы в образовании: проблемы интеграции / А. А. Вербицкий, О. Г. Ларионова. - М., 2009. - 336 с.
3. Жук, О. Л. Педагогическая подготовка студентов: компетентностный подход / О. Л. Жук. - Минск: РИВШ, 2009.
4. Зеер, Э. Компетентностный подход к модернизации профессионального образования / Э. Зеер, Э. Сыманюк // Высшее образование в России. - 2005. - № 4. - С. 23-30.
5. Мединцева, И. П. Компетентностный подход в образовании / И. П. Мединцева // Педагогическое мастерство: материалы II Междунар. науч. конф., Москва, дек. 2012 г. - М., 2012.
6. Окуловский, О. И. Компетенции и компетентностный подход в обучении / О. И. Окуловский // Молодой ученый. - 2012. - № 12. - С. 499-500.

Поступила в редакцию 18.09.2014 г.

Комплексный подход в методике преподавания курса начертательной геометрии

Беженарь Ю. П., Смотровая Н. В.

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



В статье рассматривается альтернативный в настоящее время подход к методике преподавания курса начертательной геометрии, заключающийся в комплексном изучении вопросов теории и решении геометро-графических задач, где способы преобразования проходят красной нитью через весь курс начертательной геометрии, т. е. используются практически в каждой теме. На реальных примерах авторы статьи раскрывают особенности решения позиционных и метрических задач, показывают алгоритмы их решения, методические рекомендации и рассматривают роль начертательной геометрии в развитии пространственных представлений студентов, что является одной из основных задач профессиональной подготовки художников-педагогов. Рассмотренная методика создает теоретическую и практи-

ческую базу для изучения последующего цикла графических дисциплин, позволяет отобрать и сохранить базовые понятия, одновременно показывая их во взаимосвязи, что позволяет сократить количество учебного времени на их изучение.

Ключевые слова: методика, альтернативный, комплексный подход, начертательная геометрия, позиционная и метрическая задача, графический язык, конструктивная геометрия, преобразование, пространственные представления.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 116-122)

Complex Approach in Methods of Teaching Descriptive Geometry

Bezhenar Yu. P., Smotrova N. V.

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

An alternative at present approach to the Methods of Teaching Descriptive Geometry is considered in the article which consists in complex study of the issues of theory and solving geometrical and graphic problems in which techniques of transformation go through the whole course of Descriptive Geometry, which means they are used in practically every topic. On the basis of examples the authors of the article reveal the peculiarities of solving positional and metrical problems, show algorithms of their solving, methodological recommendations and consider the role of Descriptive Geometry in the development of students' spatial understanding, which is one of the basic tasks of professional training of artists-teachers. The considered methods make up a theoretical and practical base of studying further cycle of Graphic courses, make it possible to select and preserve basic notions, showing them in interconnection, which leads to reduction of the amount of academic time necessary to study them.

Key words: Methods, alternative, complex approach, Descriptive Geometry, positional and metric problem, graphic language, Constructive Geometry, transformation, spatial understanding.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 116-122)

Начертательная геометрия имеет немалое значение в формировании графического языка - общего языка всех народов мира, на котором они прекрасно по-

нимают друг друга и без которого не может обойтись ни один творческий работник в области искусства, техники и архитектуры. Сущностью графического языка является

Адрес для корреспонденции: e-mail: izo.kafedra@mail.ru - Ю. П. Беженарь

начертательная геометрия, представляющая собой обширный раздел конструктивной геометрии. Как любой науке, ей присущи свой предмет и метод. Если предмет этой науки в некоторой степени может совпадать с предметом других наук (описание объектов и процессов окружающей действительности), то метод ее уникален и состоит в конструктивном определении взаимной инцидентности пространств различных структур и размерностей, реализованном в виде комплекса геометрических построений. Это обуславливает необходимость преподавания начертательной геометрии во всех технических и художественных вузах, а также средних специальных учебных заведениях.

Цель данной статьи заключается в обосновании необходимости пересмотра структуры и содержания теоретического материала курса «Начертательная геометрия», а также в раскрытии методических рекомендаций применения комплексного подхода в решении позиционных и метрических задач.

Значимость начертательной геометрии в подготовке художника-педагога. В творческой и преподавательской деятельности выпускника художественно-графического факультета необходимы геометро-графические знания, которые позволяют правильно понять мироздание, ориентироваться в нем, воссоздавать и моделировать окружающую действительность. Научное обоснование реалистического изобразительного искусства без привлечения законов графических изображений: начертательной геометрии, черчения, перспективы, теории теней - немыслимо. Методы построения графических изображений начертательной геометрии, носящие теоретико-множественный и алгоритмический характер обобщения и отображения присущи различным видам изображений: художественному рисунку, комплексному чертежу, техническому рисунку.

Реалистический художественный рисунок воздействует на чувства, способствует эстетическому восприятию и отражает художественно-образные свойства предметов окружающей действительности. Чертеж несет на себе не только условность и схематичность изображения, но и знаковую информацию, которая выражает определенные графические, математические, технические

понятия и указывает на соответствующие практические действия при его выполнении. Технический рисунок имеет утилитарную конечную цель - изготовление по нему предмета, поэтому для технического рисунка важно четкое отражение конструкции и формы предмета; являясь графическим выражением технической мысли, он передает конструктивную сущность объекта и его материальные свойства.

Зная законы построения различных видов графических изображений, сумев определить пропорции и характерные особенности геометрической формы, можно целенаправленно создать и графически правильно отобразить объемно-пространственный образ предмета, его конструктивные особенности, а также отметить отклонения от законов построения. Изучение этих законов закладывает теоретические основы построения чертежей и реалистического рисунка.

На основании вышеизложенного для формирования графической культуры, высокопрофессиональных качеств у учителей изобразительного искусства, черчения, технологии, дизайнеров в типовые учебные планы специальностей «Изобразительное искусство и черчение. Технология» и «Дизайн (предметно-пространственной среды)» художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова включены такие дисциплины, как начертательная геометрия (ортогональное проецирование), техническая графика и перспектива (центральное проецирование) и другие, позволяющие развивать пространственные представления, учат правильному изображению и моделированию на чертеже (картине) предметов окружающей действительности.

Моделировать окружающую действительность в графическом исполнении помогает процесс получения геометрической информации о трехмерном пространстве в виде фотографии или рисунка. Однако такая информация не соответствует нуждам современной жизни общества. Метод, позволяющий выполнять изображение объекта пространства на плоскости, называется методом проецирования. Для его реализации определяется аппарат проецирования, представляемый центром проецирования в картонном пространстве, на которое осуществляется отображение элементов объ-

екта. Метод проецирования сводится к соединению элементов объекта с центральным, с целью получения проецирующего луча и последующим пересечением этого луча с картинным пространством. Результатом выполнения такого действия является графическое изображение в поле картины. Однако, одного этого недостаточно для полного моделирования объекта пространства. Для изоморфного моделирования пространства используется общепринятый метод двух изображений (эпюр Монжа), получаемый путем ортогонального проецирования из бесконечно удаленного центра на ортогональное расположение двух плоскостей проекций и далее по «нарастающей» в эту систему вводятся объекты пространства.

Создание структуры пространства, в основе которого лежит набор элементов разного рода, является непеременимым условием развития пространственного представления, что является одной из задач профессиональной подготовки художников-педагогов.

Под пространственным представлением понимаются представления, отражающие пространственные отношения предметов: величину, форму, месторасположение и др. Уровень обобщенности и схематизации пространственного образа зависит и от самих предметов, и от задач деятельности, которая реализуется индивидом и в которой применяются общественно выработанные средства пространственного анализа (рисунки, схемы, карты, чертежи и пр.).

Деятельность представления есть основной механизм мышления. Его содержанием является манипуляция образами, их преобразование. Развитие данного вида деятельности, по мнению психологов, начинается в возрасте 3-4 лет и интенсивно продолжается до 27 лет, но в любом возрасте человек может усовершенствовать свои способности в данной области. Развитие пространственных представлений студентов в полной мере обеспечивает курс начертательной геометрии.

Несмотря на очевидную значимость начертательной геометрии, в учебные планы высших технических и художественных учебных заведений вводятся новые дисциплины, такие как компьютерная графика, основы информационных технологий и т. п., что приводит к сокращению количества учебных

часов других дисциплин. Таким образом, перед преподавателями стоит задача поиска новых форм, методов работы, применения разнообразных альтернативных подходов, помогающих обеспечивать высокий уровень графических знаний и умений графической подготовки, развития пространственных представлений.

Методика преподавания начертательной геометрии оттачивалась десятилетиями. На сегодняшний день ведущие преподаватели данной дисциплины разрабатывают авторские методики преподавания, ищут наиболее рациональные, экономные способы изложения теоретических знаний, отбора задач для практических занятий, формы контроля, используют мультимедиа и т. д. Но при этом изучение вопросов теории начертательной геометрии основывается на традиционном изложении учебно-методической литературы, что требует пересмотра структуры и содержания теоретического материала курса «Начертательная геометрия».

Для решения данной проблемы нами проанализированы типовые, базовые программы по начертательной геометрии различных учреждений образования Республики Беларусь с целью выявления общих закономерностей, объединяющих отдельные темы курса и выявления наиболее рациональной последовательности их изложения. Исходя из анализа, и поставленной цели исследования разработан альтернативный подход, заключающийся в комплексном изучении вопросов теории и решения задач курса «Начертательная геометрия».

Под **комплексным подходом** нами понимается определенная система изучения базовых понятий теории и решения задач курса начертательной геометрии.

На первый план при изучении начертательной геометрии выступают теоретические вопросы, на второй - решение задач, которые являются и основным средством контроля знаний студентов. В начертательной геометрии все задачи делятся на два вида.

Позиционные - задачи, связанные с относительным расположением геометрических объектов (принадлежности, параллельности, пересечения).

Метрические - задачи на определение и использование размеров длин, площадей, объемов [1].

Существует два традиционных способа решения позиционных и метрических задач: без преобразования и с преобразованием чертежа. Без преобразования решаются задачи, где графические операции выполняются на изображениях объектов без их пространственных положений. Вторым способом осуществляется на изображениях объектов, где изменено их пространственное положение, в таком случае решение задачи становится более наглядным, так как геометрические объекты занимают частное положение относительно плоскостей проекций.

По сложившейся системе изучения курса «Начертательная геометрия» позиционные и метрические задачи имеют одну теоретическую основу, но способы их решения без преобразования и с преобразованием пространственного положения разделены временем, что создает в последующем проблемы в решении практических задач студентами.

Предлагаемый нами комплексный подход заключается в изучении вопросов теории и решении задач без преобразования и с преобразованиями чертежа одновременно. Способы преобразования должны пройти красной нитью через весь курс начертательной геометрии, т. е. быть использованы по возможности в каждой теме. С этой позиции нами предлагается рассмотреть следующую последовательность этапов изучения некоторых вопросов теории начертательной геометрии, на основе данного подхода.

Этап 1. Изучение основополагающей базы начертательной геометрии: методы проецирования и изображение геометрических элементов точки, прямой, плоскости с введением преобразований. При этом способы преобразования рассматриваются последовательно, по мере необходимости, от самых простых способов, которые можно начать уже при изучении чертежа точки.

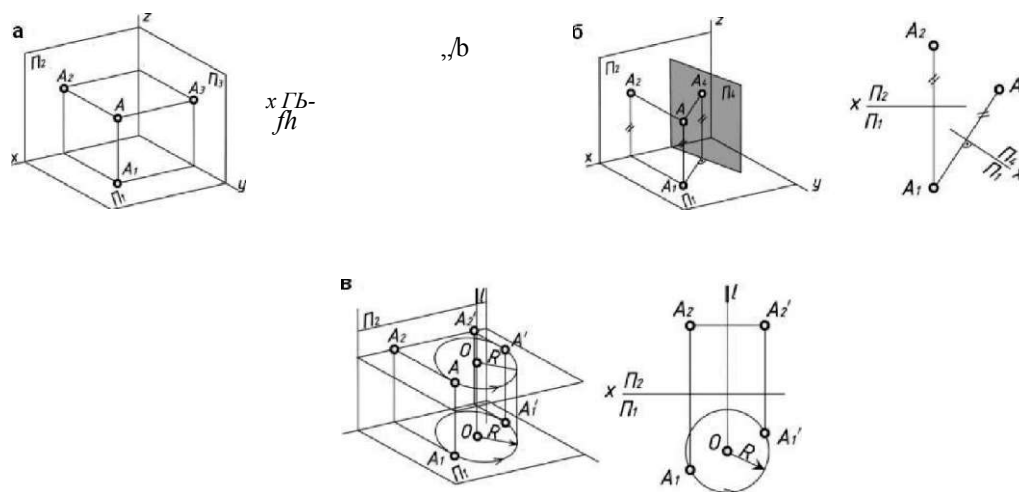


Рис. 1. Чертеж точки.

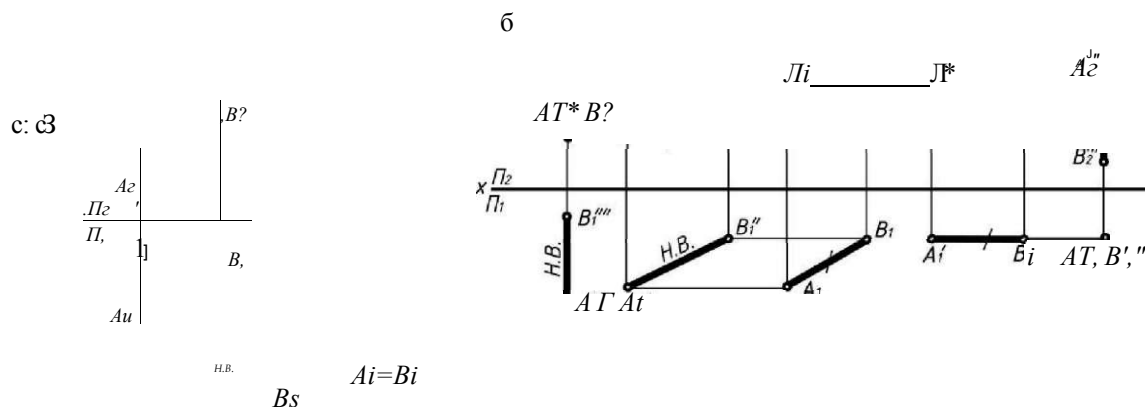


Рис. 2. Преобразование чертежа прямой.

Например, на рисунке 1 представлен такой подход, где точка в системе плоскостей проекций Π_1, Π_2, Π_3 ; объект пространства зафиксирован неподвижно (рис. 1 а).

На рисунке 1 б - точка в системе замены плоскостей проекций; объект неподвижен, но вводится дополнительная плоскость (x_1), на которой изображается точка.

Точка в системе вращения; объект изменяет пространственное положение относительно плоскостей проекций (рис. 1 в).

Таким образом, при ознакомлении со способами построения проекций точки, путем введения преобразований раскрываются особенности этих построений, сравниваются изображения, выделяется общее в них и отличие, при этом устраняется дублирование некоторых последующих вопросов теории. Такой подход используется и при изучении чертежа прямой линии, включая ознакомление с другими способами преобразования.

Изучение чертежа прямой начинается с ее положений в пространстве. Эти положения рассматриваются уже в системе преобразований, где с их помощью можно получить из прямой общего положения - проецирующую прямую и прямую уровня. В качестве примера представлены способы замены плоскостей проекций (рис. 2 а) и плоскопараллельное движение (рис. 2 б),

помимо этих преобразований можно применять и другие, например, вращение.

Использование различных способов преобразований при определении прямых дает обучающимся расширенное понимание об особенностях изображения прямых и их положения, что способствует лучшему усвоению теории. По такой аналогии рассматривается изображение плоскости и ее характеристики. Изучив первый этап, студенты имеют основу представлений и изображений простейших геометрических элементов, способы преобразования, что в достаточной мере развивает их пространственные представления, и дает прочный запас знаний для дальнейшего изучения тем начертательной геометрии.

Этап 2. Происходит изучение теоретических знаний, обеспечивающих рациональное решение различных позиционных и метрических задач без преобразований и с преобразованиями одновременно. На рисунке 3 представлен пример комплексного решения метрической задачи.

Условие задачи: «Определить натуральную величину отрезка прямой АВ общего положения, используя различные способы решения».

Комплексный подход помогает представить студенту общую картину применения способов с преобразованиями так и без, и

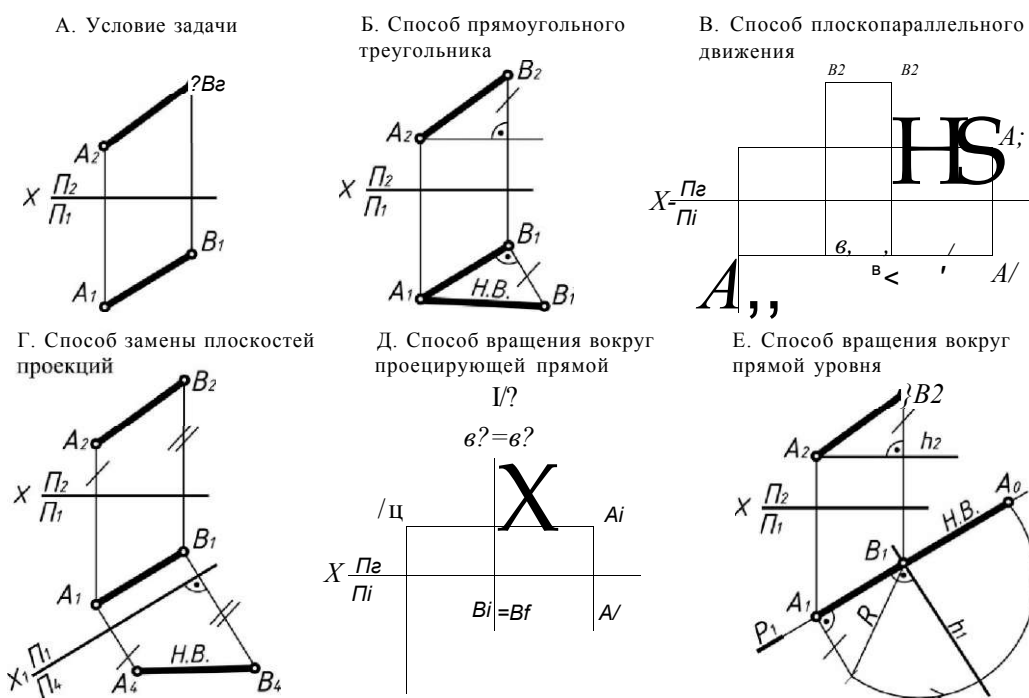


Рис. 3. Комплексный подход в решении метрической задачи.

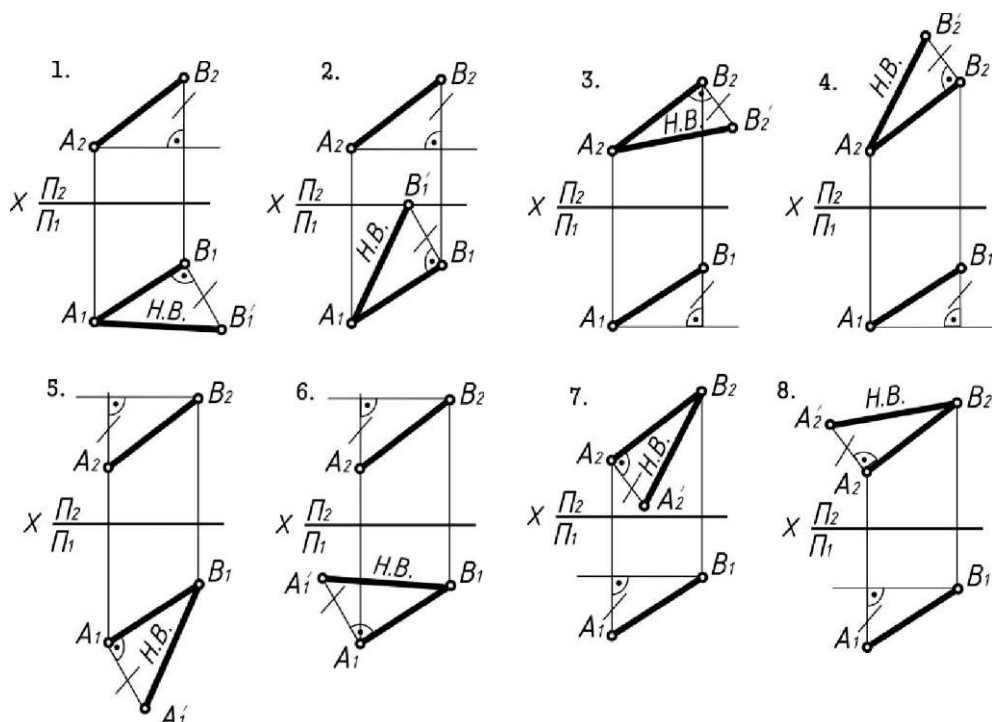


Рис. 4. Вариативность способа прямоугольного треугольника.

возможность в своей последующей графической деятельности осмысленно использовать более рациональные методы решения задач. Так же учитывая сравнительную оценку различных приемов можно показать учащимся преимущества и недостатки, с которыми они могут столкнуться в практической деятельности. В завершении по материалу третьего этапа предлагается определенная система задач, которая закрепит теоретические знания студентов.

Помимо этого, комплексный подход предполагает использование на практических занятиях вариативности изображений в решении задач. На примере способа прямоугольного треугольника (рис. 4), представлена такая вариативность, где показано 8 решений. Знание и применение студентами предложенных подходов к решению графических задач развивает их творческие навыки и интерес к работе.

Владея знаниями о вопросах теории и решении задач простых элементов пространства (точки, прямой, плоскости) на основе комплексного подхода можно перейти к изучению последующих тем курса начертательной геометрии: сечение геометрических тел, взаимное пресечение поверхностей, построение разверток и т. д.

Этап 3. Данный этап включает применение комплексного подхода в изучении таких

тем как сечение геометрических тел, взаимное пересечение поверхностей, развертка и т. д., основываясь на уже изученном материале 1 и 2 этапов. Например, на рисунке 5 показано как можно определить натуральную величину линии фигуры сечения, используя одну грань призмы (плоскость) и разные способы решения задачи:

Исходя из вышеизложенного, для подтверждения эффективности разработанного комплексного подхода нами проведен блок занятий со студентами 2-го курса специальности «Изобразительное искусство и черчение. Технология» на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова (2013-2014 уч. г.). Студентам демонстрировались практические примеры решения задач курса начертательной геометрии в различных вариациях с использованием комплексного подхода. Затем, для контроля полученных знаний и умений проводилась контрольная работа, включающая задания на выполнение трех достаточно сложных позиционных и метрических задач. По ее итогам, были получены достаточно высокие результаты. Так, например, 87% студентов 2-го курса получили 7-10 баллов (успешно справились со всеми предложенными задачами), что на 28% больше по сравнению с 2012-2013 учебным годом, где в процесс обучения комплекс-

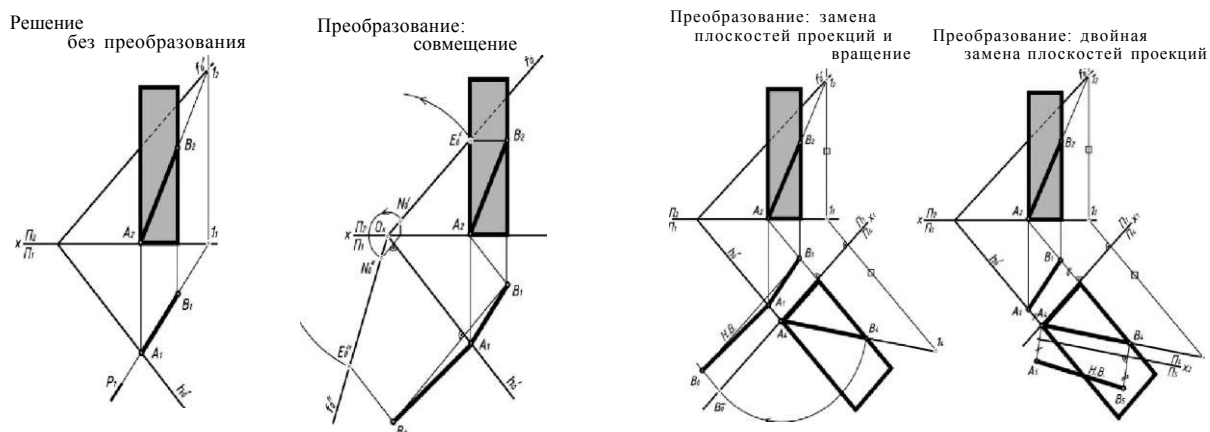


Рис. 5. Нахождение натуральной величины одной линии фигуры сечения на примере одной грани призмы.

ный подход не был внедрен. Кроме этого, применение студентами в решении задач комплексного подхода позволило им сэкономить время на оформление контрольной работы (четкая графика, правильное обозначение точек, плоскостей, грамотная компоновка изображений на формате А3 и т. п.), что также повысило отметку. Таким образом, подтверждается эффективность применения предложенного комплексного подхода, необходимость его внедрения в курс начертательной геометрии художественных специальностей.

Заключение. Рассмотренная методика комплексного подхода в изучении вопросов теории и решении задач курса начертательной геометрии создает теоретическую и практическую базу для изучения последующего цикла графических дисциплин, позволяет отобрать и сохранить базовые понятия, одновременно показывая их во

взаимосвязи, что позволяет сократить количество учебного времени на их изучение.

Перспектива данного подхода показывает возможность нового направления в преподавании курса «Начертательная геометрия», необходимость разработки и внедрения дидактических материалов в учебный процесс курса начертательной геометрии.

Проблема дальнейшего совершенствования комплексного подхода требует решения теоретических и более глубоких экспериментальных исследований в свете новых информационных и педагогических технологий, рационального использования современных методов, методических приемов и средств обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов, В. Н. Начертательная геометрия: учебник / В. Н. Виноградов. - Минск: Амалфея, 2001. - 368 с.

Поступила в редакцию 10.04.2014 г.

УДК 373.2.026(477)

Картина мира и факторы ее формирования в старшем дошкольном возрасте

Шелестова Л. В.

Институт одаренного ребенка

Национальной Академии педагогических наук Украины, Украина



В статье определена сущность феномена «картина мира» и обоснованы факторы, обуславливающие ее формирования у старших дошкольников. Описаны возрастные особенности познавательной сферы детей старшего дошкольного возраста, которые создают основу для образования в сознании картины мира: особенности внимания и восприятия, памяти, воображения и мышления. Обоснованы основные образовательные задачи и организация жизнедеятельности старших дошкольников в дошкольных учебных заведениях: формы, методы и средства. Уделено внимание организации познания ребенком мира на сенсорно-перцептивном и теоретическом уровнях; созданию благоприятных условий для развития познавательных процессов: внимания, восприятия, памяти, воображения, мышления; обогащения представлений ребенка о мире. Определены и описаны характеристики картины мира старших дошкольников как многоуровневой системы представлений о мире на конец возрастного периода.

Ключевые слова: картина мира, познание, внимание, восприятие, память, воображение, мышление, образовательные задачи, организация жизнедеятельности.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 123-129)

Picture of the World and the Factors of its Shaping in Senior Preschool age

Shelestova L. V.

Institute for the Gifted Child of the National Academy
of Pedagogical Sciences of Ukraine, Ukraine

The article defines the essence of the phenomenon of the «world view» and reasons factors which cause its shaping in senior preschoolers. Age-specific cognitive areas of preschool children are described, which provide the basis for the formation in the mind of the world picture: characteristics of attention and perception, memory, imagination and thought. Basic educational objectives and organization of life of senior preschool children in pre-school education are substantiated: forms, methods and means. Attention is paid to the organization of knowledge of the world by the child on sensory-perceptual and theoretical levels, the creation of favorable conditions for the development of cognitive processes: attention, perception, memory, imagination, thinking; enriching the child's views about the world. Characteristics of older preschoolers' picture of the world as a multi-level system of beliefs about the world at the end of the age period are identified and described.

Key words: picture of the world, cognition, attention, perception, memory, imagination, thinking, learning objectives, the organization of life.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 123-129)

Человек взаимодействует с миром с самого рождения и на протяжении всей жизни, познает его и выстраивает в собственном сознании картину мира, которая понимается как многоуровневая система представлений о мире, своей деятельности, месте в нем, пространственной и временной последовательности событий, их причинах, значении, целях [1].

Целостность картины мира понимается как единство трех составляющих познавательной сферы личности: сенсорно-перцептивной (чувственная картина действительности), интеллектуальной (категориальная картина действительности), личностной (оценка, эмоционально-ценностное отношение к действительности) [2; 3].

Независимо от того, уделяется ли этому

Адрес для корреспонденции: e-mail: Shelestova_luda@mail.ru - Л. В. Шелестова

специальное внимание, в сознании каждого человека формируется картина мира. В зависимости от внутренних и внешних факторов, обуславливающих этот процесс, она может быть более или менее целостной, реалистичной, сбалансированной. Возрастные особенности познавательной сферы человека определенного возраста являются внутренними факторами, определяющими качество картины мира.

Цель статьи - процесс формирования картины мира старших дошкольников с учетом возрастных особенностей познавательной сферы детей этого возраста.

Направления восприятия ребенка. У старших дошкольников возрастает познавательный интерес и любознательность по отношению к миру, увеличивается количество объектов и явлений, которые привлекают его внимание, он начинает открывать новое в знакомых объектах. Ребенок ставит вопросы о причинах явлений и их последствиях.

Развивается восприятие ребенка: расширяются и углубляются представления, которые ориентированы на общепринятые сенсорные эталоны; способы их использования становятся более гибкими, точными, целесообразными; обследование объектов мира становится более систематизированным и целенаправленным, более осмысленным. Ребенок может планомерно и последовательно рассматривать объекты, описывать их свойства, опираясь на сенсорные эталоны, не используя предметы.

Увеличивается время, в течение которого ребенок может концентрироваться на объектах познания, интересных видах деятельности, он может играть ориентировочно полтора часа, продолжая игру в течение дня через определенные интервалы. Ребенок способен удерживать внимание на действиях, которые приобретают для него интеллектуально значимый интерес: игры, головоломки, загадки, задачи учебного типа. Важным достижением является способность ребенка управлять собственным вниманием, то есть активно развивается произвольное внимание: он сознательно может удерживать внимание на определенных объектах и явлениях, используя специальные приемы.

Восприятие активно развивается по следующим направлениям: восприятие цвета и формы; целого и части; пространства и времени.

В начале старшего дошкольного возраста ребенок не воспринимает объективности движения времени и ориентируется в нем, основываясь на бытовые показатели и природные явления, которые воспринимаются как сигналы определенного времени. В конце этого периода он может ориентироваться во времени, не опираясь на внешние сигналы. Все виды анализаторов уже относительно сформированы, на их основе развиваются различные виды чувствительности. Совершенствуется глазомер (более точным становится восприятие пространства; уменьшается количество ошибок в определении цвета, ребенок знает не только основные цвета, но и их оттенки), слуховая чувствительность (воспринимая музыкальные произведения, ребенок улавливает ритм и темп), кинестетическая чувствительность (ребенок начинает различать тяжесть предметов), обонятельная чувствительность (дети гораздо меньше ошибаются в определении запахов).

Ребенок охотно экспериментирует с новыми материалами, практически преобразует предметы и объекты, обнаруживает новые свойства, связи и зависимости. Анализируя изменения, обусловленные своей преобразовательной деятельностью, размышляет над ними, действует последовательно и все чаще не только во внешнем, практическом, но и во внутреннем, мыслительном плане. Восприятие интеллектуализуется, поскольку названные словом свойства и признаки предметов, превращаются в категории величины, формы, цвета, пространственных отношений.

Воспринимая объекты окружающей среды, ребенок проявляет свою позицию по отношению к ним. И хотя суждения еще поверхностные, они свидетельствуют о зарождении способности чувствовать прекрасное и оценить его.

В старшем дошкольном возрасте преобладает наглядно-образная память, однако возникает и развивается словесно-логическая: вспоминая предметы, ребенок выделяет существенные его признаки. Процессы запоминания имеют пока еще произвольный характер, но уже начинают складываться элементы произвольной памяти: ребенок ставит перед собой задачу что-то запомнить. Активно развивается зрительная и

слуховая память, для которых свойственна фотографичность: ребенок «схватывает» целостную картинку, запоминая мельчайшие детали. Память обогащается образами отдельных конкретных предметов, все больше сочетается с речью и мышлением, приобретает интеллектуальный характер.

Старший дошкольник любит фантазировать, воображение преимущественно непроизвольное: чаще предметом фантазирования является то, что сильно взволновало, захватило, поразило ребенка (новая игрушка, увиденный мультфильм, прочитанная сказка). Постепенно начинает расти произвольность воображения: оно становится творческим, сочетается с мышлением и участвует в процессе планирования действий: ребенок схватывает мысленно действия, которые планирует выполнить, продумывает их последствия, анализирует проблему с разных сторон. Деятельность приобретает осознанный и целенаправленный характер. Формируется оригинальность воображения, ребенок может дорисовать изображение, придумать небольшую сказку на определенную тему. Превращая предметы, ребенок уже может опираться не только на реальные действия с ними, а выполнять мысленные действия.

Важным для развития воображения является развитие речи ребенка, с помощью которого воображение становится осознанным, произвольным, результаты умственных действий фиксируются в устной речи ребенка. Развитие воображения тесно связано с развитием памяти. Ребенок с помощью памяти и воображения воспроизводит в сознании образы реальности, выстраивает собственную картину мира, постоянно корректируя ее в зависимости от новых впечатлений.

Мышление старшего дошкольника. Оно еще наглядно-образное, но уже начинается развитие словесно-логического мышления и познания мира с помощью понятий и категорий. Оно приобретает характер связного рассуждения, которое, в определенной степени, не зависит от непосредственных действий с предметами. Переход от практических действий к умственным обеспечивается включением речи ребенка в процесс мышления, с помощью которого он не просто называет объекты познания, а оформляет результат собственных соображений,

способы выполнения действий. Основной формой мышления старшего дошкольника является мышление по аналогии. Ребенок стремится понять целесообразность устройства действительности, выяснить назначение предметов и существование взаимосвязей между их внешними признаками и назначением; ставит много вопросов о сущности явлений окружающей действительности, что свидетельствует о любознательности и проблемности мышления. Он чувствителен к противоречиям, замечает несоответствие творческих продуктов с реальной действительностью, т. е. начинает критически мыслить.

Мышление старшего дошкольника приобретает новые качественные изменения: он не только воспринимает информацию и устанавливает взаимосвязи между явлениями, но и систематизирует полученные знания, запоминает их и использует по назначению; сравнивает и делает выводы, самостоятельно выявляет закономерности; способен прогнозировать результаты действий. Он сравнивает объекты по большому количеству признаков, чем раньше; замечает даже незначительные детали. Меняется характер обобщений: ребенок старшего дошкольного возраста оперирует не только внешними, но и внутренними признаками объектов; пытается замечать не единичные, а обобщенные закономерности. Он классифицирует объекты по родо-видовым признакам, употребляя обобщающие слова; сначала выделяет группы предметов, с которыми чаще всего взаимодействует (игрушки, мебель, посуда, одежда); позже начинает различать смежные классификационные группы (дикие и домашние животные, чайная и столовая посуда и т. д.)

В этом возрасте ребенок на основе специфической детской логики начинает выстраивать собственные оригинальные теории, сочетая объекты, признаки и свойства, которые, по мнению взрослого, несовместимы. В процессе выстраивания собственных теорий, ребенок стремится осмыслить не только социальный, предметный и природный мир, он анализирует нравственные категории и пытается для себя решить нравственные проблемы. Но пока что эти теории не всегда реалистичны, что можно объяснить недостатком знаний, их ограниченно-

стью, небогатым жизненным опытом; недостаточным уровнем сформированности способов интеллектуальной деятельности; критичности мышления.

Таким образом, особенности познавательной сферы старших дошкольников (внимания, восприятия, памяти, воображения, мышления ребенка) служат основой для формирования картины мира и, соответственно, ее качества.

Эффективность процесса формирования картины мира определяет также и систематическая образовательно-воспитательная деятельность (внешние факторы), которая придает этому процессу осознанную направленность и желаемое руководство. Опираясь на возрастные особенности познавательной сферы детей старшего дошкольного возраста, сформулируем основные образовательные задачи и обоснуем особенности организации жизнедеятельности старших дошкольников с целью формирования у них целостной картины мира.

Основные образовательные задачи:

развивающие: инициировать ребенка к познанию нового, осознанию причинно-следственных связей; развивать умение замечать в окружающей среде необычное и новое; на основе различных анализаторов развивать соответствующие виды чувствительности; развивать способность сосредотачиваться на различных объектах и видах деятельности; развивать наглядно-образную и словесно-логическую память, творческое воображение, способность фантазировать и выдвигать оригинальные идеи, предлагать способы их проверки; комбинаторные способности; критическое мышление, чувствительность к противоречиям;

учебные: развивать способность задавать вопросы, ориентированные на выяснение сущности явлений окружающей действительности; знакомить со способами удержания внимания и учить ими пользоваться; обогащать представления о сенсорных эталонах, обогащать опыт их использования; знакомить с простыми приемами запоминания и учить ими пользоваться; упражнять в навыках использования предметов-заместителей; знакомить с элементами комбинаторики, обучать различным способам преобразования объектов; знакомить с правилами мышления и упражнять в навыках мыслить

в ходе различных видов деятельности; обогащать опыт решения проблемных задач, на основе наблюдения за объектами познания, выявлять в них похожее и различное, устанавливать связи и отношения, обобщать информацию о них; упражнять в навыках наглядного моделирования; учить оперировать понятиями; обогащать представления о Космосе и жизни на планете Земля; материальной и духовной культуре; человеку как социальном существе; о своем физическом, психическом и социальном Я;

воспитательные: поддерживать желание ребенка задавать вопросы, замечать необычное в природе, культуре, других людях и себе самом, объяснять себе эти явления; поддерживать и инициировать интерес к познанию мира посредством общения со взрослым, чтения художественной и научно-популярной литературы, просмотра научно-популярных передач и т. д.; расширять представления о своем собственном поведении, положительных и отрицательных поступках по отношению к природе, культуре, другим людям; развивать способность замечать красивое в природе, культуре, других людях, в себе.

Реализовать поставленные образовательные задачи возможно с помощью целенаправленной педагогической деятельности. Охарактеризуем основные подходы к организации жизнедеятельности старшего дошкольника с целью оптимизации процесса формирования в его сознании многоуровневой системы представлений о мире.

Познавательный интерес ребенка следует поддерживать, обращая его внимание на необычное и новое в окружающей среде в процессе игр, занятий, прогулок на улице, экскурсий; привлекая ребенка к индивидуальной или коллективной беседе, экспериментированию, ознакомлению с энциклопедической литературой, просмотру познавательных передач и т. д. Отвечая на вопросы, взрослый должен давать достоверные, исчерпывающие, но немногословные ответы, которые важно подтверждать примерами, что способствует дальнейшему развитию любознательности старшего дошкольника. Эффективным средством поддержания положительной мотивации к познанию является похвала ребенка, стимулирование его к использованию получен-

ных на занятиях знаний в собственной повседневной жизни.

Развивая внимание, следует учитывать структуру организации деятельности (сочетание нескольких объектов для восприятия облегчает этот процесс); особенности организации занятия (четкое начало и окончание, наличие необходимых условий для работы и т. п.); темп проведения занятия (при быстром темпе у ребенка могут возникнуть ошибки, при медленном - работа не увлекает); смену видов деятельности (чередование слухового и зрительного внимания). Фактором развития произвольного внимания являются инструкции взрослого относительно целей, способов достижения, порядка выполнения действий на занятиях и в повседневной жизни, которые изначально контролируются взрослым, а затем самим ребенком. Произвольное внимание проявляется и активно формируется в сюжетно-ролевых и дидактических играх, развивающих упражнениях: концентрируя внимание, ребенок пытается сосредоточиться на выполнении задачи. Для тренировки произвольного внимания необходимо: последовательно анализировать различные признаки одного объекта и сравнивать их с признаками других объектов; больше рассуждать вслух; тренироваться удерживать собственное внимание на предметах, их деталях, свойствах. Выполнение упражнений развивает скорость распределения и переключения внимания, расширяет кругозор и развивает познавательную активность. На занятиях следует использовать яркие, эмоционально привлекательные предметы, игрушки, на которых ребенок может долго сосредотачиваться.

В формировании способности управлять собственным вниманием взрослый знакомит ребенка со средствами удержания внимания: жест (указание пальцем), слово (которое сопровождает жест), условные знаки, которые указывают на объект, требующий внимания (цвет, форма, геометрические фигуры), знаки-символы, в которых зашифрована информация о необходимом объекте и общепринятых эталонах (светофор, знаки-показатели входа и выхода, дорожные знаки и т. п.). Ребенок сначала учится пользоваться этими средствами в игре и общении со взрослыми и сверстниками, затем в специально организованной деятельности.

Для развития восприятия ребенка следует не только обогатить воспитательную среду разнообразными природными объектами и предметами, но и расширить ее за пределы группы: привлекать детей к обследованию объектов с помощью различных органов восприятия на занятиях, прогулках, экскурсиях. Для ребенка этого возраста чрезвычайно важна роль зрительного восприятия, поскольку подавляющее большинство информации о мире ребенок получает с помощью зрения. Тренировка глазомера происходит в играх, различных видах деятельности, в т. ч. художественно-творческих: аппликации и рисовании.

В развитии произвольной памяти значительную роль играют слуховые и зрительные впечатления, поэтому наблюдения на занятиях, сосредоточение внимания на них во время прогулок и экскурсий значительно влияют на способность ребенка к запоминанию. Направляя внимание ребенка на различные свойства объектов, воспитатель обеспечивает формирование полного и точного образа памяти.

Развитие произвольной памяти ребенка происходит тогда, когда взрослый стимулирует ребенка к сознательному воспроизведению собственного опыта в игре, продуктивной и речевой деятельности, в процессе перевода, заучивания стихов, придумывания историй и сказок, бесед по художественным произведениям и т. п., т. е. перед ребенком ставится цель вспомнить. Кроме того, развитию произвольной памяти способствует дидактическая игра: она создает игровую мотивацию, направляет процесс запоминания ребенка на ближайшую и понятную для него цель, создает условия для осознания способов деятельности, а также помогает взрослому мягко, незаметно для ребенка, управлять процессом запоминания. Участвуя в коллективных играх и организованных занятиях, ребенок постепенно учится запоминать то, что от него требуют взрослые, таким образом, постепенно формируется произвольное запоминание и припоминание.

Взрослый учит ребенка логическим приемам запоминания: внимательно познакомиться с тем материалом, который нужно запомнить; повторить его несколько раз; попробовать установить соответствующие

связи; сгруппировать по смыслу, классифицировать, соотнести с ранее известным т. п.

Целенаправленное развитие воображения сначала происходит под влиянием взрослых, которые побуждают ребенка создавать определенные образы, а дальше дети делают это самостоятельно и ищут способы реализации своих замыслов. Лучше всего это проходит в коллективных играх и продуктивных видах деятельности там, где деятельность проходит с использованием реальных объектов и ситуаций, и требует согласованности действий от ее участников. Со временем воображение проявляется в индивидуальной деятельности и уже может не нуждаться в опоре на реальные предметы и внешние действия.

С помощью воображения ребенок создает различные образы в процессе рисования, конструирования, разыгрывания разнообразных игровых сюжетов, в ходе сюжетно-ролевых игр, которые ориентированы на формирование навыков творческого воображения в ходе выполнения определенной роли. Перевоплощаясь в разных персонажей, ребенок должен оценить ситуацию с разных точек зрения, вынужден перекомбинировать известные факты, создавать новые их сочетания, дополнять собственными впечатлениями.

Важным фактором в развитии воображения является наполнение предметной среды не только знакомыми предметами, но и бросовым (коробки, катушки, куски ткани, бумага и т. д.) и природным материалом (веточки, шишки, листочки, камешки и т. д.), которые ребенок использует вариативно и которым придает различного значения в разных ситуациях.

Основу для воображения создают разнообразные представления и собственный опыт ребенка, поэтому задачей взрослого является развитие его комбинаторных способностей, обучение различным способам и средствам преобразования, среди которых: разрыв реальных связей и включение объектов в несвойственные для них ситуации; придание объектам несвойственных для них функций; сочетание разнородных объектов в новый образ. Таким образом, развивается способность использовать предметы-заменители. Усвоение различных приемов и средств создания образов улуч-

шает их качество: они становятся разнообразнее, богаче, приобретают обобщенный характер, отражая типическое в объекте; эмоциональными и наделенными эстетическим и личностным смыслом.

Важной характеристикой воображения ребенка является его реализм: создавая новые образы, он опирается на реальную действительность. Критически оценивать результаты собственного фантазирования, развивать критическое мышление ребенка следует с помощью постоянного обсуждения с ребенком его творческих продуктов. Для этого можно использовать вопрос «Так бывает или нет?», предоставив ему возможность подумать и дать обоснованный ответ.

Воображение развивается также за счет включения ребенка в проблемную ситуацию, которая не имеет однозначного решения или в которой не определены способы ее решения. Расширяя границы познания, иницируя ребенка к созданию в воображении ситуаций, которые не встречаются в повседневной жизни в процессе дидактических или сюжетно ролевых игр, взрослый одновременно развивает у него эту способность и обогащает его эмоциональный и нравственный опыт, создает условия для более глубокого познания социальной, предметной и природной среды.

Основой для формирования мышления детей старшего дошкольного возраста является их активное участие в различных видах деятельности: трудовой, продуктивной, игровой, общении. Решая разнообразные задачи, возникающие в ходе деятельности, ребенок постоянно упражняется в навыках мыслить, а значит и развивает их.

В этом возрасте стоит познакомить ребенка с элементарными правилами мышления, которые помогут ему лучше познать закономерности окружающего мира: сначала человек воспринимает информацию, дальше он ее анализирует, а затем делает выводы и совершает соответствующие действия. Важным в развитии мышления ребенка является также смещение акцентов в сознании ребенка с конечного результата, который необходимо получить в ходе выполнения определенной задачи, на способы ее выполнения, что способствует осознанию им своих действий, развивает произвольность мышления и способность контроли-

ровать собственную деятельность, что является одной из предпосылок логического мышления.

Одним из способов развития мышления является привлечение ребенка к решению проблемных задач. Ставя перед ребенком проблемный вопрос, необходимо дать возможность ребенку самостоятельно найти ответ на него, не спеша давать его в готовом виде, что научит его думать, рассуждать, делать попытки решить поставленную задачу.

Развитию мышления ребенка способствует наглядное моделирование, в основе которого лежит принцип замещения реального предмета, явления, факта другим предметом, изображением, знаком, символом. Привлечение ребенка к построению и использованию наглядных моделей в разных видах деятельности способствует усвоению знаний на уровне наглядно-образного мышления; помогает представлять существенные признаки объектов, осознать некоторые принципы, связи и закономерности между объектами, выстраивать целостную картину мира.

Значительные возможности в развитии мышления имеет дидактическая игра, в ходе которой все мыслительные процессы активизируются и приобретают произвольный характер. Чтобы понять и принять замысел игры, усвоить игровые действия и правила, ребенок должен активно выслушать и осмыслить объяснение взрослого. Задачи, которые необходимо выполнить в ходе игры, требуют сосредоточения внимания, активной деятельности всех анализаторов и мышления: анализа, сравнения, обобщения. Для развития навыков анализа, сравнения, обобщения уместно также организовывать наблюдение, экспериментирование, ознакомление с художественной литературой.

Заключение. Активизация познавательных процессов, развитие внимания, восприятия, памяти, воображения, мышления обуславливают формирование в сознании ребенка представления о мире. На основе практического и теоретического познания действительности в сознании ребенка в

конце дошкольного возраста складывается целостная картина мира. Познавая мир на практическом уровне, ребенок получает сенсорно-перцептивный опыт: учится воспринимать объекты с помощью различных органов чувств, обследовать их, устанавливать их свойства. Познание на теоретическом уровне предполагает познание действительности с помощью разума, активизацию умственной деятельности ребенка, формирование у него интеллектуальных умений: выделять характерные свойства предметов и объектов, сравнивать их и классифицировать, умение видеть проблему, делать собственные предположения и т. д. Ребенок учится объяснять и интерпретировать явления окружающей действительности, ситуативные представления систематизируются и превращаются в элементарные понятия, ребенок оперирует общими категориями: часть - целое, причинность, пространство и время, предметы, явления, процессы и их свойства, основные действия и важнейшие взаимосвязи, числа и фигуры, язык и речь и т. д. В представлениях ребенка о мире на первом плане заметна тенденция не к выделению единичных фактов и ярких признаков, а к установлению связей между явлениями.

Меняется качество представлений о мире: более системными и осознанными становятся представления о Космосе и жизни на планете Земля; материальной и духовной культуре; человеку как социальном существе; о своем физическом, психическом и социальном Я. Ребенок проявляет познавательное и бережное отношение к миру, которое базируется на понимании и воплощении в жизнь основных нравственных ценностей: гуманизма, доброты, вежливости, заботы, сострадания и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Обухов, А. Исторически обусловленные модификации образа мира / А. Обухов // Развитие личности. - 2003. - № 4. - С. 51-68.
2. Философия: энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. - М.: Гардарики, 2004.
3. Философский энциклопедический словарь. - М., 2010.

Поступила в редакцию 09.06.2014 г.

Актуальные вопросы модернизации методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства

Федьков Г. С.

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



Профессиональная подготовка педагога немыслима без методической подготовки. Методическая подготовка в педагогической науке трактуется как наиболее существенная часть профессиональной подготовки учителя, представляющая собой непрерывный управляемый процесс формирования готовности к методической деятельности и обладающая интегративным свойством по отношению к профессиональной подготовке как целому. Современное содержание методической подготовки учителя изобразительного искусства - педагогически адаптированные основы наук и изобразительного искусства. Оно направлено на приобщение будущего учителя в большей степени к преподаванию предмета в направлении развития у школьников художественных умений и навыков, но не к подготовке подрастающих поколений к полноценной самостоятельной жизни в открытом обществе. Студент выступает в нем как «производительная сила», задача которой стоит в том, чтобы как можно больше накопить умений и навыков практической художественной деятельности и усвоить как можно больше знаний. Предполагается, что знания, умения и навыки позволят учителю изобразительного искусства адекватно жить и трудиться внутри существующей социальной системы. Однако в современных условиях развития школы и общества этого уже недостаточно.

Ключевые слова: методика, методическая подготовка, духовная культура, учитель изобразительного искусства.

(Искусство и культура. — 2014. — № 4(16). — С. 130-136)

Topical Issues of Updating Methodological Training of Would-be Fine Arts Teachers

Fedkov G. S.

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

Teacher professional training is unthinkable without methodological training. Methodological training is interpreted in pedagogical science as a most essential part of teacher professional training which is a continuous and managed process of shaping preparedness for methodological activity and which has an integrating feature regarding professional training as a whole. Contemporary contents of Fine Arts teacher professional training are pedagogically adapted bases of sciences and fine arts. It is aimed at introduction of the would-be teacher, in greater degree, to subject teaching in the direction of development of pupils' art skills but not at preparing younger generations for wholesome independent life in the open society. The student is in it a "production force" the task of which is to accumulate as many skills and abilities of practical art activity as possible as well as knowledge. Knowledge, skills and abilities are supposed to make it possible for the Fine Arts teacher to appropriately live and work inside the existing social system. However, it is no longer enough in the contemporary conditions of the society and school development.

Key words: methods, methodological training, spiritual culture, Fine Arts teacher.

(Art and Culture. — 2014. — № 4(16). — P. 130-136)

Методические аспекты профессиональной деятельности учителя не ограничиваются только анализом и обоснованием путей обучения молодого поколения, а включают и воспитание учащихся средствами своего учебного предмета.

Потому-то и задачи методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства должны быть соответственно расширены. Приоритетность методической подготовки студентов художественно-педагогических специальностей обосновывает-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by - Г. С. Федьков

ся тем, что именно она является решающей для профессиональной деятельности учителя: для обучения и воспитания школьников.

Цель статьи - разработка модели методической подготовки студентов художественно-педагогических специальностей к формированию духовной культуры школьников.

Традиционная модель методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства. Анализ программ по методике преподавания изобразительного искусства Витебского, Московского и Смоленского художественно-графических факультетов показывает: традиционно методическая подготовка будущих учителей изобразительного искусства строится в рамках знаниево-деятельностной модели обучения. В рамках этой модели методическая подготовка представляет собой образовательную систему, направленную на знания, необходимые для руководства изобразительной деятельностью школьников, на приобретение первоначального опыта обучения и воспитания школьников средствами изобразительного искусства. Направленность такого обучения идет от теории к практике, от получения знаний, умений и навыков руководства изобразительной деятельностью школьников к реализации их в практической педагогической деятельности.

Основную часть методической информации, необходимую для работы в школе, студенты получают при изучении курса теории и методики обучения изобразительному искусству. Причем эта информация, как в Беларуси, так и в России, направлена преимущественно на обучение будущих учителей руководству выполнением школьниками практических заданий. Проблемы воспитания молодого поколения (в основном эстетическое и художественное воспитание) решаются попутно. Содержание методической подготовки не предусматривает подготовку будущих учителей изобразительного искусства к нравственному, экологическому, патриотическому, идеологическому воспитанию школьников.

Распад традиционных базовых нравственных принципов, происшедший в последние десятилетия, способствовал появлению в молодежной среде эгоизма, пренебрежения законами и общечеловеческими нормами жизни. Это во многом связано с наблюдаемым общекультурным кризисом, с огромным потоком информа-

ции, обрушивающимся на молодежь и не несущим в себе духовности, нравственности. Возникает необходимость переосмысление подходов подготовки будущих учителей изобразительного искусства к профессиональной работе в школе, смещения акцентов в сторону воспитательной работы - формирования у школьников духовной культуры. В этой связи, методическая подготовка студентов художественно-педагогических специальностей должна включать модель становления методической подготовки, модель содержания методической подготовки и модель методики методической подготовки.

Модель становления методической подготовки учителя изобразительного искусства. В результате изучения педагогической литературы, многолетнего личного опыта работы в системе учреждений образования различного типа и проведенного исследования модель становления методической подготовки видим как состоящую из пяти взаимосвязанных частей (этапов): 1) теоретическая; 2) практическая; 3) аналитическая; 4) действенная; 5) деятельностная.

Теоретическая часть связана с изучением теоретического материала по курсу изобразительного искусства и методики преподавания в школе, его первоначальным применением в написании развернутых планов-конспектов учебных уроков и воспитательных мероприятий.

Практическая часть связана с освоением педагогического рисования по тематике школьной программы предлагаемыми ею художественными материалами.

Аналитическая часть методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства направлена на обучение анализу образовательных процессов в системе учреждений образования, программ, школьных учебников, наглядных пособий и т. п. При этом особое внимание уделяем актуальности содержания учебно-воспитательного материала, его связи с жизнью, соответствия возрастным особенностям школьников, логике изложения учебного материала; умения анализировать свои уроки и уроки своих сокурсников, делать из них выводы, пополняющие субъективный опыт и направленные на коррекцию собственной методической подготовки, прогнозировать учебно-воспитательный процесс и его результаты и т. п.

Функции аналитической части модели становления методической подготовки связаны с осмыслением своего места в педагогическом процессе и направлены на:

1) обучение умений извлечения методической информации в работе: а) с программой по изобразительному искусству, планирования содержания учебно-воспитательного процесса, рекомендованного Министерством образования и других педагогических документов; б) из научно-методической литературы; в) из работы студенческих научных конференций; г) из общения с учениками и коллегами;

2) обучение анализу, прогнозированию результатов своей методической деятельности, а также своих сокурсников при непосредственном участии студента.

Действенная часть становления модели методической подготовки направлена на освоение будущими учителями изобразительного искусства методических действий на обучение и воспитание школьников. Она включает следующие умения: а) осуществлять подготовку к учебно-воспитательному процессу; б) организовывать ученический коллектив на выполнение учебно-воспитательных задач; в) объяснять учебный материал на доступном для детей языке, ставить вопросы, слушать, корректировать и резюмировать ответы учащихся (сюда входит: умение демонстрировать учебные наглядные пособия, применять необходимые методы объяснения нового материала, связывать учебный материал с жизнью и т. п.); г) создавать на уроке благоприятный для работы психологический климат; д) своевременно реагировать на ситуацию; е) руководить самостоятельной работой учащихся и подводить итоги урока или воспитательного мероприятия по предмету.

Функции действенной части направлены на: 1) выявление состояния субъективного методического опыта студента; 2) корректировка субъективного опыта будущего учителя изобразительного искусства и обучение его приемам и методам, необходимым для выполнения учебно-воспитательных задач в различных педагогических ситуациях; 3) актуализация изучения теории методической работы и пополнение опыта студента недостающими знаниями; 4) обучение умению контролировать состояние своей методической подготовки на знание-

вом (теоретическом) и действенном (практическом) уровне.

Деятельностная часть модели становления методической подготовки связана с интеграцией усвоенных знаний и умений в целостный образ воспитательного процесса на занятиях по изобразительному искусству сначала на практических занятиях по методике (составление развернутых планов-конспектов), а затем в период педагогических практик в учебно-воспитательном процессе общеобразовательной школы. Сюда входит: 1) умение работать со школьной программой по изобразительному искусству; 2) умение планировать учебно-воспитательные мероприятия школьного коллектива учащихся; 3) умение отбирать учебный материал к уроку и применять его не только в образовательных целях, но и в целях формирования духовной культуры школьников; 4) умение организовать натурные постановки в классе, экскурсию на выставку изобразительного искусства, на природу; 5) ставить учебные цели и задачи урока и достигать их в учебно-воспитательном процессе; 6) умение организовать и чередовать различные виды учебной деятельности на уроке; 7) умение анализировать продукты художественно-творческой деятельности школьников; 8) умение подводить итоги урока; 9) умение организовывать выставки детского художественного творчества и т. п.

Функции деятельностной части методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства:

1) освоение различных видов учебной и воспитательной деятельности профессии педагога-художника (овладение работой различными художественными материалами, предлагаемыми школьной программой, подготовка к уроку, планирование уроков, постановка учебно-воспитательных задач на отдельный урок, умение видеть конечный результат работы урока, учебной четверти, полугодия, учебного года) посредством чего у студента должен быть создан целостный образ учебно-воспитательного процесса;

2) осознание своих личностных индивидуальных особенностей и способностей к работе учителя изобразительного искусства;

3) активизация своих знаний, умений и навыков, полученных на спецпредметах и предметах общепрофессиональной подготовки;

4) обнаружение пробелов в теоретиче-

ских знаниях и практических умениях личной методической подготовки;

5) интеграция различных знаний в целостное качество педагога-художника;

6) осмысление себя в профессии педагога-художника в каждый момент обучения.

Следует заметить, что составные части методической подготовки в реальном учебно-воспитательном процессе находятся в тесной взаимосвязи. Их невозможно отделить друг от друга посредством разделения, как невозможно разделить процесс обучения, воспитания и развития. Более того, в ходе изучения курса теории и методики обучения изобразительному искусству мы не ставим задачу простого накопления объема знаний и умений методического характера. Главное здесь - осмысление студентами учебного материала в соответствии со своими личностными особенностями, возможностями к усвоению знаний, умений и навыков, своей реальной готовности на данный момент воспринять, осознать, осмыслить, принять его как собственный индивидуальный опыт, необходимый для работы с учащимися. Поэтому в методической подготовке будущих учителей изобразительного искусства мы придаем особое значение индивидуальной работе со студентами.

Таким образом, модель становления методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства, согласно нашей позиции, предполагает вооружение студентов осмысленными знаниями и практическими методическими умениями, а не их наличием; формирование субъективного методического опыта; построение обучения методической подготовки представляет собой процесс от теории к практике и от анализа практики к теории. Такой подход способствует проверке на практике субъективного опыта учителя изобразительного искусства, его коррекции и непрерывному обновлению и пополнению новыми знаниями и практическими умениями.

Специфика методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников неразрывно связана с разработкой модели и ее содержания, обеспечивающей формирование методических знаний, умений, навыков, субъективного методического опыта и личностных профессиональных качеств педагога.

Модель содержания методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства. Специфика становления методической подготовки неразрывно связана с разработкой модели и ее содержания, обеспечивающей формирование методических знаний, умений, навыков, субъективного методического опыта и личностных профессиональных качеств педагога. Исследования проблемы позволило нам определить шесть этапов проектирования модели содержания методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к профессиональной работе в школе.

Первый этап - определение ценностно-целевых ориентиров содержания учебно-воспитательного процесса, способствующих, в первую очередь, осмыслению будущими учителями необходимости формирования духовной культуры школьников средствами преподаваемого предмета; понятийного аппарата содержания учебной дисциплины, учитывающего достижения методической, искусствоведческой, психолого-педагогической науки и т. п.

Второй этап проектирования связан с определением содержания методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства. В него входят знания и умения в области эстетического, художественного, нравственного, экологического, патриотического, идеологического воспитания. Полученные данные в результате изучения: 1) специальных предметов - рисунок, живопись, композиция, скульптура, пластическая анатомия, цветоведение, перспектива, история искусства, теория и методика обучения изобразительному искусству; 2) предметов цикла социально-гуманитарных дисциплин - история Беларуси; основы идеология белорусского государства; культурология; религиоведение; Великая Отечественная война советского народа; 3) предметов цикла естественно-научных дисциплин - основы экологии и энергосбережения; 4) предметов цикла общепрофессиональных дисциплин - педагогика; психология; культура речи - они являются необходимым условием методической подготовки к формированию духовной культуры школьников.

Третий этап предполагает установление внутри- и междисциплинарных связей между учебными дисциплинами общепро-

фессионального, гуманитарного и специального и методического циклов. Интеграция знаний, умений и навыков будущих учителей изобразительного искусства осуществляется по следующим направлениям: предметная (дисциплины художественного образования); психолого-педагогическая; частно-методическая; технолого-методическая интеграция. Она способствует формированию у будущих учителей целостной картины мира, объясняет происходящие процессы в системе «природа - общество - человек», понимания актуальности в современных условиях комплексного подхода к эстетическому, художественному, нравственному, экологическому, патриотическому, идеологическому воспитанию школьников.

Четвертый этап проектирования содержания методической подготовки будущих учителей к формированию духовной культуры школьников предполагает теоретическое обоснование и разработку комплекса методических задач, направленных на становление методической компетентности будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников посредством включения их в методическую деятельность.

Проектирование комплекса методических задач основывается на следующих принципах: принцип овладения основными видами методической деятельности воспитания школьников средствами природы, искусства и этнокультуры; принцип дифференциации, учета индивидуальных особенностей и возможностей студентов в овладении методическими знаниями и навыками; принцип поэтапного формирования методических умений; принцип интеграции спецпредметных, психолого-педагогических, методических знаний, а также знаний предметов цикла социально-гуманитарных и естественно-научных дисциплин; принцип развития методического мышления (применение в процессе решения задач мыслительных операций, конструирования, определения связей и установления закономерностей); принцип накопления теоретического и практического субъективного методического опыта.

В той связи нами выделены группы методических задач, направленные на развитие методических умений будущих учителей изобразительного искусства к формирова-

нию духовной культуры школьников. Первая группа - эстетический анализ объектов и явлений природы. Вторая группа - художественный анализ произведений изобразительного искусства. Третья группа - анализ литературных источников, в пределах школьной программы, в процессе выполнения студентами иллюстраций к их содержанию.

Они направлены на формирование умений строить учебный процесс, ориентированный:

- на развитие у школьников отзывчивости к эстетическому многообразию реального мира;
- на воспитание таких качеств личности ученика, как отзывчивость, доброта, стремление к сопереживанию, к взаимопомощи и т. п.;
- проектировать учебные занятия, способствующие пониманию школьниками эстетического многообразия природы, формированию отношения к природе как к эстетически ценным, жизненно необходимым объектам и явлениям, нуждающимся в защите и охране от разрушительного воздействия непродуманной хозяйственной и иной деятельности человека в природе;
- формировать у школьников чувства гордости за героическое прошлое народа, уметь видеть трудовые свершения современных поколений, понимать этические и этнические ценности народа и т. д.;
- видеть ученика в учебно-воспитательном процессе как гражданина страны, от образования и воспитания которого во многом зависит ее будущее, воспитывать уважительное отношение к государственным символам, старшему поколению, культурным и историческим ценностям народа и т. п.;
- создавать и использовать в педагогических целях воспитательную среду (организация пленэров по местам знаменательных событий, организация выставок художественного творчества студентов по итогам таких пленэров);
- проектировать и осуществлять самостоятельную работу по накоплению теоретического и практического субъективного методического опыта.

Пятый этап связан с определением средств методической модели подготовки студентов к формированию духовной культуры школьников. В него входят: 1) восприятие эстетического в действительности, в том числе и природе; 2) восприятие худо-

жественного образа в произведениях изобразительного искусства; 3) практическая художественная деятельность (выполнение иллюстраций к произведениям литературного народного творчества).

Шестой этап проектирования методической модели связан с рефлексией сделанного, которая определяется (как и на первом этапе) избранными ценностно-целевыми ориентирами и результативностью учебно-воспитательного процесса.

Заметим, что эффективность спроектированной модели методической подготовки во многом зависит от сформированности информационно-образовательной среды, отвечающей требованиям Кодекса Республики Беларусь об образовании и опережающей методическую подготовку будущих учителей изобразительного искусства.

Создание информационно-образовательной среды методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников достигается за счет реализации следующих условий:

- наличие системы представления информации, составляющей содержание накопленного методологического, теоретического в области теории и методики преподавания изобразительного искусства опыта, собственно методических знаний области формирования у школьников духовной культуры, его передачи и пополнения;
- наличие системы самостоятельной работы студентов с информацией методического содержания;
- наличие интенсивных связей в связке студент - преподаватель - студент.

Информационно-образовательная среда формируется из ценностно-целевого, программно-методического, информационно-знаниевого, технологического коммуникационного блоков и формируется на уровне преподавателя, профессорско-преподавательского коллектива учреждения образования и государства как общественного института. В основе разрабатываемой среды находится учебно-методический комплекс, обеспечивающий методическую подготовку необходимой информацией.

Модель методики методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников. Модель

методики методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников, в соответствии с нашим подходом, представлена четырьмя этапами и включает подготовку к воспитанию учащихся: а) средствами природы; б) средствами искусства; в) средствами этнокультуры в процессе практической художественной деятельности; г) организацию научной, художественно-творческой и выставочной деятельности.

Первый этап связан с осознанием студентами природы как источника не только красивых, но и эстетически выразительных объектов и явлений.

Методическая подготовка включает освоение методических задач, направленных на: 1) эстетический анализ красоты и выразительности природы; 2) беседы о природно-прекрасном; 3) обогащение понятийного аппарата детей; 4) организацию восприятия школьников эстетического многообразия природы в реальности и искусстве; 5) применение речевой установки; 6) создание воспитывающих ситуаций; 7) игры; 8) высказывание педагогом своего отношения к природе; 9) применение различных средств наглядности; 10) практическую художественную деятельность на темы природы.

На **втором этапе** рассматриваются вопросы подготовки студентов к обучению школьников воспринимать художественный образ произведений искусства с целью приобщения их к красоте Беларуси, героическим событиям прошлого, трудовым свершениям народа, осознанию себя, своей роли в обществе и т. п., знакомству с народным искусством.

Системообразующими структурными компонентами, ядром методики методической подготовки будущих учителей к формированию духовной культуры школьников являются эстетическое, художественное, нравственное, экологическое, патристическое и идеологическое воспитание.

Подготовку студентов к воспитательной работе в школе мы не отделяем от их личностного совершенствования в процессе вузовского образования. Поэтому в задачи методической подготовки входит:

- вовлечение студенческой молодежи в процесс изучения малоизвестных фактов из исторического прошлого Беларуси (в соответствии с целью программы нами налажено сотрудничество с музеем М. Шмырева, проведение пле-

нэров по партизанским местам, по местам боевых действий Красной Армии и т. п.);

- вовлечение молодежи в научно-исследовательские, творческие работы, социально-значимые мероприятия;

- воспитание сопричастности и ответственного личного отношения к событиям в стране за сильную и процветающую Беларусь;

- воспитание чувства патриотизма и гордости за свою страну, свой народ;

- воспитание умений видеть, понимать, ценить эстетическое многообразие природы родного края, беречь и приумножать ее богатство;

- развитие коммуникативных и креативных способностей студентов, умений находить, обрабатывать, систематизировать социально-значимую информацию, материализовывать ее в художественных образах;

- создание условий для реализации творческого потенциала обучающейся молодежи.

Реализация модели методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства студентов к формированию духовной культуры школьников направлена на:

- 1) развитие у студентов представлений о духовной культуре как сфере человеческой деятельности, охватывающей различные стороны духовной жизни человека и общества в триаде: истина, добро и красота; 2) осознание необходимости формирования духовной культуры школьников как противостояния социальным недугам общества (преступность, аморальность, пошлость и т. п.); 3) овладение методами и приемами формирования духовной культуры школьников в условиях педагогической деятельности.

Третий этап модели методической подготовки студентов к формированию духовной культуры школьников связан с осознанием будущими учителями этнокультурного наследия как неисчерпаемого источника народной мудрости. Эффективность воспитательного процесса может быть достигнута на этнокультурной основе в процессе практической художественной деятельности школьников по мотивам народных сказок. Активная роль учителя связана не только с обоснованием алгоритма работы над иллюстрацией и практическими советами по организации художественной деятельности школьников, но, прежде всего, в выборе содержания литературного произведения.

Ориентация учебно-воспитательных задач урока изобразительного искусства

в направлении этнопедагогики помогает школьникам глубже познакомиться с бытом народа, традициями, обычаями, культурой, образом жизни наших предков. Предлагаемый подход к организации учебных занятий по изобразительному искусству способствует приобщению учащихся к культурному наследию этноса, формированию духовных качеств школьников.

Четвертый этап методической подготовки включает участие студентов в научной, художественно-творческой и выставочной деятельности (выполнение студентами курсовых и выпускных квалификационных работ по методике, участие в научно-практических конференциях, организация пленэров по местам социально-значимых трудовых и ратных событий, участие в этой связи творческих работ в художественных выставках).

Заключение. Таким образом, разработанная нами модель методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства направлена на развитие умений формирования у подрастающих поколений следующих отношений: 1) к политике государства - понимание хода и перспектив мирового развития; правильная оценка событий, происходящих в своем государстве и на международной арене; понимание моральных и духовных ценностей; стремление к справедливости, свободе народов и демократии; 2) к Родине и другим государствам - любовь и преданность к Родине; неприятие расовой и национальной неприязни; культура межнациональных отношений, лояльность ко всем странам и народам; 3) отношение к трудовой деятельности - соблюдение дисциплины труда и добросовестный труд на общее и личное благо; 4) отношение к людям - взаимопомощь, гуманность, коллективизм, демократия, взаимное уважение, забота о семье, воспитание детей, уважение к старшим; 5) отношение к себе - честность и правдивость, простота и скромность в общественной и личной жизни; нетерпимость к нарушениям общественного порядка и дисциплины; принципиальность и личное достоинство; 6) отношение к материальным и духовным общественным ценностям - забота о сбережении и приумножении общественного достояния, охрана природы.

Поступила в редакцию 22.04.2014 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 (pauka@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 Марка Шагала «Я и деревня»

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.