



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ



N 1(17) 2015

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2015 № 1(17)

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

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
Т. В. Котович (Беларусь)

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

Редакционная коллегия:
А. А. Альхименок (*ответственный за раздел «Педагогика»*), Ю. П. Беженарь, Е. А. Василенко, В. Н. Виноградов, Н. В. Владимирова, Н. А. Гугнин, В. В. Кулененок, В. К. Лебедко, А. Г. Лисов, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко, А. П. Орлова, В. П. Прокопцова, Н. А. Ракова, Г. В. Савицкий, А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, М. Л. Цыбульский (*ответственный за раздел «Искусствоведение»*), О. В. Чернышев

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

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

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

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

Editorial board:
A. A. Alkhymenok (*responsible for unit «Pedagogics»*),
Yu. P. Bezhenar, E. A. Vasylenko, V. N. Vinogradov,
N. V. Vladimirova, N. A. Gugin, V. V. Kulenenok,
V. K. Lebedko, A. G. Lisov, V. F. Martynov,
M. A. Mozheiko, A. P. Orlova, V. P. Prokoptsova,
N. A. Rakova, G. V. Savitskiy,
A. I. Smolyk, R. B. Smolskiy,
M. L. Tsybulski (*responsible for unit «Art History»*), O. V. Tchernyshov

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 06.03.2015 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,18. Уч.-изд. л. 12,36. Тираж 100 экз. Заказ 18.

Оглавление

Contents

Искусствоведение

Цыбульські М. Л. Асноўныя прынцыпы мадэрнізму і рысы яго паэтыкі ў мастацтве 6

Шамшур В. В. Агитационное искусство ВитРОСТА 12

Васюченко Н. Д. Эволюция ксилографии в искусстве XX века 18

Демченко Г. Ю. Психологические откровения Роберта Шумана 29

Маликов А. С. Проблематика современного сценического искусства: взгляд со стороны и изнутри ... 33

Мальчик А. Ю. Кыргызский орнамент в прикладном искусстве и архитектуре: истоки, пути развития, национальные особенности 37

Кривушенко Я. О. Первичная визуальная экспертиза изделий французских фарфоро-фаянсовых мануфактур XVIII–XIX стст. 41

Бриткевич Д. В. Музыка и живопись: уровни взаимосвязанности 49

Культурология

Мартынов В. Ф. Мужчина и женщина в поисках гармонии в современном гендерном пространстве 56

Вуглік І. Р. Семантика графіки Францыска Скарыны 61

Гавеля О. Н. Современное состояние и перспективы интериоризации культурных ценностей одаренной личности (украинский контекст) 67

Прокопцова В. П. Международный пленэр в Сербии 73

Art History

Tsybulski M. L. Basic Principles of Modernism and Features of its Poetics in Art 6

Shamshur V. V. Propaganda Art of VitROSTA 12

Vasyuchenko N. D. Evolution of Xylography in the XXth Century Art 18

Demchenko G. Yu. Psychological Revelations by Robert Schumann 29

Malikov A. S. Main Issues of Contemporary Theatrical Art: Look from Inside and from Outside 33

Malchik A. Yu. Kyrgyz Ornament in Applied Art and Architecture: Origin, Ways of Development, National Peculiarities 37

Kryvushenko Y. O. Initial Visual Examination of Products of French Faience and Porcelain Manufactories of the XVIIIth–XIXth Centuries 41

Britkevich D. V. Music and painting: the levels of interconnection 49

Cultural Studies

Martynov V. F. The Man and the Woman in Search of Harmony in Contemporary Gender Space 56

Vuhlik I. G. Semantics of Graphics by Francis Skoryna 61

Gavelya O. N. Current State and Prospects of Development of the Gifted Personality in Interaction with the Artistic Culture (Ukrainian Context) 67

Prokoptsova V. P. International Plain Air in Serbia 73

<i>Смирнова Е. Н., Точенов С. В.</i> Ивановский молодежный театр Регины Гринберг и московская творческая интеллигенция	80	<i>Smirnova E. N., Tochenov S. V.</i> Ivanovo Youth Theater by Regina Grinberg and Moscow Creative Intellectuals	80
<i>Котович Т. В.</i> Антропологический принцип: Пермский театр Сергея Федотова «У Моста»	92	<i>Kotovich T. V.</i> Anthropological Principle: Perm Theater by Sergey Fedotov «U Mosta» (at the Bridge)	92
<i>Гажевская Т. С.</i> Сохранение и трансляция духовных традиций в литургическом хоровом коллективе	102	<i>Gazhevskaya T. S.</i> Preservation and Transmission of Spiritual Traditions in the Liturgic Choir Group	102

Педагогика

<i>Малахова И. А.</i> Ценностно-смысловая детерминанта социально-культурной деятельности как пространства развития креативности личности	110	<i>Malakhova I. A.</i> Axiological Determinant of Social and Cultural Activities as Space of Creativity Development of the Personality	110
<i>Федьков Г. С.</i> Природа, искусство и народная педагогика в формировании духовной культуры школьников	116	<i>Fedkov G. S.</i> Nature, Art and Folk Education in Shaping Spiritual Culture of Schoolchildren	116
<i>Исаков Г. П.</i> Петроград и Витебск: контакты и связи в художественном образовании (1917–1922 гг.)	125	<i>Isakov G. P.</i> Petrograd and Vitebsk: Contacts and Links in Art Education (1917–1922)	125



<i>Королева Э.</i> Монография об одном театре и не только о нем	130	<i>Korolyova E.</i> Monograph about a theatre and not only about it	130
---	-----	---	-----



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.038«19»

Асноўныя прынцыпы мадэрнізму і рысы яго паэтыкі ў мастацтве

Цыбульскі М. Л.

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



Мадэрнізм вызначыў аблічча ўсёй культуры першай паловы XX стагоддзя. Ператварыўшыся ў вядучую мастацкую ідэю стагоддзя, мадэрнізм у кожнай краіне і ў кожным з відаў мастацтва знайшоў уважальнае ў дзейнасці вялікай колькасці выдатных творцаў. Мастацтва мадэрнізму прадэманстравала свету шырокі дыяпазон творчых пошукаў.

Ужо ў другой палове XX стагоддзя мадэрнізм пачынае ўспрымацца як своеасаблівае і адначасова лагічнае завяршэнне развіцця класічных традыцый, як вышэйшы этап эвалюцыі заходнеўрапейскага мастацтва. Мадэрнізм трактуецца як мяжа ў развіцці мастацкай свядомасці чалавецтва, якая пазначае глабальны разрыв з каштоўнасцямі традыцыйнай гуманістычнай культуры, з папярэднімі тэндэнцыямі ў развіцці мастацтва.

У артыкуле разглядаюцца асноўныя гістарычныя парадыхмы мадэрнізму, выяўляюцца яго характэрныя асаблівасці, асноўныя рысы паэтыкі, сярод якіх акцэнтаваны радыкалізм, ідэйная і стылістычная свабода, арыентацыя паэтыкі мадэрнізму на навацыі, на эксперымент і арыгінальнасць мастацкіх ідэй, на індывідуальнае адкрыццё, на вынаходніцтва мастакамі новага стылю, мовы, формы, зместу і г. д.

Для сучаснага мастацтва важна, што мадэрнізм не проста разняволіў свядомасць, але і шмат у чым прадвызначыў асноўныя накірункі развіцця мастацтва перыяду постмадэрнізму, многія яго семантычныя формы.

Ключавыя словы: мадэрнізм, паэтыка, мастацтва першай паловы XX стагоддзя, авангард.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 6-11)

Basic Principles of Modernism and Features of its Poetics in Art

Tsybulski M. L.

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

Modernism shaped the image of the whole XXth century culture. Having been transformed into the leading art idea of the century modernism in each country and in each kind of art was implemented in the creativity of a great number of prominent artists. The art of modernism showed the world a wide range of artistic searches.

Already in the late XXth century modernism is perceived as special and at the same time logical completion of the development of classical traditions, as the highest stage of evolution of Western European art. Modernism is understood as the borderline in the development of art conscience of mankind which symbolizes a global break from the values of the traditional humanistic culture, from previous tendencies in the development of art.

Main historical paradigms of modernism are considered in the article, its peculiarities are singled out as well as basic features of poetics, among which radicalism, ideal and stylistic freedom, aiming the poetics of modernism at innovations, experiment and originality of artistic ideas, at individual revelation, at finding new style, language, form, content etc., are identified.

It's important for contemporary art that modernism not just liberated artistic conscience but in many ways predicted basic directions of the development of postmodernist art, many of its semantic forms.

Key words: modernism, poetics, early XXth century art, vanguard.

(Art and Culture. — 2015 — № 1(17). — P. 6-11)

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

Мадэрнізм вызначыў аблічча ўсёй культуры першай паловы XX стагоддзя. І гэта была не проста дамінанта таго часу. Мадэрнісцкае мастацтва «паступова становіцца свайго роду філасофіяй, ці нават рэлігіяй сучаснасці» [1]. Увесь культурны клімат пачатку мінулага стагоддзя, як пісаў рускі і амерыканскі паэт, эсэіст Іосіф Бродскі, «вызначаўся дэспатыяй – дэспатыяй мадэрнізму. Ці, дакладней кажучы, дэспатыяй усяго таго, што хадзіла пад гэтым сцягам».

Сапраўды, у першай палове XX стагоддзя свет стаў іншым. Ператварыўшыся ў вядучую мастацкую ідэю гэтага часу, мадэрнізм у кожнай краіне і ў кожным з відаў мастацтва знайшоў увасабленне ў творчасці вялікай колькасці выдатных мастакоў. Гэта, аднак, зусім не сведчыла пра нараджэнне ў мастацтве новага агульнага стылю. Хутчэй наадварот, мадэрнізм прадэманстраваў свету шырокі дыяпазон мастацкіх пошукаў. Менавіта таму сёння «гісторыя мадэрнізму нярэдка ўяўляецца, як бясконцы шэраг рэвалюцый, рызыкаўная гульня ў адкрыцці і першаадкрывальнікаў» [2].

Мастацтва мадэрнізму на працягу ўсёй сваёй гісторыі не пераставала разумець сябе ў якасці мастацтва ідэй, адмовіўшыся ад адлюстравання так званай аб'ектыўнай рэальнасці. Адлюстраванне ўзаемаадносін свядомага і несвядомага ў чалавеку, адна з галоўных сфер у творчасці мастакоў-мадэрністаў. А «смага» самавыражэння пазначыла цэнтральны вектар развіцця мадэрнізму. Найвышэй усяго мастакі-мадэрністы ставяць каштоўнасць індывідуальнага бачання свету; непадобнасць і ўнікальнасць аўтарскіх ідэй. Прынцыповае адрозненне мастацкіх працэсаў мадэрнізму заключаецца ў тым, што разнастайныя мастацкія плыні развіваюцца ў яго рамках не паслядоўна, а паралельна, і пры гэтым успрымаюцца як раўнапраўныя.

Ужо ў другой палове XX стагоддзя мадэрнізм пачынае ўспрымацца як своеасаблівае і адначасова лагічнае завяршэнне развіцця класічных традыцый, як вышэйшы этап эвалюцыі заходнееўрапейскага мастацтва. Мадэрнізм трактуецца як мяжа ў развіцці мастацкай свядомасці чалавецтва, якая пазначае глабальны разрыў з каштоўнасцямі традыцыйнай

гуманістычнай культуры, з папярэднімі тэндэнцыямі ў развіцці мастацтва.

Мэта дадзенага даследавання – разгляд асноўных гістарычных парадыгмаў мадэрнізму ў мастацтве XX стагоддзя, выяўленне яго характэрных асаблівасцей, асноўных рыс паэтыкі мастацтва, унутранай логікі і дынамікі развіцця.

Ступень распрацаванасці праблемы. Даследаванні, якія маюць адносіны да дадзенай тэмы, можна падзяліць на некалькі груп. Найбольш цікавую для нас групу крыніц складаюць працы галоўных тэарэтыкаў мадэрнізму, філосафаў, мастацтвазнаўцаў, у якіх характарызуецца агульны аналіз стану культурна-гістарычнай сітуацыі і мастацкіх прывычак пачатку XX стагоддзя, разглядаюцца вядучыя мадэрнісцкія канцэпцыі і тэндэнцыі ў мастацтве. Гэта працы В. Бенджаміна (Walter Benjamin), П. Бюргера, Б. Гройса, К. Грынберга, К. Дзёгаца, Х. Артэгі-і-Гасэта, Ж.-П. Сартра, М. Бярдыяева, Т. Адорна, В. Бычкова, М. Германа, А. Крыўцуна, А. Крусанава, М. Малахава, В. Папернага і некаторых іншых. Для асэнсавання паэтыкі мадэрнізму важную ролю адыгрываюць маніфесты прадстаўнікоў розных плыняў, груп, мастацкіх школ. Асобную і вельмі важную групу для спасціжэння паэтыкі мадэрнізму і авангарда складаюць тэарэтычныя працы саміх мастакоў, сярод якіх кніга В. Кандзінскага «Аб духоўным у мастацтве» (1911), тэарэтычныя працы К. Малевіча і іншыя тэксты творцаў мадэрнізму.

Дэфініцыя тэрміна «мадэрнізм у мастацтве». Тэрмін «мадэрнізм» у мастацтвазнаўстве з'яўляецца адным з самых устойлівых і распаўсюджаных. Разам з тым, яго дэфініцыі ў розных краінах і ў розных аўтараў, што пісалі пра мадэрнізм, самыя разнастайныя. Таксама як і падаваемая імі храналогія мадэрнізму.

Адносіны да мадэрнізму як з'явы таксама наклалі адбітак і на сам тэрмін. Так у савецкай эстэтыцы і тэкстах некаторых нашых калег па сацыялістычным лагеры, тэрмінам мадэрнізм пазначалася сукупнасць разнастайных, негатыўных, упадніцкіх, крызісных з'яў у сусветным мастацтве XX стагоддзя. З пункту гледжання дадзеных даследчыкаў, мадэрнізм варта было лічыць антымастацтвам, якое не толькі адыйш-

ло ад барацьбы за пераўтварэнне жыцця, але рэгрэсіўна і антынародна па сваёй сутнасці. Яшчэ раз падкрэслім, што ў сваім негатыўным кантэксце тэрмін «мадэрнізм» выкарыстоўваўся пераважна даследчыкамі рускай і айчыннай мастацтвазнаўчай школ. У заходнееўрапейскім і амерыканскім мастацтвазнаўстве звычайна ўжываўся іншы тэрмін – «modern». Аднак для рускамоўнага чалавека слова «мадэрн» азначала назву канкрэтнага мастацкага стылю, які папярэднічаў мадэрнізму, што патрабавала ад навукоўцаў развядзення паняццяў «мадэрнізм» і «мадэрн».

У дачыненні да айчыннага мастацтва тэрмін «мадэрнізм» на працягу стагоддзя амаль не гучаў. Перавага была аддадзена словазлучэнню «савецкае мастацтва», «у якім былі практычна сцёрты і геаграфічная, і часавая каардынаты. Мастацтва СССР (...) уяўлялася звышгістарычнай, сінтэтычнай унікальнасцю, якая аб'ядноўвае ў сабе ўсё лепшае з сусветнага мастацкага досведу – за выключэннем паралельнага яму заходняга мадэрнізму, ад якога яно вырашыла рэзка адрознівацца» [3].

Нягледзячы на тое, што час ідэалагічных падыходаў да мастацтвазнаўчых тэрмінаў мінуў, аднак і сёння мастацтва мадэрнізму «ўяўляе сабою адну з самых дыскусійных і складаных для ўспрымання абласцей гісторыі мастацтва» [4]. А таму і крытычныя адносіны да мадэрнізму працягваюць гучаць. «Якімі б ідэаламі самавыражэння, вольнай фантазіі, смелых пошукаў не прыкрываўся мадэрнізм XX стагоддзя, у яго аснове дзейнічаюць развязаныя стыхіі хаоса, смерці і пекла» [5].

Усё вышэй адзначанае, а таксама наяўнасць шматлікіх дэфініцый і аднакарэнных тэрмінаў («мадэрнізм», «мадэрн», «мадэрнасць») кожны раз патрабуе ад аўтара даследавання канкрэтызацыі яго пазіцыі. Вызначэнне вышэйназваных тэрмінаў залежыць ад канкрэтнага кантэксту іх ужывання, ад таго, у рамках якой паняццёвай пары яны выкарыстоўваюцца. У межах нашага даследавання мы будзем разглядаць мадэрнізм, як этап у развіцці мастацтва першай паловы XX стагоддзя, контрагентам якога ў эстэтычным кантэксце з'яўляецца постмадэрнізм.

Большасць даследчыкаў досыць умоўна мадэрнізмам пазначае перыяд канца

XIX – пачатку XX стагоддзя, акрэсліваючы мастацка-эстэтычны рух у культуры, плыні мастацкай практыкі, што склаліся ў першыя дзесяцігоддзі мінулага стагоддзя (кубізм, экспрэсіянізм, футурызм, абстракцыянізм, сюррэалізм, канструктывізм, поп-арт і інш.). Мадэрнізм часта атаясамліваюць з яго ранняй фазай – авангардызмам. На наш погляд, больш правільна казаць аб тым, што на пачатку XX стагоддзя шэрагу плыняў мадэрнізму былі ўласцівы авангардысцкія тэндэнцыі. Многія даследчыкі мадэрнісцкага мастацтва адзначаюць, што гісторыя XX стагоддзя дадзенага накірунку пачынаецца з французскага кубізму (1907), а авангардная – з італьянскага футурызму (1909). Відавочна і тое, што ў розных краінах авангардызм набыў розныя формы выражэння.

Нягледзячы на тое, што тэрміны «авангард» і «мадэрнізм» па сваёй сутнасці не з'яўляюцца сінанімічнымі, у нашым артыкуле мы будзем разглядаць іх у адзіным полі паэтыкі. Пры гэтым мы прапануем увазе чытача ўсяго толькі асноўныя прынцыпы мадэрнізму і рысы паэтыкі мастацтва першай паловы XX стагоддзя, выдатна ўсведамляючы немагчымасць вычарпаць заяўленую тэму у межах аднаго артыкула.

Асноўныя рысы паэтыкі мадэрнізму. Паэтыка, мадэрнісцкая свядомасць і сістэмы каштоўнасцей – галоўнае што яднае розныя мадэрнісцкія плыні. Некаторыя з даследчыкаў увогуле лічаць, што «для мадэрнізму характэрны праграмны канцэптуалізм, перавага паэтыкі над творам» [6].

Разважаючы пра прынцыпы эстэтыкі, ці паэтыкі мадэрнізму, трэба разумець, што мадэрнісцкая свядомасць не прызнавала аўтаноміі мастацтва. Мадэрнізму заўсёды была ўласціва падначаленасць мастацкіх задач задачам пазамастацкім. А таму ў пошуках асноўных рыс паэтыкі мадэрнізму мы павінны накіраваць свой погляд за межы мастацтва, да нейкіх метафізічных ідэалогій. На працягу ўсёй сваёй гісторыі мадэрнізм спрабаваў папоўніць і ўзбагаціць мастацтва філасофіяй, ідэалогіяй, тэорыяй сінтэзу, знака – усім тым, што маніфэставала навізну.

Многае ў мадэрнізме становіцца зразумелым і ўвогуле асэнсоўваецца ў агульнафіласофскім кантэксце. Вытокі паэтыкі мадэрнізму тоесна злучаны з філасофіяй

Ф. Ніцшэ, А. Шапенгаўэра, С. К'еркегора, А. Бергсана, З. Фрэйда, У. Джэймса і інш. Пры гэтым варта разумець, што мадэрнізм не выпрацаваў адзінай паэтыкі і таму яе трэба было б характарызаваць у дачыненні да розных кірункаў, плыняў, творчасці мастакоў.

Вызначаючы асноўныя прынцыпы і рысы паэтыкі мадэрнізму, наўрад ці варта шукаць іх строгую іерархію. І тым не менш паспрабуем акрэсліць асноўныя з іх, абапіраючыся на прыярытэтнасць і распаўсюджанасць у мадэрнізме.

Практычна ўсім прадстаўнікам мадэрнізму пачатку стагоддзя па-за залежнасцю ад іх ідэйных, палітычных і мастацкіх поглядаў асабліва блізкай была ідэя, яскрава выяўленая бальшавіцкім гімнам: «Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем мы наш, мы новый мир построим...».

Акцэнтаваны радыкалізм, часам анархічны, ваяўнічы і бунтарскі, ці экстравагантны і эпатажны заўжды базіраваўся на прынцыповым разрыве з папярэднім мастацкім вопытам і традыцыямі. Безумоўна, галоўнай мішэнню знішчальнай крытыкі мадэрнізму была станковая карціна як сімвал традыцыйнага мастацтва. Не менш радыкальна вырашалася ў авангардзе і пытанне аб статусе самога мастацтва. Але ўласцівы мадэрнізму моцны пафас адмаўлення папярэдняга мастацтва спалучаўся з моцнай стваральнай працай. Пры гэтым адзначым, што агульнавядомы «саюз авангардыстаў з рэвалюцыйным пралетарыятам насіў выпадковы і часовы характар (напрыклад, у Расіі), паколькі свядомасць мастака-авангардыста схільна ацэньваць у якасці конгеніяльнага менавіта ідэал анархізму» [6].

Ідэйная і стылістычная свабода ў эпоху мадэрнізму становяцца асновай вольнай творчасці і адначасова пратэсту супраць існуючых у мастацтве канонаў. Ужо першае пакаленне мадэрністаў адчувала і вычарпанасць формаў рэалістычнага мастацтва, яго эстэтычную стомленасць. Паняцце «рэалізм» для мадэрністаў азначала адсутнасць цягі да самастойнага спасціжэння свету, павярхоўнасць і механістычнасць творчасці. Пра амаль поўнае знікненне прынцыпу мімесіса, выявы чалавека і ўвогуле прадметнага свету ў творчасці

мадэрністаў яшчэ ў пачатку стагоддзя пісалі М. Бярдзьеў («Крызіс мастацтва», 1918), а пазней Х. Артэга-і-Гасэт («Дэгуманізацыя мастацтва», 1925).

Арыентацыя на эксперымент уяўляе для мадэрнізму метафарычны покліч будучыні. Мадэрнізм сарыентаваны на ўвасабленне не проста непазнанага, а часам неспазнавальнага ў прынцыпе. Мастакоў цікавяць «белыя плямы» свядомасці, «чорныя дзіркі» светапабудовы, нешта тое, што не паддаецца рацыянальнаму тлумачэнню як у прыродзе, так і ў жыцці чалавека. І гэта не проста абстрактныя амбіцыі, але адметная і шматмерная мастацкая опытка мадэрнізму. Мадэрнізм у поўнай меры прадэманстраваў магчымасці мастацтва генераваць сэнсы ў сярэдзіне сваёй мовы, здабываючы іх з колеру, ліній, формаў, святла, інтанацыі, рухаў, рытмаў, кантрастаў і г. д.

Адкрытасць мастацтва мадэрнізму пошукам і эксперыментам выразна праяўляецца ў пластычных мастацтвах, дзе перамагае канцэпцыя нефігуратыўнай, беспрадметнай творчасці, размываюцца межы паміж асобнымі відамі мастацтва. Асаблівую папулярнасць набываюць тэхнічныя віды мастацтва, сярод якіх фатаграфія. Мантаж і калаж, сінтэз рэкламы і жывапісу становяцца адметнымі прыкметамі новай паэтыкі. На арэне мастацтва ўсё часцей з'яўляюцца мастацкія аб'екты, у якіх акцэнтавана спалучэнне ўласна мастацкіх і падкрэслена – тэхналагічных прыёмаў.

Мадэрнізм характарызуецца бесперапынным абнаўленнем мастацкіх сродкаў і форм, імкненнем зацвердзіць новыя не-традыцыйныя пачаткі ў мастацтве. Нават у творчасці аднаго мастака адбываецца пастаянная змена прыярытэтаў, як і яго аўтарскай манеры. І гэта невыпадкава: мадэрнізм заўжды адчуваў сябе «правакацыйна» новым.

Цікава, што арыентацыя паэтыкі мадэрнізму на навацыі дазволіла ў 1988 годзе сусветнавядомаму філосафу і тэарэтыку мастацтва Барысу Гройсу палічыць савецкае мастацтва, і сацыялістычны рэалізм у прыватнасці, спадчыннікамі ідэй авангарда [7]. Салідарная з думкай Б. Гройса, што «сацыялістычны рэалізм ёсць працяг ідэй авангарда іншымі сродкамі», і не менш вядомая даследчыца рускага мастацтва

К. Дзёгаць. «Эстэтыка авангарда ўжо напачатку 1920-х гадоў стала здавацца састарэлай (у тым ліку і самім прадстаўнікам авангарда) тым, што была занадта дагматычная, што ўвесь час рэпрэзентавала негатыўнасць у нейкіх застылых, аднолькавых формах (геаметрычнай абстракцыі часцей за ўсё)». Ды і сам сацыялістычны рэалізм, на думку даследчыцы, шмат у чым выглядае «як прэтэнзія на абсалютную навізну, што і выдае ў савецкім мастацтве частку сусветнага мадэрнісцкага праекта». Падобная пазіцыя дае магчымасць К. Дзёгаць гаварыць аб «камуністычным мадэрнізме», «рэалістычным мадэрнізме», у аснове якога ляжыць не адмаўленне і не сцвярдженне, але «адмаўленне адмаўлення» [3].

Інтэнцыя на інавацыю ў паэтыцы мадэрнізму была неад’емна злучана з арыентацыяй мастацтва на арыгінальнасць ідэй, на індывідуальнае адкрыццё, на вынаходніцтва мастакамі новага стылю, мовы, формы, зместу і г. д. Прыкметна, што ў вызначэнні падобнага роду прыярытэтаў, у выбары і разуменні ролі сродкаў выразнасці некаторыя з плыняў і кірункаў мадэрнізму часам супярэчылі адзін аднаму.

Скіраванасць мадэрнізму на сучаснасць і актуальнасць мастацкіх ідэй – гэта не проста даніна часу, але акцэнтуючы мастацтвам культ маладосці як метафары ўсяго новага. Широкае выкарыстанне паэтыкі метафар, уласцівых эпосе сімвалаў і знакаў, дазваляе мадэрнізму несці глыбокія сэнсы. Усведамленне бясконцасці і невымоўнасці сучаснай рэальнасці, немагчымасці адлюстраваць яе традыцыйнымі сродкамі вяло да таго, што мастацтва мадэрнізму спрабавала выкарыстоўваць самыя разнастайныя мастацкія стратэгіі, выпрацоўваць новыя, адпаведныя часу арыенціры.

Прыхільнасць да мовы ірацыяналізму, анархічных формаў мыслення, суб’ектывізму выдатна характарызуюць усе разнавіднасці мадэрнісцкага мастацтва. У цэнтры ўвагі мадэрнізму і новая канцэпцыя формы ў мастацтве. Так, на змену традыцыйнай станковай карціне нярэдка прыходзяць жэст, маніфест, тэкст ці проста публічны выступ мастака. Гармонія як прынцып пабудовы твора, як унутраная і знешняя ўзгодненасць, цэласць і суразмернасць формы і зместу, нярэдка саступае месца зусім супрацьлеглым якасцям.

Прынцыпова змяняецца і паэтыка мастацкага вобраза. Адмаўленне і аддаленне ад сюжэту, на думку даследчыка мадэрнізму М. Германа, вызначыла рух мастацтва па шляху XX стагоддзя [8]. Акрамя таго мастакі-мадэрністы асабліва дакладна адлюстравалі (ці проста акрэслілі) крызісныя з’явы ў жыцці сучаснага ім грамадства, змаглі перадаць адчуванне бяссілля чалавека перад абсурднасцю свету. Невыпадкова ў мастацкім свеце мадэрнізму пераважаюць змрочныя фарбы прадчування канца, чакання немінучай страты. І разам з тым вобразны свет мадэрнісцкіх твораў не пазбаўлены спадзяванняў на будучыню, на абнаўленне і сустрэчу з новай эпохай.

Важным становіцца ўнутраны свет, самасвядомасць чалавека. Акцэнт робіцца на псіхіку чалавека, знешнія дзеянні сыходзяць на другі план. Калі раней мастацкія творы будаваліся вакол вобраза чалавека, зараз героя ў творы часта проста няма. Націск у галіне вобразнасці робіцца на рознага кшталту мадэрнісцкія метафары, якія павінны не проста ўраджаць і здзіўляць, але і выглядаць незвычайнымі і нечаканымі.

У мастацтве мадэрнізму надзвычайноеасабліва паэтыка прасторы і часу. Абумоўлена гэта тым, што мадэрністы мадэлююць сваю аўтарскую рэальнасць (а часцей звышрэальнасць!) і зусім не цікавяцца рэальнасцю вонкавай. Асновай для стварэння новай рэальнасці становяцца як свядомасць чалавека, міф, так і сама мастацкая мова з яе шырокімі магчымасцямі. «Новы свет» мастакоў-мадэрністаў зусім не абавязкова прадстаўлены лінейна і тым больш малападобны на навакольную рэчаіснасць. Прастора і час у мадэрнізме хутчэй маюць планетарны фармат і пазбаўлены зямных прыкмет.

Немагчыма не сказаць і аб тым, што беларускае мастацтва, як і рускае, «мадэрнізм запазычыла, стварыўшы лакальныя варыянты мадэрну, імпрэсіянізму і сезанізму. Але рускі авангард, распачаты каля 1909 года, стаў зусім арыгінальнай з’явай, перш за ўсё дзякуючы свайму дзіўнаму радыкалізму, які ўвесь час сатрасаў свае ўласныя асновы і выводзіў мастацтва на новыя і новыя шляхі» [3].

Нягледзячы на разнастайнасць творчых пазіцый і поглядаў на развіццё мастацтва,

ёсць важкія падставы казаць пра тыпалогію творчай асобы і яе ролю ў кантэксте мастацтва мадэрнізму. У мастацтве дадзенага кірунку мастаку недастаткова быць толькі мастаком. У яго адмысловая місія ў свеце: ён мудрэц і прарок, ён місіянер і жрэц, ну і, вядома ж, пакутнік у творчасці. Мастак жадае і імкнецца адкрываць новыя сусветы, вырашаць планетарныя задачы, ці нават увогуле ратаваць чалавецтва. У гэтым рэчышчы прадстаўнікі мастацтва мадэрнізму нярэдка адмаўляюцца ад мыслення асобнымі творамі і выступаюць з праектамі, аўтарства якіх выходзіць за межы адной асобы.

Паэтыка мадэрнізму, безумоўна, у той ці іншай ступені, закранае і сегмент успрыняцця твораў мастацтва. Мастацтва мадэрнізму не проста адмаўляе глядачу ў непасрэдным задавальненні ад успрыняцця цудоўнага і зразумелага, яно актывізуе яго ўспрымання, уключае глядача ў працэс творчасці, падштурхоўвае яго да разважанняў пра тое, што ёсць мастацтва наогул, вядзе яго ў сферу рэфлексій, набліжаючы мадэрнізм да паэтыкі «адкрытага твора».

Сучаснасць і спадчына мадэрнізму. Для сучаснага мастацтва важна, што мадэрнізм не проста разняволіў мастацкую свядомасць, але і шмат у чым прадвызначыў асноўныя накірункі развіцця мастацтва перыяда постмадэрнізму, многія яго семантычныя формы. Відавочна, што сучаснае мастацтва не магчыма ўявіць сабе без многіх распрацаваных мадэрнізмам форм і сродкаў. Сапраўды і сёння «мы ўсе, жадаючы таго ці не, дышаем паветрам мадэрнізму» [9].

Заклучэнне. Падводзячы вынікі вярта адзначыць, што паэтыка мадэрнізму як і мадэрнісцкая свядомасць – галоўнае, што яднае розныя мадэрнісцкія плыні. Сярод асноўных прымет мадэрнізму і рыс яго паэтыкі намі акцэнтаваны радыкалізм, ідэйная і стылістычная свабода, арыентацыя паэтыкі мадэрнізму на навацыі, эксперымент, актуальнасць і арыгінальнасць

мастацкіх ідэй, індывідуальнае адкрыццё, вынаходніцтва мастакамі новага стылю, мовы, формы, зместу і г. д. І сёння, нягледзячы на наяўнасць вялікай колькасці даследаванняў мадэрнізму, які паўплываў ва ўсім свеце на культуру другой паловы XX стагоддзя, паэтыка яго мастацтва мае патрэбу ў комплексным вывучэнні філосафаў і мастацтвазнаўцаў, сацыёлагаў і мастацкіх крытыкаў.

Менавіта ў першай чвэрці XX стагоддзя быў закладзены падмурак амаль усіх культурных рухаў, кірункаў і плыняў сучаснага мастацтва. У наш час, нягледзячы на ілюзію панавання «сучаснага мастацтва» (выкліканую, у прыватнасці, бурным ростам і павелічэннем колькасці так званых музеяў сучаснага мастацтва па ўсім свеце), мы сталі сведкамі абсалютнага краху ключавых ідэй мадэрнізму, краху тых каштоўнасцей, за якія змагаліся бацькі-заснавальнікі авангардысцкіх рухаў» [4].

ЛІТАРАТУРА

1. Деготь, Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2002. – С. 7–8.
2. Толстая, А. Британский рисунок в Эрмитаже / А. Толстая // НОМИ. – 2001. – № 1. – С. 10–11.
3. Деготь, Е. Ю. Проблема модернизма в русском и советском искусстве: автореф. ... дис. канд. искусствовед. / Е. Ю. Деготь. – М., 2004.
4. Рыков, А. В. Искусство модернизма: основные принципы / А. В. Рыков // Вестн. СПбГУ. Сер. 2. – 2011. – Вып. 4. – С. 51–57.
5. Библихин, В. Новый Ренессанс / В. Библихин. – М., 1998. – С. 97.
6. Усманова, А. Р. Модернизм / А. Р. Усманова // Новейший философский словарь. <http://www.litmir.me/br/?b=123651&p=262>
7. Гройс, Б. Утопия и обмен: Стиль Сталин. О новом. Статьи / Б. Гройс. – М.: Знак, 1993.
8. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб.: Издательство «АЗБУКА-КЛАССИКА», 2003. – С. 36.
9. Пелипенко, А. А. Постмодернизм в контексте переходных процессов / А. А. Пелипенко // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М.: Наука, 2002. – С. 383.

Паступіў у рэдакцыю 13.01.2015 г.

Агитационное искусство ВитРОСТА

Шамшур В. В.

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



После завоевания власти большевиками в октябре 1917 года в советской России начались радикальные преобразования во всех сферах политической, социальной и культурной жизни. Эти преобразования требовали срочной мобилизации всех форм и методов политической работы с задачами пропаганды идей и разъяснения сути пролетарской диктатуры. Ведущая роль здесь как оперативному и действенному средству отводилась искусству. Началась поспешная его идеологизация и переориентация на агитационно-пропагандистскую работу, часто игнорируя при этом традиционные и специфические функции искусства. В представленной публикации автор, опираясь на частично сохранившиеся документы того времени, пытается показать и проанализировать визуальное агитационное искусство Витебского отделения Российского телеграфного агентства – ВитРОСТА. Рассматриваются различные формы его работы, где главными носителями и выразителями идей являются изобразительное и декоративное искусства: политические плакаты, «Окна сатиры ВитРОСТА», световые и стенные газеты, агитационные повозки и трам-

ваи, театр революционной сатиры. Показывается, какую роль помимо информационно-агитационной, витростовская визуальная «продукция» сыграла в формировании новой, художественно-пространственной «революционной» среды Витебска.

Ключевые слова: Российское телеграфное агентство – РОСТА, ВитРОСТА, агитационное искусство, политические и сатирические плакаты, световые и настенные газеты, агитационные повозки и трамваи, театр революционной сатиры «Теревсат».

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 12-17)

Propaganda Art of VitROSTA

Shamshur V. V.

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

After power in October 1917 was seized by bolsheviks, in Soviet Russia radical transformations in all spheres of political, social and cultural life started. These transformations required urgent mobilization of all forms and methods of political work with the tasks of propaganda of ideas and explaining the essence of the proletarian dictatorship. The leading role was to be played by art as a quick and acting means. Its quick ideologization started as well as its targeting at propaganda work. Traditional and specific functions of art were often ignored. In the article the author referring to partially surviving documents of that time tries to show and analyze visual propaganda art of Vitebsk branch of the Russian Telegraph Agency, VitROSTA. Different forms of its work are considered where main carriers and expressions of ideas are fine and decorative arts: political posters, «ROSTA Satire Windows», light and wall newspapers, propaganda carriages and trams, theater of revolutionary satire. The role, apart from the information and propaganda one, VitROSTA visual product played in shaping new, artistic and spacial «revolutionary» environment of Vitebsk, is shown.

Key words: Russian Telegraph Agency ROSTA, VitROSTA, propaganda art, political and satirical placards, light and wall newspapers, propaganda carriages and trams, theater of revolutionary satire «Terevsat».

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 12-17)

Активную и значимую роль в культурно-художественной жизни белорусских городов, в формировании их нового «революционного» облика играли региональные отделения Российского теле-

графного агентства – РОСТА. Год спустя после октябрьского переворота РОСТА, как центральный информационный орган советской власти, начало свою активную разностороннюю деятельность. Его главной

задачей являлось получение, а потом донесение и распространение важнейших новостей, связанных с различными событиями внутри страны и за ее пределами. Как известно, с приходом к власти большевиков, началась широкомасштабная и настойчивая идеологизация всех форм культурно-общественной и политической жизни. Разумеется, что такая всеохватывающая информационная структура как телеграфное агентство сразу же превратилась в важнейший агитационно-пропагандистский инструмент внедрения в сознание людей большевистских идей и задач «пролетарского государства». Разоблачение врагов революции, планы создания «светлого будущего», классовая борьба с мировой буржуазией, становятся ведущими темами идеологической работы Советов. В крупных городах оперативно создаются отделения РОСТА, в том числе и белорусских, некоторые, как, например, Витебск и Гомель в то время территориально входили в состав России. В ростовской пропагандистской деятельности важное место, наравне с литературой, занимали визуальные искусства и, особенно, в работе витебского отделения.

Цель данной статьи – анализ исторической практики деятельности Витебского отделения Российского телеграфного агентства и основных особенностей визуального агитационного искусства ВитРОСТА.

Агитационное искусство ВитРОСТА. Витебское отделение РОСТА, в сокращенном варианте ВитРОСТА, было организовано в июле 1919 г. Как и в других РОСТАвских отделениях, его работа не ограничивалась информационной функцией: она активно вторгалась в культурно-художественную жизнь города. Этому способствовал ряд обстоятельств. В первую очередь то, что к этому времени в Витебске сосредоточились значительные художественные силы, которые группировались вокруг художественного учебного заведения: вначале под названием «Народная художественная школа», потом – «Витебские государственные свободные художественные мастерские» и, наконец, «Витебский художественно-практический институт». Преподаватели и студенты постоянно участвовали в оформительских работах по декорированию города,

в том числе и в ростовских мероприятиях. Для руководства и организации культурно-художественной жизни города при губернском отделе народного образования создается подотдел искусств. Членом коллегии подотдела являлся руководитель ВитРОСТА литератор и художественный критик из Петрограда Михаил Пустынин, художники М. Шагал, М. Добужинский, А. Ромм, А. Гауш, И. Пуни, А. Бразер, Д. Якерсон, К. Богуславская. Не являлись членами коллегии, но принимали активное участие в работе В. Ермолаева, М. Лебедева, Н. Радлов [1]. В ведении подотдела искусств находилась так называемая коммунальная художественная мастерская, призванная реализовывать идеи художников в материале и обеспечивать визуальными средствами агитационно-пропагандистский фронт работ в городе и губернии. В подотдел искусств поступали заказы на оформительские работы, объявлялись конкурсы на эскизные разработки плакатов и панно, разрабатывались производственные программы и основные направления деятельности мастерской. В ней реализовывалось большинство визуальных агитационных проектов ВитРОСТА.

Главным и ведущим лозунгом ростовского отделения становится призыв «Всю работу – на стенку», который свидетельствовал о массовом выходе визуальной продукции на улицы и площади города. «Мы заклеили городские и магазинные витрины «Окнами сатиры», – говорилось в отчете ВитРОСТА, – забросали дома и клубы лозунгами и плакатами, вечно звали и будили, не давая никому пройти, не уколовшись о многочисленные, расставленные нами острия» [2]. Целый комплекс пластических и временных искусств (плакаты, сатирические «Окна ВитРОСТА», стенные и световые газеты, фото-выставки, театрализованные картинки и постановки) создавал своеобразную, новую визуально-пространственную среду города, которую принято называть «революционной». ВитРОСТА постоянно откликалось на возникающие проблемы культурно-общественной и политической жизни города и губернии. Так, например, по сообщению «Журнала ВитРОСТА», ростовское отделение, используя графические, печатные и устные средства весьма действенно помо-

гало Витебскому военному гарнизону бороться с картежными играми среди красноармейцев. Разумеется, что в «новом светлом будущем» не место азартным играм и винные должны были подвергаться суровому наказанию, вплоть до военно-полевого суда. В этом же журнале сообщалось, что для более широкого ознакомления горожан и приезжих с поступающими новостями при ВитРОСТА открывается специальный читальный зал с газетами и телеграммами. Большинство посетителей туда привлекал граммофон с дореволюционными и новыми советскими пластинками [2, с. 3].

Наиболее значимое место в деятельности ВитРОСТА занимала публицистическая графика, главным образом политические и сатирические плакаты. Их тиражность и красочность как всегда увеличивались при проведении масштабных политических кампаний и революционных, «красных» дат календаря, что придавало городу визуально активный и торжественный облик. Известный советский график Д. Моор отмечал, что «в дни пролетарских празднеств плакат, расклеенный в больших количествах, является составной частью общего оформления города [3]. И действительно, плакат наравне с панно был в те годы одним из главных визуальных компонентов повседневной и праздничной среды после-революционных городов.

Основные графические и монументально-декоративные работы в Витебске выполнялись в уже упомянутой коммунальной художественной мастерской, первоначально организованной при Народной художественной школе. В марте 1919 г. коммунальная мастерская была переименована в государственную художественно-декоративную мастерскую, которую возглавил график С. Юдовин [2, с. 45]. Можно предполагать, что она довольно органично вошла в систему высшего учебного заведения – Витебские свободные художественные мастерские. Так с 1919 г. начала именоваться Народная художественная школа. Это учебное заведение структурно и по системе обучения напоминало московский Вхутемас (высшие художественные технические мастерские). Как-то В. Маяковский, один из авторов российских сатирических «Окон

РОСТА», студентов Вхутемаса назвал «живыми ротационными машинами». По разработанным эскизам студенты вырезали необходимые трафареты и печатали по ним нужное количество экземпляров. Если говорить о Витебске, о массовом выпуске плакатов, то и студентов «Витебского Вхутемаса» также можно назвать «ротационными машинами»: известно, что работы в мастерской велись весьма интенсивно. Так в 1921 г. только за 3 месяца было отпечатано 3000 экземпляров агитационных плакатов, выполнено 45 портретов революционных деятелей. Сразу же после ее открытия был получен заказ на исполнение 60 художественных вывесок для трудовых школ, рабочих библиотек и Пролетарского университета [4].

Одним из главных заказчиков на разработку и тиражирование публицистической графики являлось Витебское отделение РОСТА. Подтверждение этому можно найти в материалах «Журнала ВитРОСТА», где говорится, что художественная мастерская заканчивает данный ей ВитРОСТА заказ на выполнение плакатов, посвященных преодолению топливного кризиса и кампании «Перед великим посевом». Обычно клише для плакатов размером в газетный лист вырезались на линолеуме и печатались, если была возможность в две краски [2, с. 65]. Если сравнивать подобные плакаты, печатающиеся в Москве трафаретным способом, то разумеется, что печать с линолеумных клише давала возможность увеличивать не только тиражность (около 1000 оттисков с одной печатной формы), но при их разработке более свободно оперировать изобразительным языком. Использовать линолеум как доступный и «оперативный» материал для выпуска плакатной продукции по всей видимости предложил С. Юдовин, уже известный в то время график и гравер. Разные по своим художественным достоинствам политические плакаты ВитРОСТА объединяет главное – стремление к доходчивости и ясности выражения основной идеи. Рабочий с молотом и крестьянин с серпом, держащие свободными руками знамя, занимают центральную часть плаката, выпущенного к «Неделе крестьянина». Значение рабочего-крестьянского союза и его «сила раскры-

вается в длинном, но убедительно «ударном» стихотворном тексте М. Пустынина [2, с. 16]. Анализируя витростовские плакаты того времени видно, что (по современным критериям) часть их страдала излишней не только текстовой, но графической многословностью, а порой и тенденцией к иллюстративности. Например, плакаты 1920 г. посвященные «Неделе фронта и транспорта», «Все на помощь голодающим», «Неделе помощи раненому и больному красноармейцу» [2, с. 36]. Часто сжатые сроки исполнения, продиктованные различными «красными» датами и политкампаниями вынуждали витебских графиков использовать в плакатных композициях фрагменты станковых работ известных художников. Динамичная, экспрессивная фигура дровосека в плакате «Против холода в атаку» явно идет от «Дровосека» швейцарского художника Ф. Ходлера. Надо отметить, что фигура швейцарского дровосека довольно органично вписалась в содержание советского плаката и придала ему наступательную, атакующую силу [2, с. 40]. Ростовские плакаты, отпечатанные в два-три цвета, помимо их агитационной «работы», являлись одним из компонентов, создающих художественно-декоративную среду города. Правда, цветовое решение плакатной продукции в большой мере зависело от наличия той или иной краски и не всегда соответствовало эскизному замыслу художника.

Помимо агитационных политических плакатов ВитРОСТА в большом количестве выпускало сатирические плакаты. Обычно они размещались в окнах советских учреждений и витринах магазинов. Так же, как «Окна сатиры РОСТА», выпускаемые В. Маяковским и художником М. Черемных, витебские «Окна сатиры» (иногда выходили под названием «Окна сатиры ВитРОСТА») показывали и высмеивали в гротескной форме врагов революции, мировую буржуазию, спекулянтов, тунеядцев, недостатки текущей жизни. Примечательно, что очень часто композиционные структуры сатирических плакатов напоминали современные комиксы, т. е. развитие темы показывалось через ряд отдельных кадров – картинок. Как правило, они сопровождались острым и, как тогда говорили, «ударным» текстом по-

эта-сатирика М. Пустынина. «Окна сатиры» размещались не только в губернском центре, но распространялись по уездам. До 1921 г. было выпущено около 30 сатирических плакатов [2, с. 15]. В 30-х годах этот вид плакатного искусства отходит на второй план и возрождается в годы Великой Отечественной войны в «Окнах ТАСС», в сатирических журналах, как, например, «РТГ» – раздавим фашистскую гадину.

В информационно-пропагандистском арсенале «ВитРОСТА» действенную, широкоохватывающую роль играла ежедневная иллюстрированная газета. И не просто газета в современном понятии, а газета стенная, предназначенная для «работы» в пространственной среде города. Первые ее номера вышли в июне 1919 года. Она расклеивалась примерно в 100 пунктах Витебска. Тираж ее доходил до 5 тысяч экземпляров. Имеются сведения, что кроме этого два раза в неделю выходила красноармейская газета ВитРОСТА [5]. Вместе с лозунгами, призывами, плакатами-иллюстрациями в стенных газетах помещались сообщения с фронтов, о положении внутри страны, местная хроника. Линолеумные клише иллюстраций после использования в Витебске пересылались в уездные отделения РОСТА – Сенно, Невель, Полоцк, Городок, Дриссу (Верхнедвинск). С готовыми текстами на злобу дня «уездные стенные газеты охотно помещают эти клише, оживляя и разнообразя свои страницы», говорится в отделе хроники «Журнала ВитРОСТА» [2, с. 15]. Условная графическая манера исполнения иллюстраций в технике линогравюры, на первый взгляд, несколько огрубленная и упрощенная, не снижала их визуальной выразительности и доходчивости. Именно он, изобразительный ряд, являлся главным, зрительно привлекающим элементом стенных газет. Они постоянно дополняли и органично вписывались в новую, «революционную» среду города на Двине.

Пожалуй, одним из самых знаковых и совершенно новым явлением в художественно-политической жизни города были так называемые световые газеты ВитРОСТА. Благодаря оригинальной подаче изобразительного материала и острой сатирической направленности они пользовались среди

жителей города большой популярностью и всегда вызывали живой интерес. Большинство их выпусков посвящалось знаменательным событиям в жизни страны и города, «красным» датам, показывались шаржи и карикатуры врагов советской власти. Световые газеты состояли из ряда рисованных диапозитивов. Изображения обычно наносились тушью или другими красками на стеклянные пластинки, которые поочередно меняясь, проецировались при помощи «волшебного фонаря», т. е. проектора на экран. Демонстрируемые не только в помещениях театров и клубов, но и на площадях города, они, особенно в дни так называемых пролетарских торжеств, собирали внушительные толпы народа. Простота, оперативность их изготовления и демонстрации давали возможность быстро откликаться на события текущей жизни. Российский журналист А. Исбах, работающий в то время в Витебском отделении РОСТА, вспоминает о демонстрации одной из таких световых газет, посвященной 3-й годовщине пролетарской революции. «На диапозитивах была нарисована история борьбы Красной Армии с белогвардейцами на протяжении трех лет Советской власти. На экране появлялись карикатурные изображения Деникина, Мамонтова, Краснова, Корнилова. Стихотворные подписи к диапозитивам, сочиненные Михаилом Пустыниным, читал сам автор» [6]. Специальный выпуск газеты посвящался VIII съезду Советов. Переведенные на стекло из «Бюллетеня Прессбюра» портретные изображения делегатов съезда сопровождались во время демонстрации краткими устными пояснениями, дополнялись соответствующими надписями, диаграммами и лозунгами в стихах. Опыт применения конкретных портретных изображений был впоследствии использован в выпусках световых газет на местные и производственные темы. К концу 20-х гг., с развитием кинопроецирующей техники, световые газеты постепенно уступают свое место документальному кино.

Работая с архивными документами и материалами периодической печати того времени по данной теме, всегда невольно удивляешься, с каким упорством, изобретательностью и романтическим энтузиазмом

новая власть стремилась распространять и внедрять в сознание людей идеи революционных преобразований, планы «светлого будущего». Например, летом по уездам губернии разъезжала так называемая «агиткибитка» или «агитповозка». Вначале это был конный фургон со специальной литературой, разукрашенный плакатами, лозунгами и призывами. Чуть позже агитповозки заменили агитавтомобилями. И это при остром недостатке транспортных и других средств. Специально декорированный грузовик с группой артистов посещал уездные центры, красноармейские части, рабочие клубы и предприятия, где порой под открытым небом выступали ораторы, разыгрывались лубочные сатирические сценки на злобу дня, читались стихи. Такие же функции выполнял агиттрамвай, только ограниченный в своих действиях определенными городскими маршрутами [7]. Здесь необходимо отметить, что витебские агиттрамваи, а вернее их росписи, – супрематические композиции в сочетании с новой, «революционной» шрифтовой графикой, выполненные членами УНОВИСа (утвердителями нового искусства) стали одним из знаковых явлений в авангардном искусстве того времени. Неслучайно их оформление вошло в историю отечественной и всемирной художественной культуры. Эта тема требует отдельного искусствоведческого исследования.

К широкому и разнообразному комплексу работ отделения РОСТА необходимо добавить участие его сотрудников и особенно М. Пустынина в разработке планов и сценариев постановок в театре революционной сатиры – «Теревсате». Примечательно, что главным в его репертуаре являлся показ в форме живых картинок ростовских «Окон сатиры». Здание театра было декорировано сатирическими плакатами и лозунгами, а в вечернее время на его фасаде загорался световой транспарант «Боже, от царя нас храни» [2, с. 24].

Заканчивая разговор об агитационном искусстве ВитРОСТА, следует упомянуть о различного рода выставках, которые организовывались в губернском центре и уездах. В большинстве своем это были отчеты о работе витростовцев, приуроченные к

«красным» датам. В ряде художественно исполненных схем и диаграмм показывались агитационная работа отделения, печатные издания страны и губернии, политические плакаты, «Окна сатиры». Большое место занимали фотографии фотоотдела ВитРОСТА, запечатлевшие более 400 моментов «революционной» жизни Витебска и губернии [2, с. 16].

Заключение. Разнообразный комплекс визуальных агитационно-пропагандистских средств отделения РОСТА в Витебске постоянно был направлен на массового зрителя, стремился в образных формах донести до него революционные идеи, раскрыть и показать в острой привлекательной форме происходящие события, используя политические плакаты, «Окна сатиры», стенные или световые газеты. Разумеется, что визуальная продукция ВитРОСТА «работала» вместе с общим художественно-декоративным оформлением города. Благодаря этому художественно-пространственная среда Витебска приобрела совершенно новый облик, неповторимое, иногда эпатажное своеобразие. Новизна художественной формы, реформаторские авангардные идеи работа-

ющих в городе художников и литераторов поставили искусство Витебска того времени в ряд интереснейших и значимых явлений не только отечественной, но и мировой художественной культуры. Визуальное агитационное искусство ВитРОСТА достойно занимает одну из примечательных страниц витебского «ренессанса». Это весьма значимое историко-художественное наследие. На наш взгляд, не будет зазорным идеологическим работникам спуститься с высот современности, проанализировать, осмыслить и творчески использовать, может быть даже эпатажные, идеи «революционного» агитационного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витебский листок. – 1919. – 10 апр.
2. Журнал ВитРОСТА. – 1921. – № 1. – С. 2.
3. Моор, Д. С. «Я – большевик!» / Д. С. Моор. – М., 1967. – С. 42.
4. Искусство. Витебск. – 1921. – № 1. – С. 18.
5. Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1919. – 21 авг.
6. Исбах, А. Начало РОСТА / А. Исбах // Журналист. – 1968. – № 5. – С. 50.
7. РОСТА. Стенгазета Витебского отделения Российского телеграфного агентства. – 1920. – 19 июня.

Поступила в редакцию 10.10.2014 г.

Эволюция ксилографии в искусстве XX века

Васюченко Н. Д.

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



Характерной чертой графического искусства XX века является стилистическое многообразие авторской станковой гравюры, в том числе и древнейшей техники высокой печати – гравюры на дереве (ксилографии). Освободившись с изобретением фото механики от репродукционных задач, ксилография не только не исчезла, но обрела новую силу как оригинальная творческая техника со своим особым пластическим языком. Новые искания в области ксилографии связаны с именами целого ряда художников в разных странах: в Англии – У. Николсона, во Франции – П. Гогена, Ф. Валлотона, О. Лепера, бельгийца Ф. Мазереля, в Норвегии – Э. Мунка, в Германии – Э. Барлаха, Э.-Л. Кирхнера, М. Пехштейна, Э. Нольде, К. Кольвица, в России – А. Остроумовой-Лебедевой, В. Фаворского, А. Кравченко, П. Павлинова, в Беларуси – З. Горбовца, Е. Минина, С. Юдовина, И. Гембицкого, А. Зайцева, сравнительный анализ их стилистических решений в области ксилографии представляет интерес для исследования.

В статье рассмотрены стилистические тенденции ксилографии XX века, отмечены общие подходы в графическом решении произведений белорусских и зарубежных художников, их национальное своеобразие и творческая индивидуальность.

Ключевые слова: ксилография, гравюра, искусство графики.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 18-28)

Evolution of Xylography in the XXth Century Art

Vasyuchenko N. D.

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

A typical feature of the XXth century graphic art is stylistic diversity of the author's easel print, including the oldest technique of high print – print on wood (xylography). Being set free from reproduction tasks with the invention of photo mechanics, xylography not only did not disappear but gained new strength as a special creative technique with its own special plastic language. New searches in the field of xylography are connected with the names of a great number of artists in different countries: in England U. Nickolson, in France P. Gauguin, F. Valloton, O. Lepair, Belgian F. Masereel, in Norway E. Munk, in Germany E. Barlach, E.-L. Kirchner, M. Pechstein, E. Nolde, K. Kolvitz, in Russia A. Ostroumiva-Lebedeva, V. Favorski, A. Kravchenko, P. Pavlinov, in Belarus Z. Gorbovets, E. Minin, S. Yudovin, I. Gembitski, A. Zaitsev. The comparative analysis of their stylistic implementations in the field of xylography represents interest for the research.

Stylistic tendencies in the XXth century xylography are considered in the article. General approaches in the graphic implementation of the works by Belarusian and foreign artists, their national features and creative individuality are singled out.

Key words: xylography, print, graphic art.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 18-28)

Ксилография – самая древняя техника гравюры. Она прошла долгий путь развития. Гравюра на дереве была первым способом книгопечатания и до начала XX века занимала господствующее положение в художественном оформлении книги. Кроме того, гравюра на дереве имеет самостоятельный, станковый характер. Гравюра

на дереве широко используется и для создания народных картинок – лубков. Такой широкий диапазон использования ксилографии и предопределил ее историческое развитие.

Впервые гравюра на дереве возникла в Китае и затем получила распространение в странах Дальнего Востока. Китайские ли-

тературные источники относят первые печатные изображения с деревянных досок к VI веку. Самая ранняя из сохранившихся китайских гравюр создана в IX веке. В Корее найден текст, оттиснутый в первой половине VIII века, а в Японии – фрагмент буддийского текста, датируемый 60-ми годами того же столетия. В графическом искусстве XX века ксилография не только не исчезла, но обрела новую силу как оригинальная творческая техника со своим особым пластическим языком и многообразием стилистических решений.

Целью данной статьи является анализ стилистических тенденций в развитии ксилографии XX века, выявление как общих подходов в графическом решении произведений белорусских и зарубежных художников, так и проявление их национального своеобразия и творческой индивидуальности.

Ксилография и ее художественные особенности. *Ксилография* (от греч. *xylon* – дерево и *grapho* – пишу, рисую) – вид печатной графики, гравюра на дереве, древнейшая техника гравирования по дереву или оттиск на бумаге, сделанный с такой гравюры. Гравюра использует присущие графическим искусствам средства художественной выразительности (контурная линия, штрих, пятно, тон, иногда также цвет) и применяется в характерных для графики целях: как для художественного оформления книги, так и для выполнения станковых листов (эстампов), лубков, экслибрисов.

Особое свойство гравюры заключается в ее тиражности, т. е. в возможности получить значительное количество равноценных оттисков. Но тиражность – это только одно из ее свойств. Этот вид печатной графики обладает своим языком, своей эстетикой, своими возможностями. Своеобразие гравюры определяется технологией ее изготовления, в печатной графике всегда существует прямая связь между техникой и стилистикой.

Гравюру разделяют на оригинальную (авторскую) и репродукционную. В первом случае художник-гравер вырезает на доске свой собственный рисунок, во втором – воспроизводит изображение, выполненное другим художником в ином материале (например, произведения живописи, карандашный рисунок и т. п.). Однако когда

гравюра воспроизводит живописную композицию другого художника, она не просто репродуцирует ее, но как бы переводит на свой язык, язык не цвета, но тональности, не мазка, но линии и точки.

«Гравюра – это отпечаток плоской доски на плоском же листе бумаги. И эта плоскостность гравюры проявляется в характере гравюрного пространства, обычно очень неглубокого, иногда разделенного на несколько планов, часто не конкретного. Ведь всякую картину мы можем, сделав известное усилие, представить как некую реально существующую сцену. С гравюрой этого не может произойти, в ней нет той меры иллюзии, что у живописи; держа ее в руках, мы видим, что она состоит из линий и пятен, вполне условных, что она напечатана на тонком листе бумаги, что ее края, ее свет, само ее пространство – это та же бумага. И от этого гравюра кажется, скорее, образом, знаком, схемой, намеком на явление, чем конкретным изображением его. Когда мы разглядываем гравюру, мы как бы читаем ее, штрих за штрихом, линия за линией, что создает определенную временную последовательность. Вот это соединение свойств отвлеченности и повествовательности – особое, специфическое качество гравюры» [1].

Существуют две разновидности ксилографии: обрезающая и торцовая гравюры. *Обрезающая*, или *продольная*, гравюра на дереве – выполняется на плоской доске, непременно продольного распила (вдоль волокон дерева). Линии и пятна рисунка, нанесенного на доску, обрезаются ножом (отсюда название «обрезающая» гравюра), а дерево между ними выбирается на глубину 2–5 мм. Техника и материал, на котором выполняется гравюра, диктуют свою волю, задают особенности изображения. В обрезающей ксилографии больше прямых и острых линий, чем округленных, волнистых и диагональных. Изображение складывается из отчетливых и несколько обособленных черных линий и пятен, которые контрастируют с белой бумагой. Поэтому язык продольной гравюры условный, лаконичный, декоративный. Характерны обобщенность рисунка, контрасты черного и белого, без тоновых переходов и светотени, повышенное эмоциональное звучание и яркая графичность оттиска.

Торцовая, или поперечная, гравюра на дереве – выполняется на досках поперечного распила (волокна дерева идут перпендикулярно поверхности доски) из твердых пород дерева. Режут на такой доске специальным резцом – штихелем, след которого в оттиске дает белую линию. Такой тонкий белый штрих позволяет добиваться не просто контрастов черного и белого, а создавать тон разной насыщенности. Мелкие штрихи лепят объем, сетка белых штрихов хорошо передает воздушную перспективу. Торцовая гравюры не такая плоскостная, как обрезная, в ней есть глубина, светотень, нюансы.

Стилистическое многообразие ксилографии в искусстве первой половины XX века. Новые стилистические искания в искусстве гравюры XX века идут в самых различных направлениях. Прежде всего, это отказ от виртуозных приемов и технического мастерства репродукционной ксилографии XIX века и стремление вернуться к архаическим методам гравюры на дереве, к выявлению ее специфических черт в утверждении собственного графического языка. Отсюда вновь становится популярна древнейшая разновидность гравюры – обрезная (продольная) ксилография. Стилистическое своеобразие обрезной гравюры во многом определяется технологией ее изготовления, особенностями материала и способом его обработки. Художник преодолевает сопротивление неподатливого материала, который, его ограничивая, заставляет находить самые точные и экономные средства выражения. Материал подсказывает художнику форму того, что он хочет выразить. Дерево – материал упрямый, продольное расположение древесных волокон затрудняет резьбу поперек и по диагонали, ограничивает употребление волнистых линий, что создает в гравюре суровый, несколько угловатый стиль, с присущими ему экспрессивными образами, приближающимися к гротеску и гиперболизации. Яркими выразителями данной стилистической тенденции были немецкие экспрессионисты Эрнст Людвиг Кирхнер, Карл Шмидт-Ротлуфф, Эрих Хеккель, Макс Пехштейн, Эмиль Нольде. Для них в ксилографии главным был характер материала, его неподатливость, жесткость, которую приходилось преодолевать энергичным движением резца. Все они,

при естественных различиях индивидуальных графических почерков, воюют с деревом, кромсают и рвут его. Угловатые, грубые штрихи, не срезанные до конца остатки черной поверхности, как бы случайно оставшиеся, на белых плоскостях – все это наглядная демонстрация самого процесса борьбы с доской, высекания из нее схематичного, решительно упрощенного изображения (ил. 1). Выражение воли и энергии, преодолевающих косность материала, утверждающих свою власть над ним, закрепление в дереве собственного эмоционального жеста для них важнее объективной «правильности» в передаче натуры. Они смело стилизуют ее, опираясь то на самые ранние образцы простодушно-угловатой ксилографии средневековых мастеров XV века, то на образы первобытного африканского искусства [2]. Условный и лаконичный язык обрезной гравюры в значительной мере абстрагирован от форм реальности. Экспрессивная выразительность преобладает над повествовательной изобразительностью, и неслучайно с экспрессионизмом связаны и опыты неизобразительной графики у Василия Кандинского (ксилографии «Малые миры» (1923)).

Сопrotивление материала освобождает художника от необходимости чрезмерной детализации, приводит к укрупнению и упрощению формы, лишенной богатых тональных отношений. Изображение складывается из черно-белых линий и пятен, и это звонкость сопоставления черного и белого уже заранее предопределяет декоративность обрезной гравюры с условно-пространственным решением и даже с подчеркиванием плоскости листа. Плоскостно-декоративное решение ксилографии было характерно и для произведений французских художников, также принимавших участия в возрождении гравюры на дереве (П. Гоген, Ф. Валлотон, О. Лепер, А. Дерен, Р. Дюфи).

Поль Гоген – один из первых, кто начал возрождение творческой гравюры на дереве еще на рубеже XX века. Ксилография для Гогена – это след плоскости деревянной доски на плоскости листа. Его гравюры построены на резких контрастных сопоставлениях белых и черных плоскостей, на ритме извилистых, длинных белых линий. Худож-

ник соединяет в своих листах декоративный элемент со специфической эмоциональной выразительностью: напряженность контрастов, подвижность различных ритмов и фактурное начало [1, с. 360]. В гравюрах Гогена обобщенный контур и силуэт сочетается с мелкой штриховкой, создающей определенную цветовую шкалу: белый, максимально черный и серебристый промежуточный цвет. Тональное разнообразие усиливается использованием и фактурных элементов, полученных в результате различных приемов резьбы в процессе гравирования.

Значительным упрощением данной стилистики являются ксилографии Феликса Валлотона. От всего пластического богатства произведений Гогена художник оставляет лишь два элемента: контраст черного и белого и ритмическую выразительность пятен (ил. 2). Валлотон решительно отказывается в своих работах от полутонов и избегает моделирующей штриховки, из сплошной черноты доски вырываются резкими пробелами лишь отдельные светлые детали – лица, руки, скупно отобранные фрагменты обстановки. «Как будто острый луч света, быстро как молния, сверкнул среди глубокого мрака – и тотчас же погас» [2, с. 271]. В произведениях Валлотона существует определенная двойственность использования черного и белого – как локального цвета или как светотени, но проявления декоративности и даже орнаментальности в стилистическом решении не вызывает сомнений.

Сведения графического языка к контрастным сопоставлениям черных и белых пятен, преобразования этого изобразительного мотива в философский мотив диалектики и противоборства света и тьмы – характерная черта в искусстве ксилографии. Вспышки белого цвета пронизывают нерасчлененные массы черного в гравюрах Кете Кольвиц (ил. 3), острота контраста обобщенных черно-белых пятен, экспрессивная деформация, схематическая простота сюжетов и образных характеристик присущи ксилографиям бельгийца Франса Мазереля, в гравюрах на дереве норвежца Эдварда Мунка ощущение трагизма жизни воплощается также в контрастах света и тьмы, в экспрессии смелого, обобщенно-свободного штриха. Как у немецких экспрессионистов,

в ксилографиях Э. Мунка все изобразительные средства подчинены одной задаче: выражению открытой и действенной эмоции, несравненному преобладанию выразительного начала над изобразительным. Экспрессия образа подчеркивается использованием фактурных элементов, полученных за счет применения не шлифованных еловых досок, слоистая структура которых давала в оттиске дополнительный художественный эффект (ил. 4).

Подчеркнуто обобщенные контуры, острые и угловатые линии, минимум деталей, динамичный штрих, повышенная контрастность черно-белых пятен – эти черты, характерные для европейской обрезной гравюры, отчетливо обнаруживаются и в ксилографиях витебского художника Зиновия Горбовца, изданные в 1927 году отдельным изданием. Представленные работы преимущественно портретного жанра отличаются стилистической выдержанностью. Художник работает довольно резким черным штрихом, высекая в неподатливом и жестком материале упрощенный до схематичного изображения портретный образ, в котором подчеркнуты только самые характерные черты модели (портреты витебского искусствоведа И. Фурмана (1926, ил. 5), преподавателя белорусского языка С. Линча (1927)). Причем архитектура гравюр не столько выражает объемно-пространственные взаимоотношения, сколько двухмерные, линейно-плоскостные построения формы, почти без моделирующей штриховки. В ксилографиях белорусского мастера Анатолия Тычины вообще отсутствует штриховка. Черное и белое пятно – основное изобразительное средство его ранних произведений, выполненных в гравюре на дереве («Околица», «Кумушки» (1927)) [3].

Аскетизм пластического языка продольной ксилографии – это лишь одна из ее стилистических форм. Техника обрезной гравюры обладает большим богатством и разнообразием решений: можно использовать тончайшую гибкую контурную линию, мягко моделировать форму округлым штрихом, достигая изящества, тонкости и деликатности пластического решения. Ряд мастеров белорусской ксилографии XX века, возвращаясь к традициям Дюрера, используют и нововведения Бьюика (белый штрих,

тон), они ищут различные стилистические приемы – сочетание линий и пятен, контрастов и переходов, черных и белых штрихов. В их работах обнаруживается удивительная способность, вернее стремление черной линии превратиться в белую. Ведь одни и те же штрихи в зависимости от окружения и от количественного отношения черного к белому могут восприниматься или как черные, лежащие на белом, или как белые – на черном. Пластическим разнообразием штриха, богатой выразительностью и красотой обладают гравюры белорусского художника Михаила Севрука («Хаты над Вилейкой» (1937), «Возвращение с работы» (1938), «Лето» (1938, ил. 6)), выполненные в технике обрезной и торцовой ксилографии [4].

Торцовая ксилография, также отказавшись от репродукционных задач и имитации других техник, предстает в ином облике, уже как авторская и сугубо принципиальная в утверждении собственного энергичного и строго графического языка. Ее главное изобразительное средство – варьированный по толщине белый штрих – в сочетании с крупно взятыми массами черного предлагает и декоративно-плоскостное стилистическое решение, и возможность тонко и постепенно моделировать форму, достигая в изображении нюансов тона, светотеневых градаций, пространственной глубины, предметной материальности и детальной проработки. Одновременно с использованием белого штриха в торцовую ксилографию возвращается лаконичный черный штрих, свойственный обрезной гравюре. Ксилография обретает чеканную четкость, ювелирность линии, чистоту точно найденного штриха.

Наибольший подъем торцовая ксилография получает в искусстве России XX века, где в этой области работают А. Остроумова-Лебедева, В. Фаворский, А. Кравченко, П. Павлинов и многие другие известные художники. Желание глубоко осмыслить законы художественной формы, стремление к искусству классическому, очищенному от всего случайного и мимолетного, тяга к монументальности и синтезу – все эти черты в высшей степени были свойственны Владимиру Фаворскому. Гравюра на дереве с ее особыми свойствами материала и книга как сложное архитектурное целое, выражающее стиль литературного произведения,

были близки его творческим интересам и стилистическим исканиям. Графические приемы Фаворского поразительно разнообразны, с одинаковой виртуозностью он владеет цветовым пятном и фактурой, силуэтом и контуром, белым и черным штрихом, в его гравюрах особенно ценны пластичность формы, объем и пространство, переданные графическими средствами, не нарушающими плоскости листа. Условность изображения, отсутствие иллюзорности, утверждение характера материала, выраженное в «обнаженности» графического приема – все эти черты образуют строго продуманную систему пространственных и цветовых отношений, не привнесенную извне, а органически рождающуюся из свойств самого материала – торцовой доски и обрабатывающих ее инструментов (ил. 7).

Творческие принципы В. Фаворского, наглядно воплощенные в его многочисленных произведениях, были восприняты и продолжены множеством его учеников. Несомненное влияние Фаворский оказал и на белорусских мастеров. После учебы в Московском ВХУТЕИНе у В. Фаворского и П. Павлинова З. Горбовец остался в Москве, отошел от обрезной гравюры и работал в торцовой ксилографии. Еще более ярким примером творческого подражания являются ранние работы витебского графика Меера Аксельрода, получившего художественную подготовку на графическом факультете ВХУТЕМАСа в Москве у П. Павлинова и В. Фаворского. Его ксилография «Витебск» (1930-е гг.) композиционно и стилистически напоминает гравюру Фаворского «Сергиев посад» (1913).

Характерным графическим почерком выделяются торцовые ксилографии витебского художника Соломона Юдовина, ученика Ю. Пена, а в 1922 году окончившего Витебский художественно-практический институт. В 1920-е годы художник создал ряд графических серий («Старый Витебск», «Местечко»), впоследствии вошедшие в цикл «Былое» (1921–1939). Ксилографии этого цикла являются своеобразными иллюстрациями местного городского быта и жизни городских евреев, обладают жанровым характером и раскрывают типические черты национальных образов («Сапожник» (1926, ил. 8)), «У окна» (1926)). Городской

пейзажный мотив выступает в гравюрах и фоном к бытовым сценам, и главным сюжетным персонажем. Художник передает не только внешний вид архитектуры Витебска, но и создает своеобразную атмосферу старого города («Костел Святого Антония» (1923), «Пейзаж с фонарем» (1927)).

С. Юдовин работает широкими пятнами света и тени, моделирующим является белый штрих, вырезанный довольно резко и несколько грубовато, что делает гравюры не столь богатыми по тональной палитре. Отсюда и декоративность изобразительного языка, упрощенность пластической формы, условность пространства. В более поздних работах техническая сторона его гравюр значительно усложняется введением в изображение черного штриха, разнообразнее становятся комбинации черных и белых пятен, возрастает графическая выразительность произведений. Существенное изменение стилистики художника происходит в 1930-е годы уже в Ленинграде, куда он уезжает в 1920-е годы [5].

В отличие от гравюр Юдовина, характерной чертой ксилографий витебского графика Ефима Минина является филигранность, точность и деликатность резьбы, техническая виртуозность исполнения. Он умело гравировал самые мелкие детали, используя преимущественно черный штрих, его небольшие по размерам работы обладают богатым тональным диапазоном, объемом формы, световоздушной средой, пространственной глубиной. Для произведений Минина характерны особая утонченность и красота, свидетельствующие о большом художественном вкусе мастера (ил. 9).

Е. Минин в 1920-е годы выполнил свои лучшие ксилографии – пейзажи, жанровые и портретные композиции, экслибрисы. Много внимания художник уделял изображению Витебска, памятников его архитектуры, создал интересную серию гравюр, посвященную постройкам деревянного зодчества (серии «Старый Витебск» (1926–1928), «Памятники деревянного зодчества Беларуси» (1927–1928)). Глубиной и выразительностью психологических характеристик обладают портретные образы («Гомер» (1928), «Старик» (1928)). Содействовал художник и установлению традиций национального

экслибриса (книжные знаки М. Косперовича, А. Шлюбского) [6].

В 1930-е годы значение ксилографии, ее удельный вес в советской графике заметно падает. Отрицательное отношение к ксилографии было связано с общими эстетическими установками и ограничениями тех лет: отрицанием всякой условности в искусстве и узким пониманием реализма как иллюзорно-натуралистического правдоподобия. Произведения В. Фаворского подвергались в эти годы ожесточенным нападкам критики, обвинявшей их в «формализме». В 1933 году в журнале «Искусство и революция» (№ 1–2) появилась клеветническая статья В. Вольского «О рецидивах нацдемовщины в творчестве художника Е. Минина», в которой творчество художника объявлялось «диверсией в искусстве». Срочная его «перестройка» все чаще приводила к опробованным схемам, скучным протоколно-репортажным листам, исчезла характерная для прежних работ интимность и камерность. Ксилографии Минина 1930-х годов менее тонкие по исполнению, артистизм штриха, свойственный его ранним произведениям, повторялся нечасто и, как правило там, где художник был свободен от социально-политической темы, например, в экслибрисе.

Более «натуралистическим» способом гравирования белым штрихом, характерным для репродукционной гравюры XIX века и выявляющим сложные тональные отношения, объемно-пространственные построения, предметную материальность, отличаются ксилографии белорусского художника Ибрагима Гембицкого, выполненные под влиянием В. А. Фаворского, его учителя во время учебы в Москве. Многофигурные тематические композиции обладают художественной выразительностью, эмоциональным содержанием и психологизмом в трактовке образов (иллюстрации к повести Я. Коласа «Трясина» (1938), «Партизаны режут провода» (1939), «Освобождение Минска» (1940)) [7].

Основные тенденции развития ксилографии второй половины XX века. На рубеже 1950–60-х гг. в графической стилистике вновь приобретает популярность условность и декоративность. Излюбленной техникой высокой печати у молодых художников становится линогравюра, более



Ил. 1. Эмиль Нольде. Невольник. 1912.



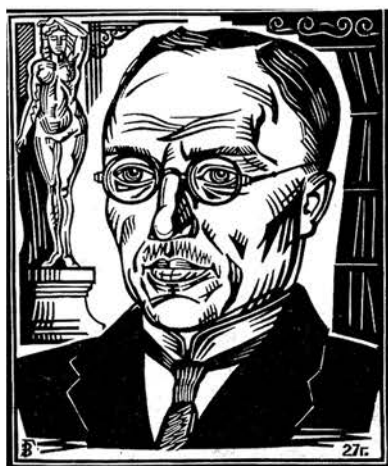
Ил. 2. Феликс Валлотон. Лень. Из серии «Интимность». 1896.



Ил. 3. Кете Кольвиц. Родители. Из серии «Война». 1922–1923.



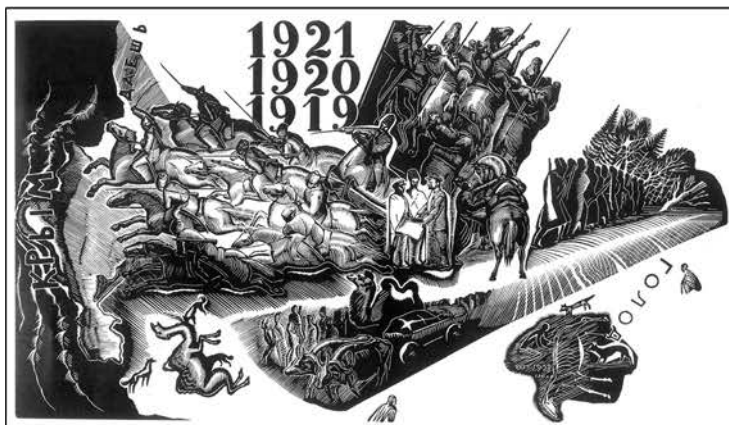
Ил. 4. Эдвард Мунк. Голова мужчины в волосах женщины. 1896.



Ил. 5. Зиновий Горбовец. Портрет витебского искусствоведа И. Фурмана. 1926.



Ил. 6. Михаил Севрук. Лето. 1938.



Ил. 7. Владимир Фаворский. Из серии «Годы революции». 1928.



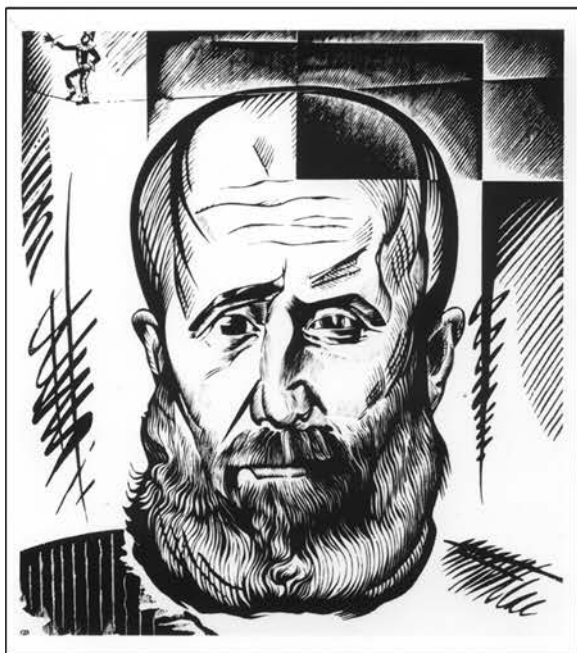
Ил. 8. Соломон Юдовин. Сапожник. Из цикла «Былое». 1926.



Ил. 9. Ефим Минин. Окраина Витебска. 1928.



Ил. 10. Владимир Провидохин. Зверь+число Велимир Хлебников. 1987.



Ил. 11. Анатолий Зайцев. Портрет Б.И. Казакова. 1977.



Ил. 12. Леонид Антимонов. Без названия.

пластичная и легкая в выполнении. Трудоемкая гравюра на дереве, предполагающая жесткое мышление в материале, сохранила немногих приверженцев. Произведения А. Зайцева, Ю. Баранова, Г. Грака, Н. Лозового, В. Провидохина являются во второй половине XX века редкими примерами белорусской станковой ксилографии (ил. 10).

Пожалуй, ключевой фигурой белорусской ксилографии второй половины XX века является Анатолий Зайцев. Работать в ксилографии художник начал еще во время учебы в Белорусском театральном-художественном институте на отделении графики (1959–1965), где он учился у А. Кашкуревича и А. Мозолева.

Вполне самостоятельной школой творческого поиска в гравюре на дереве стала работа А. Зайцева над иллюстрациями к книге М. Садковича, Е. Львова «Георгий Скарина» (1967). Однако на раннем этапе творчества он не избежал влияния крупнейших мастеров гравюры. Несомненным авторитетом для А. Зайцева был В. Фаворский в частности и искусство русской ксилографии в целом. Усвоение опыта этого мастера стало очевидной необходимостью для овладения техническим мастерством гравирования, понимания художественных особенностей и возможностей техники, а затем постепенного формирования индивидуального почерка и собственной стилистики. В работах для книги о Скорине достигнуто было главное – понимание уникальности графического языка ксилографии, ее непосредственная связь с возможностями материала («чувство материала»), влияющее в свою очередь на стилистическое решение художественного произведения.

С книгой соприкасается еще одна область творческой деятельности А. Зайцева – искусство экслибриса. Интерес к книжному знаку, как своеобразному ремеслу миниатюры, способствовал совершенствованию мастерства владения резцом для достижения предельной выразительности и лаконичности графической композиции. Лучшие экслибрисы художника, среди которых Exlibris A. Kaskurewicz (1968), exlibris DRS (1964), из книг Н. Критченковой (1972), оригинальны по замыслу и технически виртуозны по исполнению. В эти годы в белорусской графике заметен подъем интереса к искусству

книжного знака. Ксилографию для создания экслибриса используют белорусские мастера Геннадий Грак, Николай Лозовой, Юрий Баранов [8].

Книжная графика – всего лишь одна творческая грань А. Зайцева, поиск выразительности графического языка и образности композиционных решений характерно и для станковой ксилографии художника, в области пейзажа и портрета, сюжетной композиции и натюрморта. Это серии гравюр «Мой современник», портретов писателей и поэтов, пейзажей «Моя Беларусь», «Мой Минск», «Мядельщина», натюрмортов «Вокруг нас», сюжетных композиций «Библийские праздники». Графические листы в серии сохраняют свою самостоятельность и завершенность, объединяются главным образом тематической общностью.

Пейзажные серии выполнены в традиционной технике торцовой ксилографии, однако, в их образном и техническом исполнении существуют определенные отличия. К тому же в серии входят произведения разных лет, что позволяет проследить эволюцию творческого почерка художника. Городские пейзажи обладают конкретностью и документальной точностью, это своеобразные графические репортажи о достопримечательностях Минска, где главные архитектурные сооружения соседствуют с изображением небольших улочек и городских скверов. В то же время ксилографии обладают лапидарностью композиционного решения и лаконичностью графического языка, что превращает их в своеобразные изобразительные знаки-символы города Минска («БАТ оперы и балета» (1967)). Пейзажные мотивы графических серий «Моя Беларусь», «Мядельщина» содержат больше обобщения и типизации в композиционных решениях, представляя зрителю собирательные образы природы родного края («Ветреный день» (1984)).

Небольшие по размерам ксилографии А. Зайцева – это графические миниатюры, в которых присутствует филигранность и точность резьбы, техничность виртуозного исполнения. В городских пейзажах автор суровой, несколько угловатой стилистикой деревянной гравюры подчеркивает геометризм городской среды, а также условность и декоративность пространственных по-

строений, основанных на резких контрастах белых и черных плоскостей, на ритме острых линий и динамичных штрихов. В гравюрах обобщенный контур и силуэт сочетается с прямой штриховкой, создающей определенную цветовую шкалу: белый, максимально черный и серебристый промежуточный цвет («Улица М. Богдановича» (1982)). Ксилографии на тему белорусской природы обладают большим богатством пластических решений: использование гибкой контурной линии и разнообразия штриха позволяет достигать в изображении нюансов тона, светотеневых градаций, пространственной глубины, предметной материальности и детальной проработки. Произведения приобретают изящество, тонкость и деликатность пластического решения, более богатого тонального диапазона («Зимние радуги, логойщина» (2004)).

Кроме торцовой ксилографии в своем творчестве А. Зайцев использует и технику обрезной (продольной) гравюры на дереве. В технике обрезной гравюры А. Зайцевым выполнены произведения портретного жанра. Изобразительный язык обрезной гравюры – условный и лаконичный, в значительной мере абстрагирован от форм реальности. Соппротивление материала освобождает художника от необходимости чрезмерной детализации, приводит к укрупнению и упрощению формы, лишенной богатых тональных отношений. Декоративность и сдержанность образного строя гравюры с условно-пространственным решением и даже с подчеркиванием плоскости листа характерно для портрета Б. И. Казакова (1977), где автор подчеркивает, прежде всего, самые характерные черты модели (ил. 11). Графическая форма портрета решена в значительной степени условно, с членением пространства гравюры на геометрические фрагменты, наложением их друг на друга и лишением изображения объемно-пространственных построений.

Другой подход обнаруживается в портретах писателей и государственных деятелей. В стилистическом решении этих портретов выявляется больше иллюстративности, и вместе с тем точности и правильности внешней формы, для отражения которой используется моделирующая штриховка и светотеневые градации. Некоторая поверх-

ностность в образности портретов компенсируется бесспорной виртуозностью резьбы, техническим мастерством выполнения гравюры (портреты следователя Л. Д. Палея (1977), писателя А. П. Чехова (1983)).

В стилистическом и образном решении портретов родных и друзей художника присутствует больше композиционной свободы и художественного эксперимента («Молчаливый Виктор» (портрет В. Стасевича) (2002), «Женский портрет с белой птицей» (портрет З. Литвиновой) (2006)). В портретах чувствуется желание автора привлечь внимание зрителя не к внешности персонажа, а прежде всего к его внутреннему миру и душевному состоянию. В пространстве гравюры происходит своеобразное наложение реального и мистического, видимого и невидимого мира, в образе присутствует сочетание символа и метафоры, экспрессии и гротеска.

Тематический и жанровый обзор ксилографии А. Зайцева будет неполным без анализа его сюжетных композиций на библейскую тему. В композиционном и стилистическом решении гравюр из серии «Библейские праздники» происходит своеобразное сочетание визуального и вербального языков, в символические изображения включены текстовые надписи на еврейском языке, которые для сведущих раскрывают суть изображаемого, для обычного зрителя вносят элемент загадки и желания расшифровать тайнопись через изобразительный мотив. В ксилографии «Лестница надежды» художнику удастся достичь в композиции той степени лаконичности и выразительности, которая выделяет ее среди других работ серии. Религиозная тема находит свое воплощение не только через композиции праздников. В станковых ксилографиях «Моисей» (2005), «Встреча Петра с Павлом» (2007) автора интересуют образы библейских пророков, а в гравюрах «Молитва» (2008), «Ступени. Восхождение на небесную родину» (2006), «Ковчег» (2005) звучат философские вопросы космического мироздания и земного сотворения. В работах «Двое в лодке» (2002), «Песнь песней» («Любовь без крыльев не бывает») (2002) религиозность присутствует в нравственных сферах человеческой жизни.

Поздним ксилографиям присуща еще одна интересная особенность: в стилисти-

ческом решении гравюры художник использует элементы фактуры деревянной доски («Образ» (2000), «Портрет Казимира» (2003)). В композициях «Молитва» (2008), «Ступени. Восхождение на небесную родину» (2006) используется даже естественный контур среза торцевой доски, не обрезая ее по сторонам до прямоугольного формата.

В искусстве ксилографии второй половины XX века можно отметить сближение разных гравюрных техник в стилистическом решении, порой по оттиску трудно бывает определить, имеем ли мы дело с гравюрой на продольной доске, на торце или даже на линолеуме. Сохранение и выявление природных свойств материала зависит уже не столько от технических возможностей, сколько от художественного такта гравёра и от поставленных образных задач. Как следствие этого – некоторые художники используют фактуру деревянной доски в качестве важного выразительного средства, учитывают при этом и характер материала. Еще в начале XX века П. Гоген, Э. Мунк извлекали художественные эффекты из неровной поверхности доски, используя фактурные элементы в стилистическом решении. Интересными экспериментами в декоративно-фактурном решении являются произведения витебского художника Леонида Антимонova. Художник в качестве основы для гравюры использует фанеру – материал, способный при печати сохранять следы фактуры и текстуры деревянной поверхности. Фанеру из различных пород деревьев использовали для создания гравюры также литовские графики Э. Юренас, Р. Гибавичус, немецкий гравёр В. Рудольф, японские мастера У. Макото, С. Кэндзи, И. Нобуя, С. Кихей. Сохраненные в отпечатке фактурные и тек-

стурные пятна используются художниками как выразительное средство для создания художественного образа в качестве изобразительного элемента и декоративного эффекта. В этом процессе важно взаимное обогащение, в котором абстрактный (в изобразительном отношении) материал обретает зримый смысл, а бестелесная идея становится плотью, сохраняя при этом основное свойство материала (ил. 12).

Заключение. Таким образом, характерной чертой в развитии ксилографии XX века является стилистическое многообразие, сохранение традиций древнейшей техники гравюры, а также поиск новых оригинальных пластических и образных решений. Для белорусской ксилографии были характерны и общие стилистические тенденции графического искусства XX века (в этом она шла в ногу с ксилографией европейских стран), одновременно она отвечала и совершенно особым требованиям, предъявляемым к искусству новой советской действительностью, и в то же время сохранила национальную самобытность и творческую индивидуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Очерки по истории и технике гравюры. – М., 1987. – С. 9.
2. Герчук, Ю. Я. История графики и искусства книги / Ю. Я. Герчук. – М., 2000. – С. 272.
3. Горбовец, З. Гравюры на дереве / З. Горбовец. – Витебск, 1927.
4. Гісторыя беларускага мастацтва. – Мінск, 1990. – Т. 4: 1917–1941 гг.
5. Фурман, І. П. Віцебск у гравюрах С. Юдовіна / І. П. Фурман. – Віцебск, 1926.
6. Фурман, І. П. Віцебскія мастакі-гравёры / І. П. Фурман. – Віцебск, 1928.
7. Шматоў, В. Ф. Беларуская графіка 1917–1941 гг. / В. Ф. Шматоў. – Мінск, 1975.
8. Елисеев, В. Земле – земное / В. Елисеев // Знамя юности. – 1973. – 11 апр.

Поступила в редакцию 21.10.2014 г.

УДК 78.035(430)«18»

Психологические откровения Роберта Шумана

Демченко Г. Ю.

Саратовский областной колледж искусств, Саратов



Автор статьи акцентирует внимание на анализе творчества выдающегося композитора-романтика Роберта Шумана с точки зрения психологической глубины музыкальных произведений. В статье рассматривается влияние на Роберта Шумана одного из самых значительных его предшественников в сфере музыкального психологизма – Франца Шуберта. Опираясь на творчество Ф. Шуберта, Р. Шуман разрабатывал сферу психологизма, максимально расширяя диапазон ее граней, погружаясь в сокровенные тайники внутреннего мира, выражая их в утонченных лирических проявлениях. Психологизм музыкальной характеристики проявляется в творчестве Шумана в многообразии оттенков раскрываемого состояния, в его тщательной «светотеневой моделировке». Автор говорит о психологической нюансировке и тончайшей детализации в отображении эмоционального строя личности. Психологизм, отнюдь не являясь исключительной prerogative эпохи романтизма, обретал романтическую окрашенность, когда отмеченная углубленность возводилась «в квадрат», когда культивировалось повышенное внимание к происходящему с человеком, когда раскрывались особые и сложнейшие процессы внутренней жизни личности.

Ключевые слова: музыкальный постмодернизм, структура музыкального произведения, саратовские композиторы.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 29-32)

Psychological Revelations by Robert Schumann

Demchenko G. Yu.

Saratov Regional College of Arts, Saratov

The author centers round the analysis of the creative work of the outstanding composer romanticist Robert Schumann from the point of view of psychological depth of his musical works. Influence on Robert Schumann of one of his most significant predecessors in the sphere of musical psychology, Franc Schubert, is considered in the article. Resting on F. Schubert's creative work, R. Schumann developed the psychology sphere and maximally widened the range of its sides, submersing into secrets of inner world, depicting them in elaborate lyrical expressions. Psychology of musical characteristics is expressed in Schumann's work in the variety of shades of the disclosed state, in its detailed «light and shade modeling». The author speaks about psychological nuance depiction and exquisite detail expression in the reflection of the personality emotional composition. Psychology, not being exclusive area of the epoch of Romanticism, acquired romantic coloring, when the noted depth was multiplied, when increased attention, to what was happening to man, was cultivated, when special and elaborate processes of personality inner life were disclosed.

Key words: musical post modernism, structure of a musical piece, Saratov composers.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 29-32)

Если корневое *психо...* отсылает к душевной жизни человека в целом, вообще, если термин психика подразумевает совокупность душевных (сознательных и бессознательных) процессов и явлений (ощущения, восприятия, эмоции, представления и т. п.), а слово *психология* – душевный склад, душевную организацию человека (в данном случае опускаем обозначение науки о фактах, механизмах, процессах и закономерностях психической жизни человека), то понятие

психологизм имеет отношение именно к искусству, фиксируя углубленное изображение душевных переживаний человека.

Цель статьи – анализ творчества выдающегося композитора-романтика Роберта Шумана с точки зрения психологической глубины музыкальных произведений.

Сфера психологизма в музыке Роберта Шумана. На этот счет хотелось бы оттолкнуться от суждений П. Чайковского, крупнейшего мастера психологической

Адрес для корреспонденции: e-mail: alexdem43@mail.ru – Г. Ю. Демченко

характеристики в искусстве следующего исторического этапа: «Величие Шумана заключается, с одной стороны, в богатстве его изобретательной способности, а с другой – в глубине выраженных им душевных настроений, в обнаруженной им, резко выделяющейся индивидуальности» [1]. И еще о «глубине выраженных им душевных настроений» в шумановской музыке: «В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека» [1, с. 38].

Самым значительным предшественником Р. Шумана в сфере музыкального психологизма был Франц Шуберт, оказавший на него непосредственное влияние в данном отношении. Вслед за Ф. Шубертом, Р. Шуман активнейшим образом разрабатывает сферу психологизма, максимально расширяя диапазон ее граней, когда речь идет о глубоко погружении в сокровенные тайники внутреннего мира (своего рода «эзотерика» души) и об утонченных лирических проявлениях. Психологизм музыкальной характеристики проявляется в творчестве Шумана в многообразии оттенков раскрываемого состояния, в его тщательной «светотеневой моделировке» (данное понятие живописной техники легко проецируется на звуковую ткань композитора). Далее можно говорить о психологической нюансировке и тончайшей детализации в отображении эмоционального строя личности (всеобъемлющую шкалу градаций отмеченной палитры содержат в себе «Фантастические пьесы»).

Характеристика психологизма Роберта Шумана. Важнейшая сторона шумановского психологизма (ее С. Скребков определял как один из принципов романтического стиля) состоит в многообразии и непрерывности качественных взаимопереходов» [2]. В частности, словно в развитие этой мысли, Н. Дожина свою статью назвала весьма симптоматично «Гармония Шумана как язык душевных движений». Рассматривая данный аспект на примере фортепианных произведений, исследователь в качестве характерного фактора романтического мироощущения отмечает «эмоционально-психологическую внутреннюю изменчивость», которой в сфере гармонии отвечает «напряженная, активная модуляционность – в “скользящих” красочных сопоставлениях тональностей в сочетании с интенсивной сменой гармоний

коренятся богатые возможности, использованные Шуманом для выражения тончайших психологических состояний» [3].

Отмеченные «качественные взаимопереходы» и «внутренняя изменчивость», с одной стороны, создают столь характерную для творчества композитора интенсивнейшую *вибрацию эмоционально-психологических состояний*, см., к примеру, в пьесе «Порыв» вспышки бурного темперамента и тут же обращения к мечтательному лиризму, где, в свою очередь, радость, восторг стремительно сменяются грустью, меланхолией, с объединяющей все это взволнованной пульсацией горячего чувства. С другой же стороны, названные качества отражают *исключительную неустойчивость* душевной организации героя шумановской музыки и *повышенную нервность* его натуры. В соединении с этими качествами импульсивность высказывания выливается в нечто лихорадочное. Так, в крайних, быстрых частях Второй сонаты порывистая энергия несет на себе психологическую печать горячего переживания происходящего, взволнованности и беспокойства романтической души. Лихорадочное возбуждение может доходить до спазмов судорожности, и тогда становится очевидным, что за всем этим скрывается сильнейшее чувство тревожности, а следствием оказывается гнетущий тонус страдания (в репризе побочной партии *Allegro* Первой сонаты нарастание подобного состояния приводит к трагическим констатациям утраченных иллюзий, надломленности, безнадежности, жизненной потерянности – на этой пессимистической ноте I часть и заканчивается).

«Крейслериана» Роберта Шумана. Хрестоматией такого рода состояний можно считать «Крейслериану». Драматургический костяк цикла составляют нечетные части (I, III, V, VII), к которым присоединяется заключительная VIII часть. Здесь в различных оттенках мятежной героики предстает порывистая импульсивность остро впечатлительной натуры «безумного капельмейстера». Бурные выплески «клокочущих» эмоций доходят подчас до грани неистовства (как бы задыхаясь в обуревающем изнутри волнении). Примечательна дважды появляющаяся авторская ремарка *Чрезвычайно возбужденно, Очень возбужденно*. А с точки зрения нервной неустойчивости психологического тонуса показательно, например, в I части движение басового голоса, который, казалось бы, должен быть опорой, в

синкопированном ритме.

«Крейслериана» может служить и образцом характерных для стиля Р. Шумана резких, неожиданных переключений как между пьесами, так и внутри них. Этим мы приближаемся к ядру его психологизма – *психологизма контрастов*. Причем в данном случае речь идет о внутренних контрастах, то есть о контрастах внутри мира личности, что характеризует, с одной стороны, ее духовное богатство, впечатляющую множественность ее проявлений, а с другой – противоречивую сложность, нередко как бы ее раздвоение на ипостаси-антиномии. И нелишне напомнить, что немецкая философия в лице старших современников Р. Шумана настойчиво разрабатывала общие закономерности процессов подобного рода. В диалектике Г. Гегеля *противоречие* оценивается как внутренний источник развития. У Ф. Шеллинга динамическое *единство противоположностей* рассматривается, прежде всего, в приложении к искусству, и возможность реализации этого феномена связывается главным образом с интеллектуальной интуицией, присущей художественному гению.

Непрерывная смена настроений, их чрезвычайно прихотливая игра, резкие перепады состояний с перебросами из крайности в крайность, в том числе «накаты» наступательной энергии и «откаты» в проникновенный лиризм или глубоко задумчивость, причем все это в спонтанно-импульсивном выражении – вот магистраль типичнейшего «поведения» романтической натуры у Шумана. Приведем несколько разноплановых примеров на этот счет.

В I части Фантазии *C-dur* чисто романтический модус жизнепроявления предстает в поистине поляризованных сущностях: могучие взлеты горделиво-личностного духа, который кажется всемогущим, бурные разряды энергии и патетические бушевания, публицистический запал и направленность вовне сосуществуют с растерянностью, трагизмом, полным замыканием в себе, тончайшими нюансами сокровенного лирического чувства. Так складывается сложнейший симбиоз состояний и настроений, связанных с сильнейшими колебаниями эмоционального нерва. Воплощается же это посредством напластования контрастных тем, с помощью сопоставления мощных кульминаций и неожиданных прерывов звучания, разброса динамической амплитуды (на пределе громкости и тихо, еле слышно) и т. д.

Концепция Второй сонаты в конечном

счете построена на «тотальном» сопоставлении предельно контрастирующих линий: абсолют беспокойно-лихорадочной энергетики (бурная жизнедеятельность, горячее бурление жизненной борьбы либо иронично-насмешливый демонизм в III части) и абсолют подчеркнутого спокойствия, отстраненный (вплоть до состояния отрешенности) лиризм высоких чувств и помыслов. «Пестрые листки», если рассматривать их как нечто целое, также основаны на обостренных до максимума образных переключениях, суть которых состоит в поляризации бурь и затиший «погоды» внутреннего мира – мятежное непокорство и смирение, исключительно бурный порыв вовне и замыкание в сокровенно-личном.

Свое основополагающее выражение психологизм контраста в творчестве Шумана получил через введенную самим композитором дихотомическую пару *Флорестан–Эвзебий*, которая стала воистину притчей во языцех. Подразумевая ее, А. Einstein в своем капитальном труде большому разделу, который посвящен композитору, дает предельно лаконичный и максимально выразительный заголовок: «Искусство Шумана – огненное и мечтательное» [4]. В полном соответствии с личностным восприятием композитора одна из четырех глав монографии J. Fuller именно так и названа – «Флорестан и Эвзебий» [5]. Констатируя широчайшую распространенность данной пары в научном обиходе, М. Смирнов транспонирует ее в русло психологизма: «Общепризнанно, что основной нерв музыки Р. Шумана – борьба Флорестана и Эвзебия, противостояние двух этих контрастных начал в человеческой душе. Возникающая из этого психологическая схема предстает в бесчисленных вариантах, провоцируя спектр тончайших взаимодополняющих и взаимоисключающих эмоций. Шуман внес в музыку новую психологическую пульсацию, неизвестные до него нервность и трепетность. Смены эмоциональных состояний, переходы их нюансов стали совершаться с появлением Шумана по-другому» [6].

Двойственность структуры личности, сотканной из предельных контрастов («огненное и мечтательное»), прекрасно сознавал и сам автор, нередко весьма конкретно связывая свои творения с этими двумя именами. Так было, например, с циклической сюитой «Давидсбюндлеры», главным драма-

тургическим принципом которой являются поляризованные контрасты бурных, порывистых или экспансивно-бравурных образов, исполненных пылкой страсти (Флорестан), и мягких, утонченных настроений и рефлексий, причем не просто лирических, а глубоко интимных (Эвзебий). И все это зачастую в резких, неожиданных переключениях состояний.

Психологизм глубокого контраста дихотомии *Флорестан–Эвзебий* в качестве движущего противоречия во всей явственности представлен в «Крейслериане». Предпосылая произведению этот заголовок, Р. Шуман прокомментировал: «Крейслер – это фигура, созданная Э. Т. А. Гофманом: эксцентричный, дикий, гениальный капельмейстер» [7].

Тем не менее, суть музыкальной образности нередко и вполне справедливо связывают с особенностями натуры и устремлений самого композитора, соответственно трансформируя название в «Шуманиану». Как бы там ни было, этот цикл, написанный на одном дыхании, – из вершин вдохновения и поэтичности, из самых показательных и сильных вещей Р. Шумана, концентрированно раскрывающих остро романтический характер его художественного мышления. И, очевидно, автор давал себе отчет в степени выразительности своего детища, коль решился на посвящение музыканту, которого из своих современников ставил превыше всего: *Моему другу Ф. Шопену*.

Перед нами виртуознейший опус, и его «высокие технологии» нацелены на то, чтобы раскрыть сложность внутреннего мира романтической личности с характерной для него импульсивностью и экстремальностью проявлений. Эти качества как раз с наибольшей остротой и предстают в психологизме резких перепадов состояний, в их неожиданных переключениях. Возникающая, как следствие, множественность сопоставлений ведет к напластованию дробных контрастов, чем особенно выделяется № 5. Их движение определяется действием генерального контраста, который формируется под эгидой бинарной пары *Флорестан–Эвзебий*. Суммарно ее составляющие выглядят в «Крейслериане» следующим образом. *Флорестан*: «буря и натиск», кипение сил и чувств, чрезвычайное возбуждение, патетика мятежных действований, неистовые порывы – вновь и вновь бросаясь в море жизненной борьбы. *Эвзебий*: мягкий лиризм, мечтательная поэтика, статика торможения в созерцательно-медитативных состояниях,

подчеркнутое спокойствие и умиротворение духа – воспаряя над тревогами и треволнениями житейского мира.

Варианты и типы образных переключений многообразны. При всей остроте сопоставлений эвзевиевское начало может как бы «прорасти» из волн флорестановских бушеваний – такое происходит в № 1. Во втором из них, в свою очередь, на вершинном всплеске будоражащих эмоций возникает резкий прерыв-откат, а следующая позднее связка-переход нейтрализует бурно-лихорадочную порывистость, выводя к рефрену. Особый случай находим в № 7, где резкий перебив образных планов (лирическое умиротворение, сменяющее бурный динамизм демонического наклонения) остается без ожидаемой репризы, завершаясь тихой музыкой хорального склада.

Генеральному контрасту сопутствуют дополняющие сопоставления. В только что названном *Интермеццо I* из № 2 в парадоксальном и, в сущности, несовместимом противопоставлении к серьезной атмосфере целого появляется не просто игриво-шаловливое скерцо, а скерцо-бурлеска в духе площадных представлений. И в заключительном № 8 возникает резкий, непредвиденный сдвиг от таинственно-причудливой фантастики квази-героического скерцо (*pp, ppp*) к открытой патетике среднего эпизода.

Заключение. Психологизм, отнюдь не являясь исключительной прерогативой эпохи романтизма, обретал романтическую окрашенность, когда отмеченная углубленность возводилась «в квадрат», когда культивировалось повышенное внимание к происходящему с человеком, когда раскрывались особые и сложнейшие процессы внутренней жизни личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чайковский, П. Музыкально-критические статьи / П. Чайковский. – М.: Музгиз, 1953. – С. 118.
2. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – С. 309.
3. Дожина, Н. Гармония Шумана как язык душевных движений (на примере фортепианных произведений) / Н. Дожина // Романтизм в музыке. – Минск: Беларус. гос. академия музыкі, 1999. – С. 136.
4. Einstein, A. Music in the Romantic era: A history of musical thought in the 19th century / A. Einstein. – London: J. M. Dent & Sons LTD, 1948. – С. 206.
5. Fuller, J. Schumann's pianoforte works / J. Fuller. – London: Oxford University Press, 1927.
6. Смирнов, М. Эмоциональный мир музыки / М. Смирнов. – М.: Музыка, 1990. – С. 42.
7. Шуман, Р. Письма / Р. Шуман. – М.: Музыка, 1970. – Т. 1. – С. 447.

Поступила в редакцию 31.12.2014 г.

УДК 792.2.01(470):792.075

Проблематика современного сценического искусства: взгляд со стороны и изнутри

Маликов А. С.

Школа театрального лидера в Центре имени Мейерхольда, Москва



Что такое «современный театр»? Существует ли он? Это тот вопрос, который ежедневно задают себе как люди, связанные с театром, так и вовсе не связанные с ним. Сегодня многие находятся в поиске определения этого термина и самоидентификации внутри его, а другие плывут по течению. В этом процессе нет ни правых, ни виноватых, потому что любая из двух этих позиций важна, ведь она выражает мнение сегодняшнего человека, нашего современника. Значит ли это, что и тех, и других можно причислить к носителям этой тайны под названием современный театр? Автор статьи анализирует собственный опыт, режиссерский и культурологический, свой зрительский опыт. Свои размышления о современном российском театре он излагает в сравнении с процессами, происходящими в европейском драматическом театре.

Ключевые слова: современный театр, постдрама.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 33-36)

Main Issues of Contemporary Theatrical Art: Look from Inside and from Outside

Malikov A. S.

School of Theater Leader at Meierhold Center, Moscow

What is contemporary theater? Does it exist? This is the question which both people connected with theater and not connected with it ask themselves. Many today are in search of the definition of this notion as well as self identification inside it while others float along the stream. This process has neither those who are right nor those who are wrong because either of the two positions is important, for it expresses the contemporary man's understanding. Does it mean that both can be called bearers of this mystery named contemporary theater? The author of the article analyzes his own experience both of the director and the spectator as well as his cultural experience. His thoughts about contemporary Russian theater he presents comparing processes in the European drama theater.

Key words: contemporary theater, post drama.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 33-36)

Опыт работы над спектаклями, над различными драматургическими текстами или текстами культуры в современном художественном пространстве имеет больше вопросов, чем ответов. Это – естественная ситуация смены парадигмы в культуре.

Цель статьи – анализ современного состояния с точки зрения вопрошающего режиссера, практика театра.

Актуальность постановки. Когда мы беремся за новую постановку, то каждый раз

мы задаем себе один и тот же вопрос: нужно ли это сегодня? Соответствует ли это времени, в котором живем? Адекватна ли форма выражения, способ разговора и те вопросы, на которые мучительно ищут ответы, сегодняшнему дню? Жадно впитывали все новое, и продолжаем делать это не менее жадно. Новое, которое ежедневно меняется. И то, что было новым вчера, уже сегодня этим самым новым не является. Рынок театра сейчас настолько разнообразен, что в гонке за «современным», мы не успеваем про-

Адрес для корреспонденции: e-mail: antmalikov@gmail.com – А. С. Маликов

анализировать какие-то важные вещи. Хотя, стоит ли их анализировать? Может именно благодаря этой гонке, мы достигнем высшего уровня и сократим наше отставание от европейской театральной культуры? Для многих этот тезис звучит сомнительно. Но невозможно отрицать наше отставание в исследовании театра. Оно очевидно не только со стороны профессионалов, но и со стороны зрительского восприятия. Мы не говорим о том, что стоит острая необходимость в перевоспитании этого самого зрителя, но хочется донести одну простую и очень важную мысль: зрителя и себя нужно образовывать. Для зрителя необходимо выстраивать образовательную программу. Проводить либо перед спектаклем, либо после встречи с ними. Не просто встречу для галочки, а тщательно спланированную и внутренне организованную, с профессиональным модератором, который готов к разговору, а не лавирует в своих незнаниях. До зрителя нужно донести информацию и ответить на волнующие его вопросы, возникшие от непонимания искусства (если, конечно, оно было в том, что они увидели). И тогда они придут еще раз и уже, может быть, увидят художественную составляющую в той или иной работе. Работа со зрителем – это едва ли не самая важная составляющая в развитии современного театра.

Актуализация современного мышления в границах репертуарного театра. Перейдем к тому, чем приходится жертвовать ради того, чтобы современный театр проник в репертуарный театр. Смешно разделять эти два понятия, и, надеюсь, что в скором времени они станут синонимами, объединятся в любовном порыве и «принесут потомство». Но сегодня еще рано об этом говорить, а значит остается только бороться и мечтать. Подчеркиваю, что хотелось бы соединения, а не вытеснения одного за счет другого: «борьбу» не нужно воспринимать как «войну».

Революционный по своей мысли и задумке текст «Постдраматический театр» Ханс-Тиса Лемана вызвал даже в готовой к любым экспериментам Европе большую дискуссию. До нас этот текст дошел не сразу (через 14 лет) и, получив его, мы по обыкновению возвели его в ранг неприкасаемого, очевидного, бесспорного. Мы восприняли

его как долгожданный аргумент в войне с репертуарным театром, ответ на все наши идеологические внутритеатральные мучения. Хотя, если внимательно рассматривать его, то даже сам Х.-Т. Леман не рассчитывает на истинность в последней инстанции.

В первой половине книги, представляя свою работу, он достаточно настойчиво транслирует мысль о неуверенности в том, что выбранный им путь идентификации театра является верным. Он проводит исследования нового, по его мнению, театра, хорошо представляя риск оторваться от настоящего времени, попасть впросак, создать пропасть между двумя видами театра. Но риск не анализировать новый театр, оставить его без возможной степени понимания для него гораздо более опасен, чем возможная ошибка в его исследовании. На мой взгляд, это мотивация очень верная, она включает в себя заботу о будущем. Именно забота об искусстве будущего позволяет мирным путем находить новые способы мышления. Этой свободы мысли у нас нет.

Мы каждый раз слишком боимся разрушить прошлое, не понимая, что без этого естественного разрушения старого, отжившего, нет пути вперед. И рушатся только лишь неспособные к конкуренции формы: все накопленное временем, актуальное и сегодня, всегда остается и никуда не уходит просто так. При этом, долго находясь в страхе перед собственной рефлексией современного театра, получив в руки достаточно спорный текст (безусловно, входящий в историю театра как событие), мы готовы безоговорочно верить и следовать ему, толком не разобравшись, какое отношение он имеет к нашему российскому современному театру. Скоро на русском языке выйдет «Театр перформативности» Эрики Фишер Лихте, автора, которая много лет занимается изучением современных техник в театре [2]. Этот текст обещает быть интересным, укорененным в эстетическую историю, но в то же время ухватывающий суть явлений настоящего времени. Очень важно, имея перед глазами лучшие образцы европейских исследований, сохранять свободу восприятия и заниматься рефлексией собственного пути.

Свобода выбора и свобода творчества. Настало время найти определение слову «свобода». Если мы обратимся к словарю

Даля, то там это слов толкуется как «своя воля, простор, возможность действовать по-своему; отсутствие стеснения, неволи, рабства, подчинения чужой воле». Как кажется, без свободы не может существовать современный театр. Конечно же, в СССР и нынешней России не меньше, многое подвергалось и подвергается запретам и цензуре. Это заставляет всех нас сегодня лавировать между запретами, стараться выходить на иной качественный уровень, учитывая их. Согласны с тем, что, вполне возможно, именно ограниченное действие явилось контрапунктом к активному действию, а значит способствовало видоизменению театрального и не только ландшафтов и дало своеобразные положительные результаты. Но почему мы не думаем о том, что было бы, если бы была предоставлена абсолютная свобода внутри театрального пространства и насколько бы дальше мы продвинулись вперед благодаря ей?

У свободы есть и обратная сторона медали. Она может привести к полному, необузданному произволу, самовольству, неконтролируемым вещам. Наверное, именно страх перед этим заставляет людей власть имущих создавать и подписывать зачастую глупые законы. Например, с недавних пор, введен запрет на мат. Не стоит на этом подробно останавливаться, но закон вызвал бурные дискуссии среди людей, которые профессионально и серьезно занимаются театром, и которые от этого закона очень сильно страдают. Порой становится страшно от мысли: «А что дальше?». Но у жизни фантазия богаче нашей, а у людей придумывающих запреты, фантазия богаче, чем у жизни. Складывается ощущение, что те, кто сидит и пытливо сочиняет всю эту ерунду, на самом деле являются «могучей кучкой» закомплексованных людей, травмированных 70-летней советской Золушкой, в одном из советских спектаклей. Либо, наоборот, восхищенных правдой, опытом и мудростью 70-летней Золушки! Как бы то ни было, но на современном театре, эта травма сказывается сполна. И слово «компромисс» вызывает настоящую оскормину.

Репертуарный театр готов принять современный театр под свою крышу, но при условии компромисса, то есть, если современный театр учтет пожелания репертуар-

ного театра. Многие идут на хитрость и стараются обойти эти пожелания, и сами того не замечая, теряют по дороге первоначальный замысел. И вроде бы смело все, но с печатью компромисса на теле спектакля. Эта покорность современного театра пространству репертуарного для меня невозможна. В первую очередь потому, что именно категория пространства в современном театре кардинально отличается от предшествующего. Даже если рассматривать европейских режиссеров, например, Кетти Митчел. Она яркий представитель нового театра и работает на одной из основных берлинских сцен «Шaubюне», и сцена эта сегодня – полностью реформированное театральное пространство, напоминающее скорее центр для кинопремьер: здесь есть и бар для post-party, и два небольших камерных зала для театральных экспериментов. Пространство «Шaubюне» совсем не академично, оно существует для того, чтобы исследовать новый тип театра, который по Х.-Т. Леману состоит из нескольких параллельных друг другу источников информации. Это определение очень схоже с определением мультимедиа (множество информационных потоков), оно несет в себе возможность изменения парадигмы восприятия театрального искусства в целом, ведь раньше текст был словом, а теперь мы называем «текстом» и актера, и видеоряд, и художника, и только в последнюю очередь – драматурга. Для измененного типа восприятия, для возможности полностью абстрагироваться от того, что было раньше, необходимо существование художника (в самом широком значении этого слова) в новом пространстве, чистом от прошлых парадигм. Возможно еще работать в старом пространстве с категорией памяти, как это сделала Группа юбилейного года в Театре на Таганке в прошлом сезоне. Новому искусству, которое по сути своей не может зависеть от старого, надо давать возможность реализации. Бескомпромиссность – это единственный способ продвижения современного театра. Но не умереть бы с голоду от нее! В любом случае нужно двигаться вперед. Без движения, не будет жизни.

Место и время зрителя в современном театре. Вернемся к зрителю. Своим артистам с самой первой репетиции я не устаю

повторять: «Не зритель вас формирует, а вы формируете зрителя». Часто складывается ощущение, что зритель покупает театр и ждет когда его вкусно и по его желанию накормят. Часто пожелания зрителя не оправдываются, тут и возникают хлопающие стулья и крики: «Позор!». Когда мы выбираем продукты в магазине, мы стараемся тщательно изучить упаковку. А когда будущие зрители покупают билет в театр, они даже не удосуживаются узнать, что они будут смотреть: чей спектакль, по какой пьесе, присутствует ли там мат и прочие греховные и недопустимые на театральных подмостках вещи? Зритель так и норовит влезть в формирование театральной культуры, всячески выражая свое недовольство. Но ведь его никто не заставляет покупать билет на спектакль «Гаргантюа и Пантагрюель» режиссера Константина Богомолова. Да и вообще, перед просмотром спектакля

было бы неплохо прочитать Рабле. В основном у людей просто не хватает времени на подготовку к спектаклю, но я не считаю, что зритель – дурак. Я говорю лишь о том, что для того, чтобы не разочаровываться, нужно быть любопытным. Если вы любите классику, то лучше пойти в Малый театр, если вы любите авторский театр, то сходите на спектакли Дмитрия Волкострелова. Очень важно научиться создавать себе собственное театральное меню.

Заключение. Для того чтобы избежать в театральном пространстве кровопролития, необходимо наконец начать диалог. И не со своим отражением в зеркале, а с людьми, глаза в глаза, внимательно слушая их точку зрения. Как никогда нам нужны диалог, взаимоуважение и терпимость. Еще надо перестать смотреть в одну сторону, а оглянуться вокруг. И это касается всех без исключения.

Поступила в редакцию 09.01.2015 г.

УДК [745/749+72]:7.016.4(575.2)

Кыргызский орнамент в прикладном искусстве и архитектуре: истоки, пути развития, национальные особенности

Мальчик А. Ю.

Центр германистики Кыргызско-Российского Славянского университета,
Бишкек



В культуре народов Центральной Азии, имеющей богатое наследие во всех областях художественного творчества, заметное место занимает кыргызский национальный орнамент. Кыргызские орнаментальные мотивы украшают убранство мобильного жилища (юрты), экстерьер и интерьер стационарной архитектуры, орнамент распространен в одежде национального стиля, ювелирных изделиях, встречается на разнообразных бытовых предметах и сувенирах. В архитектуре, как и в прикладном искусстве, национальный орнамент не существует отдельно от произведения, поскольку имеет прикладные функции. Используя его в качестве архитектурного декора, лучшие архитекторы Кыргызстана преобразовали сооружения простых форм, добиваясь удивительных эффектов. Однако, несмотря на примеры удачного использования мотивов кыргызского орнамента, нельзя не признать, что орнамент еще не достаточно востребован при декорировке интерьеров загородных домов, офисов, кабинетов, фойе, актовых залов, столовых, бассейнов и других сооружений.

Ключевые слова: прикладное искусство, архитектура, орнамент, семантика.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 37-40)

Kyrgyz Ornament in Applied Art and Architecture: Origin, Ways of Development, National Peculiarities

Malchik A. Yu.

German Studies Centre, Kyrgyz-Russian Slav University, Bishkek

In the culture of Central Asian peoples, which has a rich legacy in all spheres of art creative activity, Kyrgyz national ornament takes a great place. Kyrgyz ornamental motives decorate mobile dwellings (yurtas), exterior and interior of stationary architecture; the ornament is wide-spread in national clothes, jewelry, in various souvenirs and objects of everyday life. In architecture, as in applied art, the national ornament does not exist separated from the work of art, because it has applied functions. The best architects of Kyrgyzstan, who used it as architectural décor, transformed constructions of simple forms and got surprising effects. However, in spite of successful examples of application of Kyrgyz motives, one can't but mention that interiors of country houses, offices, studies, foyer, assembly halls, restaurants and the other constructions are not often decorated with the ornament.

Key words: applied art, architecture, ornament, semantics.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 37-40)

Вторая половина XIX – начало XX в. – время расцвета кыргызского орнамента. Мотивы национального орнамента повсеместно встречаются в интерьере юрты, украшая изделия кыргызского прикладного искусства. На данном этапе значительных успехов достигли ковроделие, узорное ткачество, плетение циновки из

Адрес для корреспонденции: e-mail: maltschik@list.ru – А. Ю. Мальчик

чия, вышивка, тиснение по коже, резьба по дереву и ювелирное искусство [1; 2]. Традиционный орнамент можно объединить в четыре основные группы. В первую группу, распространенную на кыргызских ковровых изделиях, циновках из чия, в вышивке и предметах из дерева, вошли круги, квадраты, восьмиугольники, крупные кресты, простые и ступенчатые ромбы, треугольники, зигзаги и овалы. Вторая группа, которая встречается на изделиях из кожи, дерева и металла, представлена пальметтами, полупальметтами и S-образным мотивом, крестообразными фигурами, «волной» с завитками и рогообразными мотивами. Характерная для кыргызской вышивки третья группа включает цветочно-растительные мотивы и сложные розетки. Четвертую группу составляют некоторые центрально и восточно-азиатские символические знаки: меандр, плод граната, облаковидные узоры и вихревая розетка.

Существенными чертами кыргызского орнамента второй половины XIX – начала XX в., как и у других центральноазиатских народов, являются симметрия, наличие центрального поля и бордюров, зеркальное отражение узоров и превращение фоновых частей в самостоятельный узор. Все многообразие орнаментальных форм кыргызов можно свести к трем категориям симметрии: розетке, бордюру и сетке. Узорной сетке, представляющей собой замкнутую фигуру (квадрат, прямоугольник, ромб и др.), присущи ось симметрии и проходящая по ней плоскость симметрии. В боковых бордюрах обычно при идентичности переносимых узоров по оси переноса присутствует взаимное зеркальное отражение правой и левой частей узора. Сетки, применяемые в кыргызском орнаменте, отличны друг от друга системой своих узлов: квадратной, ромбовидной, треугольной и др., с вписанными в них узорами [3; 4].

Цель статьи – проследить историю и эволюцию орнамента в культуре Кыргызстана.

Семантика орнамента. Названия кыргызских орнаментальных мотивов, их сходство с природными явлениями, бытовыми предметами и декоративными изделиями свидетельствуют о их различии в семантике. В то же время большое значение в кыргызском орнаменте нового времени приоб-

ретают декоративное начало. Изображения конкретных предметов получают большую стилизацию, или, напротив, геометрическим фигурам даются названия предметов, явлений природы, частей тела или имеющие отношение к животным (подкова, луна, облако, голова, рог и т. п.). В содержание орнаментальных узоров народные мастерицы привносят много поэтических мыслей, тесно переплетающихся с фольклорными представлениями, хозяйственной и культурной жизнью прошлого. В орнаментальном воплощении этих представлений важнейшая роль принадлежит декоративно-художественному началу, что значительно усиливает эстетическое звучание каждого узора.

Важно подчеркнуть, что кыргызский орнамент нового времени по своей форме и названиям отдельных узоров наиболее близок к орнаментальным мотивам казахов, каракалпаков, узбеков и таджиков, а также встречается аналогии с орнаментальным искусством туркмен, казанских татар и башкир. Среди рогообразных мотивов можно выделить узор «кочкор муюз» (рог барана), название которого имеет то же значение, что и у казахов, каракалпаков (кошкар муйіз), узбеков (кучкорак), таджиков (кушкорак), туркмен (сойнак), башкир и казанских татар (кускар). Такие же совпадения характерны для геометрического узора «тумарча» (амулет) и растительного «бадам» (миндаль), что прослеживается в их названиях у других центральноазиатских народов (казахские «бадам», «тумарша», узбекские и таджикские «бодом», «туморча» и т. д.). Помимо приведенных выше примеров, по своим очертаниям и названиям у кыргызов, казахов, туркмен, таджиков, узбеков и башкир много общего имеют «волна» с завитками, мотивы «плод граната» и «вихревая розетка». Таким образом, терминология некоторых кыргызских мотивов может соответствовать смысловому значению изначального появления данных элементов орнамента в эпоху древнейшей культуры человечества.

Изучение истории кыргызского орнамента показало, что одним из источников в формировании орнаментального комплекса кыргызов является орнамент таштыкской культуры и енисейских кыргызов. Нами было установлено, что большая часть

узорov первой группы принадлежит к наиболее древним орнаментальным мотивам кыргызов, отражая древнейшие космогонические представления земледельцев и кочевников. Круги, ромбы, квадраты, треугольники, зигзаги, спирали и овалы известны на предметах прикладного искусства таштыкского времени и восходят к VI–I вв. до н. э. Орнаментальные мотивы, выделенные нами во вторую группу кыргызского орнамента, вошли в прикладное искусство в эпоху развитого Средневековья вследствие взаимосвязей енисейских кыргызов с древними тюрками и согдийцами. Такие виды декора, как «волна» с завитками, пальметты, полупальметты и S-образный мотив связаны с почитанием «мирового дерева». Рогообразные и крестообразные фигуры заключают кыргызские тотемистические верования и представления о «мировом дереве». Использование рогообразных мотивов, наряду с кругами и крестами, в качестве родоплеменных тамг подчеркивает важное значение, которое имели для кыргызов эти символические знаки [5].

Входящие в третью и четвертую группу мотивы орнамента обогатили кыргызскую орнаментальную систему в эпоху Средневековья и Нового времени благодаря взаимодействию кыргызов с оседло-земледельческими народами Средней Азии, монголами и китайцами. Цветочно-растительные мотивы, сложные розетки, меандр, облаковидные узоры и вихревая розетка могли восприниматься кыргызами как символические образы, связанные с весенним праздником Нооруз и культом природы [6].

Развитие орнамента в XX – начале XXI в. XX столетие стало эпохой плодотворного развития орнамента в архитектуре и народных промыслах Кыргызстана. Орнаментальные мотивы кыргызов, известные в произведениях прикладного искусства, широко использовались архитекторами как в декоре фасадов и интерьеров зданий, так и в качестве структурообразующей основы формирования генеральных планов. В этот период изделия мастеров народных промыслов входят в современный быт и становятся частью интерьеров не только мобильных жилищ (юрт), но также коттеджей и квартир в многоэтажных домах. Это способствует лучшей адаптации коренного

сельского населения к условиям проживания в домах и квартирах городского типа, повышает выразительность архитектурных решений, а также свидетельствует об успешном осуществлении архитекторами и художниками Кыргызстана необходимого синтеза изобразительных искусств и архитектуры в городах и селах страны. Важную роль в успешном развитии архитектуры и народных промыслов в XX в. сыграла подготовка в Кыргызстане своих профессиональных кадров архитекторов и художников-прикладников, обогативших зодчество и прикладное искусство новыми творческими достижениями.

В середине XX – начале XXI в. народные промыслы Кыргызстана сочетали два направления в работе: с одной стороны, возрождение традиционных изделий кыргызского прикладного искусства (узорные войлочные ковры, вышивка, тиснение по коже и др.), а с другой – создание новых видов изделий с национальной спецификой (лакированные шкатулки, шахматы, шашки и т. д.). В советский период архитекторы и мастера народных промыслов, широко используя традиционные орнаментальные узоры, вводят в декор инновационные формы орнамента. Анализ памятников архитектуры, изделий народных мастеров и профессиональных художников-прикладников, сотрудничавших с ОНХП «Кыял», позволяет выделить три дополнительные группы. Первая группа включает новые растительные и цветочные узоры: «волна» с завитками в сочетании с цветочными розетками, цветочные розетки в стиле классицизма (архитектура), мотив розы (вышивка, ворсовое ткачество), кленовые листья (шкатулки из орехового капа), деревья и кустарники (циновки из чия). Вторая группа содержит зооморфные и антропоморфные образы: обобщенные изображения горного козла, головы оленя, лица девушки (архитектура), черепахи, беркуты, бабочки, собаки (циновки из чия), схематичные фигуры людей (ворсовое ткачество) вариация на тему узора «мюйюз» (шкатулки из орехового капа), «голубь мира», павлины, попугаи и ласточки (вышивка). В третью группу вошла советская эмблематика, имевшая распространение до распада СССР: серп и молот, пятиконечная звезда, гербы СССР и Киргиз-

ской ССР (архитектура, вышивка), эмблема Олимпийских игр 1980 г. (калпаки). С обретением независимости фасады многих зданий украсила лепнина с изображением герба Кыргызской Республики, некоторое распространение получили небольшие панно из чия, изображающие флаг и герб независимого Кыргызстана.

Проведенные нами исследования архитектурных памятников этноархитектуры и произведений народных умельцев из разных регионов республики (в период с 2002 по 2010 г.), показали, что современные архитекторы и народные мастера стремятся сохранить самобытность традиционных форм кыргызского орнамента. Важно подчеркнуть, что мотивы кыргызского орнамента в настоящее время не только применяются архитекторами в декоративном убранстве архитектурных сооружений, но и служат для них хорошей основой при проектировании архитектурных комплексов и зданий (комплексы «Манас айылы», «Кыргыз айылы» и др.) [7]. С другой стороны, в обследованных нами селах Иссыккульской и Нарынской областей стационарные постройки по-прежнему сосуществуют с традиционной юртой, которая в современных условиях сохраняет значение производственного жилища скотоводов. Для интерьера юрт и стационарных домов характерно, наряду с фабричной мебелью, предметами бытовой техники и другими изделиями промышленного производства, распространение многих элементов традиционного убранства жилища, декорированных народным орнаментом.

Среди мотивов орнамента, распространенных в декоре памятников этноархитектуры и произведениях бишкекских, иссык-кульских, нарынских, жалалабатских и ошских народных умельцев, особенно популярны рогообразные узоры (мюйюз), квадраты (кишинин башы и др.), треугольники (тумар, тумарча), «волна» с завитками (кыял), зигзаги (ийрек), парные миндалевидные фигуры (куш канат). Небольшое количество орнаментальных мотивов не мешает современным архитекторам и народным мастерам находить интересные композиционные решения. Пройдя длинный путь эволюции, многие узоры упро-

стились и приобрели более выразительную форму, доступную для выполнения в любой известной у кыргызов технике. Узоры используются в неразрывном единстве с объектом декора и его функциональным назначением. Важную роль в трактовке кыргызского орнамента играет цвет. Цвет не только вносит ритмическое чередование в композицию единообразных мотивов, но и обычно создает орнаментальную фигуру, делает возможным различное восприятие одних и тех же узоров.

Заключение. Опираясь на древние, чисто народные традиции, кыргызское орнаментальное искусство при активной государственной поддержке может иметь широкие возможности для своего роста и усовершенствования. Тем более, что кыргызский орнамент пригоден к использованию в различных материалах с одинаковым художественным эффектом. Один и тот же узор может быть применен в мягком и жестком материале, не вызывая изменений в структуре и стиле орнамента. Это свойство кыргызского орнамента может использоваться и современными мастерами народных промыслов, архитекторами и дизайнерами. Но для того, чтобы направление путей развития кыргызского орнамента было правильным и перспективным, необходима самая прочная творческая связь современной орнаментики с художественной культурой прошлого, с национальным наследием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамзон, С. М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи / С. М. Абрамзон. – Фрунзе: Кыргызстан, 1990. – С. 394–395.
2. Махова, Е. И. Материальная культура киргизов как источник изучения их этногенеза / Е. И. Махова // ТКАЭЭ. – Фрунзе: Изд-во АН Кирг. ССР, 1959. – Т. III. – С. 44–58.
3. Муканов, М. С. Казахские домашние художественные ремесла / М. С. Муканов. – Алма-Ата: Казахстан, 1979. – С. 28.
4. Шубников, А. В. Симметрия в науке и искусстве / А. В. Шубников, В. А. Копчик. – М.: Наука, 1972. – С. 296–297.
5. Мальчик, А. Ю. История кыргызского народного прикладного искусства: эволюция кыргызского орнамента с древнейших времен до XX в. / А. Ю. Мальчик. – 2-е изд. – Бишкек, 2009. – С. 55–60.
6. Мальчик, А. Ю. Роль орнамента в формировании архитектуры Кыргызстана (генезис, эволюция, национальные традиции) / А. Ю. Мальчик. – Бишкек: Раритет Инфо, 2010. – С. 55–57.
7. Омуралиев, Д. Современная этноархитектура Кыргызстана (истоки, объекты, тенденции) / Д. Омуралиев, К. Курманалиев. – Бишкек: Изд-во КГУСТА, 2003. – С. 164–165.

Поступила в редакцию 31.12.2014 г.

УДК 666.5(44)«17/18»:7.072.5

Первичная визуальная экспертиза изделий французских фарфоро-фаянсовых мануфактур XVIII–XIX стст.

Кривушенко Я. О.

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев



В последнее время особенно часто встают вопросы изучения корней, истоков современной взаимointegrации культур Западной и Восточной Европы. Ввиду слабой разработанности темы ассимиляции украинскими, белорусскими, польскими, французскими предприятиями «белого золота» памятников промышленного искусства XVIII–XIX стст., остановимся на одном из аспектов этого взаимодействия подробнее. Статья посвящена структурированию информации и описанию основных характерных черт изделий французских фарфоро-фаянсовых мануфактур XVIII–XIX веков, позволяющих провести их первичную визуальную экспертизу. Собраны данные об изделиях 14-ти самых известных французских мануфактур, среди которых: Руанская, Севрская, Лиможская, Сен-Клу и др. Систематизированы фарфоровые и фаянсовые изделия по регионам и мануфактурам, а также материалы о характерных свойствах тела изделия, цвета глазури, особенностях живописи, декора и моделей, что составляет основные рубрики первичной визуальной экспертизы французских фарфоро-фаянсовых изделий.

Ключевые слова: французские фарфоровые и фаянсовые мануфактуры XVIII–XIX столетий, экспертиза.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 41–48)

Initial Visual Examination of Products of French Faience and Porcelain Manufactories of the XVIIIth–XIXth Centuries

Kryvushenko Y. O.

National Academy of Management of Culture and Arts, Kiev

In recent years, issues of studying roots and origins of modern integration of cultures of Western and Eastern Europe have become topical. Due to poor information about Ukrainian, Belarusian, Polish, French companies of «white gold» pieces of industrial art of the XVIII–XIX centuries, the article is focused on one aspect of this interaction in detail. The article is devoted to structuring the information and description of the main characteristics of products of French porcelain and faience manufactories of the XVIII–XIX centuries, which makes it possible to produce primary visual examination. In the article data on products of 14 most famous French manufactories are collected including Rouen, Sevres, Limoges, St. Cloud and others. Porcelain and faience products are systematized by region and manufactories. Materials about characteristics of the body, glaze color, main features of paintings, decorations and patterns, which are the main stages of the initial visual examination of French porcelain and earthenware are collected.

Key words: French porcelain and faience manufactories of the XVIII–XIX centuries, examination.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 41–48)

В последнее время особенно часто встают вопросы изучения корней, истоков современной взаимointegrации культур Западной и Восточной Европы. Ввиду слабой разработанности темы ассимиляции

украинскими, белорусскими, польскими, французскими предприятиями «белого золота» памятников промышленного искусства XVIII–XIX стст., остановимся на одном из аспектов этого взаимодействия подробнее.

Адрес для корреспонденции: e-mail: ysmshen@gmail.com – Я. О. Кривушенко

К сожалению, на сегодняшний день исследования фарфора-фаянса на постсоветском пространстве в большей степени сфокусированы на российском и китайском производстве. Оценке нынешнего состояния культурного наследия фарфора на территории бывшего СНГ и Западной Европы посвящена работа украинского искусствоведа О. Школьной «Передел культурного наследия и современного художественного пространства в области фарфора на территории стран СНГ и Европейского Союза под влиянием культуртрегерства Китая» [1]. Мануфактурам Западной Европы уделяют внимание известные российские исследователи фарфора Н. Бирюкова и Н. Казакевич в своих многочисленных трудах. Для нас, прежде всего, имеет ценность их совместная научная разработка «Северский фарфор XVIII века», посвященная подробному изучению коллекций французского «белого золота» в Эрмитаже [2].

В данной статье планируется осветить характерные черты продукции основных французских тонкокерамических мануфактур XVIII–XIX веков. Исследование проведено на стыке экспертизы и искусствоведения. Подобной проблематикой занимались такие зарубежные специалисты, как Д. Миллер, рассматривая правила подходов к визуальной экспертизе в книге «Детектив по антиквариату» [3] и А. Файи-Хале совместно с К. Лаксуа в книге «Французский фарфор XVIII ст. История, мотивы и марки» [4], посвященной подробному искусствоведческому анализу изделий французских фарфоровых мануфактур. Однако, названными авторами изделия из тонкой керамики рассматриваются скорее в историческом ключе, а не в контексте визуальной экспертизы предметов.

На сегодняшний день в мире антикваров, коллекционеров, музейщиков, аукционистов существует острая потребность в проведении экспертизы предметов искусства той или иной эпохи. Малоисследованными до сих пор, как ни странно, на территории постсоветского пространства остаются предметы французских фарфоро-фаянсовых мануфактур XVIII–XIX стст., которые составляют большую часть европейского наследия. Ввиду современной интеграции культур и возрастающего интереса к западному искусству, нарастает потребность в наработке фундаментальной информационной базы

экспертов разных стран и обмена ее данными. Предложенные к рассмотрению аспекты могут быть апробированы для дальнейшего углубленного изучения характеристик и свойств изделий французских мануфактур данных веков, применяемых в экспертной практике ценителей классического искусства фарфора и фаянса.

Новизна работы связана с тем, что на протяжении двух последних десятилетий на постсоветском пространстве затребована практически применимая информация, полезная для проведения визуальной экспертизы французского фарфора и фаянса периода рококо – ампира.

Цель статьи – систематизация информации о характерных чертах изделий известных сегодня фарфоровых и фаянсовых мануфактур Франции XVIII–XIX стст., сформировав таким образом начальную базу для дальнейших исследований в данной сфере.

Изложение основного текста. Современное общество движется в русле развития технологий, в отличие от периода европейского рококо и барокко, когда к предметам было особое отношение, а человеку было важно разобраться – что именно его окружает. Тогда больше внимания уделялось предметам интимного предназначения, таким как ювелирные украшения, столовые предметы и, конечно же, изделия из необыкновенного материала фарфора.

Тайна производства последнего на протяжении веков была известна только китайским мастерам. Фарфор долгое время завозился в Европу с Востока, а во Францию он попадал через португальских и нидерландских перекупщиков, значительно возрастая в цене. И лишь ближе к середине XVIII века во Франции была найдена рецептура твердого фарфора, что способствовало появлению многих новых мануфактур тонкой керамики. Некоторые фабрики, изготавливавшие ранее изделия из мягкого фарфора и фаянса, смогли расширить ассортимент своей продукции, дополнив его изделиями из столь популярного в то время твердого фарфора.

В эпоху монархий и империй уровень художественного мастерства исполнения каждой вещи высоко ценился. В XVIII ст. для создания элитарного произведения необходимо было наладить сложный цикл fabri-

кации. Создавая имиджевые предприятия, знатные владельцы приглашали известных, часто зарубежных, мастеров. Изготовление твердого фарфора требовало закупки важного ингредиента – каолина. Сначала фабрики завозили его из-за границы, но вскоре открыли залежи каолина на территории самой Франции, что позволило значительно снизить цены на продукцию и расширить ассортимент.

Говоря о производстве фарфора и фаянса, важно не упустить из вида этикет застолья. Он предусматривал определенные периоды приема пищи, поочередность смены блюд в соответствующих им формах. Каждый напиток подавался в предназначенном для него сосуде и т. д.

В XXI веке встал вопрос о сохранении и возобновлении уважительного отношения к искусству предыдущих эпох. Сегодня мы теряем производства, все меньше остается классических изделий, многие технологии изготовления утрачены. Предметы старины, представляющие собой великолепные высокохудожественные образцы, позиционируются как дорогостоящий антиквариат. Всестороннее изучение существующих оставшихся памятников культуры может дать предпосылки для создания новых производств.

В современном мире, в ключе сохранения культурного наследия, происходит активный обмен между странами Западной и Восточной Европы. Приобщаясь к искусству, которое создавалось на основе высоких человеческих идеалов, можно вернуть недостающие элементы быта и культуры прошедших эпох. Так, например, Украина и Беларусь, будучи соседствующими странами, имеют в своем прошлом ряд общих исторических событий, что обусловлено геополитическими связями, и, в значительной мере, оказывает влияние как на менталитет, так и на общий фон развития государств на сегодняшнем этапе.

Начиная с XIV ст. обе страны пребывали в составе Великого княжества Литовского. Во время Рижского договора 1921 года территории западной Украины и Беларуси отошли к Польше. Так, перед началом Второй мировой войны, с подписанием пакта Молотова–Риббентропа в ноябре 1939 года, Западная Украина и Западная Беларусь присоединились к СССР. Сегодня, будучи сосед-

ствующими странами Восточной Европы, Беларусь и Украина переживают очередной период активной культурной интеграции с Западной Европой. Происходит постоянно длящийся взаимный обмен между странами Западной и Восточной Европы, который вовлекает наши страны в новую орбиту развития отношений, в том числе и в разрезе искусства.

Исторически Франция, Польша, Литва, Украина и Беларусь имеют много общего, будучи близкими территориально, они долгие столетия находились в одном культурном социуме. Русифицированную знать обслуживали французские гувернантки, а в начале XVIII ст. на нынешней территории Украины действовали фарфоровые мануфактуры западного образца. Например, одной из них была Корецкая, там работали известные французские мастера, преимущественно обученные в Севре. Секреты технологий и рецептуры красок фарфора и фаянса местные специалисты узнали во многом благодаря наработкам Севрской мануфактуры. Очевидная связь существовала и между представителями руководящего звена тонкокерамических предприятий конца XVIII – начала XIX ст., способными быстро развивать новые идеи и открытия, что и произошло с производством твердого фарфора.

Одним из значимых событий в контексте культурологического обмена была выставка французского фарфора в апреле 2013 года во львовском Музее этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины. Выставка проходила под патронатом Французского альянса и посольства Франции в Украине в рамках Десятого международного фестиваля «Французская весна». Курировалась она Викторией Походай [5], главным хранителем фонда «Современного стекла и фарфора» МЕХП Института народоведения НАН Украины.

В экспозиции были представлены изделия европейских фарфоровых мануфактур XVII–XX стст. [6]. Выставку составили около 400 изделий из фарфора и фаянса. Так ее описывает корреспондент украинской газеты «Gazeta.ua» О. Швед: «Произведения – из частных коллекций и коллекции музея художественного промысла ИН НАНУ. Промышленное производство представлено четырьмя французскими центрами: Руаном,

Мустье, Невером, Страсбургом. Это разнообразные блюда и тарелки разных форм и размеров, кофейные и чайные сервизы, кашпо, вазы, кувшины и многое другое» (пер. с укр. – Я. К.) [6].

Безусловно, самый интересный сегмент фарфора в целом – предметы элитарного характера, которые принадлежали высшим слоям общества, так называемый высокий фарфор. Для того, чтобы лучше разобраться в фарфоро-фаянсовых изделиях, стоит подробнее остановиться на фабриках их производивших.

В период поиска рецептуры твердого фарфора и в последующие годы после его открытия, в Европе существовало большое количество конкурирующих между собой производителей. Во Франции XVIII–XIX стст. только крупных фарфоровых и фаянсовых центров насчитывалось около 14-ти: в Париже и в его округе, в Руане, Сен-Клу, Орлеане, Венсенне, Лиможе и т. д.

Французские фаянсовые и фарфоровые мануфактуры XVIII–XIX стст. Существует несколько теорий о том, как фаянс появился во Франции. По одной из версий, слово «фаянс» происходит от названия итальянского города Фаэнца и появилось во Франции после того, как итальянские гончары переехали в Лион в 1512 году. Сначала французские мастеровые подражали изделиям итальянцев, но к середине XVII ст. они выработали свой уникальный стиль, в декоре которого встречаются мифологические существа. Их основная колористическая гамма: синий и охра. Также было распространено подражание китайскому стилю, мастера вдохновлялись импортным твердым фарфором из Китая, основными цветами которого, были синий и белый [7]. Со временем французы расширили спектр цветов, научившись работать с низкими температурами обжига эмалей. Известно пять основных фабрик, которые производили фаянс во Франции: Руанская, Мустье, Со, Нидервиллерская и Апрей.

Многие фабрики, долго пребывая в состоянии поиска рецептуры твердого фарфора, со временем все же разработали собственные его вариации и внедрили их в свое ранее фаянсовое производство. По этой причине не имеет смысла разделять мануфактуры на фарфоровые и фаянсовые, в данной

статье они размещены хронологически, по дате своего основания.

Интересной является одна из версий появления слова фарфор (фр. *«porcelaine»*) в европейских языках. Вернувшись из путешествия по Китаю, Марко Поло (около 1254–1324 гг.) привез названия удивительных изделий китайского фарфора *«порцеляна»* (от фр. *«pourcelaine»*), так назывались брюхоногие моллюски, обитающие в горячих морских водах, они имели перламутровый оттенок и были приятными наощупь. С тех пор в Европе словом *«porcelaine»* называют изделия из фарфора, которые принадлежат историческому периоду их наивысшего мастерства исполнения.

Мягкий фарфор впервые удалось изготовить на мануфактуре Сен-Клу неподалеку от Парижа. В XVIII ст. различные фабрики, особенно Севр, производили посуду и фигурки из мягкого фарфора. Более прочный твердый фарфор был освоен в 1769 г. с открытием каолина, и, после 1803 г., мануфактура прекратила производство мягкого фарфора. В XIX ст. появилось множество предприятий в Париже и Лиможе по фабрикации твердого фарфора под влиянием ранних работ Севра и Майсена [8].

В XVIII веке Франция стала крупным центром изготовления фарфора и фаянса, пристального внимания заслуживают наиболее известные и ценящиеся в кругу коллекционеров мануфактуры того периода.

Зарождение французского фаянса связано с Руанской мануфактурой. На сегодняшний день Сен-Клу принято считать родоначальником мягкого фарфора. Севрская мануфактура ассоциируется с появлением твердого фарфора и классическими имиджевыми изделиями французского фарфора. Лиможская фарфоровая мануфактура наиболее известна техниками покрытия эмалями.

Далее приведены самые известные фарфоровые и фаянсовые мануфактуры Франции XVIII–XIX веков и специфика их производства, а также характерные черты изделий отдельных фабрик. Опираясь на эти данные, можно проводить первичную визуальную экспертизу предметов фарфора и фаянса.

Руанская фарфоро-фаянсовая мануфактура. Начиная с конца XVII века Руан был известным центром производства фаянса. Руанская мануфактура с 1645 года

получала финансовую поддержку от самого министра финансов Франции Кольбера, а также от собственного основателя, знатного парижанина Николя Пуарэ де Грандвалля. Это позволило фабрике находиться вне рыночной конкуренции в течении пятидесяти лет и производить изделия элитарного уровня.

В 1673 году, когда официально был открыт рецепт фарфора, король Людовик XVI наделяет Руанскую мануфактуру правом изготавливать твердый фарфор. Насколько известно, произведения этого производства не имели клейм. Кроме того, в XVII веке Руан был крупным центром по производству фарфора и фаянса. В то время там насчитывалось около 11 мелких мастерских по фабрикации тонкой керамики. В добавок к отсутствию клейма такое положение вещей значительно затрудняет точность артибуции предметов тому или иному предприятию. Тем не менее выявлены основные характерные черты изделий Руанской мануфактуры:

- тело изделия красного цвета;
- предметы периода раннего барокко украшены ламбрекенами, имеют кружевные мотивы и металлизированный декор;
- начиная с 1710 года полихромные изделия обжигались при высоких температурах, характерными цветами были: кобальтовый синий, марганцевый пурпур, охра, желтый, зеленый и металлический красный.

Фарфоровая мануфактура Сен-Клу. Сен-Клу расположена неподалеку от Парижа. Она была первой фабрикой по коммерческому производству фарфора. Во многом история ее развития сравнима с Руанской мануфактурой: существовала финансовая и политическая поддержка. Кроме того, очень схожей была рецептура мягкого фарфора. Зато продукция была намного более разнообразной.

На протяжении шестидесяти лет четыре поколения семьи Шикано производили в Сен-Клу фарфор. Они удерживались на рынке за счет умелого изменения репертуара палитры, поспеяв за модой и улучшая рецепт массы (теста). В Сен-Клу ставилась первая официально зарегистрированная в 1697 году торговая марка, на которой изображалось солнце. Она ассоциировалась с Людовиком XIV, Королем-Солнцем. Со временем, когда в 1717 году мануфактура пере-

шла во владение Генри II Тру, клеймо изменилось на «St C» поверх «Т».

Характерные черты изделий:

- глянцевая глазурь цвета слоновой кости с мелкими черными пятнышками, покрывающая серо-белое тесто;
- в ранних работах присутствует мотив цветущей сливы, заимствованный у китайского белого фарфора, с использованием подглазурного синего;
- некоторые изделия украшены по краям ламбрекенами в японском стиле «какимон»;
- многие изделия имеют серебряные или позолоченные серебряные монтiroвки;
- клеймо изображает «St C» поверх «Т», которое читается как «Saint-Clou/Trou».

Фарфоровая мануфактура Шантийи. Энтузиаст, коллекционер японского «какимон», принц Кондэ был хозяином мануфактуры Шантийи, которая появилась неподалеку от Парижа в 1725 г. Изначально направленная на подражание японской живописи «какимон», мануфактура развивалась до высочайшего уровня мастерства. Живописцы и позолотчики могли создавать изделия, подобные севрским и майсенским. Палитра цветов достигла своего максимального разнообразия. Но в 1745 году королевским указом было наложено ограничение на палитру цветов и позолоту. В итоге мануфактура была вынуждена ограничиться синим «камайо». В 1792 году предприятие продали англичанину Кристофу Поттеру.

Характерные черты изделий:

- мягкое тесто покрыто кремовой непрозрачной глазурью;
- предметы в стиле «какимон» с цветочными мотивами, изображенными в японской палитре: металлического красного, бирюзового, голубого и желтого цветов;
- клеймо фабрики изображается в виде маленького охотничьего рога.

Фарфоровая мануфактура Меннеси. Построенная в 1734 г. в пригороде Парижа Сен-Антуан на улице Шарон, 33, под патронатом Дюка де Виллеройа фабрика мягкого фарфора переехала близ Меннеси в 1748 г. В 1777 году мануфактура окончательно прекратила свое существование.

Характерные черты изделий:

- декору характерен восточный стиль или рококо, в розовом, небесно-голубом, би-

ризовом, желтом и зеленом цветах.

- кремово-белая, прозрачная глазурь покрывают мягкий фарфор цвета слоновой кости;

- часто встречается клеймо DV, означающее инициалы имени основателя Дюка де Виллеройа.

Севрская королевская фарфоровая мануфактура (Венсенн-Севр). Фарфоровая мануфактура была основана в 1738 г. в Венсенне близ Фонтенбло. На предприятие нанимали состоявшихся художников. Королевская фарфоровая мануфактура была ведущей в производстве изделий в стиле рококо. В 1756 г. предприятие переехало из Венсенна в деревню Севр под Парижем. Начиная с 1769 года производит твердый фарфор [9]. Севрская фарфоровая мануфактура существует по сей день.

Характерные черты изделий:

- в мотивах рококо часто встречаются цветы и путти;

- красивые фоновые цвета, включая синюю ляпис-лазурь, зеленый, небесно-голубой, нежный розовый и лимонно-желтый;

- начиная с 1753 г. в клейме, состоящем из скрещенных «L», означающих имя Людовика XV, появляется обозначение даты;

- фарфор хорошего качества, мягкое белое тесто, покрытое прозрачной глазурью;

- часто изделие декорировано деликатными цветами и детализованными букетами.

Орлеанская фарфоровая мануфактура. Королевская Орлеанская фарфоровая мануфактура была основана в 1753 г. Другие фабрики начали появляться в этом районе только в конце XVIII – начале XIX ст. Дата окончания существования предприятия достоверно неизвестна.

Характерные черты изделий:

- Орлеан производил изделия как из твердого, так и из мягкого фарфора;

- маленькие фигурки в стиле Меннеси включают восточные и сельские типы взрослых и детей;

- преимущественно производились предметы с цветочным орнаментом, подражая Севру.

Фаянсовая мануфактура в Мустье. Основана в селе Мустье-Сен-Мари в 1651 году Пьером Клерисси. Прекратила свое существование в 1884 году.

Характерные черты изделий:

- в декоре присутствуют мифологически

создания, обрамленные медальонами и фестонами;

- сероватое тело изделия с кремовой серой глазурью;

- цветок картошки, также называемый «fleurs de solanee» – уникальная особенность изделий мануфактуры Мустье;

- использовались подражания руанскому стилю декорирования: фестоны и «лучистые» ламбрекены;

- полихромный цветочный орнамент исполнялся в цветах, которые требовали низких температур обжига; их обширная палитра включала в себя охра, красный и розовый, заимствованный в восточных произведениях.

Фарфоро-фаянсовая мануфактура в Со. Мануфактура Со была одной из ведущих начиная с 1750-х гг. Успешно шли в ход цвета низких температур обжига с целью подражания «шинуазри», цветочный и пейзажный декор. Точная дата прекращения деятельности мануфактуры неизвестна.

Характерные черты изделий:

- успешно имитировался живой и утонченный фарфор Севра, Меннеси, Майсена и Страсбурга;

- уникальный серо-зеленый цвет.

Лиможская фарфоровая мануфактура. Фабрику создали в 1771 году после того, как неподалеку нашли каолин (ключевой ингредиент для твердого фарфора). Множество фабрик близ Лиможа производили посуду из твердого фарфора: обеденные сервизы, чайные наборы и предметы декора [8].

Характерные черты изделий:

- часто чувствуется недостаток воображения;

- подражание дизайну Севра и других французских мануфактур.

Турнайская фарфоровая мануфактура. Основанная на северном побережье Франции (сегодня – территории Бельгии и Люксембурга) в 1751 г. мануфактура Турнай производила посуду и фигурки из мягкого фарфора. Точная дата прекращения деятельности предприятия неизвестна.

Характерные черты изделий:

- тарелки могут иметь края, формованные плетеным узором, или край украшенный спиралью;

- изначально изделия имели белый с се-

рой примесью цвет, позднее масса приобрела цвет слоновой кости, покрывались мягкой прозрачной эмалью;

– основные мотивы – пейзажи и цветочные букеты.

Нидервиллерская фарфоро-фаянсовая мануфактура. Известна ранее в источниках как Нидервилльская. Ее историю можно разделить на 3 периода. С 1755 по 1770 год она принадлежала своему основателю, барону де Бейерле, дизайном изделий руководила его супруга. С 1770 по 1790 год была во владении графа де Кустина, а декор создавался художником Николасом Ланкрэ. С 1790 по 1827 год нидервиллерская фарфоро-фаянсовая мануфактура переживала наиболее интересный с художественной точки зрения период, который назывался «Ланфрей» и был известен применением методов, направленных на создание оптических иллюзий (от фр. *trompe l'oeil*).

Элегантность, утонченность и рафинированность фигур, произведенных мануфактурой, позволяют их сравнивать с севрскими и майсенскими, которые и были взяты за основу.

Характерные черты изделий:

– декораторы Нидервиллера были самыми умелыми в применении росписи красками низких температур;

– художники предприятия превосходили конкурентов в технике «камайю», которая представляла собой изделия разных оттенков одного и того же цвета.

Начиная с 1768 г. фабрика изготавливала фарфор. В конце XIX ст. использовались оригинальные модели XVIII ст. для копирования предметов.

Характерные черты изделий:

– посуда и декоративные фигурки адаптированы к стилю неоклассицизма в 1770-х гг.;

– лучшие фигурки, включая классические, разрабатывались Лемиром и наивные деревенские фигурки Сайфла производились после 1780-х гг.;

– популярный живописный декор состоял из пейзажей и декора «буа» – имитации дерева.

Фаянсовая мануфактура Апрей. Основана в 1744 году Жаком Лаллемоном де Виллео, бароном Апрей. Ранние изделия имеют сырой черепок с отсылкой к руан-

ским синим и белым изделиям. Но, начиная с 1770 по 1781 г., Апрей стал известен своим особенным декором благодаря Жаку Жарри и Антуану Меже. Фаянсовая мануфактура Апрей прекратила свое существование в 1885 году.

Характерные черты изделий:

– в числе декораций – экзотические пейзажи и «шинуазри» в улитках рококо, а также птицы и цветы;

– лучшие изделия украшены птицами и цветами Жарри или птицами и пейзажами Меже.

Фарфоровые мануфактуры и мастерские Парижа. С 1780-х по 1840-е гг. в Париже, по меньшей мере, насчитывалось около 15 фабрик по производству фарфора, изделия которых изготавливались в стиле ренессанса, рококо, неоклассицизма и ампира [4]. Однако в источниках приводятся данные лишь о мануфактурах, основанных наследниками семьи Шикано: в предместье Сен-Антуан, в Париже на улице Виль-Лэвек, и отдельные серии изделий, обозначенных клеймами Антуана Пави, Жана-Баптиста Беллево и Хебера. Распространение фарфоровых фабрик в Париже началось после того, как туда переехала часть семьи Шикано, – наследников-владельцев фарфоровой мануфактуры Сен-Клу. Зная рецепт твердого фарфора, они основали несколько малых предприятий. С 1703 года в предместье Сен-Антуан была открыта первая из этих мануфактур. В том же году начали производиться фарфоровые изделия Антуана Пави. Позднее появилось производство Жана-Баптиста Беллево и фабрика Хебера.

Характерные черты изделий (т. к. мануфактуры основаны одной семьей, то у изделий много схожих черт):

– белый твердый фарфор, покрытый тяжелой глянцевой глазурью, не пропускающей позолоту и эмаль, кажется, что декор находится на ее поверхности;

– большинство изделий остались анонимными;

– популярны цветочные мотивы «камайю» и классические сцены.

Заключение. На сегодняшний день известно большое количество французских фарфоро-фаянсовых мануфактур XVIII–XIX стст. Проведенные исследования позволяют систематизировать сохранившиеся

артефакты тонкой керамики по определенным характеристикам, тем не менее, исключительно теоретического подхода недостаточно для проведения экспертизы. Каждая фабрика использовала свой уникальный рецепт теста (массы), разрабатывала оригинальные модели и располагала именитыми рисовальщиками. Однако некоторые фабриканты, не выдерживая конкуренции рынка, преуспели в производстве изделий, копирующих более престижные мануфактуры, а, подчас, повторяли и работы прошлых столетий. Подобное многообразие схожих изделий, не говоря уже о подделках нынешнего времени, в значительной мере затрудняет непосредственно визуальную экспертизу, заставляя эксперта прибегать к техническим средствам анализа.

Изложенный выше беглый анализ основных характеристик изделий французских фарфоро-фаянсовых мануфактур XVIII–XIX веков является необходимым базисом для более углубленного изучения подходов к экспертизе французского фарфора и фаянса классического периода развития. В результате проведенного исследования можно выделить следующие основные составляющие первичной визуальной экспертизы французских фарфоро-фаянсовых изделий:

- анализ цвета массы (теста) изделия;
- анализ цвета (наличия примесей) и толщины глазури;
- анализ фасона изделия;
- анализ декора (присутствие или отсутствие декора, соответствующего тому или иному региону);
- анализ живописи и ее манеры (принадлежность почерку, стилистике определен-

ного мастера, характерные сюжеты и композиции);

- анализ клейма (его наличие или отсутствие, характерные метки и т. д.).

Руководствуясь вышеописанными пунктами при проведении экспертизы, можно с достаточной долей вероятности определить принадлежность изделия той или иной мануфактуре. Это позволит в дальнейшем в случае необходимости перейти к следующему этапу экспертизы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Школьная, О. В. Передел культурного наследия и современного художественного пространства в области фарфора на территории стран СНГ и Европейского Союза под влиянием культуртрегерства Китая / О. В. Школьная // *Питання мистецтвазнавства, етнології і фольклористики / НАН Білорусі, Ін-т мистецтвазнавства, етнології і фольклору імя К. Крапівы; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2012. – С. 601–605.*
2. Бирюкова, Н. Ю. Севрский фарфор XVIII века / Н. Ю. Бирюкова, Н. И. Казакевич. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2005. – 480 с.
3. Miller, J. *Antiques Detective London* / J. Miller. – London: DK, 2009. – 240 p.
4. Fay-Halle, A. *Porcelaine Francaise du XVIIIe siècle. Histoire, motifs & marques* / A. Fay-Halle C. Lahaussois. – Chine: SIC, 2011. – 192 p.
5. Музей етнографії та художнього промислу МХП http://ethnology.lviv.ua/ua/57/muzey_etnografi%D1%97_ta_hudojnogo_promyslu.html // [Электронный ресурс]. – Дата доступа: 28.03.2013 г.
6. Швед, О. На выставке французского фарфора во Львове показали ночную вазу XVIII ст. / О. Швед // *Gazeta.ua* http://gazeta.ua/ru/articles/history-photo/_na-vystavke-francuzskoj-farfora-vo-lvove-pokazali-nochnuyu-vazu-18-v/489685 // [Электронный ресурс]. – Дата доступа: 28.03.2013 г.
7. Chivignard, G. L. *La Manufacture De Porcelaine de Sevres* / G. L. Chivignard. – Paris: H. Laurens, 1908. – 164 p.
8. Getty, P. *Vincennes and Sèvres Porcelain: Catalogue of the Museum Collections* // P. Getty Adrian Sassoon. – California: Getty Publications, 1991. – 205 p.
9. *Un defi au gout / Departement des objets d'art: Edition de la Reunion des musees nationaux.* – Paris: 1997. – 122 p.

Поступила в редакцию 19.02.2014 г.

УДК 78.01+75.01

Музыка и живопись: уровни взаимосвязанности

Бриткевич Д. В.

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



Статья представляет собой опыт компаративного анализа музыки и живописи – самостоятельных видов искусства, обладающих своеобразием и неповторимостью индивидуальных черт. Предлагаемый анализ позволяет выявить общие признаки музыки и живописи, установить уровни взаимосвязанности данных видов искусства: единство изобразительной и выразительной природы языка музыки и живописи дает основание для установления семиотического уровня их взаимосвязанности, наличие категории времени и пространства как в музыке, так и в живописи обуславливают возможность установления онтологического уровня взаимосвязанности данных видов искусства. Выявленные уровни – семиотический и онтологический – указывают на диалектическое единство и диалогические связи двух самостоятельных видов искусства музыки и живописи.

Ключевые слова: музыка, живопись, взаимосвязанность, пространство, время, изображение, выражение, онтологический и семиотический уровни.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 49-54)

Music and painting: the levels of interconnection

Britkevich D. V.

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

The article presents a comparative analysis of the experience of music and painting art – autonomous independent art forms that which have originality and uniqueness of individual features. The author is identified levels of interconnection of music and painting art, which have pointed to the dialectical unity of these arts. The comparative analysis allows to reveal the general signs of music and painting, to establish levels of interconnection of these art forms: the unity of the graphic and expressive nature of music language and painting, establish a semiotic level of their interconnection, time category and space both in music, and in painting; they cause the possibility of establishment of ontologic level of interconnection of these art forms. The revealed levels – semiotics and ontologic – indicate dialectic unity and dialogical communications of two independent art forms of music and painting.

Key words: music, painting, interconnection, space, time, image, expression, ontologic, semiotics levels.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 49-54)

Актуальность проблемы взаимодействия искусств – музыки и живописи – обусловлена возможностью обнаружения их межвидовой взаимосвязанности, представляющей научный (теоретический) интерес, так как служит основой для выявления и постижения возможностей взаимодействия музыки и живописи в контексте межвидовых влияний, диалогических процессов, происходящих в искусстве в целом и

в творчестве композиторов и художников – в частности.

Цель данной статьи заключается в выявлении уровней взаимосвязанности музыки и живописи, в которых заключены общие черты, способствующие сближению и взаимодействию данных видов искусства.

Классификация искусств позволяет понять специфику каждого из видов, в которой можно выявить возможности их взаи-

Адрес для корреспонденции: e-mail: diincanta@mail.ru – Д. В. Бриткевич

мосвязанности. Морфология и принципы классификации искусства вытекают, по мнению М. Кагана, из «понимания того, что вообще представляет собой искусство» [1]. Искусство представлено конкретными произведениями, соответственно оно материально и его можно увидеть, услышать. Понимание произведения искусства, как полагает М. Каган, служит исходным и основополагающим критерием классификации искусств. По свойствам материала, из которого созданы и состоят художественные произведения, они могут быть разделены и разделяются на пространственные и временные.

Произведения изобразительного и музыкального искусства как материальный объект и результат творчества композитора или художника существует в реальном пространстве и времени. Однако образ музыкального сочинения или живописного произведения «живет» в художественном пространстве и времени, которые качественно отличаются от реального пространства-времени. Реальному пространству, в котором живет человек, свойственна непрерывность, трехмерность, в то время как художественному пространству присуща прерывность, дискретность, а иногда и многомерность. Для земного времени характерны необратимость, равномерность «течения», одномерность, упорядоченность, однонаправленность в отличие от художественного времени, которое дискретно, прерывно, может быть не только одномерным, но и многомерным, обратимым в прошлое, неравномерным в «течении» (может быть ускорено или замедлено).

Музыка, как известно, относится к временному виду искусства, живопись – к пространственному. Однако каждый вид искусства является также и пространственным, и временным, музыкальное и живописное произведение существует не только в реальном пространстве и времени, но обладает и художественным пространством и временем. Следовательно «деление видов искусства на пространственные и временные является весьма условным, относительным» [2], что, в свою очередь, указывает на онтологический уровень взаимосвязанности музыки и живописи.

Живопись относится к пространственным видам искусства, поскольку «художественные образы существуют в простран-

стве, но не развиваются в прямом смысле во времени» [3]. Живопись принято называть также статическим (или предметным) – искусством «остановленных мгновений», так как ему не присуще художественное время ввиду статичности художественных образов. Художник схватывает только один момент, придает изображению одно положение, и оно не может измениться. Тем не менее, существуя в виде статичного объекта, живописное произведение «развертывается во времени как последовательность образов» [4] и способно передать связь событий, соотношение причины и следствия. Не изменяясь, не развиваясь во времени, образы живописного полотна способны передать и временное измерение реальности.

Будучи искусством статическим, живопись, тем не менее, может передавать движение изображенных объектов, фиксировать и раскрывать временное развитие тех или иных событий посредством пластики статичных, неизменяющихся образов и их расположения в пространстве. Время как «одна из основных форм существования мира, возникновения, становления, течения и разрушения всех явлений бытия» [3, с. 107] так или иначе включено в образный строй произведения с момента его создания и является средством семантической, смысловой концентрации в пространстве изображаемого момента. Цельность живописного произведения формируется не посредством временной последовательности, постепенно, процессуально, а во временной simultaneity. Живопись передает «лишь один момент времени», но «через этот момент необходимо изобразить ситуацию или действие в целом», передать «такое мгновение, в котором предшествующее и последующее сжимаются в одной точке» [5].

Живописное произведение способно освоить и временное измерение реальности, которая, как известно, воспринимается четырехмерно, а не трехмерно (четвертое измерение – время). Сам художник находится во времени, восприятие и изображение также происходит во времени и все это должно учитываться, поэтому изображение, которое претендует на всестороннюю художественную полноценность, одной из своих намеченных целей должно видеть организацию и изображение времени, что, соответственно, осуществляется решени-

ем композиционной задачи. Помимо этого в живописи «особенно разнообразны концепции времени изображаемого действия (основные – ситуативное, биографическое, историческое время); существует «продолженное повествование» – рассказ, переходящий через фриз, цикл картин» [3, с. 108].

Неподвижное движение – движение неподвижного – парадокс, без которого не могут существовать «пространственные» виды искусства, прежде всего живопись. Движение необходимо живописи для художественного воздействия на зрителя. Безусловно, образы живописных произведений не меняются, не развиваются во времени, как, например, музыкальная мелодия, однако это не означает, что живописи совершенно чужды сама идея и чувство времени и что с ним невозможно соотносить такие понятия как динамика, ритм и т. д. Поэтому, несмотря на то, что образы живописного полотна неподвижны и неизменны, они, тем не менее, стремятся и способны воплощать определенные представления времени, указывать направление и последовательность движений, внушать переживание темпа и динамики временного потока. Более того, можно утверждать, что именно дыхание времени, исходящее от картины, ощущение перемены, становление и раскрытие образа или события в статической плоскости, придают подлинную жизнь образам живописного полотна, хотя в действительности они неподвижны.

Музыка – временной вид искусства. Специфика музыки тесно связана с движением. Движение возможно лишь в пространстве, а это в свою очередь, указывает на способность музыки изображать пространственные характеристики (глубину, высоту, длину и т. д.). Временное протекание и временная последовательность, свойственные музыке, являются одновременно и пространственными мерами, что дает основание провести аналогию между музыкальным образом и художественным образом в изобразительном искусстве. Основанием для подобной аналогии является противоречивость временного протекания музыки, которое предполагает восприятие последовательности звучащих и уже отзвучавших фрагментов или частей произведения. Восприятие музыки обладает целостным характером, так как всякая фаза

временного протекания музыкального сочинения воспринимается в ее отношении к отзвучавшим, а если слушатель знает произведение – и к последующим частям. Вопреки временному развитию и последовательности восприятия каждое произведение воспринимается целостно, в пространственно-временной симультанности. При слушании музыки все элементы и составляющие произведения воздействуют совокупно, как бы «статичностью целого».

Музыкальное пространство обладает рядом свойств: интонации «поднимаются» вверх или «опускаются» вниз, «уходят» вдаль или «нарастают» из глубины (например, увертюра к опере «Тангейзер» Р. Вагнера). Также оно прерывно во времени, поскольку интонации могут разделяться паузами в звучании голоса или инструментов и сменяться «скачками», а непрерывность звучания, характерная, например, для глиссандо, незначительна. Пространственное «перемещение» интонаций, музыкальных фраз или мотивов, интенсивность их звучания позволяет говорить о так называемом «музыкальном пространстве». Например, польский дирижер Л. Стоковский говорил следующее: «Подобно тому, как в живописи имеются разные степени интенсивности окраски, так и в музыке существует такое же разнообразие интенсивности звука. Некоторые тона звучат мягко, служа как бы фоном. Другие звучат более ярко, являясь как бы средним планом. Третьи выделяются на самом первом плане. Все это соответствует разным планам в живописи» [6].

Реальное пространство в музыке выступает как акустическая среда, в которой звучит музыкальное произведение, но помимо пространства-среды в музыке есть более сложное проявление категории пространства – пространство музыкального образа, воображаемое пространство. Как и реальное пространство, пространство музыкального образа обладает качеством обратимости, т. е. когда исполняется реприза или утверждается и повторяется какая-либо тема, прозвучавшая ранее. Такого рода звучание является своеобразным движением музыкального материала по горизонтали. Движение же в глубину пространства и обратно осуществляется путем постепенного усиления динамики общего звучания и постепенного его замирания. При внезапной

смене динамического нюанса слушатель переносится из одного пространства в другое.

Вертикаль в музыке представлена интервалом, аккордом, полифонией. Так полифоническое построение с непрерывным развитием музыкального материала является основой пространственных изменений и перемещений, а разнообразные приемы полифонического развития (канон, контрапункт, имитация и др.) в разных регистрах можно образно назвать средством умножения пространств.

Пространственно-временное представление о музыке тотчас меняется, как только из области чисто физической мы вступаем в область психологическую и начинаем рассматривать музыкальное произведение в художественном плане. Не требует доказательств тот факт, что музыка существует только в восприятии человека, и действительная реальность произведения может рассматриваться и оцениваться лишь как психологическая реакция на него. Вот здесь и обнаруживается главный парадокс музыки как временного искусства: с позиции психологии восприятия, музыкальное произведение входит в человеческое сознание в первую очередь через пространственные представления, с условным, локальным и специфическим включением временного фактора. Как известно, в любом музыкальном или изобразительном произведениях искусства присутствуют три пространственно-временных уровня: первый – реальное пространство–время. Этот уровень проявляется в материале искусства и в том пространстве–времени, в котором происходит восприятие произведения. Второй – концептуальное пространство–время. В нем сконцентрирован замысел автора, выразительные средства, деформация реального. Третий – перцептуальное пространство–время. Его субъективный характер заставляет художника и зрителя искать адекватные формы с формами реального пространства и времени. Средством нахождения такой адекватности служит концептуальное пространство–время. Если проследить путь, который совершает реальное начало в музыкальном произведении от замысла автора до восприятия его слушателем, то выстраивается самый сложный лабиринт со всеми прямыми и обратными связями реального, концептуального и перцептуального пространства–времени.

Аналогичный процесс можно наблюдать и в сфере живописи. Очевидно, что пространственно-временные категории определяют не только различия музыки и живописи как видов искусства, но в не меньшей степени являются общими для обоих видов, выполняющими в них равноценную формообразующую функцию. Уже само слово форма обозначает нечто протяженное в протяженном, и даже внутренние формы музыкальных произведений (например, части симфонии или сонаты и т. д.) не являются здесь исключением.

И живопись, и музыка (если подходить к ним с философско-онтологической точки зрения) существуют одновременно во времени и в пространстве, но время и пространство имеют в этих искусствах разное художественное значение. Одно является основным, другое – второстепенным и производным. Одно воспроизводится прямо, другое – косвенно. Одно воспринимается непосредственно, другое – ассоциативно. Музыка отражает мир в целом (в том числе его не только временные, но и пространственные характеристики), подходя, однако, к нему, с точки зрения времени. В живописи также отражается окружающая действительность, но только с точки зрения пространства. Каждое из искусств включает в себя свойства другого искусства, но при этом его собственные свойства остаются определяющими. Поэтому музыка – прежде всего временное искусство, хотя опосредованно она может воспроизводить пространственные явления. Живопись – прежде всего пространственное искусство, но косвенно она может воспроизводить временные процессы.

Функциональное многообразие искусств обусловлено, с одной стороны, многогранностью, сложностью, неоднородностью, дифференцированностью реальной действительности, художественно осваиваемой человеком, а с другой – многообразием и богатством человеческой субъективности. Во взаимодействии этого объективного и субъективного многообразия и возникают различные способы художественного освоения мира, закрепляющиеся в своеобразии отдельных искусств. Обладая неповторимой художественной ценностью, разные виды искусства в силу своей специфики «не только по-разному рассказывают об одном и том же, но и рассказывают о нем

разное» [7], заключая в себе не равные возможности отражения действительности. Как известно, форма отражения всегда зависит от предмета отражения, а не наоборот. Следовательно, утверждение о том, что каждый вид искусства представляет собой специфическую форму отражения, подразумевает наличие специфического предмета отражения. Отражение в искусстве системы «объект-субъект» может быть двояким: и со стороны объекта, и со стороны субъекта. В первом случае непосредственно отражается объект, опосредованно – субъект (в живописи); во втором случае непосредственно отражается субъект, а опосредованно – объект (в музыке). «С точки зрения теории отражения выражение чего-либо возможно только через соответствующее изображение, все, что ни выражается, непременно изображается... Отображение объективного и субъективного синтезируются в художественном образе в плане изобразительном и выразительном» [8].

Каждый вид искусства способен создать свой образ действительности лишь в той мере, в какой это допускает его специфика. Безусловно, каждому виду искусства соответствует определенный круг явлений объективной действительности, который оно способно наиболее адекватно отобразить на основе определенного родства: изобразительное искусство – внешнюю сторону явлений действительности (изображение), музыка – внутренние душевные состояния человека, его чувства и эмоции (выражение).

Художественный образ в живописи предстает перед зрителем как изображение, отражающее действительность. В основе живописи лежит зрительно воспринимаемое изображение. Данный вид искусства призван «передавать мир человека внешними формами» [9]. Своей спецификой обладает и музыкальный образ, в котором выражается смена чувств людей, порожденных различными явлениями действительности.

Специфику образности данных искусств можно охарактеризовать так: зримый характер живописного образа и незримый музыкального, воспроизведение внешнего мира в живописи и сосредоточение преимущественно на внутреннем мире в музыке, предметность живописи в традиционном ее понимании и эмоциональность музыки, вторичность эмоционального содержания

в живописи и предметного в музыке. Может быть, это все указывает на то, что живопись и музыку можно противопоставить как искусства изобразительное и выразительное, т. е. семиотический уровень взаимосвязанности.

Вместе с тем, необходимо отметить, что термины «изображение» и «выражение» часто употребляются в двух смыслах. Первый – широкий, общегносеологический смысл, в котором под изображением подразумевают сходство всех составляющих компонентов представленного образа с реальностью, то есть не только внешнее, но и внутреннее (эмоциональное) подобие. В таком смысле изображение является основой всякого отражения, и, соответственно, все искусства изобразительны. Выражение же представляет собой идейно-эмоциональный смысл изображения. Таким образом, любое искусство включает в себя единство изображения и выражения. Но зачастую термины «изображение» и «выражение» используются во втором – более узком, искусствоведческом смысле. В таком значении под «изображением» подразумевают не комплексное, а всего лишь наглядное сходство образа с предметом. Остальные же виды сходства, такие как, например, эмоциональное и мыслительное обозначаются термином «выражение». В таком смысле и различают искусства изобразительные, которые основаны на образно-конкретном сходстве с реальностью, и выразительные, словно лишенные такого чувственно-конкретного сходства и непосредственно воплощающие идейно-эмоциональное содержание.

Данные термины – «изображение» и «выражение» – достаточно точно отражают разное значение материальной предметности, которую можно увидеть в живописи и материальной предметности, и которую можно услышать в музыке. Однако разделять искусства на изобразительные и выразительные исходя только из приоритетного способа отображения, свойственного для того или иного вида искусства, представляется неправомерным. Каждое искусство является и изобразительным и выразительным в равной степени, исходя из любого понимания данных терминов и независимо от того, в какой мере уместен первый или второй смысл слов «изображение» и «выражение». Музыка, как известно, не всегда и не обяза-

тельно изображает звуками материально-предметные явления, однако важным является тот факт, что в принципе она может их изображать и часто это делает. Однако такое изображение обладает подчиненным, второстепенным или дополнительным значением по отношению к эмоционально-смысловому содержанию музыкального произведения. Соответственно назвать музыку искусством неизобразительным так же неправомерно, как и отказать живописи в ее выразительности, видя в ней лишь передачу образной конкретности, то есть одной только видимости.

Художник не копирует действительность, а стремится выразить к ней свое отношение, представить зрителю такое изображение, которое передаст его душевное состояние и выразит его представление о действительности. Под влиянием того, что именно художник пытается выразить в произведении искусства, он в той или иной степени трансформирует, изменяет действительность, «отходит» от ее копии, зеркального изображения. Изобразительность в узком, искусствоведческом смысле слова – как эмоционально-конкретное сходство образа с предметом – свойственна музыке, равно как и любому другому искусству, хотя, как отмечалось ранее, и занимает в ней (музыке) иное место и выполняет другую функцию, нежели в живописи. Выразительность в узком смысле слова – как непосредственное воплощение в элементах формы идейно-эмоционального содержания – свойственна и живописи, как и любому другому искусству, хотя занимает в ней иное место и играет другую роль, чем в музыке.

Все искусства в равной мере изобразительно-выразительны, поскольку «в искусстве ничего нельзя выразить, не изображая, ... и ничего нельзя изобразить, не выражая» [10], т. е. любому произведению искусства присуща изобразительность и выразительность, без этого единства нет художественной образности вообще. Рациональный же момент в этом условном делении состоит в том, что одни искусства в воздействии на реципиента преимущественно идут от изображения к выражению, а другие – от выражения к изображению, хотя каждый раз при этом достигается единство того и другого.

Понимание же соотношения изобразительности и выразительности в каждом виде искусства раскрывает специфику художественного образа музыкального сочинения или живописного полотна. А из понимания художественного образа как выразительно-го изображения следует, что деление музыки и живописи на изобразительное и выразительное искусство – относительно.

Заключение. Завершая изложение, подчеркнем: выявленные уровни взаимосвязанности музыки и живописи – онтологический и семиотический – во многом обусловлены диалектическим единством данных видов искусства. Особенности, свойственные исключительно музыке – преобладание временного фактора над пространственным, выражения над изображением косвенно находят свое воплощение в живописи, и наоборот. Таким образом, сопоставление живописи и музыки выявляет уровни взаимосвязанности данных видов искусства, что, в свою очередь, способствует постижению новых возможностей их взаимодействия в творчестве композиторов и художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – С. 171.
2. Мейлах, Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества / Б. С. Мейлах // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексного изучения худож. творчества. – Л.: Наука, 1974. – С. 4.
3. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
4. Сапаров, М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М. А. Сапаров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексного изучения худож. творчества. – Л.: Наука, 1974. – С. 93.
5. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / под ред. М. Лифшица. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 245.
6. Стоковский, Л. Музыка для всех нас / Л. Стоковский. – М.: Советский композитор, 1963. – С. 48.
7. Ванслов, В. В. Что такое искусство / В. В. Ванслов. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – С. 238.
8. Оганов, А. А. Теория отражения и искусство / А. А. Оганов. – М.: Искусство, 1978. – С. 58.
9. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / ред. А. А. Груббер [и др.]. – М.: Искусство, 1969. – Т. 6. – С. 452.
10. Кремлев, Ю. А. Очерки по вопросам музыкальной эстетики / Ю. А. Кремлев. – М.: Музгиз, 1957. – С. 19.

Поступила в редакцию 23.02.2015 г.

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

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 316.346.2:316.72

Мужчина и женщина в поисках гармонии в современном гендерном пространстве

Мартынов В. Ф.

Частное учреждение образования

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



В статье рассматриваются особенности динамики взаимоотношений мужчины и женщины, а также роль семейных ценностей в условиях техногенного мира. Особое внимание уделено исследованию факторов, оказывающих существенное воздействие на трансформацию современного гендерного пространства, девальвацию традиционных форм брачных отношений, появление новых аспектов в системе взаимосвязей «мужчина и женщина». В современном мире отношения между Мужчиной и Женщиной очень часто приобретают непрочный, скоротечный, неустойчивый и даже конфронтационный характер. Неслучайно в мегаполисных системах распадается до 70% семей. И около 80% разведенных фактически уже не в состоянии создать новую стабильную семью. Почему столько много разочарований, обманутых надежд, драматичных ситуаций на почве семейной жизни? Что не так?

Ключевые слова: гендерное пространство, феминизация, маскулинизация, техногенный мир, инновационная реальность, мужской тип культуры.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 56-60)

The Man and the Woman in Search of Harmony in Contemporary Gender Space

Martynov V. F.

Private owned educational establishment «A. M. Shirokov Institute
of Contemporary Knowledge», Minsk

In the article features of the dynamics of relations between the man and the woman are considered as well as the role of family values in the conditions of technological world. Special attention is paid to the study of factors, which influence considerably transformation of the contemporary gender space, devaluation of traditional forms of matrimonial relations, emergence of new aspects within the system of man and woman relations. In the contemporary world the man and woman relations are often non stable, short term and even confrontational. It is not by chance that up to 70% of families break up in megapolis systems. About 80% of divorcees in reality are already unable to build up a new stable family. Why are there so many disappointments, broken expectations, dramatical situations on the basis of family life? What is wrong?

Key words: gender space, feminization, masculinization, technological world, innovation reality, masculine type of culture.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 56-60)

Исследование различных культурных эпох показывает, что во все времена Мужчина и Женщина не просто находили путь к совместному счастью, хотя всегда стремились выстроить надежную гармонию в личностных отношениях. Но масштабы негативных процессов, которым подвержена семья в информационном обществе, превос-

ходят самые пессимистические прогнозы. Глобальный мир породил множество глобальных проблем, но одна из самых острых, ощутимых, болезненных и опасных отражает процесс кардинальной ломки традиционного брака, на смену которому приходят сиюминутные формы гендерной коммуникации. Налицо все признаки деградации

Адрес для корреспонденции: e-mail: martynov.vf@tut.by – В. Ф. Мартынов

традиционной семьи. Между тем, следует обратить внимание на незаменимость и безусловную значимость семьи как для любого общества, так и для каждого индивида. Дело в том, что изначально, врожденным состоянием человека является ощущение фундаментального, неразрывного единства с миром. Эта потребность зафиксирована на уровне генетической памяти. До момента своего рождения формирующийся ребенок органично слит со своей матерью. Рождение – это всегда разрыв с этой единой, комфортной системой. Это падение в обособленность, отдельность, которая может стать изолированностью, замкнутостью. Нередко так и происходит. И тогда человек начинает остро переживать свое одиночество. Нотки трагического звучания врываются в его жизнь. Семья – это форма возвращения человека в состояние единства, цельности, близости с миром, если она гармонична и напитана теплом любви. Но если семейная матрица повреждена, то человек вступает в этот мир с душевными травмами, страхами, которые можно преодолеть в процессе жизни, а можно остаться в плену детских фобий. Семья закладывает базовые модели поведения. Только в семье человек способен пережить состояние безграничной близости, выстроить мир на основе абсолютного доверия и искренности. Ведь здесь формируется мир самых близких людей. Корни будущей духовности или бездуховности – здесь. Сумев выстроить гармонию в локальной точке бытия, т. е. в семье, человек способен привнести тепло и свет внутреннего мира в социум и спроецировать позитивный опыт на весь окружающий мир. Так гармония, познанная в семье, актуализируется в глобальном масштабе. Однако следует заметить, что если человек не в состоянии выстроить гармоничный тип отношений на семейном уровне, то и на всех остальных уровнях бытия он вряд ли сможет реализовать потребность в любви. Вот почему абсолютным приоритетом любого государства должна стать реализация программ, нацеленных на укрепление семьи. В противном случае невозможно будет добиться формирования консолидированного социума.

Цель статьи – исследование современного состояния гендерных проблем общества.

Современные техногенные условия не способствуют созданию прочной семьи в силу укоренения целого ряда негативных тенденций. Вот почему и потребность в любви, как одна из фундаментальных жизненных потребностей, остается нереализованной. Почему так происходит? Почему, говоря словами А. П. Чехова, любовь дает человеку гораздо меньше счастья, чем он ждет?

Во-первых, техногенный мир, как мир экспансивный, жесткий, замешанный на использовании мощных энергий, нацеленный на покорение природы, тотальную переделку внешней реальности, силовое решение проблем, представляет собой ярко выраженный **тип мужской культуры**. Ибо свойствами мужской энергии традиционно являлись такие характеристики, как рационализм, логика, воля, силовой напор, творческая импульсивность, стремление к власти, переделке бытия. Этот новый, жесткий, экспансивный мир и от женщины требует развития мужских качеств. Чтобы выживать и преуспевать в техногенных условиях, женщина должна культивировать в себе такие черты характера, как сила воли, твердость духа, рационализм, высокий профессионализм, интеллектуальную мощь, познавать сладость вкуса к власти. Весьма симптоматично, что уже в недрах индустриальной культуры, в 1792 году в Англии Мэри Волстоункрафт в книге «Защита прав женщин» постаралась доказать, что традиционные особенности женского пола являются недостатками и слабостями в условиях индустриального общества (а это, надо полагать, такие качества, как мягкость, уступчивость, податливость, гибкость, душевная чувствительность, нежность). Эти нежелательные свойства женской натуры стали рассматриваться как исключительно последствия неправильного воспитания и ложного общественного мнения. Примерно в это же время в Париже Олимпия де Гуж опубликовала книгу «Права женщины и гражданина», в которой утверждала, что если женщина имеет право взойти на эшафот, то она должна иметь также право взойти на кафедру. Автор уверяла своих читателей в том, что гарантия прав женщин подразумевает всеобщую воинскую повинность и что вклад женщины и мужчины в несение государственной службы и общественных обязан-

ностей должен быть равным. Французская «амазонка» Анн-Жозеф Теруань де Мерикур считала, что женщины должны самозабвенно и бескомпромиссно бороться за свои права. И поэтому они должны владеть не только спицами и иголками, но и настоящим оружием.

Эти основополагающие идеи феминизма в то время не получили никакого резонанса, ибо авторами фактически размывалась биологическая основа пола. Ведь в традиционных культурах достаточно четко разделялись мужская и женская модели поведения. Считалось, что феминность обусловлена не социально, а биологически. И женская линия поведения в социуме строилась с учетом специфики базовых характеристик женской природы и безусловном уважении в этой модели поведения мужских приоритетов. Публичная сфера для женщины никогда не рассматривалась в качестве прерогативы. Феминистское движение опровергло традиционные взгляды и сформулировало точку зрения, согласно которой феминность не столько природна, сколько сконструирована культурой. В результате настойчивой борьбы за равноправие женщина дистанцировалась от своего естества, все хуже и хуже ощущая подлинный зов своей природы. Женщина стала партнером по бизнесу, соратником по партии, коллегой по работе, директором, министром, президентом. Так женская модель поведения постепенно приблизилась к мужской. Техногенный тип культуры целенаправленно вытеснил такое фундаментальное качество человеческого бытия, как женственность, которое всегда являлось самым мощным вдохновляющим фактором для мужчин. Неслучайно современный мир испытывает колоссальный дефицит женственности. Феминистское движение привело к желаемой победе. Женщина стала преуспевать наравне с мужчиной в карьере, добывании материальных благ. Она, как и мужчина, стала проникающей, твердой, но не проникновенной, чувственной. Но появилось ли в мире больше счастливых женщин? Возросло ли реальное влияние прекрасной половины человечества на современный мир? Как ни странно, но в традиционных культурах женщина при внешней подчиненности мужчине, ограниченности внешней свободы, имела

возможность гораздо существеннее влиять на социум через семью. Ибо все бразды семейного воспитания находились в ее руках. А душа ребенка, как известно, формируется в семье. Неслучайно в восточных культурах мужчины пропитаны женственностью. Философия буддизма, даосизма, кришнаизма, синтоизма, и безусловно, ценностная система христианства, являются ярким свидетельством глубокого проникновения женского мироощущения в мужской мир.

В техногенной культуре, воздействуя на окружающую действительность через различные внешние формы деятельности, женщина вынуждена транслировать не столько свою систему ценностей, которая наиболее адекватно способна выразить ее сокровенную суть, сколько становится проводником мужской линии жизни, реализуя мужскую идеологию. Именно этого требует от нее рационалистический тип культуры. Вот почему феминизация обернулась маскулинизацией. И женская модель поведения стремительно приблизилась к мужской. Но чем больше появляется независимых, эмансипированных женщин, тем в большей степени феминизируется сильный пол. В мире сильных женщин мужчина становится слабее. Вот почему современное общество начинает жить в пространстве смешения гендерных ролей. Нарастает гомогенность, однородность в системе половых отношений. Так все основательнее подтачивается гендерная поляризация, на которой веками базировалась стабильная гармония между Мужчиной и Женщиной в культурах прошлого. А значит, и гармония семейной жизни, составляющая основу стабильности любого общества.

Во-вторых, нарастающий объем искусственной реальности потребовал от человека культивирования рассудка, логических способностей, прагматизма в ущерб развитию душевности, отзывчивости, чуткости. Именно поэтому в техногенном обществе человеческие чувства остаются нередко неразвитыми, незрелыми, холодными. **Падение уровня душевной чувствительности** приобрело масштабный характер и стало глобальной проблемой, что нанесло непоправимый удар по формированию женственности. Процесс девальвации душевных качеств личности стал набирать

силу в машинизированную эпоху. Буквально на глазах одного-двух поколений были одержаны блестящие победы разума в покорении природы. Произошел гигантский скачок в технизации мира. Стремительно растущие города стягивали миллионы сельских жителей, отдавая во власть машин, отрывая от природной гармонии и погружая в искусственную реальность. Искусственное, механическое, мертвое бытие стало определять нарастающую рационализацию сознания, обездушивание внутреннего мира.

В-третьих, разрушение природной реальности в результате интенсивного расширения искусственного мира, не могло не привести к невосполнимой утрате уникального многообразия первозданности, богатства красоты природного бытия. А естественная гармония всегда являлась главным источником совершенствования эмпатической способности личности. Следовательно, вытеснение природной гармонии под нарастающим напором искусственного мира оказало мощное воздействие на процесс деградации чувственной сферы. Душа человека стала существенно беднее за счет тотального вытеснения женственности. Так эмансипация обернулась маскулинизацией.

В-четвертых, инновационная реальность, основанная на культе новизны, закладывает и развивает **мировоззренческую установку**, которая нацеливает человека на возрастающий интерес к перманентным изменениям. Этот неустанный поиск новых форм жизнедеятельности деформирует и разрушает устойчивость уже существующего, устоявшегося, проверенного временем. Семья на протяжении многих столетий развивалась как традиционная, достаточно консервативная форма общественной жизни. Однако возрастающая динамика инновационных процессов проецируется и на психологию семейных отношений в том смысле, что и после создания семьи у партнеров нередко срывается «инновационная идеология», ибо ключевой установкой современной эпохи является возрастающая потребность в новом, стремление к постоянному экспериментированию. Информационный человек молится новому, забывая о неизменных ценностях. Вот почему традиционность в человеческих отношениях,

отражающая развитие таких качеств, как верность, преданность, ответственность, забота, взаимная поддержка, жертвенность, постоянство, вытесняется сиюминутностью новизны, которая стала идолом современного мира. Сегодня стремление к тотальному динамизму пронизывает все. К чему это приводит? К тому, что **потребность в постоянных изменениях порождает измены**. К тому, что помимо традиционной семьи все шире распространяются такие формы брака, как сезонный (или временный) с официальным оформлением отношений на один, два, три года; гостевой брак, когда супруги не живут постоянно вместе, а встречаются периодически; бездетные браки, где происходит сознательный отказ от детей; групповые, или коммунальные браки (так называемая «шведская семья»); фиктивные браки; виртуальные браки; открытые браки, где супруги оговаривают абсолютную легальность своих интимных связей на стороне; свободные браки; и даже однополые браки, которые уже легализованы в Дании, Норвегии, Швеции, Болгарии, Голландии, Франции, Финляндии, Германии, Португалии, Испании, Канаде, Великобритании, Чехии, Швейцарии и некоторых других странах. Будет ли чувствовать себя человек гармонично в этой гипертрофированной инновационной динамике межличностных отношений? Безусловно, нет.

Фундаментом и главным критерием успешности развития любого общества является формирование свободной, креативной, духовной личности, которую возможно воспитать только в прочной, гармоничной семье. Глубокое понимание того, что **бытие семьи определяет дух общества**, способно трансформировать всю систему ценностных ориентаций современного человека. И это понятно. Только семья дарует человеку фундаментальное переживание безграничной близости, его незаменимости, искренней любви. Мы заменимы везде, кроме семьи. И ради гармонии семейных отношений, где воспитывается будущее, реализует себя настоящее, сохраняется духовное прошлое на основе взаимопомощи, поддержки, а нередко и жертвенности, должны затеваться все инновационные преобразования. Смысл инноваций – в создании условий для укрепления духовного пространства в каж-

дой семье. Зачем нам мобильные телефоны, звонящие в пустоту?..

Сравнительный анализ инновационной и традиционной культур свидетельствует о том, что к гармоничному будущему можно двигаться только благодаря сопряжению инновационной деятельности с мировыми культурными достижениями. Инновационность, лишённая духовной точки опоры, обречена на глобальную неудачу, ибо человек не может комфортно чувствовать себя, оставаясь одиноким в душе. Вот почему все государственные, образовательные программы должны развивать и укреплять духовную константу социума, консолидирующую дух семьи. В структуре образования (среднего и высшего) это должно выражаться в системном преподавании гуманитарного цикла (философии, этики, эстетики, религиоведения, культурологии и т. д.), что может успешно противостоять функционализации сознания. К сожалению, сегодня во многих учебных заведениях данная система отсутствует.

Мир движется вперед не столько инновациями, сколько теплом человеческой души, силой любви. Но не временный, внешний мир, придуманный ограниченным человеческим рассудком, логическими измышлениями, напичканный техническими достижениями, а полноценный, духовный мир, где на первом плане находятся человеческие отношения. Только в этих условиях личность раскрывается в полной мере и приносит добрые плоды. Только здесь присутствуют вера, надежда, любовь, прощение, искренность, дарующие человеку чувство надежности в этом беспокойном мире. Ограниченному сознанию часто кажется,

что власть, деньги, либидо, голод или еще что-то биологическое или материальное управляет всем. Сколько наделенных безмерной властью, богатством умирало под тенью дворцов в окружении лицемерия, фальши в абсолютном одиночестве только потому, что они никого не смогли полюбить и выстроить искренние человеческие отношения. Без любви мир движется по кругу, топчется на месте, но чаще разрушается. И только дух крепкой семьи способен возродить дух крепкого, консолидированного, креативного общества.

Заключение. Человеческая жизнь сохраняется и приумножается любовью. А подлинная любовь искренне жаждет семейной (т. е. неизменной, не временной, не сиюминутной) близости. Именно благодаря любви, а не техническому развитию, человек соединяется с великой тайной Мироздания. И в этом соединении обретается настоящий Дом как реализованная красота человеческих отношений. И тогда наше бесконечное путешествие во Вселенной обретает смысл. Окончательный смысл. Это не значит, что путешествие закончено. Нет. Оно продолжается, делаются новые открытия, познаются новые грани бытия, человек учится преодолевать новые опасности. Но он знает, где бы не находился, у него есть Дом, где всегда ждут, помнят и верят в него. И всегда могут понять и простить. Мы здесь незаменимы. Ибо только в семье будут остро переживать ничем не заполняемую пустоту после нашего ухода. Семья – это память о всех наших близких, любящих и любимых. И только поэтому все, что мы делаем в этой жизни, обретает свой неизменный смысл.

Поступила в редакцию 07.10.2014 г.

УДК 761.01(476)

Семантика графікі Францыска Скарыны

Вуглік І. Р.

Прыватная ўстанова адукацыі

“Інстытут сучасных ведаў імя А. М. Широкава”, Мінск



У артыкуле аўтар спрабуе растлумачыць сімволіку шэрагу графічных выяў, зробленых беларускім асветнікам Францыскам Скарынам. Разглядаецца семантика асабістага знака друкара, а таксама ініцыялаў пражскіх кніжных выданняў. Злучэнне сонца і месяца на знаку Скарыны тлумачыцца зыходзячы з аналагаў у акультнай, алхімічнай літаратуры. Семантика ініцыялаў мае шырокі дыяпазон значэнняў, вытокі якіх – у хрысціянскім сімвалізме, старажытнай усходняй, антычнай сімволіцы. Графічныя выявы Ф. Скарыны супастаўляюцца з творамі Ганса Гальбейна Малодшага, Жана Фуке, Хіеранімуса Босха. Робіцца выснова аб шырокім коле семантэм графічных прац Скарыны. Ставіцца праблема суадносін традыцыйнага сімвалічнага і індывідуальнага мастацкага пачатку ў творах Ф. Скарыны.

Ключавыя словы: мастацкая культура, мастацкая культура Беларусі, графіка, графіка Ф. Скарыны, сімволіка мастацтва, хрысціянская сімволіка.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 61-72)

Semantics of Graphics by Francis Skoryna

Vuhlik I. G.

Private owned educational institution

“A. M. Shirokov Institute of Contemporary Knowledge”, Minsk

The article attempts to explain the symbolism of a number of graphics created by Belarusian enlightener Francis Skoryna. Semantics of editor's own sign is considered as well as that of the initials of the Prague book editions. The connection of the sun and the moon in Skoryna's sign is explained on the basis of analogues in occult and alchemical sources. Semantics of initials has a wide range of meanings associated with Christian symbolism as well as antique ancient oriental symbols. Graphic images by F. Skoryna are compared with the works of H. Holbein the Younger, J. Fouquet, Hieronymus Bosch. Conclusion is made about a wide range of semantisms of graphic works by Skoryna. We pose the issue of correlation of traditional symboliic and individual artistic origin in Skoryna's creativity.

Key words: art culture, art culture of Belarus, graphics, graphics by F. Skoryna, symbolism art, Christian symbols.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 61-72)

Францыск Скарына быў па-еўрапейску адукаваным чалавекам, ён вучыўся, працаваў у Еўропе, меў асабістыя сувязі з вядомымі інтэлектуаламі таго часу. Ён належаў да вузкага кола грунтоўна адукаваных людзей той эпохі, меў шырокі круггляд чалавека эпохі Рэнесансу. У культуры Адраджэння побач з развіццём рацыяналістычнай навуковай, гуманітарнай думкі, рэалістычнага накірунку ў мастацтве існавалі значная плынь сярэдневяковай сімволікі, акультызму. Яе паняццёвая мова часта была спецыфічнай, знакава-сімвалічнай, эзатэрычнай і працягвала

культываваць сярэдневяковае сімвалічнае мысленне, якое працяглы час існавала ў еўрапейскай культурнай традыцыі. Адукаваны чалавек таго часу арыентаваўся ў гэтых “кодах”, выкарыстоўваў у сваёй творчасці, што мы бачым і ў гравюрах Ф. Скарыны. Яго мастацкая творчасць, дзе дамінавала рэлігійная тэматыка, у семантычным плане знаходзілася ў рэчышчы хрысціянскай сімвалічнай, знакавай сістэмы. Гэтая тэндэнцыя ў сумяшчэнні з рэнесансным рэалізмам, рацыяналізмам утваралі досыць складаную семантычную палітру творчасці Ф. Скарыны.

Мэта артыкула – выяўленне знакавай сістэмы твораў Францыска Скарыны.

Злучэнне месяца і сонца. Сярод сімвалічных вобразаў графікі Ф. Скарыны перш-наперш выклікае цікавасць выява злучаных сонца і месяца, якой, як можна меркаваць, мастак надаваў асаблівае значэнне, трактаваў у якасці асабістага знака. Звяртае ўвагу семантычны алагізм гэтай выявы: Сонца і Месяц – бінарныя апазіцыі, якія ўвасаблялі мужчынскае і жаночае, чырвонае і белае, агонь і вадкасць, золата і срэбра, а калі браць шырэй, у агульнаміфалагічным аспекце – адчыненае і зачыненае, рацыянальнае і магічнае, сацыяльнае і патаемнае, дзень і ноч. Таму спалучэнне сонца і месяца ў адным вобразе – з’ява выключная. Падаецца, што аналагі такога феномену перспектывна шукаць у сферы алхіміі, сімвалічная мова якой заснавана на апалогіі пераўтварэнняў, сінтэзе разнастайных элементаў, рэчаў, зменлівасці, сумяшчэнні апазіцыйнага. Злучэнне двух металаў, нябесных пачаткаў, мужчынскага і жаночага ляжыць у падмурку сімволікі алхіміі, якая ў эпоху Рэнэсансу акумулявала акультную тэалогію і эксперыментальную практыку. Сутнасць алхімічных намаганняў складалі пошукі філасофскага каменя, што пераўтварае металы ў золата, і злучэнне Сонца і Месяца ў чырвоным колеры алхімічнага золата азначала вышэйшую форму еднасці боскага і чалавечага, бясконцага і канечнага. Філасофскі камень уяўляўся як сінтэтычная з’ява, вобраз, у тым ліку – гермафрадыт – багіня з барадой, бясполы бог, а таксама як кароль (чырвоны жаніх) і каралева (лілейная нявеста), якія абазначаюць зліццё першасных алхімічных мужчынскага і жаночага пачаткаў; у кананічным алхімічным трактаце Гермеса Трысмегіста “Ізмурдная скрыжаль” Сонца і Месяц – бацька і маці адвечнага адзінага [1, с. 80, 81, 324].

Непасрэднае спалучэнне ў адным вобразе Сонца і Месяца прысутнічае на выяве сына Меркурыя бога Пана невядомага аўтара XIV ст. з Бібліятэкі Медзічы-Лаўрэнсіана ў Фларэнцыі (іл. 1). На малюнку спалучаецца сонцападобная галава бога і выява месяца. Твор мае дачыненне да акультызму, магчыма, алхіміі. Ён аб’ядноўвае алхімічныя пачаткі – золата, срэбра, соль (зорка справа ад Пана трактуецца як знак солі).

Змест твора – акультна-анталагічны, касмічна-сімвалічны – Пан выступае ў сваёй антычнай іпастасі як істота, што аб’ядноўвае ўсю прыроду, Меркурый – ртуць – у алхіміі трактаваўся як рэч, што абдымае, абцякае ўсе прадметы, нават прысутнічае ў іх. Малюнак яднае таксама сімвалы мужчынскай (Сонца) і жаночай (Месяц) субстанцыі – сімвалічная аснова свету. Складаным прадстаўляецца яднанне Пана з Сонцам, аднак яго вытокі можна знайсці ў міфалагічным сюжэце – музычным спаборніцтве Пана з Апалонам, сярод жыхароў Алімпу Пан узгадваўся побач з Апалонам. Акрамя гэтага бацька Пана – Гермес (рымскі Меркурый) – стаяў у цэнтры папулярнай ў сярэднія вякі акультнай дактрыны трысмегізму (ад Гермеса Трысмегіста), дзе значная роля надавалася пазычанаму з Егіпта культу сонца.

На графічны вобраз магла паўплываць і хрысціянская тэалогія, дзе распрацоўвалася тэма злучэння Сонца і Месяца. Яе пачаў з II ст. н. э. Тэафіл з Антыохіі, а ў Арыгена абгрунтоўваліся асноўныя пастулаты тэалагічнай сувязі Сонца і Месяца, у тым ліку і як Хрыста і Царквы – зменлівы Месяц сімвалізуе чалавека, а Сонца – нязменнага Бога; чым болей месяц-царква набліжаецца да сонца-Хрыста, тым меней робіцца месячнае святло, пакуль не знікае ў яркім сонечным боскім святле; калі сонца заходзіць, Хрыстос гіне на крыжы, дык месяц – знак гэтага [2, с. 99–100]. У сярэдневяковай іканаграфіі “Укрыжавання” сонца і месяц у выглядзе чалавечых твараў анфас з адпаведнай сімволікай размяшчаліся над крыжам. Адзначым, што выява сонца – круглы мужчынскі твар з разыходзячымі промнямі-валасамі – не належыць да сімвалаў Хрыста-сонца. Выява месяца як сярпа з тварам у профіль не з’яўлялася пашыранай з’явай, яна сустракаецца пераважна ў акультнай літаратуры. Разам з тым, на антрапаморфны тып вобразаў сонца і месяца паўплывала антычная традыцыя выяў Феба і Селены, яны злучаліся таксама ў кульце Мітры, прычым жанчына была з паўмесяцам на галаве [2, с. 101]. Вобраз Геліаса як юнака на калясніцы, ад галавы якога разыходзяцца промні, меўся на старажытнагрэчаскай кераміцы, таксама Геліаса малявалі і ў часы сярэдневякоўя, калі гэта бажство зрабілася адным з сімвалаў



Хрыста. Можна адзначыць, што на аўтапартрэце, застаўках Ф. Скарыны месяц малады, той, што расце (хаця на ініцыяле ён стары), г. зн. мае пазітыўную эманцыю – лічылася, што пры ім трэба праводзіць магічныя дзеянні крэацыйнага, станоўчага накірунку. Гэта не зусім адпавядае сярэдневяковай іканаграфіі, дзе з тварам у фас месяца часта “стары”.

Дзіцячыя вобразы. Шмат сімвалічных вобразаў утрымліваюць ініцыялы пражскіх выданняў Ф. Скарыны, зробленыя ў рэчышчы тагачаснай нямецкай, французскай кніжных традыцый. На ініцыялах прысутнічаюць выявы немаўлят, якія заняты рознымі справамі – яны поўзаюць па літарых (О), ездзяць адзін на адным (літара Г). Гэта не новы для ініцыялаў сюжэт – больш за дванаццаць своеасаблівых алфавітаў з арнаментальнымі ініцыяламі з выявамі немаўлят (“дзіцячых”) – стварыў Ганс Гальбейн Малодшы ў 20-х гг. XVI ст. Гэты дзіцячы матыў – пуці – прыйшоў з італьянскага мастацтва і шырока выкарыстоўваўся ў жывапісе эпохі Рэнесансу, у ініцыялах яго да Гальбейна Малодшага выкарыстоўваў у Базеле Урс Граф, але ў графіцы Гальбейна гэты сюжэт набыў выдатны якасны ўзровень, зрабіўся аб’ектам пераймання ў Германіі і Францыі [3, с. 27]. У Гальбейна немаўляткі заняты самымі разнастайнымі дзіцячымі гульнямі, справамі і “дзіцячыя” ініцыялы Скарыны адпавядаюць гэтай стылістыцы.

Асобна можна вылучыць дзіця, якое едзе на льве, трымаючы ў руцэ пугу (літара С). Блізкую выяву – немаўлятку верхам на неўтаймаваным льве – мы бачым на тытульным лісце дрэварыта “Пётр і Павел” (1522 г.) – пуці на льве са сцягам у руках, на якім словы “Адам Петры” і дата – 1523 – гэта выдавецкая марка Адама Петры [3, с. 144]. Магчыма, вобраз дзіця на льве стасуецца з прароцтвам Ісаі аб часе спакою на зямлі, калі “і цяля, і малады леў, і вол будуць разам, і малое дзіця будзе вадзіць іх” (XI, 6) [4], гэта – рэпліка хрысціянскага тысячагадовага панства. Разам з тым, як можна меркаваць, гэты вобраз мае старадаўнія іканаграфічную традыцыю і больш складаную семантыку. Яна можа быць звязана са львом – шатанам, які праследуе нябожчыка і змагаецца з Добрым Пастырам (Хрыстом):

на дзіцячым саркафагу з раннехрысціянскіх катакомб маецца выява дзіця, якое едзе на грозных львах, зрабіўшы ім петлі на шыях і путы на нагах, як можна меркаваць, у знак таго, што яны не здолеюць шкодзіць душы ў свеце нябожчыкаў [2, с. 279–280].

Спалучэнне сімвалаў. Звяртаюць увагу і выявы на ініцыялах “дзікіх” людзей – зарослых поўсцю, у набедраных павязках, з палкай ці дубінкай і шчытом у руках (літары Ч, Л). Гэтыя вобразы, верагодна, былі персанажамі рэлігійнага тэатра эпохі сярэдневякоўя. У гэтым кантэксце “дзікія” ці “лясныя” людзі намаляваны на мініяцюрах “Зварот Паўла”, “Пакуты св. Апалоніі” са “Слова боскага на кожную гадзіну” (“Часаслова Эцьена Шэвалье”) французскага Жана Фуке (створаны ў 1450–1460-х гадах). Стылістычна падобныя на тых, што размешчаны на ініцыялах Скарыны, у набедраных павязках, з дубінамі, што ляжаць побач, яны знаходзяцца перад своеасаблівым сцэнічным подзіўмам і трымаюць шчыты з маляўнічымі выявамі. Даследчыкі адзначалі сувязь мініячюр “Часаслова Эцьена Шэвалье” з рэлігійным тэатрам сярэдневякоўя, твор “Пакуты св. Апалоніі” трактуецца як перанесеная на ліст мініячюры сцэна містэрыі з глядачамі і кіраўніком прадстаўлення, дзе ў ніжняй частцы мініячюры – традыцыйныя блазіні [5, с. 47]. Семантыка вобразаў “лясных”, “дзікіх” людзей дастаткова загадкавая, магчыма, яна была рэплікай на наяўнасць у іншых краях нехрысціян, прымітыўных людзей, якія знаходзяцца на мініяцюрах Фуке на ніжнім ярусе памоста, а зверху разгортваюцца значныя падзеі хрысціянскай гісторыі. У Бібліі ў кнізе прарока Ісаі ўзгадваюцца нейкія “касмачы”, што “будуць скакаць” на рэштках Вавілона (XIII, 21), а таксама, што ў пакараным Госпадам Эдоме “лесуны будуць перагукацца адзін з адным” (XXXIV, 14) [4]. Магчыма, у вобразах “лясных” людзей прысутнічае біблейская тэма, тым больш, што ў творах Фуке яны размешчаны побач з біблейскімі, хрысціянскімі персанажамі.

Асобна можна адзначыць дзіўную чалавечую постаць, дзікуна з дубінкай і доўгім носам (літара П) (іл. 2). Можна меркаваць, што на твары чалавека – маска з прарэзанымі вачыма. Доўгі нос, што нагадвае нос італьянскага Пінокія, – аtryбут пер-

санажа карнавальнай культуры, карнавала, шырока распаўсюджанага ў XVI ст. у Еўропе. Як даніну смехавой культуры можна разглядаць твар блазна з бубяном і ражком (літара М).

Ф. Скарына закранаў у сваіх творах і папулярную ў эпоху Рэнесансу тэму прадвызначанай для ўсіх смерці і летуценнасці жыцця. На яго ініцыялах небыццё сімвалізуюць выявы чарапоў. Увогуле, культ смерці быў уласцівы для культуры рэнесанса, “Танец смерці”, дзе яна вядзе за сабой старых і маладых, знакамітых і простых людзей, яе выявы з касой – папулярны матыў творчасці шматлікіх мастакоў, літаратараў. Таксама Ф. Скарына камбінаваў на вертыкалі: чэрап знізу, вышэй дзіцяці, над якім – дзіўнае крылатае сонца, спалучаючы тры знакавыя сімвалы вечнага святла, жыцця і смерці. Тэма смерці мела працяг у выяўленчым мастацтве Беларусі наступнай эпохі, яна прысутнічала ў светапогляднай сістэме культуры барока, яе выявы ў традыцыйным выглядзе чалавечага шкілета меліся ў іканапісе (“Сашэсце ў пекла”, XVIII ст., Столінскі раён), графіцы (В. Вашчанка. “Страшны суд”, Акафісты штодзённыя. Магілёў, 1698 г.) У сістэме тагачаснай сімволікі знаходзіцца і выява голай жанчыны, якая ляжыць на чэрапе, над ёй размешчана ніжняя частка гадзінніка, магчыма, з лічбай VI. Гэта традыцыйнае ў еўрапейскім жывапісе сумяшчэнне маладой жанчыны і чэрапа як альянсу летуценнасці зямнога, маецца ў іканаграфіі Марыі Магдаліны, а таксама і як самастойны сюжэт (гравюра А. Андрэані па малюнку А. Казаліні “Маладая жанчына ў роздуме над летуценнасцю ўсяго зямнога” (1591). Гадзіннік, што адлічвае кароткі час чалавечага жыцця, знаходзіцца ў сістэме гэтай семантыкі.

У адпаведнасці з сярэдневяковай традыцыяй Скарына аддае належнае і сюрэальным вобразам. Значную цікавасць уяўляюць выявы на ініцыяле літары И жанчыны-цмока з двума хвастамі замест нагі зааморфнымі рукамі (іл. 3). Яшчэ адна падобная постаць (літара П) намалёвана ўверх нагамі. Цмок – знакавая фігура ў хрысціянскай тэалогіі, а таксама алхіміі, міфалогіі. У Еўропе з часоў антычнасці ён меў пераважна негатывную семантыку як вораг Зеўса, Апалона, біблейскага Бога, вынішчальнік людзей. Жанчыны-драконы

прысутнічаюць у міфалогіі Усходу – гэта Месапатамская Ціамат, забойства якой паклала пачатак стварэнню космасу, кітайскае добрае бажаство Нюйва, рыбіны ці змяіныя хвасты мелі, згодна з іканаграфіяй, пяць заснавальнікаў кітайскай цывілізацыі. Два змяіныя хвасты і крылы меў у старажытнагрэчаскай іканаграфіі праціўнік алімпійскіх багоў змей Ціфон, змяіныя хвасты мелі марскі бог Нярэй, заснавальнік Афін Кекроп. У егіпецкай міфалогіі змяіны хвост быў у багіні Ісіды. Вялікае месца займаў дракон у алхіміі як сімвал зменлівасці рэчыва, алхімічных трансмутацый. На першы погляд, вобраз жанчыны-цмока мае складаную сімволіку, у аснове якой – негатывныя пачаткі цмока і адмоўна-падазронае стаўленне ў хрысціянскім свеце да жанчыны – спакушальніцы Адама і чалавецтва. Разам з тым, у Ф. Скарыны гэта – выява менавіта міфалагічнага сакральнага персанажа, звязанага з антычнай традыцыяй, а не цмока з хрысціянскага кола сімвалаў. У Хіеранімуса Босха драконы на цэнтральнай частцы трыпціха “Страшны суд” маюць традыцыйны выгляд рэптылій. У цэнтральнай частцы яго іншага трыпціха “Сад асалод” (1503–1504(?)) у вадзе каля фантастычнага сасуда плаваюць сірэны сярэдневяковай еўрапейскай іканаграфіі – прыгожыя жанчыны з вялікімі падвоенымі на канцах рыбінымі хвастамі. Драконападобная жанчына (літара И) вельмі нагадвае дэмана пятніцы ў кабалістыцы – багіню Астарту (бажаство плоднасці, кахання, планеты Венера, Іштар асірыйскай міфалогіі) – аголеную жанчыну з двума змяінымі хвастамі замест ног і нават падобнай прычоскай – валасамі, перахвачанымі абручом ці стужкай.

Выявы жанчын у галаўных уборах з ніжнімі часткамі цела ў выглядзе змяіных хвастоў (літара А) (іл. 4) нагадваюць ізноў жанчын-цмокаў альбо сірэн у іх больш позняй інтэрпрэтацыі (гэта не птушкі з чалавечай галавой). Разам з тым, сірэны, якія сімвалізавалі ў хрысціянстве спакусы, на выявах у еўрапейскім мастацтве сярэдніх вякоў маюць выразныя рысы птушак (крылы) ці рыб (хвасты), а не змей. Фактычна, гэтыя вобразы мала адрозніваюцца ад старажытнай пластычнай выявы багіні Ісіды са змяіным хвостом у царскім галаўным уборе (іл. 5). Такім чынам, іканаграфія

скарынаўскіх выяў жанчын са змяінымі хвастамі ўзыходзіць, хутчэй за ўсё, да кола старажытных усходніх багін.

На ініцыялах Скарыны некалькі разоў сустракаецца твар з крыламі, як можна меркаваць, крылатае сонца. Гэты вобраз мае аналагі ў сусветнай міфалогіі. Так у Старажытным Егіпце ўяўлялі бога Гора – сына Асірыса і Ісіды і яго лятучую калясніцу. Выява крылатага сонца – адзін з устойлівых сімвалаў алхімічнай іканаграфіі. Егіпецкі бог Гор прысутнічаў у культуры сярэднявекі (ён зліўся з Меркурыем ў вобраз Гермеса Трымегіста), алхімічных трактатах і егіпецкія вытокі гэтага вобраза прадстаўляюцца доволі відавочнымі.

У ініцыялах Ф. Скарыны шмат жывёл з сімвалічнай семантыкай. Сярод іх можна адзначыць рыб, якія парамі досыць часта сустракаюцца на ініцыялах. Рыба – старажытны хрысціянскі сімвал Хрыста, ахрышчаных людзей. Агрэсіўны выгляд зубастых рыб на некаторых ініцыялах можа быць звязаны з папулярнай у часы Рэнесансу прымаўкай аб тым, што вялікія рыбы ядуць малых, адлюстраванай на гравюры П. Брэйгеля Старэйшага з такой жа назвай. Досыць рэдкая ў тагачаснай іканаграфіі выява рака (літара С) (іл. 6) нагадвае аб папулярнай у астралогіі рэнесансу думцы аб тым, што калі сонца будзе ў сузор'і Рака, свет чакаюць вялікія змены. Магчыма, гэта семантыка з'яўляецца галоўнай у цэнтральнай частцы трыпціха Хіеранімуса Босха “Сад асалод”, дзе сасуды-рэторы маюць ракападабныя верхнія часткі.

У ініцыялах Скарыны, згодна з іканаграфіяй таго часу, злучаюцца бінарна супрацьлеглыя істоты. Ваўку, які ў Бібліі надзелены шэрагам адмоўных якасцей – лютасцю, драпежнасцю [6, с. 132], супрацьстаіць, магчыма, паўлін – сімвал бессмяротнасці, дадзенай людзям Хрыстом (літара П), а сава – сімвал ночы, смерці, зла, грэху, духоўнай слепаты. (Літара П) сядзіць на ляжачай птушцы – магчыма, сімвале Хрыста – пелікане. Пазітыўнымі якасцямі надзяляўся алень (літара Г), яго рогі – сімвал святла, пошуку Бога, узаемнай дапамогі, абароны нябожчыкаў, Грыф, размешчаны на ініцыяле ў спалучэнні з львом (літара П) – міфалагічная істота ўсходняга паходжання, у Бібліі – нячыстая жывёла, за-

тым у хрысціянстве сімвал Хрыста, а таксама сквапнасці, беражлівасці.

Таксама пазітыўную эманцыю ў хрысціянстве маюць выявы раслін на ініцыялах – дуба, вінаграда, яблыка, мака, ружы, магчыма, пініі. Гэтаксама як і культурныя рэчы – лук і стрэлы (літара Х) таксама тлумачацца з хрысціянскага пункту гледжання як слова, напісанае ці сказанае да Бога, малітва – страла Бога, міласць Боская, сам Хрыстос, Логас [2, с. 470].

Канфігурацыя шэрагу літар, магчыма, з'яўляецца варыяцыямі сакральных хрысціянскіх літар. Так, Ч у розных відах паўтарае Псі (Psi, Ψ) – знак Святога Духа, крыж, звязаны з дрэвам жыцця, божага жыцця, якім адарыў людзей Хрыстос на дрэве крыжа [2, с. 32–33]. Згодна з сярэднявеквай традыцыяй, у Ф. Скарыны знак звязаны з кветкамі, што сімвалізавалі гэта жыццё. Таксама літара О мае рысы вядомай Амегі (Omega, Ω) – сімвала дасканаласці; маюцца як стылізаваныя, так і непасрэдныя выявы крыжа святога Антонія Таў (Tau, T), звязанага з сонцам.

Заклучэнне. Такім чынам, графічныя выявы Ф. Скарыны насычаны багатай сімвалічнай інфармацыяй, якая не зводзіцца да кола хрысціянскай семантыкі. Разам з тым, Ф. Скарына як чалавек Адраджэння, мог дазволіць сабе вольна камбінаваць сімвалы, рабіць кантамінацыі, нават змяняць іх вонкавы выгляд. Напэўна, такія вольныя, пераважна мастацкі падыход праявіўся і ў сувязі літар з сюжэтам ініцыяла, але гэта – тэма асобнага даследавання. Вызначыць мяжу паміж кананічным сімвалам і мастацкай свабодай у Скарыны-мастака досыць складана і гэта яшчэ адно сведчанне неардынарнасці яго творчай асобы.

ЛІТАРАТУРА

1. Рабинович, В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры / В. Л. Рабинович. – М.: Наука, 1979. – 269 с.
2. Forstner OSB, Dorothea. Świat Symboliki Chrześcijańskiej / Dorothea Forstner OSB. – Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1990. – 544 s.
3. Пахомова, В. А. Графика Ганса Гольбейна Младшего / В. А. Пахомова. – Л.: Искусство, 1989. – 230 с.
4. Біблія. Кнігі Святога пісання Старога і Новага Завету. Кананічныя. У беларускім перакладзе. – Duncanville, USA: Worldwideprinting, 2002. – 1534 с.
5. Золотова, Е. Ю. Жан Фуке / Е. Ю. Золотова. – 2-е испр. изд. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 160 с.
6. Библийская энциклопедия. – Репринтное издание. – М.: ТЕРРА, 1990. – 902 с.

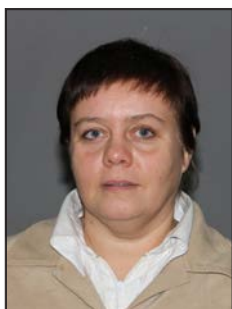
Паступіў у рэдакцыю 30.12.2014 г.

УДК 316.613:159.923.22:930.85(477)

Современное состояние и перспективы интериоризации культурных ценностей одаренной личности (украинский контекст)

Гавеля О. Н.

Национальная Академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев



В статье изложены результаты социокультурного анализа современного состояния и перспектив развития одаренной личности во взаимодействии с художественной культурой. Автор исследования определяет уровень сформированности культурных ценностей одаренной личности, в связи со степенью реализации тех или других функций искусства на современном этапе. К ним относятся: функции познания и развития; морального воспитания; активизации творческих сил личности; передачи и сохранения семейных ценностей; отдыха и развлечения; идейного воспитания, демонстрации культурных образцов поведения в разнообразных жизненных ситуациях; воспитания культуры отношений и общения; формирования высокохудожественных потребностей личности; эстетизации труда и быта; компенсации эмоций и событий, которых не хватает в реальной жизни; воспитания чувства прекрасного; воспитания и развития эмоциональной сферы; развития интеллектуальных способностей и др. Также автором статьи характеризуется степень привлечения одаренной личности к художественной культуре, сформированности ее соб-

ственных культурных интересов и потребностей. Было проведено анкетирование руководителей и специалистов, которые занимаются управлением, планированием и развитием художественной культуры в Украине (государственных служащих, руководителей и специалистов государственных предприятий, областных управлений, учреждений и организаций в отрасли культуры); директоров и преподавателей школ эстетического воспитания, музыкальных школ, центров культуры и досуга молодежи, музыкальных училищ, эстрадно-цирковых колледжей, музеев и киносетей, внешкольных учреждений образования, членов творческих союзов Украины, руководителей и преподавателей высших учебных заведений культуры и искусства. Выборка составляла 2100 респондентов. На основе анализа ответов, полученных путем репрезентативного эмпирического исследования, были выявлены актуальные (в прошлом, современном и будущем) проблемы усвоения культурных ценностей молодым поколением украинцев.

Ключевые слова: одаренная личность, усвоение культурных ценностей, художественная культура, культурные интересы и потребности.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 67-72)

Current State and Prospects of Development of the Gifted Personality in Interaction with the Artistic Culture (Ukrainian Context)

Gavelya O. N.

Department of Social Sciences of the National Academy of Culture and Arts, Kiev

The article presents findings of social and cultural analysis of the current state and prospects of development of gifted person in interaction with art culture. The author of the study determines the level of the development of cultural values of the gifted personality, in connection with the degree of implementation of these or other functions of art at the present stage. These include: the function of learning and development; moral education; activation of the creative forces of the person; transmission and preservation of family values; recreation and entertainment; ideological education, demonstration of cultural patterns of behavior in various situations; fostering culture of relationships and communication; formation of highly individual needs; aestheticization of work and life; compensation of emotions and events that are lacking in real life; fostering a sense of beauty; education and emotional development; development of intellectual abilities and others. Also, the author of the article characterizes the degree of attracting gifted person to the artistic culture of formation of its own cultural interests and needs. A questionnaire of executives and professionals who are engaged in the management, planning and development of artistic culture in Ukraine was conducted (officials, managers and specialists of state enterprises, regional departments,

Адрес для корреспонденции: e-mail: o.gavelya@ukr.net – О. Н. Гавеля

institutions and organizations in the field of culture); principals and teachers of schools of aesthetic education, music schools, cultural centers and youth leisure, music schools, variety-circus colleges, museums and cinema networks, extracurricular educational institutions, members of creative unions of Ukraine, heads and teachers of higher educational institutions of culture and art. The sample of 2100 respondents, based on the analysis of the responses received by the representative of the empirical study revealed the actual (past, current and future) problems of assimilation of cultural values by young generation of Ukrainians.

Key words: *gifted personality, the assimilation of cultural values, artistic culture, cultural interests and needs.*

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 67-72)

Актуальной проблемой современно-го украинского общества является выявление основных тенденций интериоризации культурных ценностей одаренной личности, которая содержит в себе значительный духовный, интеллектуальный и творческий потенциал и играет определяющую роль в дальнейшем развитии отечественной и мировой культур.

Целью исследования является комплексный социокультурный анализ современного состояния и перспектив интериоризации культурных ценностей и развития одаренной личности во взаимодействии с художественной культурой.

В психологических работах украинского ученого А. А. Фурмана обосновывается суть и специфика функционирования морально-этических ценностей личности, определяют основные критерии, уровни и условия приобретения ею общественно значущих этических норм и стандартов поведения. На его взгляд, мир ценностей – это мир культуры, сфера духовной деятельности людей, их морального сознания, увлеченный, а также тех оценок и отношений, которыми измеряется мера духовного богатства отдельной личности.

Проблеме формирования ценностей как составляющей направленности и активности личности, посвящены исследования русских психологов и педагогов И. П. Левченка, М. Ткаченка, Н. Д. Никандровой и др. Среди украинских педагогов: С. А. Рабийчук уделяет особое внимание исследованию места ценностных ориентаций в целостной системе воспитания современных старшеклассников; Г. Я. Жирская обращает внимание на формирование гуманистических ценностей учащейся молодежи; М. В. Даниленко и И. Г. Мельниченко исследуют вопросы приобщения студентов вуза к духовным общечеловеческим ценностям; Л. Г. Савченко изучила ценностные ориентации современной студенческой молодежи; Т. В. Бут-

ковская определила значение ценностей в процессе социализации личности.

Российские историки Ю. Беспалов, Н. Беспалова и К. Носов осуществляют попытку определить иерархию, которая существует среди потребителей и производителей интеллектуальной продукции и культурных ценностей современного общества.

В 1949 г. К. Клакхон вместе с Т. Парсонсом и другими американскими учеными инициировали Гарвардский проект по изучению ценностей (Harvard Comparative Values Project). Позже Ф. Клакхон (жена К. Клакхона) и Фред Стродтбек продолжили начатое исследование и создали в США Центр изучения ценностей (The Kluckhohn Center for the Study of Values). Личность рассматривается Ф. Клакхон как система ценностных ориентаций человека, подобных тем, которые характеризуют культуру вообще. Каждый человек имеет внутри себя самого, как части собственной личности, определенную иерархию ценностных ориентаций. Как правило, последние формируются под влиянием разных особенностей поведенческой сферы, которые свойственны данной культуре той или другой традиции.

Социокультурный анализ состояния и возможностей взаимодействия одаренной личности с художественной культурой. Художественная культура является одной из сфер культуры, заданием которой есть отражение действительности и внутреннего мира человека в конкретно-чувственных образах. Наше исследовательское внимание сосредоточилось на продуктах, результатах художественной деятельности, которые воплотились в достижениях культуры и возможностях их интериоризации.

Нами был осуществлен социокультурный анализ состояния и возможностей взаимодействия одаренной личности с художественной культурой в прошлом, современном и будущем. Было проведено анкетирование руководителей и специалистов

(далее экспертов), которые занимаются управлением, планированием и развитием художественной культуры в Украине (государственных служащих, руководителей и специалистов государственных предприятий, областных управлений, учреждений и организаций в отрасли культуры); директоров и преподавателей школ эстетического воспитания, музыкальных школ, центров культуры и досуга молодежи, музыкальных училищ, эстрадно-цирковых колледжей, музеев и киносетей, внешкольных учреждений образования, членов творческих союзов Украины, руководителей и преподавателей высших учебных заведений культуры и искусства. Выборка составляла 2100 респондентов.

Внимание экспертов сосредоточилось на определении существующих проблем в искусстве: в прошлом (20 лет назад), современном, будущем (через 20 лет). Оценка происходила на трех основных уровнях: на первом – если отмеченная функция искусства характеризуется наибольшей остротой проблем; на втором – если отмеченная функция реализована на среднем уровне; и на третьем – если уровень реализации отмеченной художественной функции является минимальным.

Реализация моральной функции искусства в прошлом, современном и будущем. По мнению 76,19% опрошенных экспертов, которые имеют собственный опыт художественно-творческой и управленческой деятельности в отрасли культуры и искусства, моральная функция искусства 20 лет назад в Украине реализовывалась на максимально высоком уровне. В частности, в 90-е годы XX ст. в репертуаре украинских театров преобладали произведения морально-этического устремления отечественных классиков и украинских авторов того времени, а также развлекательная зарубежная драматургия.

В большинстве театров украинская классическая драматургия в действующем репертуаре представляла иногда до 50%. Среди наиболее популярных представлений: «Шельменко», «Сватовство на Гончаровке» Г. Квитки-Основьяненко; «Мамина хата» О. Карпенка, «Сельские девушки» Л. Николенко, «Вечер» О. Дударева [1].

На сегодняшний день, как отмечает 74,29% респондентов, моральная функция

искусства реализована на среднем уровне. 22,85% экспертов указали, что эта проблема стоит остро и связана с падением общего уровня нравственности украинского общества, которое, к сожалению, еще не создало необходимых механизмов противостояния влиянию глобализации. Современное искусство наполнили образцы низкопробной художественной продукции, способной удовлетворить лишь вкусы нетребовательной «массовой» публики.

40,14% экспертов надеется, что украинцам в будущем (через 20 лет) удастся обеспечить нравственность современного искусства на среднем уровне. 22,9% опрошенных убеждены, что в будущем художникам удастся преодолеть большинство существующих в этой области проблем и достичь максимального уровня выполнения отмеченной функции. Остальные 36,95% респонденты предусматривают дальнейшее обострение существующей проблемы и резкое снижение уровня нравственности искусства будущего.

Реализация возможностей активизации творческих сил личности средствами искусства в прошлом, современном и будущем. Как отметили эксперты, 20 лет назад в Украине имел место ограниченный доступ всех слоев населения к художественной культуре. Такая ситуация возникла через недостаточную платежеспособность потребителей художественных услуг и закрытие большого количества государственных культурных учреждений и заведений. Значительно уменьшилась посещаемость кинотеатров. Треть старшеклассников городских школ и все старшеклассники сельских школ не посещали музеи. 31,3% жителей малых и средних городов не посещали театры; 35% не пользовались услугами библиотек, 60,5% не посещали клубные учреждения. Лишь 4,2% свободного времени городских жителей тратилось на посещение культурных учреждений и заведений. Как отмечается в исследовании украинского ученого Александра Мирошниченко, в 90-е гг. XX ст. украинские театры на стационаре стали постепенно терять своего зрителя: в среднем цифра заполнения залов колебалась близко 60%, а в восточных и южных областях опускалась к 30–40% [1, с. 663].

Такие тенденции в искусстве заставили треть экспертов указать на наличие достаточно острой проблемы относительно возможностей активизации творческих сил личности в прошлом (20 лет назад).

В современном искусстве возникают новые проблемы, которые касаются дегуманизации искусства. 44,76% экспертов указывают на средний уровень активизации творческих сил личности, 25,72% – на максимально низкий. По их мнению, рыночное общество предусматривает коммерческий обмен деятельностью, разными продуктами, потребительскими стоимостями. Такие тенденции проникли и в сферу искусства. В условиях социалистического общества хотя и существовали платные культурные и художественные услуги, однако не наблюдалось тотальной коммерциализации культуры, как это стремительно происходит в современном обществе. Эксперты отмечают, что на сегодняшний день не все граждане Украины способны удовлетворить свои художественно-творческие потребности из-за высоких цен на культурные и художественные услуги. Конечно, такая ситуация не способствует активизации творческих сил одаренных детей и молодежи. Что касается взрослых художников, то чаще всего они вынуждены работать на конкретные заказы разных коммерческих структур, что ограничивает свободу их творчества.

Лишь 29,52% опрошенных считают, что отмеченная художественная функция выполняется максимально. Это обусловлено тем, что работники заведений культуры и искусства находят дополнительные источники финансирования и таким образом способствуют участию одаренных детей и молодежи в школах эстетического воспитания, школах искусств, в художественных кружках и студиях искусств, услуги которых становятся доступнее, что способствует активизации творческих сил личности.

Эксперты прогнозируют, что в будущем специалистам в отрасли культуры и искусства придется научиться работать в условиях окончательной коммерциализации культуры. 41,9% считают, что активизация творческих сил личности средствами искусства будет происходить на максимальном уровне, 30,48% – на среднем, а 27,62% респондентов указывают на дальнейшее обо-

стрение существующей проблемы, которая требует поиска новых подходов в развитии более гуманного украинского общества, образ которого естественно отражается в искусстве.

Существует необходимость проведения более эффективной культурной политики Украины, направленной на интеллектуализацию процесса интериоризации культурных ценностей, а также на обогащение морального и духовного потенциала одаренной личности в процессе ее художественно-творческого развития.

Реализация художественной функции отдыха и развлечений в прошлом, современном и будущем. 38,91% опрошенных считают, что художественная функция отдыха и развлечений в прошлом (20 лет назад) выполнялась на среднем уровне. 38,24% указывают на максимальный уровень ее реализации в отмеченный период. Это свидетельствует не только о высоком качестве обеспечения художественных потребностей и интересов одаренной личности, но и о наличии достаточного количества свободного времени для культурного отдыха.

На сегодняшний день, как считают 54,33% респондентов, художественная функция отдыха и развлечений реализуется на среднем уровне. Анализируя поведение молодого поколения украинцев, в зависимости от их индивидуальных потребностей, эксперты отмечают прогрессирующую тенденцию к сокращению свободного времени в структуре повседневности и профессиональной деятельности. Большинство постоянных посетителей заведений культуры и искусств жалуются на отсутствие у них достаточного количества свободного времени для проведения культурного досуга. Посещения театров, кинотеатров, концертных залов и других творческих мероприятий заменили им телевидение, видеофильмы, домашнее прослушивание музыки, развлекательные передачи.

Изменения в структуре потребления искусства досуга и во вкусах позволяет говорить о все большей дифференциации и индивидуализации стиля жизни одаренной личности.

Опрошенные указали на преобладание позитивного отношения одаренной личности к культурным развлечениям и отды-

ху, что определено ее собственным стилем жизни. Это делает ее настоящей духовной элитой современного общества. 63,67% респондентов прогнозируют, что в будущем (через 20 лет) художественная функция развлечений и отдыха будет реализована на максимальном уровне, ведь государство, нацеленное на демократическое развитие, должно в будущем сформировать необходимую ресурсную базу для удовлетворения высококачественных запросов потребителей художественных услуг.

Реализация функции идейного воспитания и формирования активной гражданской позиции средствами искусства в прошлом, современном и будущем. Такая функция искусства, как идейное воспитание и формирование активной гражданской позиции, по мнению 85,19% респондентов (20 лет назад) выполнялась на максимальном уровне.

Как считают 46,05% опрошенных, на сегодняшний день отмеченная художественная функция реализуется недостаточно. Это можно объяснить тем, что в современном искусстве развивается определенный культурный иллюзионизм, при котором общество «кредитует человека» ценой формальной свободы. По мнению французского философа Ж. Бодрийяра, индивид отчуждает последнюю в пользу собственного будущего [2, с. 174]. В структуре повседневности, с целью влияния на подсознание потребителей культурных ценностей, задействована кодовая система «стендинга». В таком случае и самого человека начинают характеризовать, в первую очередь, не его духовные или интеллектуальные качества, а обычные вещи, знаки, привилегии, которые принудительно соотносятся с определенной социокультурной системой. Когда пределы морали, этикета и языка разрушаются, в сфере вещей возникают новые препятствия, новые исключительные правила. Все это проявляется через определенную классовую или кастовую мораль, которая наполняет собой даже материальный мир вещей [2, с. 212–213].

Стиль жизни, иерархия ценностей и структура повседневности пронизываются потреблением как виртуальной целостностью все вещи и сообщения, которые складываются во взаимосвязанный дискурс.

Соответственно, современные характеристики и параметры состояния общества отражаются на структуре потребностей одаренной личности.

Опрошенные определили зависимость реализации функции идейного воспитания искусства от условий жизни в современном обществе. По мнению респондентов, украинцы вынуждены мобилизовывать собственные жизненные ресурсы для того, чтобы выжить в сложных экономических условиях. В связи с этим уменьшается уровень культурных потребностей массового потребителя в литературе, классической музыке, изобразительном искусстве и тому подобное. И хотя у одаренных личностей интерес к искусству сохраняется на достаточно высоком уровне, в то же время эксперты указывают на негативные трансформации в отмеченной сфере. На сегодняшний день существует неотложная потребность в возрождении массового интереса детей и молодежи к художественно-творческой деятельности. Творцы современного отечественного искусства должны способствовать росту в среде молодого поколения украинцев социального оптимизма и позитивных ожиданий.

62,9% экспертов надеются на то, что через 20 лет ситуация в Украине поменяется к лучшему. Многосторонняя деятельность, гармоничное развитие личности, формирования активной гражданской позиции будут выступать в качестве основы успешной реализации идейной функции искусства.

Реализация художественной функции демонстрации культурных образцов поведения молодому поколению украинцев в разнообразных жизненных ситуациях в прошлом, современном и будущем. По мнению 67,23% экспертов художественная функция демонстрации культурных образцов поведения в разнообразных жизненных ситуациях 20 лет тому назад реализовывалась на максимальном уровне. Принимая во внимание то, что художественная культура играет важную социальную функцию, в отличие от других институтов социализации она выступает в форме ценности, которая владеет художественно-образной природой и осуществляет интенсивное влияние на личность. Благодаря психологически повышенной суггестивности такой вид деятель-

ности, как искусство вступает в активное взаимодействие с человеческой психикой. Особенно это отражено в явлении «психического заражения», основанного на подражании поведению героев художественного произведения [3, с. 192].

В последнее десятилетие XX ст. еще не потеряли свою актуальность деловые психологические качества человека как рабочего и профессионала своего дела. Благодаря успешному прогнозированию, государственному управлению художественной культурой отмеченная функция в отмеченный период достигала максимального уровня.

Художественная функция демонстрации культурных образцов поведения в разнообразных жизненных ситуациях на современном этапе, как считает 66,34% респондентов, находится на среднем уровне. По их мнению, местом для самоидентификации и самопозиционирования молодого поколения украинцев становится не профессиональная сфера, высокие достижения в отрасли художественно-творческой деятельности, как это было в предыдущие десятилетия, а обычные вещи, знаки, привилегии. Одаренная личность владеет значительным потенциалом для позитивной самоидентификации в профессиональной и художественной сфере, которая создает позитивные предпосылки для изменения общечеловеческих поведенческих стандартов населения Украины на будущее.

48,57% опрошенных считают, что через 20 лет отмеченная функция искусства так и останется реализованной на среднем уровне. Принимая во внимание усиление тенденций к «медиатизации», потреблению культурных артефактов и услуг, молодое поколение украинцев все чаще отдает свои

преимущества просмотру фильмов на DVD, посещению культурно-массовых мероприятий, гала-концертов и др. В их досуге преобладают установки на отдых и развлечения: культурный туризм, зрелищные (спортивные, корпоративные и др.) мероприятия; на коммуникацию (преимущественно, интерактивную) в рамках открытых фестивалей, конкурсов и др.; создание «гибридных» интерактивных событий в музеях и парке, вокруг музейных территорий. Чаще всего культурные потребности молодежи зависят не от формы и содержания реального события, таланта, героизма или нравственности поведения героев литературных и художественных произведений, звезд сцены, а от яркости подачи «образа» этого события или творческого мероприятия в медиасреде, за счет чего усиливают его значимость и привлекательность.

Заключение. Анализ ответов, полученных путем репрезентативного эмпирического исследования, показал, что процесс выполнения традиционных функций искусства испытал значительные трансформации, которые достаточно часто имеют деструктивный характер, и требуют оптимизации процесса интериоризации культурных ценностей одаренной личности в современном обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мірошніченко, О. Театр і публіка. Нариси української популярної культури / О. Мірошніченко. – К.: УЦКД, 1998. – 760 с.
2. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. и сопровод. ст. С. Зенкина. – М.: Рудомино, 1999. – 224 с.
3. Маринетти, Ф. Т. Новая религия – мораль скорости / Ф. Т. Маринетти / Современный Запад. Пг. – М., 1923. – № 3. – С. 192.

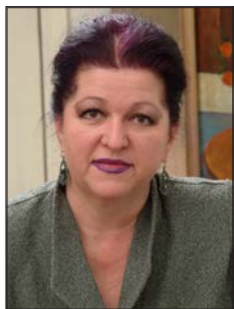
Поступила в редакцию 27.10.2014 г.

УДК 75:069.9(100)«2014»(497.11)

Международный пленэр в Сербии

Прокопцова В. П.

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



В статье представлена новая информация по результатам участия автора в международном пленэре в г. Пожаревац (Сербия). Предлагается материал об организаторах и участниках пленэра, анализируются и репродуцируются живописные работы художников-участников пленэра, прошедшего в ноябре 2014 г. Современная художественная практика связана с организацией большого разнообразия встреч, симпозиумов, колоний, пленэров. Международные художественные симпозиумы проводятся практически во всех странах мира. Основная идея симпозиума, ставшая исключительно продуктивной в современности, – встреча-коммуникация членов интернационального сообщества художников. В разных странах употребляются разные названия: в русскоязычном обществе кроме «симпозиума» популярен термин «пленэр», который в Сербии именуется «колония».

Ключевые слова: Сербия, пленэр, профессиональные художники и любители.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 73-79)

International Plain Air in Serbia

Prokoptsova V. P.

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

New information on the results of the author's participation in the International Plain Air in the City of Pozharevats (Serbia) is presented in the article. Material on the organizers and participants of November 2014 Plain Air is given, fine arts works of the Plain Air painters-participants are reproduced. Contemporary art practice is connected with setting up a great number of meetings, symposia, colonies and plain air. International Art Symposia are held in practically all countries of the world. The main idea of the Symposium, which became exclusively productive nowadays, is the meeting-communication of the members of the International Community of artists. Different names are used in different countries: the term of plain air is more popular apart from symposium in the Russian language community, which is called colony in Serbia.

Key words: Serbia, plain air, professional artists and amateurs.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 73-79)

В Сербии международный живописный пленэр проходит девятый раз. В Пожареваце (город находится в 80 км от Белграда) жил знаменитый сербский поэт и художник Джура Якшич. Его имя носит Союз художников, членом которого он когда-то являлся. Современный сербский художник Драган Милошевич создал портрет Джуры Якшича, который и стал своеобразным символом-эмблемой пленэра в Пожареваце. В нынешнем пленэре приняли участие художники девяти стран: Боснии и Герцеговины,

Хорватии, Сербии, Черногории, Македонии, Израиля, России, Украины, Беларуси. Менеджером и спонсором пленэра является Снежана Милошевич – красивая, жизнерадостная женщина, душа и организатор творческой жизни на пленэре. Когда-то она помогла женщине-художнице получить высшее образование, и та, увидев в ней хорошие организаторские способности, посоветовала проводить пленэры.

Цель статьи – выявление основных тенденций 9 Международного пленэра в Сербии.

Адрес для корреспонденции: e-mail: verazlatoust@mail.ru – В. П. Прокопцова

Творческая биография Снежаны Милошевич. Путь ее складывался непросто. Она родилась в селе Породин, в 30 км от Пожареваца – города, в котором есть экономический факультет и два раза в год проводятся международные пленэры, собирающие художников из многих стран, организующие их творческую и бытовую жизнь.

Но, когда ей было 6 месяцев, родители, потеряв двух старших детей, переехали из села в город, т. к. по народному сербскому обычаю, если умирают дети, то надо сменить место жительства. К тому же, чтобы ребенок был счастливым, его надо «потерять», и родители, положив шестимесячную девочку в коробку, оставили ее в глубоком снегу, наблюдая неподалеку за происходящим. Нашел ребенка прохожий мужчина, сквозь снежные заносы принес ее к родителям, и потому названа она была Снежаной.

В 20 лет она самостоятельно поехала в Белград. Подписала контракт на работу фотомodelью, согласно которому нельзя было выходить замуж 4 года. Снежана победила в конкурсе и завоевала звание «Мисс Югославия». Но через два года встретила Воя (Войслава), которому сама сделала предложение, они обвенчались. Но ее жизненные испытания не заканчивались. У нее трое детей: дочь и два сына-двойняшки. У старшего сына сразу после рождения было 6 клинических смертей: проявилась аллергия на все, даже на материнское молоко. Год лежала с ним в больнице. «Но самое страшное, – говорит Снежана, – когда ревнуешь к тому, кто жив». Врач порекомендовал слушать музыку, сказал: «Когда будешь слушать и слышать, тогда вылечишься»; и еще посоветовал представлять благонаправленные действия. Она принимала много лекарств, и это повлияло на психику, ее сознание и мироощущение.

И тогда она начала рисовать, появилась потребность дарить свои картины. Во время путешествия по Греции стала писать стихи. Но публиковать их не хочет, потому что не хочет раскрывать свою душу. Она мало спит – максимум 4 часа. Замечательно поет, особенно гармонично звучат сербские песни в ее исполнении в дуэте с мужем. Снежана окончила экономический факультет, работала на ТЭЦ, где до сих пор работает ее

муж Войслав. Закончила магистратуру, докторантуру, стала доктором экономических наук. 10 лет назад стала частным предпринимателем. Ее предпринимательство направлено на доброе дело – открытие коммерческого факультета «Бизнес малых и больших предприятий» в г. Пожаревац, который является филиалом учебного заведения в г. Новый Сад, чтобы дети не тратили много времени на дорогу.

Девять лет назад она организовала первый пленэр, в котором участвовало 36 человек. С тех пор, два раза в год (в июне – пленэр с девизом «Любовь и понимание», в ноябре – «Болкане мой») собираются художники разных творческих направлений, стилистических пристрастий, авторских манер и техник, которых очень гостеприимно встречает Снежана Милошевич.

Она увидела в художниках романтиков, считает, что пленэры – это ее отдушина, ее спасение, говорит, что «художники воспринимают мир по-другому, они отличаются от профессоров, которые читают у меня лекции». Снежана – организованный человек, строгий профессор своего университета и в то же время романтик, творческая личность, которая неординарно мыслит и всегда осуществляет свои замыслы.

В наших встречах и беседах на пленэре в Пожареваце она была интересным экскурсоводом и рассказчиком: «Искусство – это невидимая ниточка, которая связывает людей. Искусство как сон, можно мечтать сколько угодно. Но нужна реальная поддержка, финансирование. Я выбрала искусство для поддержки людей. Я не занимаюсь политикой. Никакая политика нас не разъединит. Когда была война, через мою квартиру прошли 250 человек. Я разделяю людей только на трудолюбивых и лентяев. У меня хорошее сотрудничество со всеми. Сколько даешь – столько к тебе и вернется. Никогда не забываю то время, когда я жила плохо. Если ничего не даешь, ничего и не получаешь. Жизнь как в ресторане: ешь, пьешь, а заплатить нужно. Мне очень нравится, когда я могу помочь – это счастье».

Творческая динамика Стояна Миланова. Когда впервые познакомишься со Стояном Милановым, то создается впечатление, что перед тобой спокойный, уравновешенный

человек, внимательно слушающий и обстоятельно отвечающий на твои вопросы. Но когда все больше погружаешься в его творчество, знакомишься с его живописными работами, то все больше ощущаешь эмоциональную насыщенность, динамику движения, активность и напряженность мысли художника.

Большинство работ Стояна Миланова фигуративны: фигуры женщин, мужчин, детей изображены в движении, предчувствии, предвкушении чего-то грядущего – женщина наклоняется и хочет дотянуться до цветов; мужчина разминает руки в переплетении пальцев; покинутая одинокая женщина растягивает меха гармоники; девушка удаляется в туманное, влажное пространство; контрабасист в экспрессии извлечения музыкального звучания как бы сливается со своим инструментом в вихре, круговороте протяженных, завихряющихся цветовых звучаний. Недосказанность в состоянии души женщины передается посредством «недописанности», «истекания» красок к основе полотна.

В калейдоскопе разнонаправленных мазков передается динамика композиции: гитаристка перебирает струны, на фоне развивающихся одежд гуляющей по морскому берегу девушки прыгает собачка – длинные, экспрессивные, непрерывающиеся мазки в светотеневых соотношениях дают возможность ощутить движение, полет, поворот, дуновение морского ветра.

Все увиденные нами в творчестве Стояна Миланова женские образы будто бы не из современной жизни: их длинные платья, широкополые шляпы, загадочный взгляд на зрителя через плечо, разворот фигуры вполоборота – удаляют их в их собственный мир, который манит художника своей загадочностью и недосказанностью. Смело взятые линии наложения краски передают не только фактуру легкого платья, но и форму тела, спрятанного под этим платьем.

Работы Стояна отличаются отражением окружающего мира в постоянном движении. Оно (движение) у него реально, ощутимо, зачастую передается с помощью изображения техногенных средств передвижения. Мчащийся поезд, будто бы обволакивается порывами ветра, вовлекающими в свое движе-

ние бегущего юношу. Движение становится смыслом в композиции, отображающей сражение тореадора и быка: расположенные по диагонали фигуры человека и животного обозначены протяженными мазками контрастных в их спектральном развертывании цветовых соотношений – белого, черного и малинового. Некое спокойствие и гармонию бытия передает запечатленное мгновение доверительного общения юной девушки и отдыхающего скакуна.

Стоян Миланов закончил архитектурный факультет Белградского университета. Но в детстве он вообще не умел рисовать. В семье никто не занимался искусством. В школе наблюдал за другом, который очень аккуратно делал зарисовки. И вдруг, как взрыв! В 13 лет начал рисовать, смотрел, пробовал, получались шаржи на одноклассников и учителей. До поступления в университет сам дома много занимался.

В университетские годы многое дали такие дисциплины, как перспектива, начертательная геометрия, черчение, самостоятельное посещение многих выставок, просмотр художественных альбомов, чтение монографий. В 23 года попробовал писать маслом, удивился, что получается. Сначала Стоян писал в академической (классической) манере, благодаря чему приобрел умения и значительный опыт.

Уже тогда, в студенческие годы он почувствовал себя художником, уже тогда знал, что будет художником, и продолжал изучать архитектуру, но никогда не работал в ней. Он считает, что у него преимущество перед теми, кто закончил факультет искусств, потому что и математика, и философия очень нужны, а их нет на факультете искусств.

Сейчас в его творчестве сформировался собственный, индивидуальный стиль, благодаря которому его живописные работы выделяются из общей экспозиции полотен сербских художников. Но даже ему самому трудно определить стилистику своих работ. По его словам, это может быть современный реализм, отличающийся модернистской экспрессией и в некоторой степени символизмом. При этом его привлекает минимализм в его недосказанности, когда через живописный мазок не все показано, что-то оставлено для домысливания, показано

наиболее общее, без сосредоточивания на деталях. Такой широкий протяженный мазок, зафиксированный на полотне на одном дыхании, в едином движении создает в восприятии зрителя иллюзию незаконченности, будто бы первой цветовой прокладки, и как бы предлагает зрителю «подсказать» художнику варианты завершения. В таком случае, считает Стоян Миланов, возможен диалог со зрителем.

Для Стояна важна структура холста. В своем творчестве он использует холст без грунта, который покрывает неким прозрачным гелеобразным веществом, а также пишет маслом на рельефном грунте. Зачастую на полотне художник оставляет чистый холст как фрагмент композиции. Еще очень важная особенность его живописи – мощный формообразующий щедрый мазок. Чередование наложения объемных (густого слоя) и плоских растянутых мазков создают рельефную поверхность картины. Форму он лепит цветом.

Он часто ездит на пленэры – 4–5 раз в год, им создано около 3000 картин, было организовано 10 персональных выставок. Большинство работ он создает под заказ, считая, что только в контакте с реципиентом интуиция подсказывает решение композиции. У него есть любимые цвета: охра, сиреневый, красный и их нюансные комбинации. У себя хранит мало собственных живописных полотен, в основном все продает. Стоян Миланов утверждает: «Картина должна жить. Картина принадлежит художнику, пока он над ней работает. Но живет она у другого. Художественный дар – это талант, данный Богом, поэтому его надо раздать другим, и не задерживать только у себя».

«Хроника тела» Небойши Джурановича. В 2014 г. опубликован этот альбом живописных работ. Здесь собраны портреты, в основном женские, созданные за последние 15 лет. Женщина представлена в разных чувственных состояниях, композиционных конфигурациях, цветовых тональностях, но при этом очевидны приметы, обобщающие творческую мысль художника, – это связь с разными историческими эпохами, мифологическими образами и христианскими ценностями. Красота женского облика показана на фоне арочных проемов романской архи-

тектуры («Хроника тела», «Три грации»), орнаментики или фрагментов античной архитектуры и древних музыкальных инструментов («Бархатная осень», «Смотрящая на меня»). Образы христианской культуры воплощены в живописных работах «Врата невинности», «Благовест». В графической работе «Аллегория» пластичное женское тело сливается с суровой фигурой мифологического сатира. Своеобразный синтез исторических символов и современного искусства представлен в композиции «Жемчужина II», которая является своеобразной репликой американского кинофильма «Девушка с жемчужной сережкой».

Но главное для Небойши Джурановича, по его же словам, – историческая композиция, многие из работ такой тематики хранятся в музеях Македонии. Для создания исторической картины на тему «Вторая мировая война» по заказу Музея революции в г. Скопле (Македония), он выиграл творческий конкурс, объявленный посольством. Его также привлекают библейские сюжеты, например, последний заказ по этой тематике на 365 картин реализуется в настоящее время в его мастерской.

Небойша закончил живописно-графический факультет Белградского университета, любил рисовать со школьных лет, зарисовывал сцены из фантастических фильмов. В сербском изобразительном искусстве преобладает авангард, но его привлекает современный реализм с характерной исторической стилизацией и символикой в живописи. В его творческой жизни состоялось 20 персональных выставок.

Небойша Джуранович часто ездит на пленэры, активно воспринимает новую творческую и социальную среду, эмоционально реагирует на новые знакомства и не известную ему ранее информацию. В апреле 2014 г. он являлся участником международного пленэра в Могилеве, посвященного 100-летию юбилею Павла Васильевича Масленикова. Там он создал портретную композицию «Рыцарь П. В. Маслеников», в которой комплексно проявились творческие интересы Н. Джурановича, с одной стороны, к исторической атрибутике, символически раскрывающей внутренний мир персонажа, и, с другой – к образу реального чело-

века, узнаваемого в характерных чертах внешности.

Художник стремится показать внутренний мир личности. В его портретах предстают женщины образованные, эмансипированные, состоявшиеся, красивые, эмоциональные, умные, но одинокие. На портретах, созданных во время пленэра в Пожареваце, предстает женщина уверенная в себе, активная, решительная, что проявляется с самой позы, повороте головы, общей пластике тела, цветовых контрастах и геометрически выверенных плоскостях фона картины; а также женщина, живущая воспоминаниями (работа так и называется «Воспоминание»), спокойная, в серых тонах цветовая гамма характеризует представленный образ, существующий в достаточно скромной, обыденной обстановке.

Философия творчества Милинко Ристовича. Она основана на глубоком осознании любви к Родине. Выходец из деревни Драгонице под городком Рашке, в течение 27 лет преподавал в разных художественных школах, проходил стажировку в Лондоне, в настоящее время – профессор искусств Педагогического института. Милинко Ристович активно участвует в художественной жизни Сербии: были организованы 34 персональные выставки, его работы экспонировались более чем на 100 коллективных выставках в своей стране и за рубежом, участвовал более чем в 60 международных пленэрах, занимается живописью и рисунком, имеет пять наград.

Творческую деятельность Милинко расширяет искусствоведческая работа, в которой представлено много статей о сербских художниках. Являясь членом нескольких союзов художников Сербии и членом союза историков и искусствоведов Югославии, он с высоким патриотизмом относится к своей Родине, любит родную деревню и очень переживает, что деревни распадаются, сокращается их количество и трансформируется народная культура.

Такие глубоко патриотические чувства художник стремится передать в своих живописных работах через грустную, но драматическую, по его словам, простоту. Сквозь абстрактные символы, загадочно обозначающиеся в пластах красок, проявляется

энергетический свет, в лучах которого автор транслирует свои чувства, отношение к миру и своим близким как обращение к национальному культурному наследию, в которое он действительно верует. Его образный мир впечатляет глубокой экспрессией. Земное и небесное, временное и вечное, реальное и нереальное в его живописи передается с помощью колорита, посредством которого читается поэтика картины.

Будто бы во сне в его подсознании рождаются воображаемые сады – сады его детства, от которых сегодня остались одни стволы, превратившиеся в оголенные заборы. Но, если из этих стволов удастся прорастить дерево или возродить монахов, молящихся за будущее, или построить дом, который задышит и из его трубы появится дым, значит есть надежда, что жизнь продолжится. Такие глубоко философские размышления, возникающие на грани реального и ирреального, сознательного и подсознательного сформировали главную тему его жизни – судьба народа, Родины. Эта тема жила в его сознании и творчестве всегда, с молодости, менялись и совершенствовались композиция, цветовая гамма, но тема развивалась и прорастала в симфоническом звучании жизнеутверждения.

Хорватский художник Жельан Павич. Совсем в другом стиле работает Ж. Павич (город Кастав). Он относит себя к неоформалистам, любит использовать разные виды холста, мешковину, упаковочные материалы. Считает, что в упаковке сохраняется энергетика изготовления продукта, например, кофе. Обработывает материалы (например, мелко нарезает мешковину), высыпает эти кусочки на холст, покрывает акрилом и сверху пишет маслом. Жельан говорит, что чувствует эту энергетику, любит энергетическое искусство («а не выписывать акварельки»), он как керамист вылепливает объем и фактуру. Масляные краски, которыми покрывается рельеф холста, мерцают, дают световые блики, искры. Энергетика материалов и техник и самого художника формирует баланс теплого и холодного тонов, большого и малого пространств. Отдельные работы формируются в цикл, который называется «Под поверхностью», а каждое полотно маркируется

номером, который можно найти в рельефе полотна. Жельан считает, что, так как человек воспринимает окружающий мир несколькими чувствами, так и живописное произведение он может воспринимать не только визуально, но и тактильно (можно потрогать и почувствовать шероховатость и объемность поверхности холста), с помощью обоняния (почувствовать запах красок и материалов) и таким образом установить контакт с художником.

Участвуя в работе пленэра в Пожареваце и путешествуя по красивейшим местам Сербии, мы увидели незабываемый голубой Дунай, на берегу которого в городе Новый Сад в старинных крепостных помещениях расположены мастерские художников, побывали на Серебряном озере, которое действительно отличается своей серебристой поверхностью, захватывающей воображение художника. Мы взбирались на разрушенные, но все же сохранившие историческую память стены старой турецкой крепости, с высоты которых открывалась панорама сербских селений. Тесно стоящие, расположенные на разновысотных уровнях гористой местности, домики привлекали внимание ярко-оранжево-охристой солнечной черепицей, белыми стенами, неким соседским дружелюбием комплекса строений.

Художница из Израиля Лилия Шошан. Все эти впечатления, конечно, отразились в созданных на пленэре живописных работах. Интересно увидела Сербию эта художница. Она является приверженцем работы с натуры и реального отображения природы и человека. Долго всматриваясь и осмысливая увиденное, художница, по ее словам, создавала обобщенный образ того места или страны в целом, который определял формы композиционного и цветового решения фантазийной композиции, основанной на авторском видении и акцентировании знаковых, ключевых смыслов и явлений. Например, в созданной на пленэре работе отображены визуальные символы-образы Сербии.

Сербский художник Александр Янычевич. Этот художник работает в другой стилистике. Изображенная на полотне балерина вызывает в нем воспоминания о первой любви, лирическое настроение отмечено

грустными нюансами, она его творческое вдохновение, которое как в сюрреалистическом сне выхватывает из памяти отдельные визуальные фрагменты-настроения.

Интересно работал молодой художник из **Боснии и Герцеговины** (город Сараево) **Эдвин Грануло**. Выпускник факультета живописи. По его словам, он пока ищет себя. Его интересует окружающий мир: в реалистических и абстрактных композициях он отражает признаки урбанизации, акцентируя углы и контрасты, отношение пустоты и насыщенности. Его живописные работы, как и написанная на пленэре «На голубом Дунае», обычно композиционно строятся из двух частей: верхняя насыщенная – универсум в понимании автора, универсум, который оставляет следы в пустоте, и нижняя – по которой растекаются краски, словно истекает время и прошлая жизнь.

Художники из Беларуси в пленэре также принимали участие. В работах белорусских художников нашли отражение улочки города Пожаревац. Василий Пешкун, может быть, был единственным художником в группе, который постоянно ходил на этюды и написал пленэрные композиции, отражающие фрагменты городской среды. Особенно всех восхитила его необычная по формату и колориту работа, в которой отражен ночной город: на вытянутом по горизонтали полотне светятся, сверкают окна-витрины, горят невероятными огнями, разбрасывая искры жизнерадостного настроения и азарта. За эту работу на внутреннем конкурсе пленэра ему было присуждено Первое место.

Работу по воспоминаниям о наших путешествиях на турецкие крепости написал Анатолий Концуб. Софья Пискун свой автопортрет «вписала» в реалии сербской традиционной культуры.

Художники-любители. Необычная атмосфера и особенность работы на этом пленэре в том, что здесь одновременно собираются художники-профессионалы и любители, такие условия созданы для того, чтобы любители искусства могли учиться у мэтров, реализовывать свои творческие фантазии, вглядываясь в уверенные мазки и движения кисти маститых художников. Оливер Каранович (г. Кикинда, Сербия) самоучка, рисует с 4 лет, очень любит иску-

ство, но т. к. не имеет возможности оплатить обучение, продолжает совершенствоваться сам. Любит рисовать лица, глаза, видит в них доброту, красоту, отражает невинность и искренность детей. И у него это получается. Он быстро схватывает характер и внешние черты человека.

Среди любителей сразу же привлекла внимание группа творческих людей, для которых не только живопись, но и музыка стала средством отдохновения и воодушевления. Янко Пилак, Тодор Ивановский, Тамара Шарич-Косанович и их коллеги – все они из Белграда, все когда-то окончили частные художественные школы, все пели в хоровых или ансамблевых коллективах, обладатели замечательных голосов, стройно и созвучно звучащих при исполнении сербских песен. Янко Пилак из Белграда всю жизнь пел в хоре, с которым путешествовал по разным странам, занимался живописью, создавая свои работы не по памяти, а только с натуры, на природе. Он считает, что живопись, музыка дополняют друг друга, расширяют возможности общения людей. Тодор Ивановский (Белград) пишет замечательные акварели, поет, играет на гитаре. Тамара Шарич-Косанович (Белград) когда-то пела в группе Джордже Марьяновича и сейчас сохранила прекрасного тембра и силы голос,

интенсивно занимается живописью (темпера, масло, комбинированная техника, тушь). Это трио – содружество поющих художников – вносило мажорную нотку в жизнь пленэра. Их живопись легкая в сочетании цветовых слоев и ясная в собственных романтических фантазиях на темы городского, деревенского или природного ландшафта. Они постоянно куда-то едут, передвигаются в поисках новых впечатлений, каждый год по десять дней проводят в Греции.

В Сербии есть состоятельные люди, которые интересуются искусством и коллекционируют живописные произведения. В таких частных домах создаются галереи, на открытие которых приходят знатоки и любители искусства, звучит живая музыка.

Заключение. Художники из разных стран, с которыми мне довелось познакомиться в Сербии, по их словам, очень часто ездят на пленэры: по 3–4 раза в год, сохраняя в своей памяти и на живописных полотнах красивейшие места и природные достопримечательности, как мы в этот раз запомнили великолепный Голубой Дунай, на берегах которого в Республике Сербия ежегодно собирается колония талантливых художников.

Поступила в редакцию 18.01.2015 г.

Ивановский молодежный театр Регины Гринберг и московская творческая интеллигенция

Смирнова Е. Н., Точенов С. В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования «Ивановский государственный
университет», Иваново*



Ивановский молодежный театр, созданный и выпестованный уникальной личностью – Региной Михайловной Гринберг, просуществовал сорок пять лет: с 1957 по 2002 год. Он заявил о себе настолько ярко и самобытно, что на протяжении многих лет оставался визитной карточкой города Иваново. Театр был создан во времена «оттепели», когда вся советская культура, образно говоря, получила глоток свежего воздуха. Эта свобода стала толчком к развитию искусства не только профессионального, но и любительского. В 1960–1980-е годы театр осуществил ярчайшие постановки и приобрел известность как самобытный и профессиональный коллектив. Это происходило не без признания, а вместе с тем, творческой и моральной поддержки московской интеллигенции. Именно поэтому представляется важным изучить влияние предста-

вителей столичной творческой элиты на развитие провинциальной культуры. Такие известные и знаковые для того времени имена, как Александр Галич, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Григорий Поженян, Евгений Евтушенко, Эрнст Неизвестный и многие другие неразрывно связаны с историей ивановского молодежного театра.

Ключевые слова: театр, провинциальная культура, влияние столичной интеллигенции.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 80-91)

Ivanovo Youth Theater by Regina Grinberg and Moscow Creative Intellectuals

Smirnova E. N., Tochennov S. V.

*Federal state funded educational establishment of higher professional education
«Ivanovo State University», Ivanovo*

Ivanovo Youth Theater which was created and raised by the unique personality of Regina Mikhailovna Grinberg existed for forty five years, from 1957 to 2002. It declared about itself so brightly and specifically that during many years it stayed the name card of the City of Ivanovo. The theater was created during the time of «warming» when all Soviet culture, figuratively speaking, received a gulp of fresh air. This freedom became an impulse for the development of art, not only professional but also amateur. In the 1960-ies–1980-ies the theater created brightest performances and received popularity as a peculiar and professional group. It took place not without recognition but also with creative and moral assistance by Moscow intellectuals. That is why the study of the impact of representatives of the Capital City creative elite on the development of provincial culture seems important. Such outstanding names of those times as Alexander Galich, Bulat Okudzhava, Grigori Pozhenian, Evgeni Evtushenko, Ernest Neizvestni and many others are closely linked with the history of Ivanovo Youth Theater.

Key words: theater, provincial culture, impact of the Capital City intellectuals.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 80-91)

Адрес для корреспонденции: e-mail: stochenov@rambler.ru – С.В. Точенов

Народные театры в СССР были высшей формой театральной художественной самостоятельности, ее новой и более высокой ступенью развития. Первые молодежные студийные театры появились в период хрущевской «оттепели» и под ее непосредственным влиянием. Причинами их массового появления и распространения в СССР стали прошедший в 1957 году в Москве Всемирный фестиваль молодежи и студентов, в контексте которого самостоятельность пришла в движение, попала в центр общественного внимания, а также решение Министерства культуры СССР и ВЦСПС 1958 года о создании более высокой ступени театральной самостоятельности – так называемых «народных» театров – и о подготовке специалистов высшей квалификации для руководства ими. По замыслу партийно-государственных чиновников любительские театры должны были еще прочнее связать самостоятельность с системой государственной культуры.

Цель статьи – выявление методов влияния столичных идей в искусстве на провинциальную культуру театр.

Ивановский молодежный театр появился с некоторым опережением общих тенденций. В 1956 году при областном драматическом театре была организована студия, куда ходили заниматься студенты. Но вскоре энтузиазм ее основателей иссяк, и молодые самостоятельные актеры оказались не у дел. На этом распутье и появилась Регина Михайловна Гринберг, которая приняла уже в какой-то степени сформировавшийся коллектив. До этого она входила в худсовет драмтеатра, а к самой студии отношения не имела. К работе ее привлек обком комсомола, который курировал и финансировал эту структуру, а позже и сам театр. Факторов при этом назначении было много. На стороне кандидата был определенный опыт, целеустремленность, организаторские способности, желание творить и талант. Судя по всему, и сама Гринберг хотела получить эту должность, к режиссерской деятельности, как покажет время, у нее было призвание.

Р. М. Гринберг родилась в 1927 году в Киеве. В 1944 году экстерном сдала экзамены и уехала поступать в Москву. Первоначально хотела поступить в театральное училище, но не прошла туда по возрасту. Чтобы не те-

рять времени, поступила на экономический факультет МГУ, который и закончила в 1949 году с красным дипломом. Во время обучения активно участвовала в самостоятельности в качестве актрисы, режиссера и сценариста. После окончания университета по распределению Гринберг была направлена в Иваново для преподавания политэкономии в техникуме общественного питания. Параллельно подрабатывала в химико-технологическом институте.

1950-е годы. Театр на базе студии. В 1957 году в Иваново на базе студии по ее инициативе и был создан молодежный театр, который сразу заявил о себе постановкой по пьесе Александра Галича «Походный марш». Премьера состоялась уже в следующем, 1958 году. Сам Галич в те годы работал в русле официальной идеологии, и пьеса никакой остроты в себе не несла. В этом смысле «Походный марш» был плодом чисто конъюнктурных соображений, надо было просто чем-то зарабатывать на жизнь. При этом пьеса была так самобытно осознана и подана ивановцами, что не оставила равнодушными даже профессионалов.

Спектакль звучал в унисон с удивительным временем молодых надежд, именно такого театра ждала молодежь. Уже в апреле 1959 года молодежный театр становится лауреатом и обладателем диплома первой степени конкурса самостоятельных театральных коллективов под названием «Театральная весна».

В этом же году в Иваново по инициативе секретаря обкома комсомола Ремира Лопаткина, который с самого начала помогал театру и многое для него сделал, была приглашена «авторитетная комиссия» в лице Олега Ефремова и Галины Волчек, создателей тогда еще совсем молодого театра «Современник». Их миссия состояла в том, чтобы оценить творческий потенциал молодежного театра и привлечь в связи с этим областные власти к его финансированию. Московские гости остались довольны качеством постановки и профессиональным мастерством всех участников спектакля. «Ефремов находит единственные, самые нужные в тот момент слова. В судьбе театра они сыграли решающую роль. За Олегом Ефремовым так и закрепилось звание “крестный”», – вспоминала позже Р. Гринберг. Несмотря на это,

творческие или дружеские отношения между режиссерами не завязались.

В мае 1959 года коллектив получил звание народного молодежного театра и решением президиума областного Совета профсоюзов был переведен для постоянной работы в клуб фабрики имени Балашова. До этого спектакли проходили в разных местах, своего помещения у театра не было. Финансирование шло по линии обкома профсоюзов текстильщиков. Каждый спектакль должен был быть одобрен художественным советом профсоюза, так как театр формально подчинялся этой организации. Кроме этого, существовал областной репертком. Все актеры театра параллельно с творчеством учились или работали, профессионалов, имеющих специальное образование, среди них не было. Статус народного театра не подразумевал оплаты труда. Количество актеров в разные периоды жизни театра было разным, от 10 до 40 человек. Билеты были очень дешевые, по 30–40 копеек. Для выступлений коллектив пользовался сразу двумя залами: в большом было 450 мест, а в малом – 90.

После показа в Иванове «Походный марш» отправился в июле 1959 года в первую гастрольную поездку в Москву, где с большим успехом прошел в одном из павильонов ВДНХ. Спектакль играли три раза. Резонанс, произведенный в Москве ивановскими любителями, был достаточно большой. Сам автор пьесы, Александр Галич, пригласил коллектив к себе в гости. По воспоминаниям актера Юрия Беккера: «Ехали к нему на квартиру, (он был болен), очень волновались. Помню уютную, хорошо обставленную квартиру. И обаятельного демократичного хозяина. Ни нотки высокомерия, ни «похлопывания по плечу». Разговаривал с нами как с товарищами, с коллегами».

Нельзя не отметить, что уже на первый спектакль театра отреагировали центральные московские издания, а именно: журнал «Театр», «Литературная газета» и «Художественная самодеятельность». «Да, это театр, настоящий театр – от художественно оформленной программки до продуманной световой партитуры...». Заметим, что для любительских театров такая реакция на первый, еще пробный спектакль, была достаточно редкой.

Постановка второго спектакля – а это были «Два цвета» Авенира Зака и Исая Кузнецова – была осуществлена в 1960 году. Произведение было известно широкой публике после постановки на сцене «Современника». Тем не менее, и ивановский вариант после выезда с Региной Гринберг на гастроли в Москву заслужил одобрительные рецензии в центральной и местной прессе. Несмотря на пик «оттепели», первые спектакли коллектива были идеологизированы и осторожны. Для более актуальных и смелых постановок у театра не было ни опыта, ни достаточного веса. Плюс Гринберг в силу объективных причин довольно медленно отходила от выполнения предписаний и требований официальной идеологии.

1960-е годы. Литературные концерты. Ситуация начала меняться в начале 1960-х годов. В 1962 году Р. М. Гринберг ставит литературный концерт «Евгений Евтушенко» на стихи поэта. Это был первый смелый шаг режиссера. Интересно, что после выхода концерта Гринберг послала приглашение поэту приехать в Иваново, но ответа так и не получила. Постановка не получила широкой огласки на фоне идеологически выдержанного спектакля «Баня» по Владимиру Маяковскому.

В 1964 году выходит еще один литературный концерт – «Молодые современники». В его основу были положены стихи Беллы Ахмадулиной, Андрея Вознесенского, Евгения Евтушенко, Роберта Рождественского и других. Это был уже определенный вызов власти. «Когда афиша с именами Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной и других поэтов появилась на афишных стендах города, они услышали в свой адрес возмущенное: “Заклеили весь город подонками!”. <...> Разумеется, Регина прекрасно знала это, знала, что попадет под огонь, но тем азартнее она этим занималась. Никто, тем более, здесь, в Иванове, не был для нее авторитетом в понимании и ощущении поэзии. Тогда она еще не была лично знакома с этими поэтами, но чувствовала свое родство с ними. Она ведь тоже была шестидесятницей».

Уже тогда Гринберг особо выделяла творчество Андрея Вознесенского. Сама объясняла это так: «На мой взгляд, Андрей Возне-

сенский – самый театральный поэт нашего времени. Почти каждое его произведение может быть прочитано как театральная новелла. В его монологах слышатся диалоги. Когда театру удастся, избежав иллюстративности, найти сценический эквивалент литературной метафоре А. Вознесенского, – эмоциональный эффект получается поразительный».

В 1965 году театр представил зрителям новый концерт – «Лирическое наступление», – на этот раз посвященный конкретно Андрею Вознесенскому. В этом же году вышел «Реквием» на стихи Роберта Рождественского.

К середине 1960-х гг. народный молодежный театр уверенно заявил о себе и привлек внимание не только широких слоев, но и представителей творческой интеллигенции, подошел к более зрелому периоду своего творческого развития. Именно в эти годы можно смело говорить о действительно профессиональном качестве поэтических постановок Гринберг.

Ярким событием этого периода стало создание спектакля «Парабола» на стихи опального Андрея Вознесенского, творчество которого было уже знакомо актерам. В его поэзии не было ничего формально антисоветского, но и ничего уже от руслу официальной пропаганды, с которым все больше расходились и театр Гринберг, и его зрители.

Для оформления спектакля был приглашен скульптор Эрнст Неизвестный, творчество которого, как известно, также не находило одобрения властей. Непризнание в Советском Союзе подтолкнуло Неизвестного к организации выставок в Лондоне, Вене, Белграде. Он выиграл конкурс на создание монумента «Дружба народов» для Асуанской плотины в Египте, создал «Орфея» и «Пророка», начал «Дерево жизни», сделал скульптуру «Сердце Христа» в Польше. Но творчество на Родине и для Гринберг было не менее важным. Она писала о сотрудничестве с ним: «Проводили Эрнста Неизвестного. Восемь дней он пробыл в Иванове, оглушив всех нас грандиозностью таланта, человеческого обаяния, абсолютной неповторимостью личности. С гением, так вот, близко сталкиваюсь впервые. Раньше как-то не приходилось. Был он на всех наших

репетициях, уверяет, что спектакли наши интереснее, чем на Таганке»¹.

Позже Неизвестный пригласил ивановский коллектив к себе в мастерскую в Москву, на Сретенку, где актеры провели у него в гостях целый вечер. Он рассказывал о начале своего творческого пути, о том, как участвовал в международных конкурсах, как тесал камень...

Уточним, что упомянутое выше сравнение с Театром на Таганке было не случайным и озвучивалось и другими.

«Парабола» вышла на полгода позже знаменитых «Антимиров» (тоже по Вознесенскому) в Театре на Таганке. Регина Гринберг, получая режиссерское образование, в 1965 году была направлена на стажировку в Театр сатиры. Это были очно-заочные режиссерские курсы при ВТО в Москве, где она училась два года. Но в Театре сатиры Гринберг только отмечалась. Пропадала же она у Юрия Любимова на Таганке. Он оставался для Гринберг любимым и самым авторитетным режиссером, а Театр на Таганке – самым близким ей по духу и направлению поисков театром. Позже Любимов даже приглашал ее работать к себе в театр. Но Р. Гринберг выдвинула свои условия – она захотела взять с собой в Москву несколько ведущих ивановских актеров. Любимов ей навстречу не пошел, и она продолжила работу в Иванове.

В 1966 году Гринберг везет «Параболу» в Москву, спектакль идет на сцене Дворца культуры Московского государственного университета. В 1967 гастроли в Москве повторяются с еще большим размахом. Выступления проходят в Доме ученых, на сценах филиала Малого театра и «Современника». Гастроли неоспоримо были очень громкими, об ивановцах много писали в центральных газетах и журналах. Ивановский народный молодежный театр становится лауреатом Всесоюзного фестиваля и Всесоюзной недели поэтических театров. Интересно, что многие московские театральные деятели увидели творчество театра Гринберг на сцене «Современника».

После успеха в столице в гости к коллективу в Иваново приезжает А. Вознесенский. «...это совершенно современная труппа

¹ Архив Гринберг Р. Черновик письма Р. Гринберг Шульпину, 1966 год.

па. Четкое режиссерское решение Регины Гринберг и отличные декорации Эрнста Неизвестного, профессионально и современно работают ребята. <...> Я недавно был на международном фестивале. Уверен, что этот театр получил бы там один из первых призов» [6], – оценил «Параболу» сам автор. Интересно, что, несмотря на восторженные отзывы Вознесенского о спектакле, сам он на встрече с Гринберг и актерами был довольно сдержан и официален.

Подтверждением громкого успеха была часовая передача про ивановский молодежный театр на центральном телевидении в феврале 1969 года. В ней в прямом эфире актеры театра представили некоторые фрагменты своих спектаклей. И хотя по телевидению они выглядели суше и были вырваны из контекста целостной композиции, сам факт такого внимания свидетельствовал об авторитете Р. Гринберг и ее театра.

Следующим автором, с которым стал работать театр, стал советский поэт и композитор Булат Шалвович Окуджава, личное знакомство актеров и режиссера с которым состоялось в 1969 году. Классик бардовской песни приехал в Иваново со своими друзьями: драматургом Исидором Штоком, поэтессами Тамарой Жирмунской и Ларисой Васильевой, писательницей Лидией Лебединской и поэтом-фронтовиком, заместителем главного редактора журнала «Дружба народов» Александром Николаевым. Литераторы выступали в Иваново и городах области, встречались с рабочими и студенческими коллективами.

После этого Р. Гринберг пришла в голову идея поставить спектакль по произведениям Окуджавы. Работа над спектаклем «Замок надежды», особенность которого состояла в том, что он был преимущественно музыкальным, шла полтора года. Окуджава, приглашенный на генеральный прогон, был сначала довольно снисходителен, но после просмотра отработанного материала искренне удивился и похвалил работу непрофессионалов: «Я крайне счастлив, что мои предположения оказались ниже того, что я увидел. Спектакль очень интересен. Все продуманно, задумано и смонтировано интересно... Многое мне нравится в

исполнении»². Но вместе с тем, Окуджава указывал и на недостатки: неточное исполнение песен, чрезмерную гротескность постановки, нескоординированность голосов в хоре.

1970-е годы. Визиты столичных деятелей культуры. Спектакль, вышедший в 1971 году, был первым, поставленным по произведениям «полузапрещенного» Окуджавы. В то время пластинки с его песнями не выпускались, книги выходили малыми тиражами. Вероятно поэтому, спектакль долгое время не принимался членами профсоюзного худсовета.

В 1973 году Окуджава приехал в Иваново в третий раз после очередного конфликта с центральной властью. Инцидент был практически исчерпан, в качестве примирения была выпущена даже первая пластинка барда. Но напряжение в отношении имени Окуджавы в обществе оставалось. От Гринберг потребовали, чтобы бард не выступал в театре. Поэт и сам понимал, что это только создаст сложности. Но после спектакля, на котором присутствовал московский гость, публика устроила такие овации в его адрес, что Окуджава был вынужден подняться на сцену и сказать несколько слов.

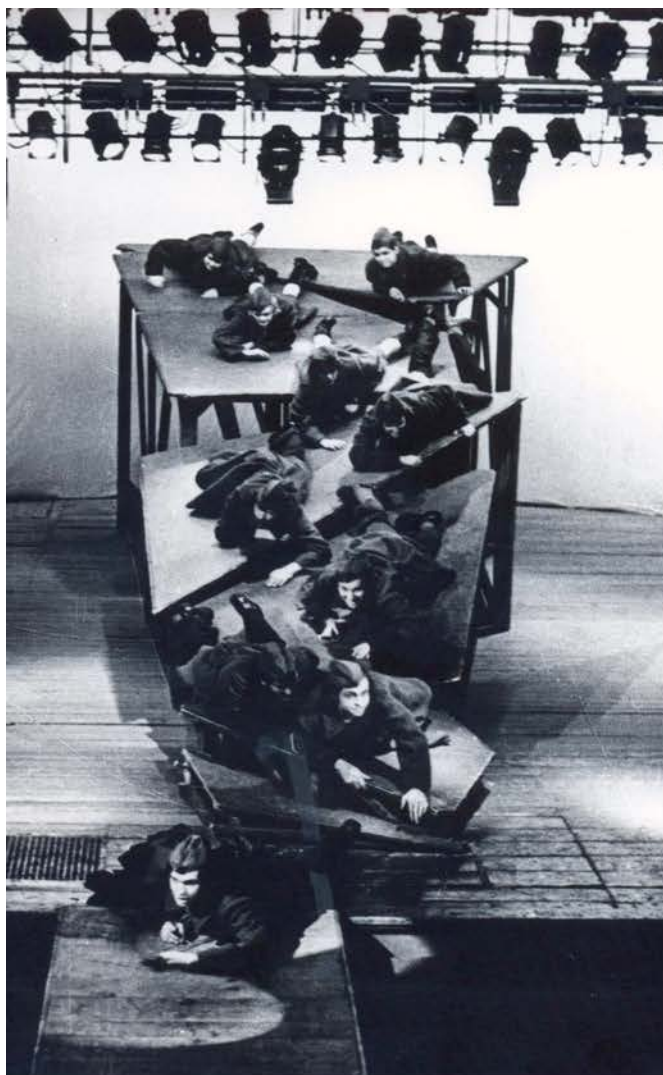
В 1974 году последовал еще один визит Окуджавы в Иваново. Причем приехал он неожиданно и достаточно интересным способом. Гринберг пригласила в Иваново из Москвы для создания декораций к спектаклю «Времядром» художника Юрия Васильева. Совсем не зная города, Васильев просил его встретить с поезда, а потом позвонил и сказал, что приедет с личным водителем. «Шофером» художника оказался Булат Шалвович.

В рамках последнего визита Б. Окуджавы в наш город в 1975 году были проведены две творческие встречи, как обычно завершившиеся дружеским застольем.

В 1970-е годы Иваново посещали и другие столичные знаменитости. Актеры Юрий Разин и Валентина Авдеева вспоминали певицу Елену Камбурову, с которой они познакомились во время гастролей в Москве. В Иваново Камбунова дала небольшой концерт в 1972 году. Впоследствии приезжала неоднократно.

² Архив Гринберг Р. Протокольная запись обсуждения СП «Замок надежды» Булатом Окуджавой. 30.06.1971. С. 1.





В начале 1970-х гг. в Иваново приезжал известный драматург Александр Крон. Ему очень понравился спектакль, посвященный герою войны Александру Лебедеву, которого он когда-то знал. После просмотра он написал целую статью о Регине Гринберг и ее театре в «Известиях», где хвалил и режиссера, и актеров, упоминал о бедственном положении театра, недостаточном финансировании.

В 1975 году в театре был организован творческий вечер актера театра «Современник» Игоря Кваши. По воспоминаниям очевидцев, он блестяще выступил и очень проникновенно читал стихи, особенно Пушкина. Но, несмотря на теплые отзывы, дружбы и продолжительного сотрудничества не получилось. Это был разовый визит.

Далеко не у всех представителей творческой элиты складывались с театром и конкретно с режиссером теплые и доверительные отношения. Люди, знавшие Регину Михайловну Гринберг лично, отмечали, что у нее был очень тяжелый, временами вздорный и неуживчивый характер. Она почти всегда добивалась своего и мало с кем считалась. Не сработался с Гринберг уже упоминавшийся популярный художник Юрий Васильев. Его конкретной задачей было создание декораций к спектаклю по стихам Вознесенского, Окуджавы, Самойлова и Евтушенко «Времядром». Но это сотрудничество так и не состоялось. Судя по переписке, Васильева не слишком вдохновила личная встреча с режиссером театра. В своем письме до визита художник был очень вежлив, написал целых семь страниц с двумя постскриптами. В письме же после визита в Иваново Васильев пишет нарочито официально и формулировку своего отказа по каким-то внешне объективным причинам уместает в одну страницу.

Отметим, что театр постоянно корили за неразумную репертуарную политику. Но творить в угоду чиновникам и ставить «верных и проверенных» авторов Гринберг уже не собиралась. Нужен был компромисс. В репертуаре должны были звучать имена, не так раздражающие слух компетентных лиц. Поэт Евгений Евтушенко умел находить общий язык с властями при любом режиме и почти умещался в рамки советской культуры. Его стихи уже использовались в «Лите-

ратурном концерте» вместе с другими поэтами в 1964 году. Решено было «завязать дружбу» и с ним. Но ставить спектакль – дело долгое, а халтурить Гринберг не умела. Решено было просто пригласить Евтушенко в Иваново. И на это раз Евгений Александрович согласился приехать. Но должного эффекта этот приезд не принес. Как раз накануне у Евтушенко вышел конфликт с московскими чиновниками, его творческий вечер в Колонном зале был отменен. И эти обстоятельства не могли быть благоприятными для ивановского молодежного театра. Но Гринберг никогда не жалела об этом приглашении, а напротив, считала эти несколько дней, проведенных поэтом в Иваново, одними из самых счастливых в своей жизни. В договоре о выступлениях так обозначалась деятельность Евтушенко в Иваново: проведение трех творческих встреч с труппой и студией народного молодежного театра и молодежью города, проведение занятий с труппой и студией театра ежедневно в течение недели. То есть это был целый мастер-класс, бесценный опыт работы с Евтушенко для ивановских актеров. На всех творческих вечерах был аншлаг, и ни разу за три дня при переполненном зале Евтушенко не повторился. Примечательно, что после посещения областного центра, он напишет стихотворение «Москва – Иваново» и поэму «Ивановские ситцы». Напечатанные стихи очень не понравятся секретарю обкома партии Владимиру Григорьевичу Ключеву, в результате чего спектакль по поэме будет закрыт даже без предварительного просмотра.

В конце 1960-х – первой половине 1970-х годов театр пережил, пожалуй, пик своей творческой деятельности. Несмотря на «ползучую рестаилинизацию» в общественно-политической и культурной жизни страны, были осуществлены довольно смелые постановки, коллектив много гастролировал, активно общался с представителями столичной интеллигенции. И главное было то, что именно благодаря профессионализму и высокому художественному мастерству о коллективе все больше узнавали в Москве и других городах.

В 1976 году театр, в связи со своим 20-летним юбилеем, получил премию Ленинского комсомола, а режиссер Р. Грин-

берг – звание Заслуженного работника культуры РСФСР. Оговоримся, что поощрен ивановский коллектив был не за известные стране знаковые постановки, а за идеологически выдержанную серию спектаклей: «Память», «Алексей Лебедев», «Николай Майоров», «Елена Ширман», «Памяти друга».

В конце 1970-х коллектив продолжил сотрудничество с поэтом Андреем Вознесенским, в 1978 году по его стихотворным произведениям Р. Гринберг была поставлена «Мозаика». Для того, чтобы спектакль был одобрен местной властью, она годом ранее устроила показ еще не принятого спектакля в редакциях газет «Юность» и «Комсомольская правда». С этой же целью для защиты своего творения пригласила из Москвы заведующего отделом журнала «Юность» Кирилла Ковальджи, журналиста из «Молодого коммуниста» Владимира Чернова, театрального критика Виктора Калиша. Но и без одобрения столичных гостей постановка была принята, репертуарная комиссия отнеслась к «Мозаике» в высшей степени благосклонно.

Зрительский ажиотаж, сопровождавший выход «Мозаики», превзошел все ожидания. Спектакль гастролитовал больше, чем любой другой. Дважды его смотрел сам Вознесенский. «Спектакль, его тональность, способ общения со зрителями, его темы идеально отвечали потребностям времени. Этого ждали, об этом размышляли, на это откликались сердца. В репертуаре он был 18 лет! А «лишний билетик» спрашивали даже на гастролях театра в Москве».

Примечательно, что именно после выхода «Мозаики» в Иваново стали организовано приезжать поклонники таланта Гринберг из других городов, в том числе и из Москвы. Практически на каждом спектакле были зрители из других городов.

Думаем, будет уместно назвать «Мозаику» кульминацией творческой деятельности театра. По положению о народных театрах спектакли должны были идти не реже, чем два раза в месяц. Молодежный театр давал 70–80 представлений за сезон, т. е. 7–8 в месяц. В период с 1978 по 1984 год давалось до 115 представлений в сезон. Именно «Мозаика» в эти годы была самым популярным и посещаемым спектаклем. Она шла по три раза в неделю, многие ходили на

нее не по одному разу. Как правило, перед входом стояли толпы народа, через которые подчас невозможно было протиснуться.

1980-е годы. Время перестройки. В начале 1980-х гг. театром были открыты для работы и новые имена. Важное место среди них занял поэт-фронтовик Григорий Поженян. Спектакль по его стихам «Спешите делать добрые дела» ставила не сама Регина Гринберг, а актер театра Андрей Афанасьев. В 1983 году состоялась премьера, а уже в 1984 г. по приглашению Гринберг в Иваново приехал и сам автор. После спектаклей состоялась творческая встреча, где поэт рассказывал о своих военных воспоминаниях и читал новые стихи. В целом о театре поэт отзывался следующим образом: «Я не знаю, не могу назвать театра подобного. Есть другие театры, хуже, лучше, но такого вот нет. Даже странно говорить, что это непрофессиональный театр. Это непрофессиональный театр высших профессионалов...» [7].

Провел в Иваново творческий вечер поэт Петр Вегин, приезжали актер театра на Таганке Вениамин Смехов, поэтесса Тамара Жирмунская. Эти разовые творческие вечера прошли в 1986 году, но о длительном сотрудничестве речи не шло.

Не менее важной вехой развития театра в эти годы были не только посещения нашего города известными представителями столичной творческой интеллигенции, но и гастрольная деятельность ивановского коллектива. Театр посетил Свердловск, Ташкент, Владимир, впервые показал свои спектакли за рубежом – в Польше. Главным местом гастрольных туров продолжала оставаться Москва. В 1980-е годы театр четыре раза выступал на различных столичных сценах. Удивительно, но на сценических подмостках театров и вузов столицы давал представления непрофессиональный коллектив провинциального областного центра. И что еще более удивительно – имел успех.

В 1985 году вышел спектакль «Мы возвращаем землю» на стихи Владимира Высоцкого. Ушедший из жизни к тому времени Высоцкий еще в конце 1960-х гг. знал о существовании театра, искренне и живо интересовался его судьбой, желал ему творческих успехов. В 1987 году по заявке режиссера театру было присвоено имя Владимира

Семеновича, и теперь он стал называться «Народным музыкально-поэтическим театром им. В. Высоцкого».

Отдельной темой взаимоотношений театра со столичной интеллигенцией является его сотрудничество с представителями средств массовой информации. Оно в той или иной степени происходило на протяжении всего периода существования театра. Ивановский молодежный театр получал от них не только информационную поддержку, но и вполне ощутимую материальную. Осуществлялось это в основном в результате давления через средства массовой информации на местные партийные и государственные структуры, которые боялись появления нелицеприятных статей о провинциальной власти в центральной прессе. «Заступники» из Москвы периодически существенно облегчали жизнь театра, публикуя информацию о его материальных проблемах и трудностях. Обком партии относился к театру настороженно, имел претензии к репертуарной политике, но, тем не менее, вынужден был финансировать его деятельность через профсоюз текстильщиков и обком комсомола.

Рядом с театром в трудные минуты непременно оказывались неравнодушные люди. Особо следует отметить литературоведа Станислава Лесневского, которого Регина Гринберг ласково называла «Стасик». В ее архиве содержится кроме активной деловой переписки много неофициальных, душевных поздравительных открыток от Лесневского, что ярко свидетельствует о степени близости их отношений. Среди «защитников» и друзей театра также можно назвать известных театроведов Бориса Поюровского и Наталью Крымову, корреспондента «Комсомольской правды» Ольгу Кучкину, журналиста газеты «Молодой коммунист» Владимира Чернова, одного из самых авторитетных в то время литературных критиков Александра Михайлова, журналистку Зою Владимирову. Статьи этих людей об ивановском театре выходили в таких известных изданиях, как «Смена», «Комсомольская правда», «Литературная Россия», «Театр», «Молодой коммунист», «Театральная жизнь», упоминался и в газете «Правда». Архив Регины Гринберг содержит множество свидетельств их огромного

вклада в защиту и достойную жизнь театра. Опять же, это были далеко не формальные отношения. В письмах из Москвы явно видна неподдельная заинтересованность в судьбе и благополучии театра. И надо сказать, старания были не напрасны. Иной раз реквизитам ивановцев завидовали и профессиональные труппы.

Начавшаяся в 1985 году «перестройка», как ни странно, неблагоприятно отразилась на жизни театра. Формально предоставив ему абсолютно новые возможности для реализации своего творческого потенциала, она породила и первые серьезные проблемы. Страна в результате перемен, связанных с демократизацией и «гласностью», к рубежу 1980–1990-х гг., как не парадоксально, оказалась в «потерянном» состоянии, что в первую очередь, отразилось на ее культурной жизни. Бороться с запретами, идеологическими установками, отстаивать свою свободу больше не требовалось, а найти новый вектор творчества, реагировать на происходящие в стране перемены новыми спектаклями было нелегко. Большая свобода вызвала у Р. Гринберг большие требования к окружающим. Постоянная борьба отнимала и здоровье, и творческие силы. Человек целеустремленный, но очень сложный и противоречивый, она не смогла найти в себе сил для новых смелых постановок на этом этапе развития общества.

В 1989 году началась кампания по выселению театра из клуба фабрики имени Балашова. Инициатива исходила от руководства предприятия, и в принципе имела под собой определенную логику, на деле театр действительно никак с фабрикой связан не был. Р. Гринберг со свойственной ей отвагой пыталась отстоять интересы коллектива. Она обращалась к своим давним знакомым из Москвы. «Используя дешевые популистские идеи, ряд членов парткома фабрики имени Балашова пытается протолкнуть через совет трудового коллектива вопрос о выселении, уникального всесоюзно известного народного молодежного музыкально-поэтического театра имени В. Высоцкого, духовного центра города, из помещения фабричного клуба...<...> Третирирование и травля коллектива и режиссера продолжается. Городские инстанции безучастны. Просим экстренной

помощи»³, – читаем в письме Евгению Евтушенко Художественного Совета театра. Привлечен был к решению этого вопроса и знаменитый актер, в то время председатель правления Союза театральных деятелей РСФСР, Михаил Ульянов, который обращался с просьбой о сохранении театра к председателю Ивановского облисполкома Тихомирову. Несмотря на все эти обращения, зал с хорошо оборудованной сценой заводское управление уже не вернуло, вместо него театр получил помещение, ранее занимаемое библиотекой фабрики.

Финансирование театра, по мнению режиссера, никогда не было достаточным (напомним, что оно в основном шло по линии обкома профсоюзов текстильщиков), но в 1990 году и оно было прекращено. Гринберг из-за отсутствия штатных работников взвалила на себя функции и администратора, и толкача-снабженца, и прораба по строительству и оборудованию репетиционного класса и сцены, и руководителя театральной гостиной, и художника по свету, и даже ведущего спектакль. Ею было написано около 150 ходатайств и просьб о финансировании, состоялись личные переговоры во всех властных инстанциях города. Она писала многочисленным столичным знакомым – Вознесенскому, Табакову, Неизвестному, Евтушенко, Окуджаве, Лесневскому, Крымовой, Боссарт, Чернову и многим другим с просьбами о помощи. В ее архиве хранится множество черновиков писем, в которых она, не теряя надежду на перемены, подробно рассказывает о проблемах и нуждах театра.

Но что могли сделать те, к кому обращалась Гринберг? Максимум – привлечь внимание общественности, государственных структур, но не решить проблемы.

Р. Гринберг опять активно пыталась громко заявить о театре, как это уже было в начале его существования. Она хотела «взорвать провинциальную скуку», провести в Иванове давно задуманный фестиваль «Поэзия и театр», поучаствовать в цветаевских торжествах. Но эти попытки не увенчались успехом, реализовать задуманное не удалось.

³ Архив Гринберг Р. Письмо Е. Евтушенко с просьбой о помощи, 1989 год.

1990-е годы. Период испытаний. Несмотря на очень сложные условия, в 1993 году все-таки состоялась премьера спектакля по пьесе Александра Володина «Одноместный трамвай». Постановка, по воспоминаниям, была сильная, но успеха, к которому театр привык, уже не имела. Так и не увидел премьеры спектакль «Я не знаю зачем» по Вертинскому, Межирову, Окуджаве, Вознесенскому, Хемингуэю.

В 1993 и 1996 годах в Иваново приезжал А. Вознесенский. Он провел несколько творческих вечеров, причем сделал их благотворительными (в фонд молодежного театра). Гринберг просила его дать ей координаты фондов Сороса и Ростроповича, куда хотела обратиться за поддержкой. На местном телевидении была записана передача с участием поэта и Регины Михайловны. Вознесенский обращался к потенциальным меценатам и равнодушным людям, называл театр национальным достоянием и просил не допустить его гибели.

Во время визита, пытаясь подчеркнуть свое отношение к театру, Вознесенский прочитал такие стихи:

*«Кто на землю Обетованную,
кто в Дюбай летит на серпе.
Волей Божьей я еду в Иваново
В новогодний подарок себе»⁴.*

Не потерял связи с ивановцами в эти тяжелые годы и Булат Окуджава. Коллектив театра был приглашен на вечера, посвященные юбилеям Булата Шалвовича в 1984 и 1994 годах. А после смерти поэта – на вечер его памяти. В 1997 году, за несколько месяцев до смерти, Окуджава напишет в письме искренние слова поддержки театру и его руководителю.

В 1996 году сгорела часть здания клуба фабрики имени Балашова, где располагался театр. Тем не менее, театр продолжал существовать. О площадках договаривались: выступали в музее Первого Совета, в клубе «Ювента» в Текстильном университете. Репетировали в 30-й школе, в ивановском Доме актера. Последнее большое выступление театра под руководством Регины Гринберг состоялось в студии Ивтелерадио

⁴ Видеозапись творческого вечера А. Вознесенского в Молодежном театре. Видеокассета № 16, декабрь 1993 года.

в марте 2002 года, когда отмечалось 75-летие режиссера и 45-летие созданного ею театра. Кроме того, Гринберг записала радиоверсии всех оставшихся в репертуаре спектаклей. В эти годы она сильно болела – сломала бедро и почти не выходила из дома.

В 2005 на 79-м году жизни Регина Михайловна Гринберг скончалась. История театра окончательно завершилась, спасти его так и не удалось. Хотя, наверное, без своего бессменного режиссера театр уже не смог бы существовать.

Заключение. 2 апреля 2009 года в московском Доме-музее Марины Цветаевой прошел вечер памяти Регины Гринберг. На нем собрались ее актеры, зрители, критики. Московскую публику трудно обмануть провинциальным напором. Борис Поюровский, театровед, много писавший об Ивановском молодежном театре в центральной прессе, отметил на вечере: «Ставить спектакли по Вознесенскому и Евтушенко было непросто и в Москве. Регина – явление феноменаль-

ное. Свидетельство этому, в том числе и то, что место ее до сих пор никем не занято. У больших мастеров не может быть наследников. У Станиславского были последователи, но не наследники. Регину невозможно заменить».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринберг, Р. М. Это начиналось так / Р. М. Гринберг // Ивановская газета. – 1999. – 17 февр.
2. Шульпин, А. П. Молодежные театры России / А. П. Шульпин. – СПб., 2004. – С. 7.
3. Владимирова, З. Да, это театр! / З. Владимирова // Литературная газета. – 1959. – 1 авг.
4. Афанасьев, А. И. Регина. Театр нашей молодости / А. И. Афанасьев. – Иваново, 2007. – С. 27.
5. Гринберг, Р. Поэт и театр / Р. Гринберг // Рабочий край. – 1978. – 11 нояб.
6. Вознесенский, А. О спектакле «Парабола» / А. Вознесенский // Российская провинция. – 1997. – № 1.
7. Поженин, Г. О театре Р. Гринберг, его спектаклях и зрителях / Г. Поженин // Российская провинция. – 1997. – № 1. – С. 34.
8. Иванова, Л. Ностальгия по-настоящему / Л. Иванова // Рабочий край. – 2009. – 15 апр.

Поступила в редакцию 24.12.2014 г.

Антропологический принцип: Пермский театр Сергея Федотова «У Моста»

Котович Т. В.

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



Статья посвящена исследованию режиссерской методологии С. П. Федотова, создателя и художественного руководителя Пермского театра «У Моста». Авторский театр появился в 1988 году на основе сценических поисков и экспериментов в Нынтвенской молодежной театральной студии, в Солдатском театре под Хабаровском. Основой художественного метода режиссера стали традиции русского психологического театра, развитие психофизики актера и его подсознания. В репертуаре театра «У Моста» пьесы Н. Гоголя, М. Булгакова, Ф. Достоевского, В. Шекспира, но не одна определенная постановка того или иного драматурга, а целые циклы драматургических высказываний, создаваемые ради проникновения в мир писателя, в самые глубины авторского мировоззрения. В 2010 году театр получил премию «Золотая Маска» за спектакль «Калека из Инишмана» по пьесе ирландского драматурга М. МакДонаха. Театр Сергея Федотова – постоянный участник международных театральных фестивалей. Создаваемый как театр-лаборатория, «У Моста» стал театром для широкого зрителя, однако сохраняет и те, и другие качества.

Ключевые слова: антропология, человечность, телесность, актерский театр.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 92-101)

Anthropological Principle: Perm Theater by Sergey Fedotov «U Mosta» (at the Bridge)

Kotovich T. V.

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

The article centers round the study of the director methodology by S. P. Fedotov, creator and artistic director of Perm Theater «U Mosta» (at the Bridge). Author's theater appeared in 1988 on the basis of theatrical searches and experiments at Nyntvensk Youth Theater Studio, at Soldatski Theater near Khabarovsk. Traditions of Russian psychological theater, development of the actor's psychophysique and his subconsciousness became the basis of the artistic methods of the director. The Theater repertoire includes plays by N. Gogol, M. Bulgakov, F. Dostoyevski, W. Shakespeare, but not just one staging by this or that playwright, but whole cycles of drama utterances, which are created with the aim to penetrate into the world of the writer, into the depths of the author's world outlook. In 2010 the Theater was awarded «Gold Mask» Prize for the performance «The Crippled from Inishman» to the play of Irish playwright M. McDonach. Serey Fedotov's Theater is a constant participant of international theater festivals. Created as a theater-laboratory «U Mosta» became a theater for a great number of spectators, however it preserves both the qualities.

Key words: anthropology, humaneness, bodyness, actor's theater.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 92-101)

Свою деятельность театр начинал с постановок произведений Н. Гоголя. В «Панночке», «Женитьбе», «Игроках» и «Вечерах на хуторе близ Диканьки» создается атмосфера азарта и мистики, прозрачности и усугубленного психоанализа. В трилогии по В. Шекспиру («Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь») на

сцене предстает ощущение судьбы, рока и катастрофы. В трилогии по М. Булгакову («Мастер и Маргарита», «Зойкина квартира», «Собачье сердце») сценический язык выражает эксцентрику, игру с мистическими состояниями, иронию и изысканность. В цикле по М. МакДонаху («Красавица из Линэна», «Череп из Коннемары», «Сиротливый Запад», «Калека из Инишмана», «Лейтенант с Инишмора», «Безрукий из Спокэна») парадокс совмещен с глубиной исследования человеческой натуры.

Цель статьи – выявление основных принципов постановочной манеры режиссера Сергея Федотова.

Семантика и структура постановок в театре «У Моста». Спектакль *«На дне»* по пьесе Максима Горького. Пьеса Максима Горького всегда была востребована театром, потому что она семантически очень подвижна: в разные социальные эпохи она поддавалась своему собственному осмыслению и всегда откликалась на требования социума, кроме того, она многогранна и объемна сама по себе. В ней нет классического сюжета и классической композиции. В ней присутствует витражность персонажей и линий действия. Она позволяет постановщику сделать любой смысловой акцент и вывести на первый план любого из действующих лиц. Одним словом, этот драматургический материал есть ризома (понятие о неструктурности и нелинейности, которое дает возможность реализации внутреннего креативного потенциала самоконфигурации, т. е. без жесткой ориентации, без замкнутой статичности, без центра) [1].

Для театра «У Моста» эта возможность реализована в специфической организации пространства–времени спектакля. Это – вселенная «на дне», плотное и сгущенное бытие, сообщество людей. В принципе даже не важно, что они – маргиналы. Речь здесь идет не о социальных издержках, не о причинах, по которым тот или иной персонаж оказался «на дне», и не о том, какими способами каждый надеется выбраться, и не о том, с какой мерой безнадежности еще более «проседает» на дно. У С. Федотова принципиальной является *данность обстоятельств*. Вне социальной, психологической или любой другой оценки этих обстоятельств.

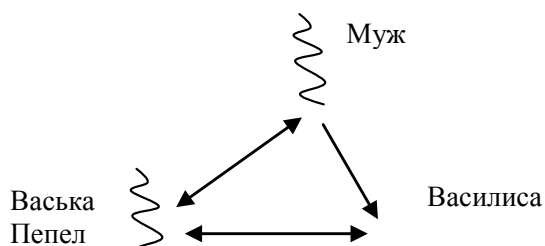
Плотность художественной ткани спектакля позволяет судить о пристальном внимании постановщика к человеку как таковому. Вне контекста. Позиция Сатина (арт. В. Ильин) тому доказательство. Он возникает в спектакле как бы ниоткуда, словно его и не было раньше, словно он не из среды бандитов и бомжей. Его речь, построение фразы, его тело, его уверенность – все это вообще не имеет отношения к ситуации «дна». Но он – средоточие и концентрация всего визуального смысла спектакля, всего режиссерского высказывания. Сатин уплотняет пространство, делает его предельно насыщенным, пульсирующим, он стягивает пространство и телесно выпучивает его в том месте, где находится. Он забирает все внимание и декларирует свои идеи, удерживая это внимание насколько это возможно: «вот человек, человек несмотря ни на что, вне всяких зависимостей, вне социальных связей, вот человек как родовое понятие».

Сатин сжимает всю концепцию спектакля, выявляет ее, проявляет ее. Этот персонаж – структурообразующий элемент спектакля. Все остальное строится как строится образ Сатина.

Спектакль Сергея Федотова представляет собой витраж из образов, каждый из которых отграничен от остальных и выявлен, проявлен как фрагмент в общей картине. Но все вместе они при этом слагаются, сливаются в единую плотную телесность гиперреализма. Художественная ткань сопрягает гиперреализм с витражностью: возникает эффект очень плотных стекол с живописностью, общей и внутри каждого. Образ не натывается на другой, на соседний. Каждый актер словно обводкой окружен и отделен от остальных, замкнут на себе. Возникает сразу несколько глубин. Действие происходит сразу на нескольких планах сцены, где на каждом присутствует свой самостоятельный, не зависящий от других. Смысл. При этом все эти смыслы не перемешиваются. Создает визуальность брейгелевская и рембрандтовская одновременно: отстраненная, охристо-серая и вместе с тем необычайно плотная, нерассеянная и глубокая. В костюмах, в головных уборах, в чуть искаженных ракурсах фигур, в телесности общей, в наслоении тел. В приеме открытой фронтальности: первый и второй планы визуально

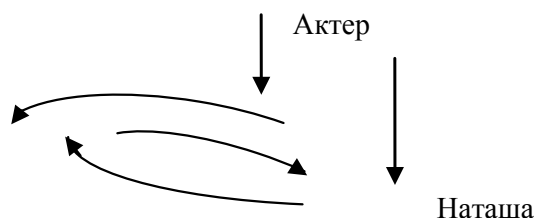
вторят друг другу, отчего возникает ощущение, что особой глубины нет, а все придвинуто к рампе и удвоено. От этого явной делается экзистенциальность как главное в антропологизме С. Федотова: все и все – на краю, предельно приближено и уплотнено, без детализации и графической утонченности, без импрессионизма визуального и звукового (эпизод от эпизода отделяет голос Федора Шалапина, глубокий, мощный, теплый и обрушивающийся со всех сторон, бархатно-трагический и плотный как Рембрандт).

Отъединенность и «спеленутость» персонажей одновременная в спектакле. Василиса, хозяйка ночлежки (арт. Г. Гринберг) обнимает, будто укутывает Ваську Пепла (арт. А. Шаманов), когда уговаривает его убить ее мужа. Он вырывается и становится в центр сцены, один. Василиса вновь обнимает его, и в это время появляется муж:



Лука (арт. С. Мельников) обнимает Ваську, «спеленывает» его, удерживает от убийства.

В это время умирает Анна (арт. А. Боровская). Все вновь рассыпаются. Актер (арт. В. Скиданов) пытается вспомнить важное для него поэтическое произведение. Сбоку стоит Наташа (арт. А. Муратова), василиси-на сестра и соперница. Вдруг они оказываются с Актером в едином круге.

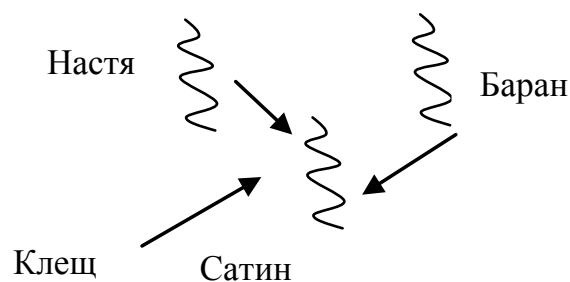


А потом Наташа остается в этом центре одна. Стоит, ежится... «Где же вы, дни любви...» – голос Шалапина завершает первый акт. С этого же романса начинается второй.

Во втором акте персонажи, как и в пьесе М. Горького, словно трансформируются, перевоплощаются друг в друга, словно передают друг другу эстафету судьбы. Анна теперь как бы трансформируется в Настю. Недвижная Анна – и нежная красивая Настя (арт. В. Проскурина) словно та, другая, но ожившая.

В центре сцены то все женщины разом, то каждая поодиночке. Стол становится главной точкой всего пространства и времени, неким сакральным местом схода всех направлений. Это место монолога каждого. Остальные – вокруг, остальные – слушатели: «Где она, правда?» – смысловой центр монологов и диалогов, момент кипения всех страстей.

Лука отдает свое место Сатину. Лука «обнимал» их всех, теперь они все «обнимают» Сатина, стремятся к Сатину:



Сходятся на Сатине. Он становится про-тагонистом: о человеке, о позиции Луки, о свободе, о том, что «человек – это звучит гордо» и человек выше сытости.

Об этом спектакле можно сказать, что в его замысле главное – оркестровое звучание актерского состояния. У каждого – своя партитура, своя тема, с которой каждый из актеров возникает и исчезает как музыкальный инструмент и звук. Например, партитура Клеща (арт. А. Одинцов):

- Его не видно вообще из-за Анны
- «вырвусь отсюда, вырвусь»
- Срыв после смерти Анны (протест против «дна»)
- Смирение: «Всюду люди...»
- Вход в общую картину

Или, к примеру, развитие в подборе песен в исполнении Шалапина: от тоски («Не велят Маше...») до широты и мощи («Дубинушка») к тихой пронзительной грусти («Где же вы, дни любви...»).

Но все происходящее плотно и плотно сбито в сценическом пространстве. Само пространство спектакля (его художественная ткань) гомогенно, во всех своих топосах однородно. Низкий потолок визуально увеличивает фигуры и способствует уплотнению пространства. Теснясь в маленьком месте, занятом квадратным столом и двухэтажными нарами, они чудесным образом не сталкиваются и друг друга не перекрывают. И при этом никогда не поворачиваются к рампе спиной и почти не разворачиваются в профиль.

Время длится бесконечно. Есть ощущение, что таким же оно было до начала и после действия. А сам спектакль – это некий отрезок на однородной длящейся прямой. Условно взятый. Может быть взят любой другой из жизни этих же персонажей. Будет то же самое.

Время в спектакле и время спектакля – это время каждого персонажа. Но не его внутреннее время-пространство, а его телесность, его физическое существование. Эти визуальные сгустки-плотности друг в друга не входят, друг с другом не соприкасаются. Они накладываются друг на друга как скульптурные изображения в скульптурной группе. Человек здесь не может уйти в себя, каждый всегда на виду. И всегда с вопросом о самоидентификации. Сергей Федотов подчеркивает это, настаивает на этом в каждом персонаже: «Кто я?». Не почему то или иное со мной произошло, не зачем, не за что, а именно: *кто я?*

Актерская партитура. Женские образы (Настя, Василиса, Наташа и Квашня – арт. И. Молянова) созданы крупными мазками, широко, словно мастихином. Особенно Квашня и Василиса. Более тонкими мазками Наташа. Объемно – Настя.

Сатин создан самым сильным и упругим мазком. Васька Пепел – скульптурно и с почти графической прорисовкой. Полутонами – Бубнов (арт. И. Бабошин), Барон (арт. В. Митин), Актер (арт. В. Скиданов). И почти штрихом или едва прорисованным пятном – муж, городской и турок.

Смыслы переведены из социального регистра в экзистенциальный: в кризис самоидентификации. И способ выражения этого на сцене – нелинейность: каждый из персонажей сам себе сюжет и смысл. Они все как

атомы, они все вязнут в тягучем времени и стянутом пространстве. Они все словно в липкой субстанции.

На XII Международном театральном Форуме «Золотой Витязь» в Москве (декабрь 2013 г.) Пермский театр «У Моста» получил главную награду. Как сообщили на пермском форуме «Местное время»: «На фестивале «У Моста» показал «На дне» по пьесе Горького. Театр «У Моста» играл на сцене Театра Российской армии, играли на малой сцене, а сцена эта вмещает 500 зрителей. Нельзя не отметить, что уже перед спектаклем пермяки произвели настоящий фурор. На спектакль пришло более 800 человек, естественно охрана пропустила ровно 500 человек и наглухо закрыла двери. А после спектакля был уже второй фурор пермяков, все 500 зрителей в едином порыве вскочили и устроили настоящую овацию, рассказали в театре» [2].

А пространство-время «*Чайки*» подобно тонкой музыкальности. Голосовая партитура спектакля такая же: лирическая, танцевальная, а потом сильное повышение, и опять спад... Сам текст – музыкальный. Даже у карикатурных Шамраевых. Текст словно льется, а за ним стоит основной смысл: все персонажи как бы прислушиваются все время. И главная тема – кризис творческой личности, кризис творчества в личности, кризис личности в связи с творчеством.

Первый акт – роскошное лето. Цветовая партитура лопающегося персика. Второй акт – осень увядания, умирания и ухода. Визуальное пространство: сад – уютное, а гостиная – холодное, вокзальное. Время в спектакле: несколько дней летом и один вечер осенью.

Центр всей постановочной структуры – это Нина, Тригорин, Дорн. Второй план – Аркадина и Треплев. Локальные пятна-персонажи – Шамраевы, Медведенко. Рефлекс – Маша.

В спектакле очень тонкие пристройки актеров друг к другу. Ансамбль актерский сложенный и тончайшим образом организованный. Послесловие и послевкусие в том, что память фиксирует те эпизоды, где все персонажи каждого интересно наблюдать именно в контексте группового портрета. В актерской партитуре нежные и тонкие работы, как бы в полутонах созданные.

В *«Мастер и Маргарита»* по роману М. Булгакова пространство–время так же реально, как в *«На дне»*, как в *«Чайке»*. Это всегда – прежде всего, пространство действия, пространство диалога. И, как всегда, нет внутреннего пространства, которое просто скрыто в персонаже и никак не выявляется в пространственно-пластической структуре спектакля. То же и со временем. Это всегда у С. Федотова – вместилище: уходят персонажи и исчезает структура. Смысл структуры – в персонажах. В актерской партитуре. Для С. Федотова самое важное – фигура, фактура, персонаж. То, что между ними, то, что в промежутках между ними, – не представляет для него интереса. Поэтому так подробно проработка образов, человеческая глубина, пластика и темперамент, интонация, темпоритм и внешняя характеристика персонажа. Режиссер видит свою задачу в создании картины пластических рисунков персонажей, в их совокупности, в понимании масштаба индивидуальности актера и его места в общей палитре.

«Важной особенностью постановок театра «У Моста» оказывается их выстроенность относительно фигуры актера – самого сложного режиссерского инструмента в диалоге со зрителем. Как признается С. Федотов, когда он работает с артистами, не загоняет их «в рамки заготовленного рисунка и какой-то определенной концепции. Мне интересно колдовать, шаманить, сочинять вместе с ними. Актеры импровизируют, играют этюды, а я размышляю. В результате получается нечто такое, о чем актеры и не подозревали. В нашей системе актеры играют не столько роли, сколько спектакль». Именно игра актеров внутри единого ансамбля создает многоуровневую структуру спектакля. Режиссер выстраивает сценический мир так жестко, что актер становится его органической частью, начинает чувствовать негласные законы существования конкретной истории, благодаря которым не искажается ни жанровая составляющая, ни логика событий, ни художественный мир автора. Такое внимание к литературному тексту в театре «У Моста» отчасти является следованием театральному методу Анатолия Эфроса, для которого спектакль – это, прежде всего, постижение природы чувств и художественного мира автора. В постанов-

ках Федотова и в процессе его репетиций фигура драматурга и сохранение границ его мира становятся главной целью работы [3].

В *«Ревизоре»* действие начинает разворачиваться медленно, словно в ритуале. Тревожно и исподволь возникает тревожная нота и вся визуальность приобретает тональность А. Сухово-Кобылина: все саркастично и земляно. Основной цвет – излюбленный у С. Федотова – охра со всевозможными оттенками. И снова: фигуры в плотном круге и скульптурно выделенные в пространстве. И подробности: детски-подростковый Хлестаков; и Осип, как собака, вдыхает запахи; Анна Андреевна и Марья Антоновна балансируют на грани фарса и цирка в нижних юбках; Городничий – всегда центр пространства. Режиссер сопрягает сатиру, буффонаду, гротеск, создавая на сцене радугу всех оттенков комического.

В *«Женитьбе»* сгущенная телесность прорывается пространством мистики: гоголевский анекдот трансформируется в гоголевский мистицизм. Режиссер кадрирует пространство по масштабам: 1) общий план; 2) групповой план; 3) дуэт; 4) солист. По такой монтажной схеме строится вся постановочная партитура. Самый длинный план с особым акцентом – всегда на актере. И снова основной персонаж эпизода центрирует, стягивает пространство.

В *«Замке»* возникает та же мистическая интонация. Структура спектакля состоит из осколков-эпизодов, расположенных мозаично. Они не сталкиваются, а как бы рядопологаются в единую линию благодаря интонации автора, который комментирует действие. Он как бы вспоминает, и воспоминание это грустное, полузабытое и неожиданно возникающее, едва реальное. В этом спектакле нет подробностей, все происходящее происходит фрагментами, эпизодами, выхваченными из воспоминания. Мистическое состояние и мистическое действие поддерживают друг друга. Мистическое состояние – это нависающий замок, он больше и крупнее, чем весь первый план сцены. Действие воспринимается как порождение замка, отражение замка, выражение замка. То есть действие – это порождение мистического состояния. Что такое замок, непонятно, это – тайна. А действие – это попытка как-то выяснить тайну. Живые персонажи

погружены в абсурд. Атмосфера – тягучая, почти физические ощущаемая, персонажам как будто трудно двигаться и даже дышать.

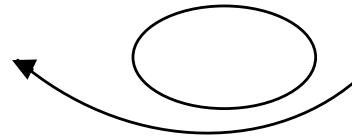
Сценическое пространство разделено на два плана: передний, параллельно рампе отделенный от второго стеной-забором-ширмой, и второй нависающий, больший, вырастающий до колосников. Люди на первом плане подобны куклам, брейгелевские и все – в профиль. Женщины, мужчины, дети – в домах, в трактире, на улице, в саду. По двое и толпой. Двигаются, но не могут пройти. Подсматривают за Землемером и Фридой. Эпизоды возникают словно вдруг, без следственной связи с предыдущим. Землемер словно в городе Зеро. Какие-то звуки, пискливые. Какие-то уродцы. С преувеличенной карикатурной пластикой, чаплиновской. С обычной пластикой Землемера и Фриды создается резкий контраст. Почему не состоялась любовь Землемера и Фриды? Как все остальные вмешались в их чувства? Как он оказался под арестом и следствием? Все растекается, плывет, тонет и проваливается. Как и обрывается рукопись, читаемая автором. Только замок освещается в финале. Как некая мистическая сила. Как тайна.

Колористическая система спектакля. Основная масса цвета – коричневый, тяжелый, мягкий и глубокий. Он определенный, интенсивный и устойчивый. Локальный цвет – голубой с черным пятном-рефлексом. Он воздушный, колющий, трагический, вибрирующий, но не интимно голубой, а надвигающийся, охватывающий как дым. Подобная партитура цвета важна для постановщика еще и потому, что сочетание охры с голубым создает визуальное соединение телесности, физической реальности с ирреальным, потусторонним, мистическим и почти виртуальным.

Гоголевско-булгаковско-кафкианское пространство, членищееся, раздвигающееся, резко разграниченное возникает в **«Панночке»** по «Вию» Гоголя. Поставленный в

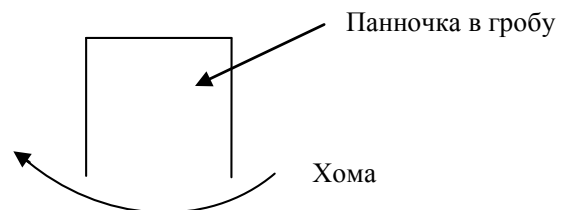
начале 1990-х гг. по известной пьесе Н. Садур, спектакль стал легендарным, и именно после него театр называли мистическим. И этот спектакль сделался символом театра «У Моста» и всегда играется на аншлагах.

Медленно и постепенно персонажи втягивают в свой мир, в свой рассказ, в свое пространство ужаса, мистического состояния. Пряно, сгущено, в разговорном темпоритме, с едва заметной ленцией... Вдруг мимо по линии рампы, неожиданно прошла (тенью или белым пятном?) Панночка.

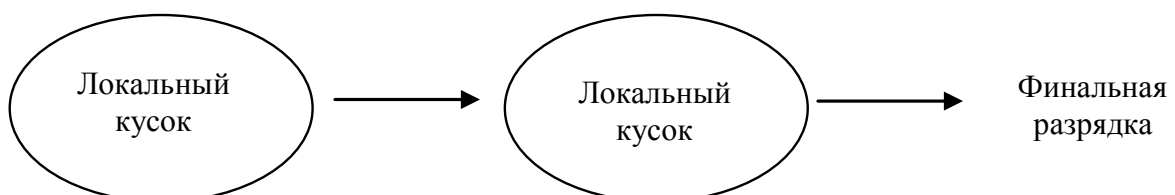


И пространство прорвалось диким свистом, и в полутьме старуха села верхом на Хому Брута и полетела. Сцену вспышкой осветил и прорезал яркий белый свет, замелькали отдельные огоньки.

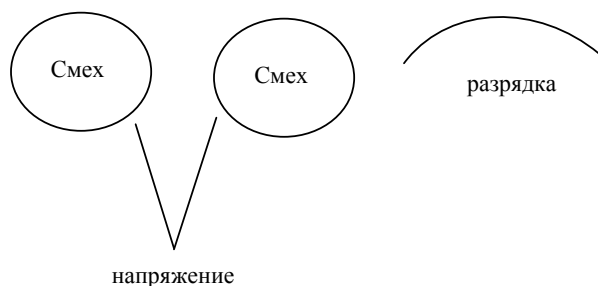
И снова возникает материальная под-робная сгущенность, где персонажи рассказывают друг другу анекдоты, лениво полеживают у телеги... И в следующем эпизоде, когда Хома уже читает молитвы у гроба Панночки, стоящем вертикально, тянется голубоватый дым.



С каждым следующим эпизодом (а реальные перемежаются с мистическими в четкой очередности) напряжение нарастает вместе с ритмом действия и темпом смены эпизодов и их продолжительностью. И, наконец, с гибелью Хома все исчезает в голубом плывущем свете.



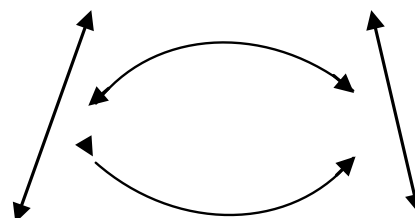
В постановке С. Федотов применяет эмоциональный монтаж:



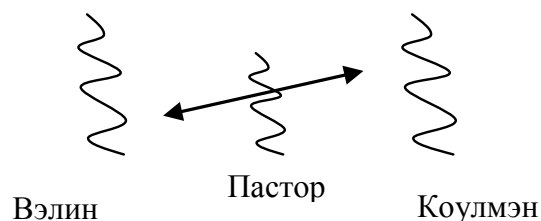
Пространство спектакля неоднородно: материальные (реальные) фрагменты пересекаются с мистически-фантастическими, что подчеркивает смещение цвета (от охры к голубому), пластика, интонации, положение тел на сцене. То же происходит и со временем спектакля: оно членится фрагментарно. Главный персонаж попеременно оказывается в каждом из фрагментов пространства и времени. С ускорением темпа перемещений он все более теряет телесность и в конце концов как бы растворяется в пространстве-времени.

Особое место в репертуаре театра «У Моста» занимает драматургия Мартина МакДонаха. Сергей Федотов осуществил постановки всех пьес ирландского автора, создал международный театральный фестиваль спектаклей разных театров по пьесам М. МакДонаха. «Секрет такого успеха кроется не только в почетном статусе первооткрывателя, но в абсолютном и невероятном совпадении идей мистического театра Сергея Федотова и парадоксальной, оригинальной логики МакДонаха. Ведь слово «парадокс», повторяемое режиссером применительно к МакДонаху, фактически является его собственным художественным методом не только в сложившейся манере спектакля, но и в процессе работы с актерами. Конструкция драматургических текстов МакДонаха предполагает оригинальный художественный мир, в центре которого находятся странные, чудаковатые персонажи. Именно в них концентрируется загадка и точка удивления макдонаховского мышления, абсурдистская противоречивость ирландского сознания. Стилистика театра «У Моста», построенная на работе с психофизикой, энергией актера, идеально подходит для открытия языка МакДонаха [4].

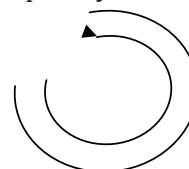
Братья Коулмэн (арт. В. Ильин) и Вэлин (арт. В. Скиданов) в «*Сиротливом Западе*» существуют в чуть замедленной и слегка преувеличенной пластике, с элементами комикса, с укрупненным подчеркнутым жестом и ярко выраженной детскостью во всем. Два зверя в клетке – в малом пространстве, загруженном старой мебелью, старым холодильником, газовой плитой.



Их тела как будто являются частью этого плотного пространства, и они такие же плотные как все это пространство. Это пространство с телами в нем постоянно бурлит и вздыбливается в контрапунктах смешного и драматического. Все напоминает сумасшедший дом или игру в сумасшедший дом, игру сочную: «Он сварил мои статуэтки в моей плите!... – Ты хочешь убить своего брата?!...». Пастор (арт. И. Маленьких) становится между ними, вплетается в их игру. Вносит ту самую трагическую ноту, которая разрушит плотность телесности пространства.



Пастор выведет материальность плотного, пропитанного потом разъяренных тел пространства в духовную бесплотность: братья дерутся, а Пастор сует руки в емкость с сожженными статуэтками: это его первое жертвоприношение. И оно не приносит результата. Братья вновь бросаются в агрессивную, взрывную плотность:



Пастор выбирает новую ступень жертвоприношения. В пустом холодном пространстве, в безвоздушности и черноте (берег моря, одинокая скамейка) он медленно разговаривает с девушкой Гёлен (арт. М. Сигаль): «Помолюсь за Томаса и в путь! – Сегодня? – Вот отсюда он вошел в воду. Какая холодная и мрачная эта вода. Печально, тихо... – Еще три человека утопились на этом месте...». Сидят, говорят. Но словно хотят пробиться сквозь что-то загадочное, непонятное.

Братья дерутся. Теперь в их мрачную телесную взбудораженность врывается Гёлен: «Пастор утопился вчера! Только вы сможете спасти его душу! – Попробуем поладить друг с другом?...». Он совершил второе свое жертвоприношение, он принес себя в жертву для прорыва их пространства, ради того, чтобы вывести их в другое состояние, на уровень поверх материальности. Впервые в них пробивается чувство. Они помогают друг другу раздеться. Молчат. Моют руки. Вдвоем. Вытираются одним полотенцем. Коулмэн наливает себе полстакана виски, но вдруг делится с братом. Сидят за одним столом. Ищут общие темы для разговора. Борются друг с другом как бывало в детстве. Обнимаются. Прощают друг друга. Но агрессия их нарастает исподволь, потому что им скучно, они не знают, как жить без прежнего противостояния. Новый конфликт достигает предела: сейчас они убьют друг друга: «Я хочу тебя убить! – На нас с тобой фунт нельзя ставить, не то что душу!».

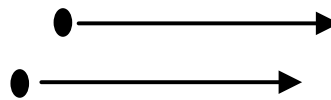
Режиссер ничем не закрывает актеров, главное: точное, как в пазлах, попадание актеров друг в друга. В спектакле происходит постепенное разъятие образов и последовательный процесс их трансформации, они словно просыпаются из агрессивного небытия, из животных становятся людьми. Однако с первой же минуты они существуют на самой высокой ноте экспрессии и динамизма.

Режиссер уравнивает композицию: динамике братьев противостоят абсолютная статика Пастора. Пластическая партитура двух братьев выстроена так: Коулмэн представляет собой массивный центр, второй вьется вокруг него.

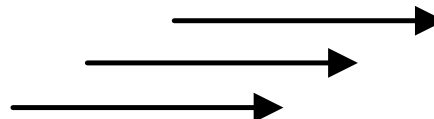
Структура спектакля:



Короткое событие встречи в доме:



Короткое событие на берегу:



Оба события внешне не связаны. Они параллельны, в них нет причинно-следственной очевидной связи. После него система взрывается и меняется.

Каждый эпизод идет на повышение.

Все происходящее похоже на фрагменты реальности, но на самом деле – сцепка двух миров (братьев и Пастора). Эти миры существовали отдельно и были непримиримы друг к другу, а смысл спектакля – в движении миров навстречу, в единство.

В этом спектакле проявляется постоянный принцип постановочной методики С. Федотова.

Составляющие элементы методики Сергея Федотова:

- отсутствие внетеатральных средств;
- отсутствие модернистского хронотопа;
- скупое мизасценирование;
- сосредоточенность на актере, ансамбле и актерском взаимодействии;
- создание атмосферы, всегда концентрированной, сгущенной;
- технологии работы с ритмом в сочетании с технологиями экспрессии;
- создание пазлов, когда актеры жестко встроены друг в друга, – это главное в технике С. Федотова: актер создает разработанную партитуру образа как в 3D; на следующем этапе происходит пристройка к другой партитуре и вхождение в другую партитуру (способ вхождения: легкое касание, когда каждый образ существует сам по себе и его можно обозреть как круглую скульптуру; затем телесный контакт и сильное тактильное ощущение; потом сильное душевное напряжение, душевно-духовный контакт без телесного касания; и в результате сильный нравственный посыл);
- ограниченная, но жесткая и контрастная световая партитура;

- использование гротеска как контрапункта;
- бытовые подробности остаются на уровне иллюстрации, не превращаются ни в знак, ни в символ, ни в метафору;
- акцент на слове, но текст не иллюстрируется, а вскрывается, вспыхивается, выворачивается внутренними слоями;
- антропологическое послание С. Федотова: люди – только люди. Нищие и загнанные в угол судьбой. Но они, оказывается, божьи люди. Убогие – в смысле у Бога.

А еще надо обязательно признаться в неакадемическом чувстве, совсем, кажется, неприличествующем для статьи в академическом издании:

Спектакли С. Федотова не дают дышать, такие они сгущенные, сбитые в натуральное масло в своем воздействии. Речь идет о внутреннем их импульсе, который исходит от всей совокупности актерской массы. Как движется, расширяется она в пространстве, как начинает впитывать в себя и зрителя, растворяет в себе и делает своей частью. Даже нет, не частью, а ею самой, этой массой, потому что меня, зрителя, уже и нет, а есть только ее энергия, ее импульс, ее сгусток. Этот спектакль, как и вообще театр «У Моста» – это мужская брутальная энергетика. Не в смысле количества тестостерона. И не как выражение мышечной силы. И вообще это не вопрос гендера. И не отсутствие женщин на сцене (их много и они замечательные). Здесь это – ощущение упругой силы и напряженного бычьего-упрямого взыскания смысла мира и смысла человека в нем.

Все остальное, в том числе и расчисленная структура, по отношению к этой упругой плотности вторичное и внешнее. А соприкосновение с этой упругостью более эмоционально наполнено, чем мое осознание спектакля как структуры. Эти спектакли выражают принцип: не когда текст пьесы требует сценической россыпи на образы, на предметы и на реплики, а наоборот, драматургическая россыпь собирается, взбивается, уплотняется, как тесто.

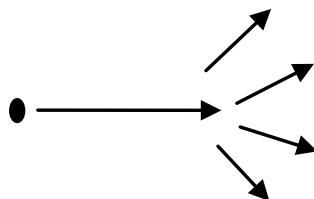
«Артисты Федотова обладают ярко выраженными «родовыми признаками»: необыкновенно развитой психофизикой, собачьей органикой, способностью существовать на грани психологизма и физиологии, умением схватить типаж и индивидуализировать характер» [5].

В *«Черепе из Коннемары»* по пьесе М. МакДонаха текст рождается в персонаже. Нет ощущения, что он вообще может существовать где-то отдельно от именно этих персонажей. «Мик Дауд, линэнский могильщик, должен в компании с братьями Хенлон извлечь из могилы останки своей жены, погибшей семь лет назад при весьма таинственных обстоятельствах. Между тем все жители городка подозревают в ее убийстве самого Мика... «Режиссер Федотов, дотошный до правдоподобных деталей, вытаскивает символическое звучание из обыденных явлений как бы поверх их обыденного существования. Важно запустить механизм повышенного символического ожидания, в выраже которого любые реплики обретают объем и многозвучность. Черный юмор МакДонаха он соединяет с подробной проработкой характеров. Эта пьеса послабее, чем ставшие классическими «Сиротливый Запад» и «Королева красоты из Линэна», не так серьезна и глубока, скорее это пьеса второго ряда, как, например, и «Человек-подушка». Они написаны больше для развлечения публики и не достигают уровня пьес Синга, на которые похожи вышеназванные две. В данной пьесе по существу один полноценный образ старика Мика, который намучился от людской злобы и злоречивости. Масштабная роль и масштаб актера соответствует роли. И. Маленьких очень сильный актер (он играл старуху в «Королеве красоты» и священника в «Западе») и вполне воплощает все содержание роли. Другие играют попроще. В. Скиданов в роли Мартина сильно наигрывает, но, видимо, возможности актера не позволяют наполнить роль хоть чем-то интересным другим способом. В середине спектакля свет темноват, и в сцене пьянки Мика и Мартина напряжение несколько увядает и местами становится скучно. А вот когда Мик разговаривает с Мэри, почему-то все время интересно. Хотелось бы, чтобы все актеры играли примерно на одном, высоком, как И. Маленьких, уровне» [6].

Спектакль выстроен в традиционной для С. Федотова структуре. Это – последовательность событийного ряда, как фрагментов реальной жизни с последовательным монтажом и жизнеподобным темпоритмом. С выпуклыми, объемными образами:



Но в определенной точке линейность событий разрывается, и начинается нелинейность:



Такая же структура и в постановке *«Калека из Инишмана»*, который получил премию «Золотая Маска». «Остров Инишман – одно из самых загадочнейших и священных мест в Ирландии, точка, где хранится древняя культура и язык маленькой, но гордой страны, вечно борющейся с Англией за свою свободу. Возможно, поэтому МакДонах сочинил для своего острова совершенно особенных жителей. Неспешный мир странных и смешных чудиков-инишманцев буквально взрывается, когда на остров приезжает кино съемочная группа из Америки под руководством Роберта Флаэрти, а вместе с этим и предчувствие перемен. Инишманцев посещают призрачные и опасные мечты о Голливуде, вслед за которыми хочется уплыть всем. Но получается это только у Калеки Билли... Это спектакль, в котором удивительным образом смешались горечь несбыточных мечтаний, романтическая любовь и невероятный обман, сыгравший мистическую роль в судьбе героя. Персонажи спектакля ужаснут и рассмешат, встревожат и вызовут сочувствие. Мы снова узнаем в чужой, далекой от нас жизни собственные муки и неразрешимые драмы нашего внутреннего существования. Пожалуй, одна из самых нежных пьес неистового ирландца – нежная и суровая, смешная и безрадостная. Калека Билли никогда не видел своих родителей, его воспитывают две женщины, которых он называет тетками; Калека Билли стремится вырваться за пределы своего островка и тут на соседний остров приезжают киношники из Голливуда: режиссер Флаэрти, живой классик кинодокументалистики снимает здесь свой новый фильм «Человек из Арана». Билли, конечно, уедет с американцами в Штаты, тетки, конечно, будут плакать и ждать, местный разносчик

новостей и сплетней Джонни Патинмайт расскажет теткам, почему уехал их малыш – доктор, оказывается, поставил ему диагноз «чахотка», а Билли возьми и вернись, и тут действие закрутится с новой силой и совершит ещё несколько поворотов. А за всеми за этими переменами участи, за признаниями и обманами начнет вырисовываться, почти незаметно, древняя легенда, сага, миф о чудесно спасенном младенце, изменившем судьбу и тех, кто его спас, и всего своего народа» [7].

Такая же совокупность жизнеподобности с грубоватым юмором, характерностью, комедийностью интонаций и пластики, графичности и лиричности.

Заключение. Сценический проект – театр «У Моста» – авторский театр – прежде всего, просветительский проект. Всякое художественное высказывание Сергея Федотова – о человеке, человечности и нравственности. Это – зрительский театр, т. к. обращен всегда к человеку. И несмотря на то, что спектакли С. Федотова сложны и трагичны, они направлены прежде всего к чувству, к эмоциональной системе зрителя. Это – актерский театр, т. к. сосредоточен на актере и в актере. Это – театр, существующий в контексте традиционного русского театра, его актерской составляющей. В своей системе, в своей визуальности, в своем пространстве–времени этот театр соотносится с традицией передвижников, Питера Брейгеля и Рембрандта ван Рейна. В стилистике театра «У Моста» полностью отсутствует натурализм благодаря постоянному обращению к абсурду. Его жизнеподобность скрывает и вскрывает спрятанные смыслы драматургического материала. И актерский ансамбль в состоянии воплотить это благодаря обращению к театральной системе Л. Сулержицкого с чудом перевоплощения, предельной искренностью и человечностью, таинством душевного обнажения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постмодернизм: энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. – С. 657.
2. http://permv.ru/News21108_1.aspx.
3. <https://ru.wikipedia.org/wiki>.
4. Kino-theatre.ru.
5. Лаврова, А. Театр как родина, где никогда не был / А. Лаврова // Театральная жизнь. – 2013. – № 4 (1014). – С. 18–26.
6. <http://teatr-live.ru/event/579>.
7. <http://teatr-live.ru/event/581>.

Поступила в редакцию 29.12.2014 г.

Сохранение и трансляция духовных традиций в литургическом хоровом коллективе

Гажевская Т. С.

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



Музыкальное восприятие как процесс направлено на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как вид искусства, как особая форма отражения действительности, как эстетический и художественный феномен. При восприятии музыкального произведения ведущую роль играет коммуникация с музыкальным произведением, происходящая в диалогическом режиме. Диалогичность явно прослеживается в отношении индивида с музыкой. Вслушиваясь в нее в процессе восприятия, личность соотносит свои эмоции с запечатленным в музыке эмоционально-оценочным отношением, пытаясь осуществить самоидентификацию.

Целостная система музыкальной исполнительской коллективной деятельности разделена нами на ряд последовательно сменяющих друг друга стадий: восприятие, включающее слушание, понимание, переживание, оценку и воссоздание, включающее интерпретацию и воспроизведение музыкального материала. Характерными особенностями коллективной исполнительской деятельности как процесса являются: переход от чувственного к чувственно-логическому восприятию музыкального материала; формирование интерпретационных умений; развитие способности к комбинированию, конструированию музыкальной ткани в рамках образной задачи; формирование индивидуального исполнительского стиля и музыкального «вкуса»; умение эффективно взаимодействовать с другими участниками в процессе исполнения.

Ключевые слова: восприятие, слушание, понимание, переживание, оценка, воссоздание, интерпретация, воспроизведение.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 102-108)

Preservation and Transmission of Spiritual Traditions in the Liturgic Choir Group

Gazhevskaya T. S.

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

Musical perception as a process is aimed at understanding the meanings music has as a kind of art, as a form of the reflection of the reality, as an aesthetic and artistic phenomenon. In the perception of a musical piece main role is played by communication with the musical piece which takes place in the dialogue mode. Dialogue is clearly traced in the relations of the individual and music. Listening to it in the process of perception the personality correlates their emotions with the emotional and evaluational attitude inside music, trying to exercise self identification.

Wholesome system of musical group performance have been split by us into a number of replacing each other stages: perception which includes listening, understanding, sympathising, evaluation and recreation, which includes interpretation and reproduction of the musical material. Characteristic features of collective performance as a process are transition from sensual to sensual and logical perception of the musical material, shaping interpretation abilities, development of the ability to combine, design musical fabric within image task, creation of the individual performance style and musical «taste», ability to efficiently interact with other participants in the process of performing.

Key words: perception, listening, understanding, sympathising, evaluation, recreation, interpretation, reproduction.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 102-108)

Развитие общественных и социально-культурных процессов на современном этапе характеризуется усилением интереса к глубинным истокам мировой культуры, возрождению утерянных самобытных и неповторимых традиций.

Исследователи рассматривают традицию как многоаспектное явление: традиция как «преемственность» (Э. А. Баллер, С. К. Бондырева), как «предание» (В. В. Медушевский), как «закон» (Ю. С. Давыдов, Я. С. Турбовской), как «опыт» (Э. С. Маркарян, С. К. Бондырева, К. В. Чистов, Н. Г. Шахназарова), как «социальная память» (А. Р. Абдуллин, И. И. Земцовский, К. В. Чистов), как «механизм самосохранения» (Э. Г. Абрамян), как «система представлений и ценностей» (В. В. Васильева), как «система социальной связи людей» (В. Б. Власова), как «комплекс связей настоящего с прошлым» (Е. Шацкий), а также «современность как традиция» (Н. Г. Шахназарова), «культура как традиция» (Б. Малиновский) – вот далеко не полный перечень исследовательских подходов, в контексте которых анализируется проблема традиции. Особо нужно выделить Э. С. Маркаряна, который считает, что культура представляет собой «специфический способ человеческой деятельности», а культурная традиция является одним из ее «механизмов», с помощью которого осуществляется эта деятельность.

Наше исследование базируется на идее сохранения и развития церковно-певческих традиций, мирового опыта приобщения к храмовому искусству, что позволяет рассматривать их как средство эффективного воспитания молодежи, ее эстетического сознания, качества художественных предпочтений. Храмовое искусство является древним и самобытным пластом, в котором веками складывались ценностные ориентиры народа – эстетические и художественные идеалы. В нем накоплено немало произведений, представляющих собой источник мудрости и красоты, соединяющих в себе нравственные идеи церковных постулатов, высокохудожественные тексты и музыкальное совершенство клас-

сических и литургических композиций как отечественных, так и зарубежных мастеров.

Приобщение молодежи к нравственно-эстетическим ценностям происходит в процессе вовлечения ее в практическую творческую деятельность. Одним из возможных путей реализации творческого потенциала молодежи и приобщения ее к нравственно-эстетическим ценностям является участие в литургических хоровых коллективах. Они оказывают воспитательное воздействие на участников, развивая их духовные потребности, эмоционально-чувственную сферу, эстетическое сознание, расширяя художественные представления, творческую активность, эстетический кругозор, повышая уровень сценического мастерства и опыта вокально-хорового исполнительства.

Цель исследования – сохранение и развитие церковно-певческих традиций, храмового искусства в процессе деятельности литургического хорового коллектива.

Традиции занимают важное место в нашей жизни. Культура не могла бы выжить, если бы не существовало способов ее трансляции от поколения к поколению. Утрата национальных традиций в сфере культуры ведет к падению нравственно-этнического иммунитета общества, к распространению бездуховности.

В философском энциклопедическом словаре дается определение понятию «традиция» (от лат. *traditio* – передача, предание) – элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах, классах и социальных группах в течение длительного времени.

Ежи Шацкий в своих исследованиях дает несколько понятий традиции. Первое понятие традиции, которое встречается в его литературе, называется *функциональным*: в центре внимания находится функция передачи из поколения в поколение тех или иных (в основном духовных) ценностей данной общности. Второе понятие называется *объектным*, поскольку оно связано с перемещением внимания исследователя с того, как эти ценности передаются, на то,

каковы эти ценности, что подлежит передаче. Третье понятие является *субъектным*, так как на первом плане здесь находится не функция передачи, не передаваемый объект, а отношение данного поколения к прошлому, его согласие на наследование, либо же протест против этого.

Автор склоняется к последнему из вариантов и определяет традицию следующим образом: «Традиция не тождественна историческому сознанию, но представляет собой его особую разновидность, связанную с преобразованием неоднозначных фактов прошлого в однозначные ценности настоящего [1, с. 283–284].

Французский социопсихолог М. Дюфрен считал, что традиция, с одной стороны, «это не просто социальный факт, объективированный в общественных институтах и обычаях, а присутствие прошлого в нас самих, делающее нас чувствительными к влиянию этого социального факта». С другой стороны, традиция в определенном смысле отделена от личности, она – одновременно и в нас (постольку, поскольку мы воспринимаем ее как основу нашего укоренения в мире), и вне, сверху нас (поскольку традиция никогда не есть принадлежность индивида, а всегда – группы, народа, цивилизации) [2, с. 112].

Выдающийся немецкий философ Т. Адорно еще в середине прошлого века говорил по этому поводу, что «только поколение, не познавшее уже традиции в ее субстанциальности, бывает столь открыто всему неустановившемуся и неутвердившемуся» [3, с. 161]. В наиболее обобщенном виде высокую оценку социокультурной значимости традиции дал философ Э. С. Маркарян. По его мнению, культурные традиции являются тем «универсальным механизмом, который благодаря селекции жизненного опыта, его аккумуляции и пространственно-временной трансмиссии позволяет достигать необходимых для существования социальных организмов стабильности и устойчивости. Без действия этого механизма общественная жизнь людей просто немыслима» [4, с. 87].

Духовные традиции в культурном наследии. Особо следует отметить, что на

протяжении многих веков острота проблемы сохранения духовных традиций в культурном наследии постоянно возрастала. Передовые деятели искусства и культуры были серьезно озабочены утратой целых пластов традиционного искусства, связанной вовсе не со стихийными бедствиями или забвением прошлого, а с социальными катаклизмами.

Изначальная обращенность духовной музыки к человеческой душе, глубокая нравственность религиозных заповедей, возвышенная красота обрядов и ритуалов – все эти качества христианской культуры и по сей день не утратили своей огромной ценности, несмотря на многолетние запреты и гонения. Церковь и сейчас влияет на чувства людей всей мощью собранных в единый узел целенаправленных сил искусства и культуры. Духовная музыка и другие виды храмового искусства представляют собой прекрасный ансамбль храмового действия. Одной из важных особенностей, на которую ссылаются многие исследователи (Г. К. Вагнер [5], Г. Ф. Владышевская [6], И. В. Кошмина [7] и др.), является синкретичность, подразумевающая воплощение одних и тех же образов разными средствами, т. е. разные искусства (архитектура, иконопись, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, духовная музыка, ораторское искусство, поэтические тексты духовных хоровых сочинений), дополняя друг друга, выражают общее для всех единое содержание.

Весь комплекс христианского искусства несет духовные ориентиры человеческого бытия, способствует формированию эстетических потребностей, интересов, вкусов молодежи, развитию ее эмоциональности, отзывчивости, эмпатии. Приобщение к духовной хоровой музыке, храмовому искусству, позволяет приобрести знания по истории христианства, об истоках культуры своей страны, пополнить слуховой опыт человека новыми интонациями, образцами, отличными от фольклора и светской музыки, соприкоснуться с вечными духовно-нравственными и эстетическими ценностями, наконец, храмовое искусство

является для человека одной из форм художественного познания мира.

Педагогический опыт свидетельствует, что воспитание и приобщение к нравственно-эстетическим ценностям возможно лишь в процессе вовлечения индивидуума в практическую творческую деятельность. Одним из возможных путей реализации творческого потенциала молодежи и приобщения ее к нравственно-эстетическим ценностям является участие в любительских хоровых коллективах. Они оказывают воспитательное воздействие на участников, развивая их духовные потребности, эмоционально-чувственную сферу, эстетическое сознание, расширяя художественные представления, творческую активность, эстетический кругозор, повышая уровень сценического мастерства и опыта вокально-хорового исполнительства.

Особенности духовной и творческой деятельности литургического хорового коллектива. В настоящее время благодаря возрождению христианских традиций и ценностей в Беларуси, связанных с восстановлением храмов, проведением конкурсов и фестивалей духовной хоровой музыки, повышением композиторского интереса к музыкальному искусству, выходу в свет нотных изданий, представляющих духовную хоровую музыку разных эпох, стилей, жанров и направлений, ведущей роли ее в репертуаре профессиональных и любительских хоровых коллективов, возникла потребность в создании любительских хоровых коллективов особого типа – литургических. Деятельность литургического хорового коллектива направлена на духовное совершенствование, исполнительское музыкальное творчество, предполагающее постижение духовной хоровой музыки различных эпох, стилей, жанров и направлений, осмысленное восприятие храмового искусства в целом и духовной хоровой музыки в частности, обогащение и расширение знаний в области теории и истории духовной хоровой музыки, вокально-хорового исполнительства, стиливой и жанровой специфики духовных хоровых сочинений, совершенствование певческих

навыков и опыта вокально-хорового исполнительства.

Практические умения и навыки участников литургических хоровых коллективов развиваются на основе приобретения вокально-хорового опыта, предполагающего участие в репетиционном процессе, святой литургии, концертах, храмовых и христианских праздниках, конкурсах, фестивалях духовной хоровой музыки, музыкальной мастерской, театрализованных инсценировках – литургической драме, мистериях, мираклях.

Практическая хоровая деятельность заключается в разучивании и исполнении духовной хоровой музыки, представленной образцами славянского и западноевропейского духовного хорового искусства различных эпох, стилей, направлений и жанров. Музыкальные репетиции помогают осознать молодежи значимость и художественную ценность духовной хоровой музыки. Они направлены на «выработку» устойчивости интонации, которая достигается посредством привития певческих навыков: развития слуха, музыкальной памяти, чувства ритма, владение голосом; на приобретение навыков исполнения произведений как а cappella, так и с инструментальным сопровождением. Освоение музыкальных духовных хоровых сочинений предполагает также изучение и осмысление содержания канонического текста, а также значение и место данного песнопения в святой литургии.

Работа над литургическим произведением. Работа регента над хоровой партитурой требует умения организовать этот процесс в определенном порядке, не упуская ничего важного и существенного. Разучивание партитуры начинается с краткой вступительной беседы о творческом наследии его авторов, с изучения содержания канонического текста или литературной основы концертных духовных произведений, расшифровки и пояснения непонятных для участников хорового коллектива слов, словосочетаний, объяснения значения и места определенного песнопения в святой литургии. В записях канонических песнопений

пений, в отличие от авторских концертных произведений, в большинстве случаев темп не выписывается. Опыт работы с такими произведениями показывает, что регенту или хормейстеру необходимо знать концепцию того или иного литургического праздника и его особенности в чине святой литургии, познакомиться с литературным источником песнопений. Эти знания помогут выбрать нужный темп, атаку звука, требуемую артикуляцию. Содержание текста дает возможность определить характер песнопения; чем теснее связь музыки и слова, тем ярче художественная сила хорового произведения и тем сильнее его эмоциональное воздействие на слушателя. Литературная основа может подсказать соответствующую музыкальную фразировку, расстановку значимых цезур, акцентов, логических ударений. Важным элементом при разучивании хоровой партитуры является сольфеджирование каждой партии мелодической линии, что позволяет певцам лучше усвоить интонации произведения, выстроить отдельные интервалы и гармонические созвучия. Разучивание произведения стоит проводить в медленном темпе по фразам, периодам, частям. Трудные элементы, к которым относятся интервальные последовательности и обороты, отклонения и модуляции, серединные и заключительные каденции, следует пропевать отдельно с остановкой на каждом аккорде. Методика разучивания хорового произведения должна опираться на принцип последовательности, заключающийся в усвоении фраз, мотивов, разделов, частей, сочетания голосов, ритма, нюансировки, уяснения их значения и связи между собой. Обязательно надо помнить о структурировании формы и смысле целого.

Музыкальные репетиции помогают осознать молодежи значимость и художественную ценность духовной хоровой музыки. Они направлены на выработку устойчивости интонации, которая достигается посредством привития певческих навыков: развития слуха, музыкальной памяти, чувства ритма, владения голосом; на приобретение навыков исполнения произведений

как а cappella, так и с инструментальным сопровождением.

Важным условием для развития молодежи является участие ее в концертах, фестивалях и конкурсах духовной хоровой музыки, задача которых заключается в ярком, эмоциональном, осмысленном и технически совершенном донесении до слушателей авторской идеи раскрытия содержания духовного хорового произведения через использованные художественно-выразительные и вокально-технические исполнительские средства. Они способствуют творческому росту молодежи, стимулируют их к дальнейшему совершенствованию вокально-хорового мастерства, приобретению сценического опыта выступлений, развитию эмоционально-чувственной сферы, а также являются средством нравственного и эстетического воспитания, пробуждают интерес к вокально-хоровому искусству, что дает возможность развивать его музыкальную культуру, певческие традиции, т. е. удовлетворяет их духовные потребности

Использование нетрадиционных специфических форм в деятельности литургического хорового коллектива. Практическая деятельность литургического хорового коллектива включает также нетрадиционные специфические формы – участие молодежи в театральных инсценировках: *литургических драмах, мистериях, мираклях.*

Примером *литургической драмы* может служить «Пасія паводле святога Яна» (время зарождения IX в.). Это театрализованная инсценировка входит в состав святой литургии. Она представляет собой крупную драматическую форму, развернутое музыкальное действо, обязательным текстом которой служат главы Евангелия. Сюжет этого действия раскрывает предательство Иуды, отречение и скорбь Петра, суд над безвинным Иисусом, показания лжесвидетелей, ярость подкупленной толпы, шествие Христа на Голгофу и гибель на кресте. Музыка литургической драмы построена на григорианском пении, литургические песнопения строятся по принципу вопрос – ответ, т. е. представлять собой

диалоги, основывающиеся на строгом формализованном ритуально-символическом характере исполнения, в которых сливаются экстатические функции театра и церковной службы. Исполняется литургическая драма в Вербное воскресенье и Страстную пятницу, предполагает музыкальное исполнение по лицам: выделяются партии Евангелиста, Иисуса, Пилата, учеников, священнослужителей, реплики *turbae*, или толпы, в роли которой выступает хор.

Типичными примерами *мистерий* являются «Муки Христовы», «Рождественская история», «Стварэнне свету» и др. Мистерия (от лат. *mysterium* – тайна, таинство) представляет собой музыкально-драматический жанр, пьесу на библейский или апокрифический сюжет (апокриф – произведение с библейским сюжетом, содержание которого не совпадает с официальным вероучением). Если литургическая драма полностью представляет собой музыкальное действие, то мистерия предполагает чередование театральных эпизодов и музыкальных номеров. Сюжеты мистерий затрагивают проблемы нравственного характера, где столкновения героев строятся на конфликте двух начал: добра и зла. Использование театрального действия и театральных эффектов связано с видовой и функциональной составляющей мистерии, показывающей глубинную связь религии и театра, высокую эмоциональную включенность в действие участников театрализованного представления: актеров и зрителей. Яркость, оригинальность замысла и драматургического решения, а также режиссерского воплощения темы (режиссерские указания по выходам, мизансценам, репликам) делают мистерии привлекательной и интересной формой деятельности участников литургических хоровых коллективов.

Примерами *мираклей* могут являться постановки «Гісторыя святога Мікалая», «З’яўленне святой Лючыі». Миракли (от лат. *miraculum* – чудо) – театральные назидательные представления, посвященные сценам из житий святых, основывающиеся на чередовании театральных эпизодов и

музыкальных номеров. Сюжеты их раскрывают тему о чуде, совершенном каким-либо святым.

Участники литургических хоровых коллективов участвуют также в *музыкальных мастерских*. Музыкальная мастерская – (мастер-класс) для литургических хоров, ансамблей, регентов, обязательным условием которой является опыт пения в литургическом хоре. Участники мастерской осваивают традиционные канонические песнопения, обработки *псалмов* (от греч. – хвалебная песнь; древне-еврейские религиозные песнопения), хоралы, каноны Тезэ (уникальный стиль богослужбной музыки, построенный на простых фразах, обычно взятых из псалмов, произведения старинных мастеров и композиторов современности. Мастер-класс проводится специалистами в области духовной хоровой музыки. Главной целью музыкальной мастерской является разучивание партитур духовной хоровой музыки различных эпох, стилей, направлений и жанров, сопровождающиеся методическими рекомендациями по исполнению произведений.

Широко практикуются в литургическом хоровом коллективе *экскурсии* по святым местам, характеризующиеся своеобразием местности, архитектуры, живописи, убранства храмов. Экскурсии как форма культурно-просветительской деятельности направлены на развитие познавательных способностей участников; они воспитывают любознательность, нравственно-эстетическое отношение к действительности, уважение к национальным обычаям и традициям разных стран. Важное значение имеет осмысление экскурсионной информации, в ходе которой участники имеют возможность сравнить, сопоставить, обобщить полученную информацию с увиденной и услышанной ранее. После посещения экскурсий участники литургических хоровых коллектива собирают доступные материалы (ведут зарисовки, фотографируют), оформляют результаты своих наблюдений (оформляются альбомы, стенды, коллекции), которые используются в последующей ознакомительной и воспитательной работе.

Заключение. Современный человек нуждается в приобщении к культурному наследию минувших эпох, к сокровищам художественного искусства. Обращение к культурному наследию прошлого есть своеобразный коммуникативный акт различных платов культуры и поколений. Трудно переоценить значение такого общения для духовного развития общества. Культура христианского мира обладает такими универсальными признаками, которые придают ей эстетическое своеобразие и неповторимость. Это своеобразие художественной культуры определяется исторически сложившейся системой искусств, в которой ведущее искусство определяет качественную универсальность, свойственную этой культуре на протяжении всей истории ее существования. Все виды христианского искусства – архитектура, иконопись, живопись, поэзия, ораторское и прикладное искусство, духовная музыка – дают в видимых образах и символах представление о духовном мире.

Духовная хоровая музыка, основанная на традициях прошлого духовного наследия, позволяет молодежи приобщиться к огромному человеческому опыту, сконцентрированному в музыкальном искусстве. В этой музыке, обладающей особым энергетическим зарядом и огромной силой

эмоционального воздействия, отражаются нравственно-эстетические и этические идеалы человечества. Хоровая деятельность дает участникам возможность быть не только потребителем художественных ценностей, но и их создателями. Благодаря коллективному хоровому творчеству, проявляются и развиваются способности и таланты молодежи, формируется культурное восприятие духовного музыкального искусства, развивается эстетический вкус. Содержание и направленность произведений духовного хорового искусства содействует идейным убеждениям молодых людей, их ориентации на духовно-нравственные идеалы и моральные нормы общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шацкий, Е. О. Утопия и традиция / Е. О. Шацкий. – М., 1990. – 455 с.
2. Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск: Бестпринт, 2004. – 245 с.
3. Адорно, Т. В. Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно. – М.–СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
4. Маркарян, Э. С. Теория культуры и современная наука / Э. С. Маркарян. – М.: Мысль, 1983. – 89 с.
5. Вагнер, Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М.: Искусство, 1987. – 285 с.
6. Владышевская, Т. Ф. Музыка Древней Руси / Т. Ф. Владышевская // Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 246 с.
7. Кошмина, И. В. Русская духовная музыка: в 2 кн. / И. В. Кошмина. – М.: ВЛАДОС, 2001. – Кн. 2. – 160 с.

Поступила в редакцию 05.01.2015 г.



ПЕДАГОГИКА

Ценностно-смысловая детерминанта социально-культурной деятельности как пространства развития креативности личности

Малахова И. А.

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



Социально-культурная деятельность – это уникальное многоаспектное и многофункциональное явление, удовлетворяющее требования современного общества на постиндустриальном или информационном этапе его развития. Социально-культурная деятельность представляет собой пространство для вовлечения человека в мир культуры, которая простирается от системы образования и искусства до сферы туризма и зрелищно-игрового досуга. Аксиология социально-культурной деятельности заключается в том, что она является неограниченным пространством для проявления творческого потенциала личности, развития креативности, формирования духовных ценностей и идеалов современного человека, что позволяет педагогически регулировать эти процессы, т. е. создавать условия для личностного роста в учреждениях социокультурной сферы.

Статья посвящена рассмотрению феноменологии социально-культурной деятельности как средства развития креативности личности в контексте аксиологической парадигмы. Здесь представлен анализ многочисленных научных источников и авторская трактовка сущности и структуры креативности как личностного качества.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, креативность, пространство развития личности, структура креативности.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 110-115)

Axiological Determinant of Social and Cultural Activities as Space of Creativity Development of the Personality

Malakhova I. A.

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

Social and cultural activity is a unique multidimensional and multifunctional phenomenon that meets the requirements of modern society at postindustrial or informational stage of its development. Social and cultural activity is a space for grassroots involvement in the world of culture, which extends from the system of education and arts to the sphere of tourism and spectacular game activities. Axiology of social and cultural activity is that it is the unlimited space to develop creative potential of the individual, the development of creativity, shaping moral values and ideals of the contemporary person, which allows pedagogically regulating these processes, i. e. creating conditions for personal growth in the social and cultural institutions.

The article considers the phenomenology of social and cultural activities as a means of creativity development of personality in the context of axiological paradigm. It presents the analysis of numerous scientific sources and the author's interpretation of the essence and structure of creativity as personal qualities.

Key words: social and cultural activity, creativity, space of personal development, the structure of creativity.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 110-115)

Адрес для корреспонденции: e-mail: creativmi@yandex.ru – И. А. Малахова

Научное понимание содержания социально-культурной деятельности включает многочисленные направления развития таких ее сфер, как культура, образование, искусство, социальная реабилитация, досуг, народное творчество, туризм. В то же время социокультурная сфера представляет собой систему разнообразных социокультурных учреждений, которые координируют деятельность человека по освоению, интериоризации, сохранению, трансляции, развитию культурных ценностей и оказывают влияние на воспитание, формирование и развитие личности, и рассматривается как обобщенный субъект социально-культурной деятельности. Кроме того, в контексте личностно ориентированной педагогической парадигмы человек трактуется и как объект, и как субъект социально-культурной деятельности.

Современные подходы к пониманию феномена социально-культурной деятельности разнообразны. Весьма трудно создается и научная парадигма в виду сложности и специфичности сущности социально-культурной деятельности. Наиболее распространено сегодня употребление понятия «социально-культурная деятельность» в трех смыслах:

- общественная практика, объединяющая различные профессии и специальности, необходимые для функционирования социокультурной сферы;
- учебная дисциплина, имеющая свою логику, структуру, предметное поле;
- отрасль научных знаний, имеющая специфический объект и предмет исследования.

Этой триадой «практика–научная теория–учебная дисциплина» не исчерпываются существующие подходы к рассмотрению социально-культурной деятельности. Интересно и другое, более многогранное, понимание социально-культурной деятельности в зависимости от аспекта ее рассмотрения:

- как социальный феномен, проявляющийся в активном отношении человека к действительности, где создаются, распространяются и потребляются ценности культуры;
- как общечеловеческий феномен, где социально-культурная деятельность есть сфера международных и межнациональных культурных связей и обменов;

- как научно-исследовательский феномен, когда социально-культурная деятельность рассматривается как междисциплинарная область научных исследований;

- как конституционно-правовой феномен, создающий правовые гарантии для культурной деятельности граждан;

- как учебно-образовательный феномен, направленный на подготовку специалистов в области культуры и искусства;

- как межотраслевой и внепроизводственный феномен, представляющий собой сферу деятельности трудовых коллективов в рекреационных, просветительных и креативных целях;

- как профессионально-отраслевой феномен, определяющий область профессиональной деятельности специалистов в сфере досуга;

- как пространственно-временной феномен, характеризующий, с одной стороны, профессиональную деятельность специалистов социокультурной сферы в рамках их рабочего времени, а с другой – самостоятельную культурную деятельность человека в условиях досуга;

- как общественно организованный феномен, характеризующий деятельность общественных организаций и движений по сохранению и трансляции норм поведения, традиций, обрядов, фольклора, ремесел различных этносов;

- как личностно-индивидуальный феномен, основанный на инициативе, активности, добровольности духовно-эстетической деятельности, направленной на творческое развитие человека.

Эти десять аспектов рассмотрения социально-культурной деятельности, представленные В. В. Поповым, во многом объясняют наличие большого количества несовпадающих и непохожих определений данной дефиниции [1].

Анализ современных концепций социально-культурной деятельности показывает, что все они отражают предметное поле разных научных дисциплин: культурологии, теории и методики социально-культурной деятельности, социальной педагогики, педагогики досуга и т. д.

В российских исследованиях можно выделить три доминирующих подхода к рассмотрению социально-культурной деятель-

ности: а) педагогический, представленный социально-педагогическими концепциями (Ю. П. Азаров, А. В. Мудрик, Ю. А. Стрельцов, Н. Н. Ярошенко [2] и др.); б) досуговый, представленный культурно-досуговыми концепциями (Г. М. Бирженюк, А. Д. Жарков [3], Т. Г. Киселева, В. М. Чижиков и др.); в) философско-культурологический, отражающийся в культурологических концепциях (М. А. Ариарский [4], А. И. Арнольдов, М. С. Каган, А. П. Марков и др.).

Белорусские исследования социально-культурной деятельности посвящены социокультурным, социально-педагогическим и социо-медико-психологическим аспектам ее изучения.

Однако, наряду с различием подходов и интерпретаций, исследовательская мысль указывает на наличие характерных черт социально-культурной деятельности, которые отличают ее от всех других видов общественной практики и позволяют уловить сущность и специфику. Во-первых, содержание и направленность социально-культурной деятельности базируются на ценностях культуры. Во-вторых, эта деятельность реализуется преимущественно в сфере свободного времени и по своим функциям не повторяет другие виды общественной практики (образование, социальная работа). В-третьих, эта деятельность реализуется на основе активности ее участников, максимально полно отражает их потребности, устремления в творческом развитии и самоактуализации.

В этой связи целью данной статьи является рассмотрение аксиологического контекста социально-культурной деятельности как средства развития креативности личности в учреждениях социокультурной сферы.

Социально-культурная деятельность как средство развития креативности. Значительным потенциалом в воспитании творчески активной личности обладают учреждения социокультурной сферы, в частности учреждения культуры, в силу наличия разветвленной инфраструктуры, массовой разновозрастной аудитории, добровольности участия, свободного выбора деятельности и педагогически организованного пространства для реализации потребностей человека в разных видах социально-культурной деятельности. Однако

сегодня воспитательные возможности учреждений культуры по разным причинам остаются по-прежнему потенциальными и мало используются для решения проблемы развития креативности личности.

Необходимость и значимость исследования педагогических аспектов развития креативности личности продиктованы несколькими факторами. Во-первых, глобализацией и интенсификацией жизненного пространства, когда кардинальные изменения в социокультурной и производственной сферах требуют высокого уровня развития адаптационных свойств и креативности человека; во-вторых, качественной характеристикой высших достижений в науке, культуре, искусстве, производстве, которые обусловлены, прежде всего, высоким уровнем творческого потенциала их авторов; в-третьих, ускоренным темпом обновления научного знания и активным внедрением современных информационно-коммуникативных технологий в повседневную жизнь людей, что выводит в ранг приоритетных проблему интенсивного развития креативности личности каждого человека.

Именно творческая деятельность человека определяется в качестве системообразующего элемента экономического, социального и культурологического устройства общественной жизни, а творчески активные люди являются национальным достоянием, богатством страны. Поэтому чем более эффективно развивается креативность отдельной личности, тем более динамично и поступательно осуществляется эволюция общественной жизни в целом.

Ценностно-смысловая детерминанта социально-культурной деятельности современного человека заключается в том, что эта деятельность формирует культуру жизнедеятельности личности. А культура жизнедеятельности в свою очередь проявляется в создании собственной жизни и в социокультурном творчестве. Центральным звеном здесь оказывается личность со всем многообразием индивидуальных проявлений. Личность, которая осуществляет различные виды творческой деятельности, проникая в сущность культуры и развивая свой креативный потенциал.

Аксиология социально-культурной деятельности, по мнению авторов коллектив-

ной монографии, в том, что она является неограниченным пространством как для адаптации человека к существующей социально-культурной практике, так и для идентификации с ценностями той или иной социальной группы и ее образом жизни [5]. В этой связи ценностно-смысловой контекст социально-культурной деятельности базируется на возможности решения множества образовательных, воспитательных и развивающих задач в ходе освоения человеком социокультурной действительности на основе творческой активности, направленной на удовлетворение культурных потребностей личности и совершенствование общества.

По нашему мнению, социально-культурная деятельность, субъектами которой являются как человек, так и система социокультурных институтов – это процесс освоения, сохранения, создания и трансляции культурных ценностей, норм, идеалов, обрядов, обычаев, свойственных определенной социальной общности, в ходе которого осуществляются педагогически целесообразное воспитание и образование личности, реализуется ее творческий потенциал и развивается креативность [6].

Сущность креативности как проблема научного анализа. Научное осмысление сущности креативности не отличается единством мнений и взглядов представителей различных научных школ. Мы выделили три группы подходов к пониманию сущности креативности. Первую группу составляют наивно-созерцательные подходы, в частности подход, мистифицирующий творческую деятельность, представленный в трудах Платона и Аристотеля. Согласно их мнению творчество не поддается научному исследованию, поскольку оно является духовным процессом.

Вторую группу составляют монодисциплинарные подходы, включающие:

- прагматический, направленный на изучение методов и приемов стимулирования творческой деятельности человека (Э. де Боно, А. Осборн, В. Гордон, Дж. Адамс и др.);
- психоаналитический, где исследовались неосознаваемые процессы и специфика переработки информации сознанием в акте творческой деятельности (З. Фрейд, Э. Крис, Л. Куби, П. Ноу, А. Ротенберг);

- психометрический, где созданы стандартизированные инструменты, измеряющие креативность как универсальную способность к творчеству (Дж. Гилфорд, Е. Торранс и др.);

- когнитивный, где исследовались механизмы и процессы, лежащие в основе творческой мысли (Р. Финке, Т. Вард, С. Смит, Дж. Дэвидсон и др.);

- социально-личностный, где исследовались индивидуальные различия, разнообразная мотивация и социокультурное окружение как источники творчества (Ф. Баррон, Д. МакКиннон, Д. Харрингтон, А. Маслоу, К. Роджерс и др.).

Третью группу составляют междисциплинарные подходы, включающие:

- интегративный, где разрабатывается интегративная теория креативности, основанная на междисциплинарных исследованиях и использующая достижения разных научных дисциплин по проблемам творчества и креативности личности (Т. Амабайл, М. Кшикжентмихалый, Х. Грубер, Т. Любарт, Р. Стернберг и др.);

- системно-структурный, согласно которому проблема креативности изучается целостно как комплексное взаимодействие четырех аспектов: процесса, продукта, личности и среды жизнедеятельности (Р. Муни, К. А. Торшина, Е. Л. Яковлева и др.).

Наиболее продуктивным, на наш взгляд, является системно-структурный подход, позволяющий изучать проблему креативности многоаспектно, многогранно и всесторонне.

Диапазон разнообразных трактовок сущности и структуры креативности, представленных в зарубежных исследованиях, достаточно широк. Если Е. Торранс в структуру креативности включил беглость, гибкость, оригинальность мышления, ощущение трудности, способность к поиску решения задачи, к возникновению и проверке гипотез, то Дж. Гилфорд рассматривал структуру креативности как сочетание легкости в поиске проблемы, чувствительности к проблемам, широты категоризации, беглости, гибкости, оригинальности и нестандартности мышления, богатства фантазии, развитого воображения и способности к творческому вдохновению [7; 8].

Авторское понимание сущности и структуры креативности. Мы рассматриваем сущность понятия «креативность» в рамках системно-структурного подхода как совокупность качественных характеристик мыслительного процесса (дивергентность и конвергентность; беглость, гибкость, оригинальность; широта категоризации; чувствительность к проблеме; абстрагирование, синтезирование, перегруппировка идей), воображения, фантазии и личностных свойств (динамизм, направленность на творческий поиск, творческая активность, творческое самочувствие, самостоятельность), которые реализуются в творческой деятельности человека [6].

Суть креативности личности проявляется в умении открывать новые пути, выработать новые идеи, делать оригинальные выводы, принимать нестандартные решения. Отличительная специфическая особенность креативности заключается в том, что ее развитие в каком-либо одном виде деятельности влечет за собой перенос творческих качеств личности на любую другую сферу (социальную, производственную, коммуникативную, бытовую), что открывает широкие возможности для педагогического регулирования этого процесса.

Дуальная природа сущности креативности, представленная нами, позволила выделить следующие две группы компонентов в ее структуре. Это показатели креативности и поведенческие формы ее проявления.

К показателям креативности относятся, на наш взгляд, следующие качественные характеристики мыслительного процесса:

- дивергентность как тип мышления, идущего в разных направлениях, т. е. веерообразно;
- конвергентность как тип мышления, позволяющий сводить все допустимые элементы, относящиеся к проблеме, воедино и находить единственно верную композицию этих элементов;
- беглость, означающая богатство и разнообразие идей, ассоциаций, возникающих по поводу самого незначительного стимула;
- гибкость как переход от одной категории к другой, от одного способа решения к другому, а также скорость перехода от сознания к работе подсознания и наоборот;

- оригинальность как способность создавать субъективно новое, то, чего нет у других, а также отказ от шаблонов и штампов;
- а также :

- воссоздающее воображение как воспроизведение конкретных объектов, впечатлений, динамики событий, имевших место в прошлом опыте человека;

- творческое воображение, предполагающее самостоятельное создание новых образов, которые реализуются в оригинальных и ценных продуктах;

- фантазия, проявляющаяся в способности комбинировать элементы реальной действительности, получая при этом новые сочетания качеств, которые не встречаются в действительности;

- интеллектуальная инициатива, определяющаяся степенью активности личности в решении познавательных задач и проявляющаяся в творческой активности, чувствительности к проблеме, легкости в поиске проблемы.

Во вторую группу компонентов мы включили поведенческие формы проявления креативности, объединяющие самостоятельность и терпимость к неопределенности, склонность к рискованным действиям, к исследованию разных возможностей, любознательность и решительность, импровизационность решения, интерес к новому и необычному, интуитивное предвидение результата.

Итак, креативность как личностная характеристика включает взаимосвязанные элементы, количество и содержание которых различно в зависимости от доминирования научного подхода к определению ее сущности. Креативность составляет продуктивный аспект личности, выражающийся в способности к творчеству, а успешность развития креативности связана с определением основных факторов этого процесса.

Факторы развития креативности. Среди факторов, определяющих успешное развитие креативности личности в детском возрасте, можно выделить:

- а) благоприятную творческую среду жизнедеятельности как определяющий фактор, включающий специфику социальной среды и ближайшего окружения, традиции и установок в воспитании;

- б) возможность действовать в проблемной ситуации, поиски выхода из которой не-

избежно формируют мыслительные и личностные детерминанты креативности;

в) воспитание потребности в творчестве как доминирующего стимула преобразовательной деятельности;

г) включенность в творческую деятельность, проявляющую и формирующую креативность детей любого возраста;

д) сформированность творческих качеств, поведенческих форм проявления креативности, умений и навыков решать проблемы оригинально и нестандартно;

е) применение ориентированных на развитие креативности педагогических технологий как механизма реализации креативности в детских возрастах.

Заключение. Таким образом, нами выявлена дуальная природа сущности креативности как комплекса мыслительных и личностных свойств, необходимых для осуществления творческой деятельности в социокультурном пространстве свободного времени. Ценностно-смысловой детерминантой последнего и является социально-культурная деятельность человека. Аксиология социально-культурной деятельности определяет такие ее ценностные характеристики, как свобода выбора досуговых занятий, добровольность участия, активность, инициатива групп и индивидов, многообразие и вариативность видов, что позволяет рассматривать ее как пространство для успешного проявления и развития креативности как детей, так и взрослых.

Социально-культурная деятельность, педагогически организованная в современных учреждениях социокультурной сферы, отличается большим разнообразием средств и форм общения людей, инвариантов практической деятельности, что обеспечивает человеку раскрытие его внутреннего мира, обогащает ценностями культуры и искусства, выявляет иные, креативные грани, уровни и формы взаимосвязи человека как с культурой, так и с миром в широком смысле слова. Все это детерминирует социально-культурную деятельность как неограниченное пространство развития креативности личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Попов, В. В. Культурно-досуговая деятельность в контексте научного исследования: монография / В. В. Попов, Ф. Х. Попова. – Тюмень: Изд. Тюм. гос. ун-та, 2004. – 176 с.
2. Ярошенко, Н. Н. История и методология теории социально-культурной деятельности: монография / Н. Н. Ярошенко. – М.: МГУКИ, 2007. – 360 с.
3. Жарков, А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности: учеб. пособие / А. Д. Жарков. – 2-е изд. – М.: Профиздат, 2002. – 288 с.
4. Ариарский, М. А. Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления: монография / М. А. Ариарский. – СПб.: Концерт, 2008. – 792 с.
5. Ценностно-смысловое содержание социально-культурной деятельности в условиях современной России: коллективная монография / под науч. ред. Н. Н. Ярошенко. – М.: Издат. дом МГУКИ, 2012. – 220 с.
6. Малахова, И. А. Развитие креативности личности в социокультурной сфере: педагогический аспект: монография / И. А. Малахова. – Минск: БГУКИ, 2006. – 345 с.
7. Torrance, E. P. Understanding creativity: Where to start? / E. P. Torrance // Psychological Inquiry. – 1993. – Vol. 4. – P. 229–232.
8. Guilford, J. P. Measurement of creativity / J. P. Guilford // Explorations in creativity. – 1967 – P. 101–119.

Поступила в редакцию 01.09.2014 г.

Природа, искусство и народная педагогика в формировании духовной культуры школьников

Федьков Г. С.

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



В образовательном пространстве Республики Беларусь прилагаются большие усилия в направлении совершенствования, проектирования высокоэффективных моделей подготовки педагогических кадров. Перед школой и педагогикой ставится задача повышения уровня воспитательной работы молодого поколения. Острота проблемы воспитания молодежи связана с тем, что данный социальный слой общества, в силу своих возрастных особенностей, наиболее подвержен внешним воздействиям среды. Происходит размывание границ между добром и злом, нравственным и безнравственным, что сказывается на отношениях между людьми, а также на их отношении к культурным и материальным ценностям, в том числе и к природе. В этой связи возрастает внимание общества к вопросам внутреннего мира человека, к формированию его духовности.

В данной статье, обращенной, в первую очередь, к методистам по изобразительному искусству – преподавателям вузов, школьным учителям и студентам художественно-педагогических специальностей, предлагается блок методических задач и примерная тематика заданий, направленных на подготовку будущих учителей к формированию духовной культуры школьников средствами природы, искусства и народной педагогики.

Ключевые слова: природа, искусство, народная педагогика, учитель, методическая подготовка, духовная культура.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 116-124)

Nature, Art and Folk Education in Shaping Spiritual Culture of Schoolchildren

Fedkov G. S.

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

In the educational space of the Republic of Belarus great efforts are taken to improve, design highly efficient patterns of teacher training. Task is set for school and education to increase the level of education of younger generations. Urgency of the issue of raising young people is connected with the fact that this social group, due to its age features, is specially influenced by external factors. Distinction between good and evil, moral and immoral is blurred which results in relations between people, their attitude to cultural and material values, nature including. Hence is the increased attention on the part of society to the issues of man's inner world, shaping his spirituality.

In the article, which is addressed first of all to Art methodologists-university teachers, school teachers as well as art students, a block of methods tasks and approximate topics of tasks aimed at training would-be teachers for shaping schoolchildren's spiritual culture by means of culture, art and folk education, is offered.

Key words: nature, art, folk education, teacher, training in methods, spiritual culture.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 116-124)

Содержание школьных программ по изобразительному искусству в последние годы представляет калейдоскоп малоинтересных учебных заданий и для учителя, и для учеников, что сужает воспитательные возможности предмета изобразительного искусства. В основу нынешней программы положен неудачный

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by – Г. С. Федьков

вариант программы, разработанный в Москве в конце прошлого века в Научно-исследовательском институте Художественного воспитания. Пробная экспериментальная апробация этой программы в те годы показала ее неэффективность, что и послужило поводом для отказа от внедрения в практику работы школы.

Цель статьи – разработка методических задач, направленных на подготовку будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников средствами природы, искусства и народной педагогики.

В основу данной статьи положен многолетний опыт работы в учреждениях образования и культуры различного типа, материалы исследования эстетического освоения природы младшими школьниками в процессе ее восприятия и изображения, методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников. Опираясь на нормативные документы Министерства образования Республики Беларусь, мы исходим из того, что достижение воспитательных целей в учреждениях образования предполагает решение таких задач, как формирование у обучаемых гражданственности, патриотизма и национального самосознания; подготовка к самостоятельной жизни и трудовой деятельности; формирование культуры семейных отношений; овладение ценностями и навыками здорового образа жизни; создание условий для социализации, саморазвития и самореализации личности; формирование эстетической, нравственной и экологической культуры [1]. Методическую подготовку будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников мы связываем с освоением ими разработанных нами методических задач по восприятию эстетического в действительности, а также искусства и практической художественной деятельности (выполнение иллюстраций к сказкам).

Задачи и содержание уроков по восприятию эстетического в действительности в разных возрастных группах школьников.

1-й класс. Задачи методической подготовки студентов художественно-педа-

гогических специальностей по организации восприятия эстетического в природе учащимися первых классов: *организация и руководство учебной деятельностью, направленной на накопление школьниками разнообразных эстетических представлений о природе; развитие чувственной сферы ребенка: эмоциональной отзывчивости на красоту природы, умения «отождествлять» себя с другими субъектами природы (способность к перевоплощению – войти в положение, в роль другого).*

Примерная тематика бесед и практических заданий. Накопление разнообразных представлений о природе способствует выполнению следующих заданий: «Красота природы ближайшего окружения», «Что красивого, необычного, интересного можно увидеть в небе утром, днем, вечером, ночью?», «Каким становится небо во время ненастья (гроза, метель и т. п.)?», «Что отражается в воде?», «Всегда ли небо – голубое, вода – синяя, трава – зеленая?», «Назови картину художника о природе. Чем она тебе запомнилась?»; развитию чувственной сферы, эмоциональной отзывчивости: «Если бы я вдруг стал волшебником...», «Что было бы, если бы вдруг исчезли цветы, деревья, животные и др.?».

2-й класс. Задачи методической подготовки студентов художественно-педагогических специальностей по организации восприятия эстетического в природе учащимися вторых классов. Во втором классе эстетическое освоение природы направлено на: *активизацию восприятия, формирование способности всматриваться, вслушиваться в природу, видеть необычное, эстетически привлекательное в обычном, в хорошо знакомом; накопление представлений об эстетической выразительности растительного и животного мира природы (дерево осенью, зимой, весной, летом; красота цветов и трав; разнообразие окраски, форм, движений птиц, зверей, рыб, насекомых); развитие ассоциаций и эмоциональной отзывчивости на состояние природы (радостное, грустное) в разное время года.*

Примерная тематика бесед и практических заданий. «Любимое время года», «Характерные цвета и звуки осени, зимы, весны и лета», «Кого и что напоминает завывание ветра в ненастную погоду, шорох под

ногами опавших листьев, заснеженные деревья, причудливые формы облаков и т. п.?».

Понаблюдай, как изменяется форма животных в движении. Выполни рисунок на тему: «Птица летит», «Животное бежит» и т. д.

Обрати внимание на эстетическую выразительность формы птиц и других животных в хорошую погоду и в ненастье. Выполни рисунки по памяти: «Поющий петух», «Намокшее под дождем животное», «Птицы зимой у пустой кормушки», «Бездомный котенок» и т. п.

3-й класс. Задачи методической подготовки студентов художественно-педагогических специальностей по организации восприятия эстетического в действительности и природе учащимися третьих классов. В третьем классе, опираясь на знания, полученные школьниками на уроках чтения, ознакомления с окружающим миром, природоведения, изобразительного искусства, необходимо воспитывать у них: *понимание природы как источника эстетически ценных, жизненно необходимых объектов и явлений, которые нуждаются в защите, охране и сбережении; способствовать дальнейшему накоплению представлений об архитектуре городов, сел, связи архитектуры с природой; развитие у детей воображения, фантазии, способности посылно эстетически организовывать окружающую среду (лепка со снега скульптурных групп, выполнение ковров из опавших осенних листьев, композиций из камней, песка и т. п.).*

Примерная тематика бесед и практических заданий: «Где и почему селились наши предки?», «Архитектура и природа», «Что ухудшает красоту наших городов и сел?». Выполни рисунок на тему: «Мой город (село)», «Малые архитектурные формы города (села)» и т. д. Выполни композицию из опавших листьев, создай скульптурную группу из снега по мотивам сказок.

4-й класс. Задачи методической подготовки студентов художественно-педагогических специальностей по организации восприятия эстетического в природе учащимися четвертых классов направлены на: *организацию дальнейшего развития наблюдательности, понимание уникальности природы родного края; эстетическое освоение школьниками красоты реальной и рукотворной природы (леса, озера, реки, водохра-*

нилища, поля, дороги, парки и т. д. в форме уроков-путешествия по Беларуси (выполнение задач связано преимущественно с использованием фотоальбомов, репродукций с картин художников, в ходе посещения художественных выставок, музеев, картинных галерей).

Примерная тематика бесед и практических заданий. «Беларусь – край озер и рек», «Красота родного края», «Моя деревня», «Город, в котором я живу», «Городской парк» и т. п.

5-й класс. Задачи методической подготовки студентов художественно-педагогических специальностей по организации восприятия эстетического в природе учащимися пятых классов сориентированы на: *освоение школьниками эстетической выразительности ее объектов и явлений, понимания красоты природы растительного и животного мира как одного из условий ее существования. Принципиальное значение для эстетического освоения природы детьми имеет понятийный аппарат, используемый учителем при характеристике природно-прекрасного: красота, гармония, эстетика, эстетическая выразительность.*

Примерная тематика бесед и практических заданий. «Натюрморт с рыбой» (влияние цвета водоема на окраску рыбы), «Где живет камышовая жаба?» (по страницам Красной книги Республики Беларусь), «Заяц-беляк» (изменение окраса шерсти как признак приспособления к меняющимся природным условиям) и т. п.

Проектирование содержания уроков по восприятию искусства. Методическая подготовка студентов художественно-педагогических специальностей, направленная на организацию восприятия школьниками произведений искусства, включает освоение методов работы с произведениями искусства. Она ориентирует работу будущих учителей на формирование у учащихся знаний о произведениях искусства, событиях, изображенных в картинах, умений различать виды и жанры изобразительного искусства; умение выразить свое отношение к ним в понятной для окружающих форме, с посылным применением художественных терминов.

В основу предлагаемой нами программы по подготовке будущих учителей к органи-

зации восприятия школьниками изобразительного искусства положены сквозные темы. На каждом возрастном этапе школьники получают дозированную информацию, которую могут усвоить. Учащиеся узнают, что художник не просто изображает в картине действительность, а передает теми или иными изобразительными средствами свои чувства, мысли в связи с увиденным.

Важно донести до школьников, что художественный образ рождается в воображении художника, композитора, артиста, литератора и воплощается в создаваемом ими произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, жестомимической, словесной) и воссоздается воображением воспринимающего произведение искусства (зритель, читатель, слушатель). Для художественного образа характерны: чувственная конкретность, обобщенность, типизация изображаемого.

В каждом виде искусства художественный образ имеет особенную структуру, обусловленную, с одной стороны, особенностями отображенного в нем духовного содержания, а с другой – характером материала, в котором это содержание воплощается. Так, художественный образ в архитектуре статичный, в литературе – динамичный, в живописи – живописный, в музыке – интонационный. В одних жанрах он выступает в образе человека, в других – в образе природы, в третьих – в образе вещи, в четвертых – соединяет представление человеческих действий и среды, в которой оно разворачивается. Однако во всех случаях способом восприятия художественного образа является не только одно созерцание, но и переживание. Последнее как раз и показывает, что произведение воспринимается зрителем, читателем, слушателем, имеет отношение к искусству, является художественным произведением.

Примерное содержание вопросов для восприятия произведений искусства:

- назовите произведение и фамилию художника;
- вид изобразительного искусства (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство); художественный материал, которым выполнено произведение (краски масляные, акварельные, гуашевые, темперные и т. п.; карандаш, лино-

гравюра, гравюра на картоне и т. п.; дерево, бетон, металл, воск, глина, лед и т. п.; дерево, металл, лоза, соломка и т. п.);

- выразительные средства произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства;
- жанр изобразительного искусства;
- колорит произведения живописи (теплый, холодный, смешанный);
- назовите другие произведения художника;
- определите на картине композиционный центр (какими средствами и техническими приемами художник выделил композиционный центр);
- определите в картине тональные отношения (небо, вода, земля, предметы);
- какими средствами и техническими приемами художник передает в картине пространство, объем, материальность предметов?
- что напоминает вам это произведение?
- вспомните произведения других художников на аналогичную тему;
- что привлекает вас в этой картине?
- какое настроение, чувства, мысли вызывает произведение?
- что нового вы узнали в процессе восприятия картины?

Последовательность и количество вопросов в процессе восприятия картины определяет учитель исходя из учебно-воспитательных целей урока.

В школьной программе определены основные цели и задачи по всем видам художественной деятельности детей, в том числе и по восприятию искусства. Однако, исходя из ситуации, учителю целесообразно самому вносить изменения в учебно-воспитательную работу, учитывая требования нормативных документов Министерства образования Республики Беларусь.

Красота родного края в произведениях искусства. Методические задачи ориентируют подготовку студентов к педагогической деятельности, направленной на развитие у школьников умений воспринимать художественный образ произведений искусства, раскрывающий красоту родного края, на формирование позиции школьников к искусству, красоте окружающей действительности.

Решение подобных задач связано с подготовкой обучаемыми информации о ху-

дожниках, их творчестве; определением вопросов, направленных на развитие у школьников понимания различия реальной и изображенной красоты действительно, в том числе и природы.

Школьная программа по изобразительному искусству предлагает для восприятия школьниками широкий список произведений изобразительного искусства. Как показывает опыт, школьникам полезно показывать в первую очередь произведения искусства, в которых запечатлена красота мест проживания школьников – город, село, район, область, страна. Важно научить учащихся осознать красоту Отечества через осознание красоты «малой родины», красоту планеты Земля – через красоту страны.

Восприятие произведений искусства на тему труда. Методические задачи направлены на формирование у студентов умений учить школьников видеть красоту труда, осознать труд как необходимое условие не только повышения благосостояния человека, но преобразующего окружающую действительность по законам красоты, формировать уважительное отношение к людям труда, прививать навыки к труду.

В подготовку студентов к организации восприятия школьниками произведений на тему труда входят беседы, содержание которых раскрывает трудовые будни страны, города, района, села и т. п. Содержание уроков охватывает произведения белорусских художников разных жанров. Например, И. Т. Тихонов «Доярка» (портрет). В беседе по теме урока, используя фотоматериалы, необходимо познакомить школьников с трудом сельских жителей, подчеркнуть важность любой профессии. В ходе анализа художественных особенностей произведения обращаем внимание на композицию, цветовые и тоновые отношения картины, изображение формы, психологические особенности портрета (открытость характера человека труда, доброта взгляда, озабоченность и т. п.).

Показывая школьникам пейзаж-картину С. П. Каткова «Хутор Альбуть», знакомим их с трудом пчеловода; И. Н. Стасевича «Шахтеры Солигорска» – обращаем внимание на мужественные лица шахтеров, подчеркиваем важность их труда для страны. Осуществляя принцип обучения связи с

жизнью, произведения искусства отбираем с учетом происходящих в государстве событий. Дополнением сообщений могут быть фотоматериалы трудовых будней страны, оперативно реагирующие на происходящие события. Например, ввод в городе либо селе объектов социального назначения, культуры и спорта, традиционно проходящий праздник хлебобобов Республики Беларусь «Дожинки».

Анализ произведений строим с учетом учебных задач по восприятию и практической художественной деятельности, определенных школьной программой по изобразительному искусству.

Тема материнства на уроках изобразительного искусства. Методические задачи представляют собой освоение методики руководства процессом накопления школьниками информации о произведениях художников, раскрывающих тему «Материнство», формирование у школьников чувства ответственности за свои поступки перед родителями, послушания, уважительного отношения к родителям, осознания необходимости по-настоящему заботиться о них.

Тема материнства широко раскрыта в изобразительном искусстве. Знакомство школьников с этой темой можно начать с восприятия картины Рафаэля «Сикстинская мадонна». В процессе анализа картины поясняем учащимся: слово «мадонна» означает Богородица, картина «Сикстинская мадонна» связана с названием монастыря, для которого была написана. Это самая знаменитая картина Рафаэля. Мария идет по облакам, неся своего ребенка. Слава ее ничем не подчеркнута, ноги босы.

Она идет к людям, юная и величавая, что-то тревожное затаив в своей душе [2, с. 228].

Тема материнства должна проходить на протяжении всего периода обучения школьников изобразительному искусству. Содержание бесед, глубина затрагиваемой темы зависит от возрастной группы учащихся. В первом классе мы рекомендуем знакомить школьников с картинами Г. Ващенко «Материнские крылья», М. Савицкого «Партизанская мадонна», «Портрет В. И. Ершовой с дочерью» кисти В. Тропинина и др.

Произведения искусства должны быть хорошо понятны детям, доступны их возрастной категории. Через приобретение

знаний в области изобразительного искусства и других учебных предметов, по мере накопления жизненного опыта школьников, содержание бесед усложняется.

Рассматривая подобные картины, необходимо обращать внимание обучающихся на психологические особенности образов. Важно, чтобы школьники осознавали, каждая мать всегда переживает за судьбу своего ребенка. Необходимо всегда об этом помнить и не совершать поступков, которые бы ее огорчали и расстраивали.

Историческая тема на уроках изобразительного искусства. Методические задачи связаны с интеграцией знаний предмета «История Беларуси», «История искусств» и направлены на развитие умений у студентов приобщать школьников в процессе восприятия произведений искусства к историческому прошлому Беларуси, знакомству с выдающимися личностями белорусской земли, прославивших Отечество трудовыми и ратными делами.

В подготовку будущих учителей изобразительного искусства к приобщению школьников к историческому прошлому Беларуси входит накопление литературного и иллюстративного материала. Например, знакомство школьников с исчезнувшими архитектурными памятниками Беларуси можно осуществлять используя рисунки Наполеона Орды (альбом «Беларусь у малюнках Напалеона Орды»). Работы Н. Селешука («З думай пра Радзіму. М. Гусоўскі ў Італіі»), И. Хруцкого (портрет А. Мицкевича), Я. Дроздовича («Усяслаў Полацкі сядзіць у порубе пад палатамі кіеўскага князя»), І. Давидовича («Первопечатник Франциск (Георгий) Скорина» и др. познакомят школьников с выдающимися личностями Беларуси.

Героико-патриотическая тема на уроках изобразительного искусства. Методические задачи направлены на подготовку студентов художественно-графического факультета, будущих учителей, к воспитанию школьников мужественными и смелыми людьми, преданными Родине, готовыми защищать ее свободу и независимость; формирование у учащихся чувства гордости за героическое прошлое страны, уважительное отношение к ветеранам и участникам Великой Отечественной войны.

Успех героико-патриотического воспитания во многом зависит от позиции учителя, его знаний в области истории Беларуси и истории искусства, продуманном подборе произведений с учетом возрастных особенностей детей, использования на уроке межпредметных связей. По мере накопления детьми знаний в области изобразительного искусства в процесс восприятия произведений необходимо включать вопросы композиции, формы, цветового строя, идеи картины и т. п. Эффективным на занятиях по восприятию является применение на уроке литературного и музыкального материала, выполнение школьниками рисунков по мотивам произведений военно-патриотической тематики.

Героико-патриотическая тема достаточно объемно разработана белорусскими художниками. Она хорошо представлена в альбомах по изобразительному искусству. В этой связи у школьного учителя имеется широкий выбор иллюстративного материала для проведения уроков по восприятию произведений искусства. Это репродукции картин И. Охремчика «Защитники Брестской крепости», В. Волкова «Минск. 3 июля 1944 года», М. Савицкого «Поле» и др.

Задачи и содержание уроков по восприятию искусства в разных возрастных группах школьников.

1-й класс. Задача первого года обучения восприятию искусства – ознакомление школьников с красотой природы Республики Беларусь, трудовыми буднями и героическим прошлым народа.

В беседах «Что такое изобразительное искусство?» учащиеся получают первые представления об изобразительном искусстве, «Кого мы называем художниками?», «Что и кого изображают художники на своих картинах?» – обращаем внимание детей на то, что благодаря труду художников, их картинам, зритель имеет возможность познакомиться с разными историческими эпохами: узнать, какая была в те времена природа, архитектура, как люди жили, во что одевались, какие у них были орудия труда, предметы быта и т. п.

Восприятие темы материнства направлено на понимание школьниками извечной тревоги матери за будущее, за судьбу своих детей (Г. Ващенко «Материнские кры-

ля», М. Савицкий «Партизанская мадонна», В. Тропинин «Портрет В. И. Ершовой с дочерью» «Богоматерь Умиление Жировицкая», Леонардо да Винчи «Мадонна с младенцем (Мадонна Литта)», Рафаэль «Сикстинская мадонна»).

2-й класс. Во втором классе воспитательная работа в процессе восприятия искусства направлена на развитие отзывчивости, ассоциаций школьников, умение выразить свое отношение к произведению и его героям в понятной для окружающих форме. Необходимо, чтобы учащиеся аргументировали свою позицию по отношению к сюжету картины, ее героям.

Восприятие школьниками произведений на спортивную тематику должно быть направлено на культивирование в молодежной среде представлений о здоровом образе жизни, популяризацию достижений белорусских спортсменов на международных спортивных соревнованиях (И. Давидович «Хоккеисты», В. Пасюкевич «Хоккеисты», А. Мозолев «На каникулах», А. Волков «Велосипедисты», Л. Лейтман «Каток» и др.).

В процессе восприятия школьниками цветочных натюрмортов подчеркиваем, что в природе есть растения, которые по вине хозяйственной и иной деятельности человека исчезают, что сборщики (на продажу) таких цветов наносят ей непоправимый ущерб. Важно донести до школьников мысль, что в природной среде цветов больше цветет и выглядит красивее, чем в доме на подоконнике в хрустальной вазе. В природе он доступен для любования многим людям (В. Жолтак «Голубой натюрморт», С. Каткова «Полевые цветы», Я. Роздзяловская «Мальвы» и др.)

В процессе восприятия пейзажной живописи обращаем внимание на изображенную в картинах красоту озер, рек, лесов, парков. Устанавливаем, в чем их красота и что негативно влияет на красоту природы. В процессе восприятия искусства необходимо формировать у учащихся не только умение видеть красоту природы, но и налаживать с ней отношения по законам Истины, Добра и Красоты (В. Кудревич «Утро весны», В. К. Бялыницкий-Бируля «Зацвела калужница», А. Толкач «Могилевское шоссе», П. Маслеников «Земля белорусская»,

Ф. Гумен «Витебск. Улица В. И. Ленина» и др.).

3-й класс. В третьем классе воспитательная работа в процессе восприятия школьниками искусства должна быть направлена на приобщение их к историческому прошлому Беларуси (И. Давидович «Первопечатник Франциск (Георгий) Скорина», К. Космачев. «Белая вежа» и др.), на знакомство с трудовыми свершениями народа Беларуси (Е. Зайцев «Портрет ткачихи из деревни Неглюбка А. Г. Гриньковой», Г. Ващенко «На Полесье. Нефтяники Полесья», С. Ли «Сев гречки», И. Тихонов «Доярка», М. Данциг «Золото земли», Л. Дударенко «Дядька Кастусь и тетка Аннета (Колхозные пенсионеры)», на воспитание гордости за свою страну, свой народ.

4-й класс. Задачи четвертого класса – приобщение школьников к героическому прошлому народа Беларуси. Восприятие произведений искусства на тему Великой Отечественной войны (И. Охремчик «Защитники Брестской крепости», В. Громыко «Красные земли Полотчины», А. Малишевский «Мы вернемся», А. Волков «Минск 3 июля 1944 года», В. К. Бялыницкий-Бируля «Белоруссия. Вновь зацвела весна».

Партизанская тема в картинах художников: А. Кашкурович «Партизанские матери», «Жажда», «Прощание» из серии «Партизаны», Е. Тихонович «Партизаны в разведке», В. Суховеров «За родную Белоруссию», А. Шибнев «Партизаны ведут пленных немцев».

Дети войны в произведениях белорусских художников (скульптор С. Селиханов, памятник Марату Казею в Минске, скульптурная группа мемориального комплекса «Хатынь»; И. Стасевич «Сын полка. В. Д. Дончик», М. Савицкий «Дети войны», А. Гугель «Дети войны»).

5-й класс. Геноцид. Произведения искусства, обличающие геноцид немецкого фашизма по отношению к народу Беларуси, народам Европы во время Второй мировой войны (Е. Зайцев «Незабываемое», Э. Куфко «Непокоренный», М. Савицкий «Цифры на сердце»).

Воспитание чувства принадлежности к своему этносу, формирование представлений о взаимных обязанностях гражданина и государства (М. Чепик «На Купалье»,

В. Михайловский «Хатынский набат», А. Заборов «Солдаты», П. Свентоховский «Портрет пограничника Владимира Бухалда», Н. Назарчук «Односельчане» и др.).

Восприятие произведений искусства, как правило, предшествует практической художественной деятельности. В таком случае содержание беседы, выбор иллюстративного материала должны соответствовать практической художественной деятельности школьников на уроке.

Народная педагогика на уроках изобразительного искусства. Отечественная культура богата и разнообразна. Богаты и разнообразны традиции народа Беларуси. Свадьбы, рождение ребенка, Рождество Христово, разнообразные народные гулянья и т. п. всегда были связаны с художественным творчеством народа. Народное искусство развивалось, прежде всего, как домашнее ремесло для собственных потребностей и в виде разных художественных промыслов. Духовное воспитание с помощью природы, фольклора, народного искусства, его эмоционально окрашенных образов оказывало мощное воспитательное влияние на душу детей.

Характерные черты идеала духовной жизни восточных славян формировались тысячелетия на основе уклада православной жизни. Это разумность жизненных проявлений, презрение к неразумным, животным проявлениям низшей части человеческого естества; глубокая искренность, связь доброго расположения сердца и поступков; жизненная установка на самопожертвование, на служение общим целям, таким, как служение Богу, Отечеству и ближним; эстетическое отношение к миру и стремление к красоте, гармонии во всем. Мощным средством воспитания духовности являлось народное искусство и фольклор, в котором нашли отражение педагогические идеалы восточных славян (сказки, пословицы, поговорки и т. п.). Фольклор давал возможность из поколения в поколение передавать те ценности, которые признавались непреходящими, главными в жизни и воспитании. В народных сказках отражались представления славян о добре и зле, бескорыстной любви, смирении, послушании, справедливости и мудрости. Главными героями этих сказок были, как правило, предметы и явления природы. Идеи добро-

ты, отзывчивости, взаимопомощи, самопожертвования во имя общего дела были свойственны нашим далеким предкам.

Программа по изобразительному искусству предусматривает выполнение школьниками иллюстраций к сказкам. Подготовка студентов художественно-педагогических специальностей к организации и проведению подобных занятий традиционно сводится к формированию у них художественно-оформительских умений. Знания и умения в области оформления книги, работа над иллюстрациями к сказкам, безусловно, важная сторона художественно-педагогической подготовки. Однако нельзя упускать из виду работу и подготовку студентов к воспитанию школьников этнопедагогикой, которая в изобилии содержится в литературном народном творчестве.

Работа над иллюстрацией может проходить по двум направлениям: а) смещение акцентов в сторону выполнения дидактических задач; б) смещение акцентов в сторону использования воспитательных возможностей литературного произведения.

Дидактические задачи, в соответствии со школьной программой по изобразительному искусству, в первом классе сориентированы на обучение школьников передаче в рисунках «реалистических и фантазийных образов животных», «характера и нрава животных (добрый, злой, хитрый, доверчивый, любопытный и т. п.)». Во втором классе – «светлые и темные оттенки цвета» т. д. Воспитательные задачи предполагают формирование у школьников понятия о добре, внимательности, бескорыстии и т. п. [3].

На занятиях по методике направляем работу студентов на обучение их работать с текстом с целью формирования у школьников понимания зависимости иллюстративного материала от содержания сказки. Развиваем умения определять с учащимися по тексту литературного произведения и иллюстраций к нему характер его героев (добрый, злой, хитрый, внимательный, бескорыстный и т. п. – используем для этого метод анализа произведения, сравнения, ассоциации школьников). Подчеркиваем роль выполнения словесного рисунка, активизирующего творческую активность обучающихся. Обращаем внимание на осознание учащимися поучительной стороны сказки.

С учетом вышесказанного нами разработана программа методической подготовки будущих учителей изобразительного искусства к воспитанию школьников разных возрастных групп средствами народной педагогики в процессе выполнения ими иллюстраций по мотивам народного литературного творчества:

1-й класс. *Формирование у школьников представлений о разнообразных человеческих характерах и соответствующего отношения (в форме порицания) к людям добрым и злым, щедрым и жадным, скромным и «хвастунам» и т. д.*

Развитие у детей чувства коллективизма. Выполнение иллюстрации к русской народной сказке «Репка». Формирование у школьников понимания того, что вместе можно справиться с любой работой.

Воспитание скромности и высмеивание хвастовства. Выполнение иллюстрации к русской народной сказке «Колобок».

Воспитание трудолюбия. Выполнение иллюстрации к украинской народной сказке «Колосок».

Формирование представлений о доброте и жадности. Выполнение иллюстрации к латышской сказке «Два брата».

2-й класс. *Формирование ответственности за свои слова, потребность быть правдивым.* Выполнение иллюстраций к белорусским народным сказкам «Страшны залом», «Замыкай».

3-й класс. *Воспитание уважения к родителям, к людям старшим по возрасту.*

Выполнение иллюстрации к белорусским народным сказкам «Стары бацька», «Недалікатны сын», «Надакучлівыя госці».

4-й класс. *Формирование у школьников понимания о необходимости жить своим умом, негативного отношения к проявлениям глупости, лживости.* Выполнение иллюстраций к белорусским народным сказкам «Ад крадзенага не пасыцеш», «Мядзведзь», «Сапраўдны дурань», «Як вядзьмар на зоры глядзеў».

5-й класс. *Формирование у учащихся понимания о необходимости жить своим умом, гражданской позиции.* «Людзей слухай, а свой розум май», «За каня – брусок», «Пакацігарошак».

На уроках по ознакомлению с литературным народным творчеством и иллюстрациями к нему, используя метод сравнения, развиваем у школьников умение отличать добро от зла, щедрость от жадности и т. п. Важно показать учащимся, какими средствами художник создает образ того или иного персонажа; формировать негативную реакцию на появление таких черт характера, как лень, лживость, жадность, неуважение к родителям, к старшим по возрасту и т. п.

Поскольку в детском коллективе случаются разного рода поступки: неумение уважительно относиться друг к другу, к имуществу школы и т. п., тему сказки для выполнения иллюстрации, характер беседы на нравственную тему учитель определяет самостоятельно, в зависимости от той или иной ситуации в классе. При этом беседа должна проводиться корректно по отношению к «провинившемуся» и нужно давать ему шанс исправиться.

Заключение. Таким образом, содержание методических задач направлено на подготовку будущих учителей изобразительного искусства к эстетическому, художественному, нравственному, экологическому, патриотическому, идеологическому воспитанию школьников средствами природы, искусства, народной педагогики. Невозможно точно предсказать, каким будет мир в дальнейшем. Не секрет, что учреждения образования готовят своих учеников к жизни, о которой сами не всегда имеют четкие представления. Однако заметим, вряд ли оспорим тот факт, каким бы мир ни стал, эстетически, нравственно воспитанный, культурный, духовно богатый человек бережно относящийся к природе, материальным и духовным ценностям человечества, себе подобным будет востребован в любое время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании. – Минск: Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь, 2011. – 400 с.
2. Любимов, Л. Искусство Западной Европы: Сред. века. Возрождение в Италии: кн. для чтения / Л. Любимов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1982. – 320 с.
3. Изобразительное искусство I–V классы. Учеб. программа для учрежд. общ. среднего образ. с рус. языком обучения. – Минск: Национальный институт образования, 2012. – 39 с.

Поступила в редакцию 21.04.2014 г.

УДК 75.036:377.016:75(476.5)

Петроград и Витебск: контакты и связи в художественном образовании (1917–1922 гг.)

Исаков Г. П.

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



События культурной и художественной жизни Витебщины 1917–1922 гг., в той или иной степени, рассматривались в ряде исследований белорусских и зарубежных искусствоведов. Следует отметить, что написанные до 1990-х гг. работы в значительной степени несли на себе отпечаток господствующей коммунистической идеологии. Исследования, выполненные за последнюю четверть века, выгодно отличаются большей объективностью подходов и глубиной искусствоведческого анализа, широким, без идеологических шор, взглядом на художественные процессы и события в Витебске на разных исторических этапах. Среди зарубежных авторов прежде всего следует выделить исследования А. Шатских, Д. Сарабянова. Значительное место витебская тема занимает в исследованиях белорусских искусствоведов Н. Гугнина, Т. Котович, А. Лисова, Л. Наливайко, В. Прокопцовой, М. Цыбульского, В. Шамшура.

В настоящей статье предпринимается попытка проанализировать некоторые аспекты специфической художественной ситуации в Витебске в 1917–1922 гг., влияние на формирование последней контактов и художественных связей с Петроградом.

Ключевые слова: реализм, авангардизм, витебская художественная школа.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 125–129)

Petrograd and Vitebsk: Contacts and Links in Art Education (1917–1922)

Isakov G. P.

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

Events of the cultural and art life of Vitebsk Region in 1917–1922 were considered, to this or that degree, in a number of studies by Belarusian and foreign art critics. It should be mentioned that works written before 1990-ies had a considerable imprint of the reigning communist ideology. Studies of the last 25 years are distinguished by greater objectivity of approaches and depth of art critical analysis, broad, without ideological blinds, outlook onto art processes and events in Vitebsk at different historical stages. Among foreign authors we should single out first of all studies by A. Shatskikh, D. Sarabyanov. Vitebsk topic takes a considerable place in the studies by Belarusian art critics N. Guginin, T. Kotovich, A. Lisov, L. Nalivaiko, V. Prokoptsova, M. Tsibulski, V. Shamshur.

In the article attempt is made to analyse some aspects of specific art situation in Vitebsk in 1917–1922, impact on the shaping of the latter of contacts and art links with Petrograd.

Key words: realism, vanguardism, Vitebsk art school.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 125–129)

При наличии статуса столицы Российской империи Петроград, в то же время, может рассматриваться как маргинальный центр, где имели место и взаимодействовали две основные составляющие – традиции русской культуры и сильное

влияние западноевропейского искусства (вспомним термин «окно в Европу»). Из Петрограда в разные исторические периоды в провинциальный Витебск приезжали и представители реалистического направления (Ю. М. Пэн, И. Е. Репин, Ю. Ю. Клевер,

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by – Г. П. Исаков

Я. Р. Тильберг), и авангардных художественных течений в европейской живописи начала XX в. (В. М. Ермолаева, Н. О. Коган, И. А. Пуни, К. Л. Богуславская).

Провинциальному Витебску также приписывают маргинальные черты, однако отмеченные характеристики имеют несколько иные свойства. Город, являясь одним из центров Северо-Западного края, нес на себе наследие политических, социальных, религиозных катаклизмов и проблем прошлого и представлял собой котел, в котором сосуществовали и перемешивались традиции русской, белорусской, латвийской, еврейской культур, что было обусловлено, прежде всего, географическим расположением.

Целью данной статьи является анализ условий формирования специфической художественной ситуации в Витебске в первые послереволюционные годы, роль и значение в этой связи контактов и художественных связей с Петроградом.

Конец 1910-х – начало 1920-х гг. для Витебска ознаменованы настоящим взрывом художественной активности, а город обрел статус одного из значимых художественных центров, где творили и преподавали художники, имена которых ныне известны далеко за пределами Беларуси – М. Шагал, К. Малевич, Л. Лисицкий и другие.

В первые послереволюционные годы, в сравнении с предшествующим этапом, контакты и художественные связи между Петроградом и Витебском претерпели кардинальные изменения: если в конце XIX – начале XX в. из северной столицы в Витебский край приезжали главным образом представители реалистического направления (Ю. М. Пэн, И. Е. Репин, Ю. Ю. Клевер), то в 1918–1922 гг. работают в Витебске, преподают в ВНХУ наряду с реалистами (Я. Р. Тильберг, А. Г. Ромм) целая когорта приверженцев авангардных художественных течений в искусстве (М. З. Шагал, В. М. Ермолаева, Н. О. Коган, И. А. Пуни, К. Л. Богуславская).

В судьбе уроженца Витебска М. Шагала Петербург-Петроград сыграл немаловажную роль. Как известно, после посещения школы-студии Ю. М. Пэна в городе над Двиной, именно в северной столице юноша продолжал обучение в школе Общества поощрения художеств под руководством Н. Рериха, а также в школе Е. Званце-

вой (1908–1910), где преподавали Л. Бакст и М. Добужинский. (Отметим, что знакомство М. Шагала с М. Добужинским сыграло свою роль при назначении руководителя художественного училища в Витебске, так как без согласования этого кадрового назначения с уполномоченным по делам искусств Витебской губернии, скорее всего, не обошлось (об этом в своих мемуарах утверждает и сам М. Шагал)). Примечательно, что известный и популярный в Петрограде во второй половине 1910-х гг. М. Шагал после революционных событий 1917 г. принимает решение вернуться на родину, в провинцию, и в сентябре 1918 г. художник, имея на руках мандат уполномоченного по делам искусств в Витебской губернии, приезжает в Витебск.

Напомним, что одной из главных целей М. Шагала была организация в городе художественной школы. Получив помещение для занятий (бывший особняк купца и банкира И. В. Вишняка), следующей заботой М. Шагала стало привлечение в Витебское народное художественное училище художников-педагогов. В газете «Искусство Коммуны» от 22 декабря 1918 г. было опубликовано «Письмо из Витебска», в котором он обратился к «левым художникам» с призывом приехать в город над Двиной: «Художников! Революционеров-художников! Столичных в провинцию! К нам! Какими калачами вас заманить?». После призыва М. Шагала в Витебск по одному и группами стали приезжать художники, в том числе и из Петрограда.

Витебское народное художественное училище. Официальное открытие Витебского народного художественного училища состоялось 28 января 1919 г. В программе учебного заведения, напечатанной на страницах местной газеты, отмечалось, что «открывающаяся в Витебске художественная школа, прежде всего, ставит своей задачей проводить в жизнь начала подлинного революционного искусства, порывающего со старой рутинной академией» [3]. Именно по этой причине в коллективе преподавателей ВНХУ большинство составляли художники левого направления. В первые месяцы в ВНХУ преподавали М. З. Шагал, М. В. Добужинский, Н. И. Любавина, К. Л. Богуславская, Я. Р. Тильберг, А. Г. Ромм, В. М. Ермолаева, Н. О. Коган. Подчеркнем, что все перечис-

ленные художники так или иначе были связаны с Петербургом-Петроградом; причем, как уже отмечалось, составляли два художественных лагеря: в первый входили приверженцы «старой» реалистической школы (М. В. Добужинский, Я. Р. Тильберг, А. Г. Ромм), во второй – художники авангардных течений в современной живописи (М. З. Шагал, Н. И. Любавина, К. Л. Богуславская, В. М. Ермолаева, Н. О. Коган).

Первым директором ВНХУ был назначен известный художник-график, член творческого объединения «Мир искусства» Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957). Художник получил разностороннее образование и имел богатый опыт художественной и педагогической деятельности в разных учебных заведениях. (Еще раз отметим, что М. Добужинский с 1906 по 1909 г. преподавал в Петербурге в частной школе Е. Н. Званцевой, где некоторое время учился М. Шагал.)

Одной из причин, по которой Добужинский принял приглашение приехать в Витебск, было то обстоятельство, что сюда после оккупации Вильнюса польскими войсками эвакуировался отец художника. Семья же самого Добужинского оставалась в Петрограде, и художник был вынужден жить «на два дома». К сожалению, частые поездки в Петроград, заботы о собственной семье и об отце отнимали у художника массу сил и времени, что негативно сказывалось на его работе в художественном училище. Наменяя на Добужинского, М. Шагал в своей книге «Моя жизнь», в частности, писал: «Каждого, кто изъявлял желание у меня работать, я тотчас великодушно зачислял в преподаватели, считая полезным, чтобы в школе были представлены самые разные художественные направления. Один из таких людей, которого я назначил ни много ни мало директором, только и делал, что отправлял посылки своему семейству» [4, с. 40].

В марте 1919 г. М. Добужинского на посту директора художественного училища сменил сам М. Шагал. После ухода с должности директора М. Добужинский продолжал работать руководителем рисовально-живописной мастерской и покинул училище в конце учебного года. Однако и позднее художник, связанный семейными обстоя-

тельствами, неоднократно приезжал в Витебск. В 1919 г. Добужинский принимал участие в работе жюри, которое рассматривало эскизы убранства города ко 2-й годовщине Октября. Целый ряд произведений, выполненных в начале 1920-х годов, мастер посвятил Витебску («Витебск. 1919 г.» б., акв.; «Витебск. Лестница» 1923. Литография; «Витебск. Цирк» 1923. Литография). Примечательно, что, покинув Витебск, М. Добужинский вернулся в Петроград, где до самого отъезда в эмиграцию был профессором Академии художеств (1922–1924).

Судьба художницы Веры Михайловны Ермолаевой (1893–1937) также связана и с Петербургом-Петроградом, и с Витебском. В. Ермолаева занималась в студии М. Д. Бернштейна в Петербурге, где стала интересоваться кубизмом и футуризмом. В 1917 году она окончила Петербургский археологический институт. В апреле 1919 г. ИЗО отдел Наркомпроса направил Ермолаеву в Витебск преподавателем в Народное художественное училище. С апреля 1919 г. по август 1922 г. художница преподавала в учебном заведении. В 1920 г., после ухода с должности директора учебного заведения М. Шагала, В. Ермолаева возглавила Витебские государственные свободные художественные мастерские (ВГСХМ), а позднее стала ректором Витебского художественно-практического института (ВХПИ). В Витебске под влиянием К. Малевича художница увлеклась беспредметным искусством, активно участвовала в создании и организации УНОВИСа (Утвердители нового искусства). В 1922 году Ермолаева вернулась в Петроград, где получила должность руководителя лаборатории цвета в Государственном институте художественной культуры, возглавляемом К. Малевичем.

Некоторые исследователи (директор и хранительница мемориально-художественного дома-музея Е. В. Нагаевской и А. Г. Ромма Майя Владимировна Соколова) утверждают, что непродолжительное время весной 1919 г. руководителем ВНХУ являлся Александр Георгиевич Ромм (1886–1952). Уроженец Петербурга А. Ромм по окончании гимназии (1906) два года состоял вольнослушателем историко-филологического факультета Петербургского университета. Учился в художественной школе Е. Званце-

вой у Л. С. Бакста и М. В. Добужинского; там же в 1909 году познакомился и подружился с М. Шагалом. По приглашению М. Шагала А. Ромм приехал в 1918 г. в Витебск. С 1918 по 1922 г. он занимал ряд ответственных постов в администрации города (заведующий подотделом изобразительных искусств, председатель Комиссии по охране памятников старины и предметов искусства при губотделе просвещения); участвовал в организации ВНХУ и Витебского музея современного искусства, преподавал (с перерывами) в учебном заведении историю искусств. Следует особо подчеркнуть, что, преподавая в учебном заведении, А. Ромм показал себя ярким противником «программы ВГХМ, составленной в духе УНОВИСа», он выступал против «навязывания» как «натуралистического академизма» (Ю. Пэна), так и «академизма супрематического» (К. Малевича) [5].

Деятельным участником Витебского супрематического Ренессанса, сподвижницей К. Малевича была уроженка Петербурга Нина Иосифовна (Осиповна) Коган (1889–1942). Художница в ВНХУ, ВГСХМ и ВХПИ с марта 1919 г. до мая 1922 г. вела пропедевтический курс и преподавала специальные дисциплины (примечательно, что, несмотря на статус преподавателя, художница получила диплом об окончании ВХПИ (1922)). Летом 1922 г. вслед за Малевичем Н. Коган вместе с рядом выпускников-уновисцев вернулась в Петроград.

Волею судьбы в 1919 г. в Витебске оказались известные художники-авангардисты супруги Иван Альбертович Пуни (1892–1956) и Ксения Леонидовна Богуславская (1892–1971). К сожалению, их пребывание в городе оказалось непродолжительным (осенью 1919 г. чета Пуни возвратилась в Петроград, а затем эмигрировала за границу). Примечательно, что до приезда в город над Двиной И. А. Пуни преподавал в Государственных свободных художественных мастерских в Петрограде (1918 г.). В Витебске художник занимал ряд общественных и административных постов (член коллегии Подотдела искусств Витебского губотдела просвещения) (в некоторых источниках (без ссылок на документы) утверждается, что художник преподавал в ВНХУ). Уроженка Петербурга К. Л. Богуславская преподавала в ВНХУ; в соответствии с концепцией

«производительного искусства» в стенах училища она руководила работой «мастерской современного прикладного искусства» (на практических занятиях учащиеся постигали основы переплетного дела, изготавливали игрушки, занимались рукоделием).

В жизни латвийского художника и скульптора Яниса Кристоповича Тилберга (1880–1972) Петербург-Петроград и Витебск также стали значимыми вехами в творческой биографии. В 1900 г. юноша посещал студию академика Л. Дмитриева-Кавказского в Петербурге, а затем в 1901–1909 гг. учился в Петербургской академии художеств у Д. И. Кардовского. Оказавшись в Витебске в 1918 г., художник сначала работал учителем рисования в латышской школе, а позднее в 1919 г. преподавал скульптуру и специальные дисциплины в ВНХУ (до лета 1919 г.). Примечательно, что после отъезда из Витебска, Я. К. Тилберг преподавал в Академии художеств в Риге (1921–1932); будучи убежденным реалистом, он в начале 1920-х гг. организовывал провокационные выставки собственных работ, выполненных в стилистике «супрематизма», пытаясь дискредитировать основанное К. Малевичем художественное направление.

Школа Ю. Пэна. Значительную роль в художественной жизни Витебска в первые послереволюционные годы принадлежала выпускнику Петербургской Академии художеств Юделю Мовшевичу Пэну (1854–1937). Академический курс художник проходил под руководством известных преподавателей П. П. Чистякова и Н. А. Лаврецкого (1881–1885). В 1896 г. по приглашению Витебского губернатора В. А. Левашова художник приехал в Витебск и начал свою многолетнюю художественную и педагогическую деятельность в городе (1896–1937). (Примечательно, что живописец принял приглашение Витебского губернатора, хотя к этому времени имел на руках бессрочный паспорт, дававший ему право постоянно проживать в северной столице. Выбор, однако, был сделан не в пользу Петербурга, и этому есть ряд объяснений. Дело в том, что в конце XIX – начале XX в. ни одна художественная школа или курсы не могли быть открыты без разрешения местных властей и Академии художеств; вот почему участие и содействие Витебского губернатора

В. А. Левашова было столь важным для художника. Открытие в Витебске частной художественной школы означало для живописца иметь постоянный заработок, нормальные условия для жизни и творчества.)

С июня 1919 г. по сентябрь 1923 г. художник преподавал в ВНХУ, ВГСХМ и ВХПИ (вел подготовительные курсы и специальные дисциплины). Особо следует отметить, что весь период доминирования УНОВИСа (1920–1922) так называемая «академическая мастерская» Ю. М. Пэна не прекращала работы в учебном заведении.

Не прекращались занятия и в собственной мастерской-студии художника (основана в 1896 г.), сотни уроженцев Витебского края впервые приобщились к искусству, научились держать в руках карандаш и кисть под руководством Ю. М. Пэна, во многом именно деятельностью художника была подготовлена «почва» для всплеска художественной активности в первые послереволюционные годы.

Заключение. В 1917–1922 гг. на культурную и художественную жизнь провинциального Витебска в значительной степени оказывали влияние контакты и художественные связи с Петроградом. Из

города на Неве в разные исторические периоды в провинциальный Витебск приезжали как представители реалистического направления, так и авангардных художественных течений в европейской живописи начала XX в. Целая когорта известных деятелей культуры и искусства, уроженцев Петрограда или выпускников высших и средних учебных заведений города, работали, занимались творческой деятельностью в Витебске и внесли значительный вклад в создание очень специфической художественной ситуации в городе в первые послереволюционные годы, оказали влияние на формирование и становление региональной художественной школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 192. – Оп. 1. – Д. 46. – Л. 2.
2. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Фонд 101. – Оп. 1. – Д. 47. – Л. 65.
3. Народное художественное училище. Витебский листок. – 1918. – 16 нояб.
4. Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал; пер. фр. Н. С. Малевича; послесл., комент. Н. В. Апчинского. – М.: Эллис Лак, 1994. – 208 с.
5. Ромм, А. Г. О музейном строительстве и витебском музее современного искусства / А. Г. Ромм // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 6–7.

Поступила в редакцию 21.10.2014 г.



Монография об одном театре и не только о нем

Книга Татьяны Котович «Государственный молодежный драматический театр «С улицы Роз» вызывает особый интерес у исследователей театрального искусства, она, несомненно, привлечет внимание и вдумчивых театральных зрителей. Несмотря на то, что монография написана всего лишь об одном театре Кишинева и его создателе, художественном руководителе Юрии Хармелине, в ней намечены пути, проложены тропы структурного анализа спектаклей, который позволяет увидеть театральное представление как бы изнутри, уловить его внутренний смысл.

В спектаклях, которые привлекли особое внимание Татьяны Котович, проявляется художественная индивидуальность режиссера «Постановочные структуры Юрия Хармелина, – пишет она, – рассчитаны на небольшое сценическое пространство, которое они еще более уплотняют. Силовое поле спектаклей всегда стянуто внутрь постановки, словно в воронку. При переносе на большую сцену с большим залом спектакли, как правило, свою структуру меняют, приобретая зрелищность и распаханность».

Далее Татьяна Котович отмечает: «Режиссер выбирает особые темы для сценического воплощения. Это всегда касается пубертатного периода человека. Из физиологических проблем постановщик переводит художественный смысл на другой уровень: персонажи оказываются всегда в ситуации инициации, испытания, перехода, трагического выбора».

В анализе каждого спектакля Татьяна Котович подробно воспроизводит топос – сценическое пространство, в котором развивается действие в его взаимосвязи с хронотопом – «времяпространством», в значительной мере определяющим образ действующих лиц. Геометрическая фиксация хронотопа, в сочетании с живым описанием персонажей спектакля, живописной характеристикой его декорационного оформления, создают объемный образ спектакля.

В числе наиболее значительных спектаклей, скрупулезно рассмотренных Татьяной Котович, – «Кантор» по пьесе А. Левина, «За закрытыми дверями» по пьесе Ж.-П. Сартра, «Преступление и наказание» по роману Ф. Достоевского, «Шэйн Мэйдл» по пьесе Б. Лейбоу, «Божьи коровки» по пьесе В. Сигарева, «Пада...Падам...» по пьесе И. Гриншпун, «Тройкасемеркатуз» по пьесе



Н. Коляды, «ЧМО» по пьесе В. Левашева, «Любовь» по пьесам Л. Петрушевской, Э. де Филиппо, С. Злотникова, Н. Степаковой; «Америка России подарила пароход» по пьесе Н. Коляды, «Господа Головлевы» в постановке ученика Хармелина Р. Дробота по роману М. Салтыкова-Щедрина, «Гроза» А. Островского, «Полеты в небесах» по пьесе Д. Хармса, «Эквус» по пьесе П. Шеффера.

Все эти очень разные спектакли по произведениям современных писателей и русской классики едины в одном – в цельности сце-

нического решения, строгой соподчиненности всех компонентов постановки и особой их значимости в раскрытии внутреннего содержания сценического действия. В этих спектаклях раскрывалась целостная творческая личность их постановщика, режиссера Юрия Хармелина, стремящегося в самых драматичных и даже трагических ситуациях обозначить стержень гармонического развития жизни.

В книге интересны отзывы зрителей на первые спектакли Юрия Хармелина, поставленные им еще в любительском коллективе, в которых уже просматривалась основная задача театра – воспитывать в человеке человека. Книга Татьяны Котович рассказывает об удивительном, редком в обществе потреблении человеке, который посредством театральных представлений пытается раскрыть внутренний мир современного человека и общества, в которое он погружен.

Книгу украшает значительное количество иллюстраций. Но, к сожалению, неизвестно, в каких ролях и какие актеры на них представлены, что лишает фотографии необходимой информативности. Однако это не умаляет достоинства монографии Татьяны Котович, которая стала первым серьезным исследованием творчества «Театра с улицы Роз». И не только... В монографии «Государственный молодежный драматический театр «С улицы Роз» впервые в театроведении проводится структурный анализ театральных спектаклей, позволяющий видеть театральный процесс современного мира в его многоаспектном преломлении.

Эльфрида Королева
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Академии наук Республики Молдова

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. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка – 0,5 см; поля: сверху – 2,5 см, снизу – 2,5 см, слева – 2 см, справа – 2 см.
9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.
10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должна соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).
11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (100–150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
 - рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
 - заполненный авторский договор в двух экземплярах. Бланк договора размещен на сайте ВГУ имени П.М. Машерова (www.vsu.by);
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
13. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
14. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.

Guidelines for authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements: – UDK index; – title of the article; – name and initial of the author (authors); – institution he (she) represents; – introduction; – main part; – conclusion; – list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph – 0,5 cm; margins: top – 2,5 cm, bottom – 2,5 cm, left – 2 cm, right – 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is nauka@vsu.by).
12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - author's home address, telephone number, e-mail address;
 - recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
 - filled in author's contract should be in duplicate. Contract form you can find on the website of VSU named after P. M. Masherov (www.vsu.by);
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
13. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
14. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.

Для оформления обложки использована работа А. Саврасова «Грачи прилетели»

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.
