

ISSN 2222-8853



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ



№ 2(18) 2015

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2015 № 2(18)

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. Альхименюк (*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, 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 Милковский (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, 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 19.06.2015 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,97. Уч.-изд. л. 13,56. Тираж 100 экз. Заказ 77.

Оглавление

Contents

Искусствоведение

Цыбульскі М. Л. Паэтыка пост-мадэрнісцкай прасторы і асноўныя дыскурсы мастацтва гэтай эпохі 6

Медвецкий С. В., Медвецкий А. В. В поисках гармонии. Станковая графика А. Ильинова 11

Малей А. А. Художественная культура Витебска 1920-х гг.: согласование режиссерских принципов с цветовой гаммой в спектаклях первых сезонов БДТ-2 19

Жукова О. М. Функции художественного фестиваля как важнейший аспект изучения белорусского фестивального движения 24

Герасимова Н. А. Керамика М. В. Васковского в народном декоративно-прикладном искусстве Мозырщины 30

Никифорова А. Н. Творчество Захи Хадид как образец развития стиля био-тек 34

Сошинский А. И. Комплекс средств дизайна в формировании предметно-пространственной среды торговых комплексов 39

Кальницкая В. Н. Текстиль как средство формирования предметно-пространственной среды интерьера общественных заведений 45

Панета Е. В. Семантика мифопоэтических реконструкций в авторской коллекции костюмов Л. Н. Семьиной 51

Культурология

Демченко А. И. О взаимодействии искусств на примере коллажа и полистилистики 58

Art History

Tsibulski M. L. Poetics of Postmodernist Environment and Main Discourses of the Art of That Age 6

Medvetski S. V., Medvetski A. V. In Search of Harmony. Easel Graphics of A. Ilyinov 11

Malei A. A. Art Culture of Vitebsk of the 1920-ies: Coordination of the Director's Principles with the Color Spectrum in Performances of First Seasons of BDT-2 19

Zhukov O. M. Functions of the Art Festival as the Most Important Aspect of the Study of the Belarusian Festival Movement 24

Gerasimova N. A. Ceramics by M. V. Vaskovski in the Folk Decorative and Applied Arts of Mozyr District 30

Nikiforenko A. N. Creative Work of Zaha Hadid as a Sample of the Development of Bio-Tech Style 34

Soshinski A. I. Complex of Design Tools in the Formation of Object and Spatial Environment of Shopping Complexes 39

Kalnitskaya V. N. Textile as a Means of Shaping Object and Spatial Environment of Public Places Interior 45

Papeta E. V. Semantics of Mythological and Poetic Reconstructions in the Costume Collection by L. N. Semikina 51

Cultural Studies

Demchenko A. I. On the Interaction of Arts on the Example of Collage and Polystylistics 58

<i>Прокопцова В. П.</i> Витебские пенаты: Павел Маслеников и его витебский период	69	<i>Prokoptsova V. P.</i> Vitebsk Land: Pavel Maslenikov and his Vitebsk Period	69
<i>Котович Т. В.</i> Александр Гвоздик. Динамика остановленного мгновения	75	<i>Kotovich T. V.</i> Alexander Gvozdikov. Dynamics of the Moment Stopped	75
<i>Васильева Г. С.</i> Перформанс – авангардное искусство в культуре XX века. Витебск	83	<i>Vasilyeva G. S.</i> Performance as Vanguard Art in the XX Century Culture. Vitebsk	83
<i>Валанцэвіч Н. С.</i> Станаўленне нацыянальнага беларускага тэатра ў сярэдзіне XIX стагоддзя	91	<i>Valantsevich N. S.</i> Establishment of the National Belarusian Theater in the Mid XIX Century	91
<i>Щербань А. Л.</i> О природно-климатическом влиянии на развитие орнаментации народной керамики (на примере Левобережной Украины)	98	<i>Shcherban A. L.</i> On Nature and Climatic Impact on the Development of Ornamentation of Folk Ceramics (on the Example of the Dnieper Left Bank Ukraine)	98
<i>Мащитко О. В.</i> Статус проблемы языка идеологии в «постидеологическую» эпоху	104	<i>Mashchitko O. V.</i> Status of the Issue of Ideology Language in «Postideological» Epoch	104

Педагогика

<i>Сенько Д. С., Савченко И. А.</i> Содержание и специфика основных компонентов учебно-методического комплекса по рисунку для студентов художественных специальностей	116
<i>Бузук Р. Л.</i> Особенности формирования личности ребенка средствами детского любительского театра	124
<i>Пирожков Г. П.</i> Родино(крае)ведческое исследование в художественной форме: очерк, рассказ, повесть, роман	129

Pedagogics

<i>Senko D. S., Savchenko I. A.</i> Contents and Specificity of Main Components of the Academic and Methodological Complex on Drawing for Art Students	116
<i>Buzuk R. L.</i> Peculiarities of Shaping Personality of the Child by Means of Children's Amateur Theater	124
<i>Pirozhkov G. P.</i> Artistic Form of Motherland (Local) Studies: Sketch, Story, Narrative, Novel	129

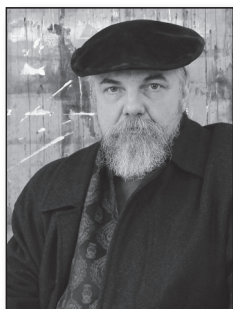


ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Паэтыка постмадэрнісцкай прасторы і асноўныя дыскурсы мастацтва гэтай эпохі

Цыбульскі М. Л.

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



Постмадэрнізм у апошняй трэці XX стагоддзя не проста ператварыўся ў эстэтычны феномен і філасофію мастацкага жыцця, але стаў своеасаблівым знакам зменаў свету, арыенціраў, сістэмы каштоўнасцей. У гэты гістарычны перыяд інтэртэкстуальнасць, маніпуляванне традыцыямі, плюралізм, прынцыповы эклектызм, фрагментарнасць, прынцып цытавання, імітацыі, эпатажу, гульні становяцца ў мастацтве асновай творчасці. Праціпастанне "глобальнага" і "лакальнага", "цэнтра" і "перыферыі", як і ўсякая іншая іерархія каштоўнасцей здымаюцца ў імя суіснавання розных культурных мадэляў.

Канцэптуальная катэгорыя дыскурсу ўяўляецца найбольш выразнай для вызначэння асаблівасцей постмадэрнісцкіх мастацкіх практык, паколькі постмадэрнісцкая парадыгма і постмадэрнісцкі дыскурс суіснуюць у дыялектычным дуадзінстве.

У артыкуле вызначаецца сутнасць паняцця «дыскурс» у кантэксце выяўленчага мастацтва. Пры аналізе дыскурсаў постмадэрнісцкага мастацтва разглядаюцца тры яго вымярэнні, тры зрэзы, тры ўзроўні класіфікацыі, уключаючы ўдзельнікаў камунікацыі, сітуацыю рэпрэзентацыі і самі творы мастацтва.

Ключавыя словы: мастацтва XX стагоддзя, паэтыка, постмадэрнізм, парадыгма, дыскурс.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 6-10)

Poetics of Postmodernist Environment and Main Discourses of the Art of That Age

Tsybulski M. L.

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

Postmodernism in the late XX century did not just convert into an aesthetic phenomenon and philosophy of artistic life but became a special feature of the transformation of the world, landmarks, values system. In that historical period intertextuality, manipulation of traditions, pluralism, eclecticism, fragmentarity, quotation, imitation, showing off, game principles became basis of artistic work. Opposition of "the global" and "the local", "the center" and "the periphery" like any other hierarchy of values is forgotten for the sake of coexistence of different cultural models.

The conceptual category of discourse is seen as most expressive to identify features of postmodernist artistic practices since postmodernist paradigm and postmodernist discourse coexist in dialectic dual unity.

The notion of discourse in the context of fine arts is identified in the article. During the analysis of the discourse of postmodernist art its three dimensions, three levels of classification are considered, including participants of communication, situation of representation as well as works by the artist themselves.

Key words: XX century art, poetics, postmodernism, paradigm, discourse.

(Art and Culture. — 2015 — № 2(18). — P. 6-10)

Постмадэрнізм у апошняй трэці XX стагоддзя не проста ператварыўся ў эстэтычны феномен і філасофію мастацкага жыцця, але стаў своеасаблівым знакам зменаў свету, арыенціраў, сістэмы каштоўнасцей. У гэты гістарычны пе-

рыяд інтэртэкстуальнасць, усеагульная амбівалентнасць, маніпуляванне традыцыямі, радыкальны плюралізм, прынцыповы эклектызм, усепаглынальная іронія, фрагментарнасць, прынцып цытавання, імітацыі, эпатажу, гульні ста-

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

новяцца ў мастацтве асновай творчасці. Пропіастаўленне “глабальнага” і “лакальнага”, “цэнтра” і “перыферыі”, як і ўсякая іншая іерархія каштоўнасцей здымаюцца ў імя суіснавання розных культурных мадэляў.

Паступова постмадэрнізм становіцца татальным станам усёй культуры, ператвараецца ў парадыгму, якая спараджае ў мастацтве розныя толькі ёй уласцівыя з’явы.

“Адметнай прыкметай постмадэрнісцкай парадыгмы, з’яўляецца тое, што яна не мае ні агульных абрысаў, ні выразнага адмежавання ад папярэдніх парадыгмаў. Постмадэрнізм ёсць не толькі пераадоленне мадэрнізму, але і шмат у чым яго працяг. Постмадэрнісцкая тэхніка абнавіла мадэрнісцкую канцэпцыю. Назіраецца як шэраг адметных асаблівасцей, так і мноства агульных характарыстык. (...)” [1].

Адсутнасць веры ў ідэалы становіцца істотнай прыкметай постмадэрнізму, з’яўляецца пазіцыяй большасці творцаў. Пошук сутнасцей саступаюць месца пагоні за сенсацияй, іроніі і парадыванню рэальнасці. На ўнікальнасць і навізну не прэтэндуюць ні мастак, ні яго твор. (...) “Пад пытанне пастаўлена калісьці безумоўная каштоўнасць творчасці” [2].

Відавочна, што тэрмін “постмадэрнізм” характарызуе сабой не толькі асаблівасці твораў мастацтва, але кантэкст, драматургію ўзаемадзейненняў паміж мастаком, гледачом, аб’ектам мастацтва, прасторай і часам. Разважаючы пра постмадэрнізм, варта мець на ўвазе, што гаворка ідзе не проста пра асаблівасці стыляў, жанраў, а пра сутнасць і разнастайныя аспекты творчых паводзін. “Постмадэрнісцкая парадыгма і постмадэрнісцкі дыскурс суіснуюць у дыалектычным дваадзінстве” [1, с. 7].

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць асноўныя рысы постмадэрнісцкай паэтыкі, камунікатыўныя асаблівасці мастацкіх практык і асноўныя дыскурсы мастацтва гэтай эпохі.

Дыскурс і яго тэрміналагічная сутнасць. У многіх еўрапейскіх мовах *слову дыскурс няма эквівалента*, яно перакладаецца як слова, тэкст, меркаванне... Этымалогія гэтага тэрміна ўзыходзіць да лацінскага “discurrere”, што азначае “абмяркоўваць”, “весці перамовы”,

і менавіта ў такім значэнні ён актыўна выкарыстоўваўся ў навуцы XVI–XVIII стст.

З пачатку XX ст. паняцце “discours” пачынае больш ці менш часта ўжывацца ў мастацкай і асабліва філасофскай літаратуры. Даволі актыўна гэты тэрмін выкарыстоўваецца ў дачыненні да лінгвістыкі і літаратуры ў пачатку 1950-х, а найбольш поўна – у 1970-я гады [3]. Велізарны ўнёсак у развіццё тэорый дыскурсу зрабілі М. Бахцін і Ю. Лотман. А дзякуючы працам французскага філосафа, тэарэтыка культуры і гісторыка Мішэля Фуко тэрмін набыў амаль што філасофскае гучанне [4]. Зыходзячы з канцэпцыі моўнага характару мыслення, М. Фуко казаў аб дыскурсіўным характары свядомасці чалавека, пісаў аб тым, што кожная навука мае свой дыскурс як “форму ведаў”, якая ўключае спецыфічны паняццыйны і тэрміналагічны апарат [5]. У другой палове XX стагоддзя дыскурс, акрамя таго, становіцца адной з ключавых катэгорый навуковага аналізу, прадметам адмысловых даследаванняў у галіне цэлага шэрагу дысцыплін.

Тым не менш і сёння паняцце дыскурсу выглядае даволі расплывіста. Нават націск у гэтым слове можа ставіцца дваяка (на першым і на другім складзе). У акадэмічным кантэксце гэты тэрмін часцей за ўсё ўжываюць з націскам на другім складзе па лацінскім (ці французскім), а не ангельскім узоры.

Сёння ў лінгвістычнай тэорыі дыскурс – адно з цэнтральных паняццяў, якое мае два асноўныя значэнні: першае з іх азначае любыя формы маўленчага ўзаемадзеяння паміж людзьмі, другое – вобраз мыслення і тое, як ён выяўляецца славесна. У вузкім сэнсе дыскурс – гэта спецыфіка арганізацыі маўлення (паняцце, блізкае стылю). Даследаванне лінгвістычных асаблівасцей дыскурсу звычайна ўключае аналіз такіх моўных параметраў, як граматыка, лексіка, сінтаксіс.

У класічнай парадыгме пад дыкурсам разумеецца практыка мыслення, якая характарызуецца паслядоўнасцю, лагічнасцю і разгортваннем у паняццях і меркаваннях. Расплывісты характар паняцця, яго недакладная вызначанасць не перашкодзіў папулярнасці “дыскурсу”, лічыць прафесар Амстэрдамскага ўніверсітэта

Тэун Ван Дэйк – аўтар велізарнай колькасці кніг і артыкулаў па пытаннях дыскурсу і дыкурс-аналізу, шматлікія з якіх ужо сталі класічнымі [6].

Дыкурс у кантэксце выяўленчага мастацтва. Звяртаючыся да дыскурсу, як шматзначнага тэрміна шэрагу гуманітарных навук, дакладнага і агульнапрынятага вызначэння якога не існуе, мы лічым неабходным пазначыць сваё ўяўленне пра дыкурс у кантэксце мастацтва выяўленчага. Так, дыкурсам мы будзем абазначаць працэс, камунікатыўную падзею, якая адбываецца паміж мастаком, і гледачом у вызначаным часавым і прасторавым кантэксце. Гэта не толькі сукупнасць мастацкіх практык, але і сам акт рэпрэзентацыі кантрэтных мастацкіх твораў і мастацкіх акцый сучасных твораў, уключаючы пазіцыі і погляды асоб мастакоў, якія ў ёй удзельнічаюць. Дыкурс з’яўляецца адначасова вынікам і сродкам канструавання рэальнасці мастацтва, і відавочна носіць дынамічны характар. Гэта заўжды актуальнае дзеянне, якое злучана з адпаведнай сітуацыяй, часам, з канкрэтным сацыякультурным кантэкстам.

Канцэптualная катэгорыя дыскурсу ўяўляецца найбольш выразнай для вызначэння асаблівасцей постмадэрнісцкіх мастацкіх практык. Зыходзячы з вызначэння дыкурсіўнага і канструктыўнага характару постмадэрнізму, дадзенага Мак Хэйлам, мы паспрабуем вылучыць некаторыя асноўныя моманты постмадэрнісцкага дыскурсу ў прасторы мастацтва [7]. У дадзеным кантэксце дыкурс уяўляе сабой сістэму паняццяў і тэрмінаў, якія ў сукупнасці больш менш дакладна характарызуюць постмадэрнісцкае мастацтва. Макраструктура дыскурсу злучана з фундаментальнымі прынцыпамі постмадэрнізму, як канкрэтнага і вельмі своеасаблівага этапу развіцця мастацтва. Прынцыпова важна, што для постмадэрнізму дыкурс набыў асаблівы статус, абазначаючы той факт, што дадзены твор належыць посткласічнай прасторы.

Дыскурсы постмадэрнісцкага мастацтва. Аналізуючы дыскурсы постмадэрнісцкага мастацтва мы павінны ўлічваць тры яго вымярэнні, тры зрэзы, тры ўзроўні класіфікацыі, уключаючы удзельнікаў камунікацыі, сітуацыю рэпрэзентацыі і самі творы мастацтва.

Відавочна, што ўсе ўдзельнікі камунікацыі па-свойму ўплываюць на працэс фармавання дыскурсу. Мастак – як аўтар твора, не проста генерыруе нейкія сэнсы. Каб глядач змог зразумець сутнасць твора, мастак павінен арыентавацца і ўлічваць узровень ведаў гледача, у нейкай ступені прадбачыць і нават мадэляваць працэс успрыняцця. Нельга не адзначыць і ўяўнае адмаўленне мастака ад свайго традыцыйнага “я”, факт так званай “смерці аўтара” у постмадэрнісцкім мастацтве, растварэнне яго голасу ў выкарастаных дыкурсах. Творчасць шматлікіх мастакоў, якія належаць да постмадэрнізму, адрозніваецца канцэптualнасцю і высокай ступенню тэарэтычнай рэфлексіі. Тое, што мастацтва постмадэрнізму проста не можа існаваць без аўтарскага каментара, безумоўна, спрыяе фармаванню дыскурсу. Практычна ўсе мастакі выступаюць як тэарэтыкі ўласнай творчасці. Мастак знаходзіцца “ў становішчы філосафа: тэкст, які ён піша, твор, які ён стварае, у прынцыпе не падпарадкоўваюцца загадзя ўсталяваным правілам, яму нельга выносіць прысуд, які не падлягае абскарджанню, ужываючы да яго агульнавядомыя крытэрыі адзнакі. Гэтыя правілы і катэгорыі і ёсць як раз тое, што шукае сам твор мастацтва” [8].

Мастацтва постмадэрнізму разлічана як на эрудыцыю, так і на забаўляльнасць і звернута да элітарнага і масавага гледача адначасова. Асноўнай жа задачай гледача з’яўляецца яго здольнасць успрыняць і інтэрпрэтаваць інфармацыю, якую ён атрымлівае пад час знаёмства з творам мастацтва. На гэты працэс аказваюць уплыў светапогляд і адукацыя гледача, яго сацыяльнае становішча, узрост і велізарная колькасць іншых фактараў. І, безумоўна, адкрытасць да дыялогу, як аснова камунікацыі.

Інтэртэкстуальнасць, як важная ўласцівасць посмадэрнісцкай паэтыкі, таксама ўплывае на дыкурсіўныя практыкі, вызначаючы іх нелінейны характар. Ніводны твор мастацтва ў постмадэрнісцкай прасторы не існуе ізалявана, ён падвяргаецца ўплыву з боку ўсёй мастацкай прасторы і, у сваю чаргу, сам уздзеінічае на яе. У кантэксце ўсяго постмадэрнісцкага светапогляду інтэртэкстуальнасць разглядаецца як адзіны механізм спараджэння тэкстаў і твораў мастацтва.

Уласцівыя постмадэрнізму розныя тыпы свядомасці, мыслення, наяўнасць мноства сэнсаў і пунктаў гледжання на тую ці іншую праблему, прадвызначаюць і шматграннасць падыходаў да вызначэння форм дыскурсу. Постмадэрнізм спараджае новыя віды, жанры мастацтва, сцвярджае плюралізм культурных мадэляў, якія выкарыстоўваюцца як раўнапраўныя. Вялікая роля належыць дыскурсіўным гульням з мовай, вобразамі, стылямі і, канешне ж, гульням з чытачом. Постмадэрнізм практыкуе адкрыты рэтраспектывізм, адначасовы зварот да розных традыцыйных мастацкіх формаў; эклектызм, прыхільнасць ды цытатнага сумяшчэння несумяшчальнага. Адсюль зварот да прынцыпа фрагментарнасці, да выкарыстання калажа і мантажа. Іранізаваў і парадыраваў класічных узораў, пераацэньваў каштоўнасцей, карнавалізаваў і проста смех набываюць у дыкурсіўных практыках важнае месца.

Як у цэлым постмадэрнізм, так і ўласцівыя мастацтву гэтай эпохі дыскурсы насычаны гратэскнымі формамі, звычайна спецыфічнымі абсурдысцкімі [9]. Пры гэтым элементы абсурдызму не выклікаюць абурэння і даволі хутка становяцца культурнай нормай.

У паэтыцы постмадэрнізму змяняецца і тэмпаральнасць мастацкіх працэсаў, а ідэя дынамікі становіцца надзвычай важнай і прыходзіць на змену статыцы, характэрнай для класічнай культуры.

Постмадэрнізм паспрыяў фармаванню спецыфічных арт-практык, да ліку якіх у першую чаргу варта аднесці хэпенінг і перформанс. Бясфабульнае тэатралізаванае дзеянне, якое ўяўляе сабою хэпенінг, развіваецца без загадзя запраграмаванага сцэнара і ўключае часам знарочыста абсурдныя, спантаныя, і неспадзяваныя паводзіны выканаўцаў. Ірацыянальнаму элементу ў хэпенінгу прыпісваецца адмысловая эстэтычная і псіхааналітычная значнасць. У адрозненні ад хэпенінгу, які разлічаны на актыўны ўдзел гледачоў, у перформансе цалкам дамінуе сам мастак, ці яго памочнікі – статысты, якія прадстаўляюць публіцы жывыя кампазіцыі з сімвалічнымі паставамі, жэстамі і атрыбутамі. Хэпенінг і перформанс адносяцца да так званага “постмадэрнісцкага акцыянізму”, паколькі

сродкам і матэрыялам творчасці ў іх служаць цела, жэсты, паводзіны мастака, які бярэ на сябе ролю акцёра.

Масмедыя. Адмысловую ролю ў фармаванні дыскурсаў і мовы постмадэрнізму, па прызнанні большасці тэарэтыкаў, адыгрываюць масмедыі – сродкі масавай інфармацыі. Сапраўды, у XX стагоддзі “на змену лінейнаму спосабу мыслення, які ўсталяваўся пасля вынаходства друкаванага станка, прыходзіць больш глабальнае ўспрыманне праз выявы тэлебачання і іншыя электронныя медыумы” [10].

З усіх інфармацыйных масмедыйных тэхналогій, якія атрымалі бурнае развіццё ў апошнія дзесяцігоддзі XX стагоддзя, тэлебачанне, мабыць, найбольш ярка перадае атмасферу постмадэрнізму. З аднаго боку тэлебачанне выступае ў ролі мадэлі, якая інтэрпрэтуе рэальнасць постмадэрнізму, а з іншага – сама гэта мадэль можа быць інтэрпрэтавана з дапамогай сродкаў постмадэрнізму. Сапраўды, тэлебачанне ёсць стыль і вобраз эпохі постмадэрнізму, паколькі інтэртэкстуальнасць, мазаічнасць, калажнасць, серыйнасць, дыскрэтнасць з’яўляюцца неад’емнымі спосабамі канстрування тэлевізійнай прасторы. Глядач стварае свой уласны расклад праграм і разам з тым становіцца няздольным успрымаць доўгія думкі і разважанні, яго “кліпавая” свядомасць з’арыентавана на кароткія, але запамінальныя фрагменты інфармацыі, што, уласна, і нядзіўна, бо падобны падыход да ўспрымання з’яўляецца адной з рыс постмадэрнісцкага светаадчування.

Канец XX стагоддзя адзначыўся ўваходжаннем у жыццё людзей прынцыпова новага сродку масавай камунікацыі – глабальнай сеткі Internet. Бязмежныя магчымасці, імклівае распаўсюджванне гэтай найновай інфармацыйнай тэхналогіі паспрыялі яе актыўнаму выкарыстанню і ў мастацтве. Глабальная сетка вызначыла прастору кіберкультуры і стварыла ўмовы для фармавання розных відаў віртуальных супольнасцей. Значэнне гэтай формы дыскурсу няўхільна ўзрастае з кожным годам.

Але ж адмаўленне магчымасці існавання любой іерархіі сярод розных дыскурсаў мастацтва – ёсць не што іншае як сродак выражэння светапогляду і светаадчування чалавека канца XX стагоддзя. Магчымасць

і свабода выкарыстання ўсяго арсеналу розных каналаў камунікацыі, безумоўна, спрыяюць і развіццю самога мастацтва.

Заклучэнне. У дыскурсаў мастацтва постмадэрнізму ў кожнай краіне свой кантэкст і адметная канфігурацыя дыскурсіўнага поля. Аднак усіх іх яднае паэтыка постмадэрнізму з дакладна акрэсленымі рысамі і асаблівасцямі.

Ужо ў сярэдзіне 1990-х гадоў паўстала адчуванне вычарпанасці постмадэрнізму і пачалі прадказваць яго магчымы канец [11]. Даўно “абвешчана пра наступ эпохі after-postmodern-a, узнікненні пост-постмадэрнісцкай філасофіі і новай метафізікі – для XXI стагоддзя” [2, с. 3–19]. Калі не атаясамляць паняцці “постмадэрнізм” і “постмадэрнасць”, як прапануе М. Эпштэйн, то можна зразумець, што постмадэрнізм – гэта першы перыяд эпохі постмадэрнасці, які азначае новую вялікую эпоху ў гісторыі сусветнай культуры [12]. А значыцца ў пазначанай вышэй камунікатыўнай прасторы ўсіх нас чакаюць новыя сустрэчы з мастацтвам і новыя дыялогі пра шляхі яго развіцця.

ЛІТАРАТУРА

1. Роганова, И. С. Актуализация постмодернистской парадигмы в культуре конца XX века: автореф. ... дис. д-ра культуры: 24.00.01 / И. С. Роганова. – М., 2010. – С. 24.

2. Кутырев, В. А. Философия иного, или Небытийный смысл трансмодернизма / В. А. Кутырев // Вопросы философии. – 2005. – № 12. – С. 3–19.

3. Степанов, Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности / Ю. С. Степанов // Язык и наука конца XX века: сб. ст. – М.: РГГУ, 1995. – С. 35–73.

4. Фуко, М. Порядок дискурса / М. Фуко // Воля к знанию: по ту сторону власти, знания и сексуальности. Работы разных лет / сост., пер. с фр., коммент. и посл. С. Табачниковой; под общ. ред. А. Пузырея. – М.: Касталь, 1996. – С. 47–96.

5. Ильин, И. Дискурс / И. Ильин // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – М.: INTRADA, 2004. – С. 138.

6. Teun Van Dijk. Ideology: A Multidisciplinary Approach / Teun Van Dijk. – London: Sage, 1998.

7. McHale, Brian. Postmodernist Fiction. London: Routledge, 1987. McHale, Brian. Constructing Postmodernism. – N. Y.: Routledge, 1992.

8. Lyotard, J. F. Answering question: What is post! Modernism / J. F. Lyotard // Innovation / Renovation: New perspectives on the humanities / Ed. by I. Hassan, S. Hassan. – Madison: University of Wisconsin Press, 1983. – P. 340–341.

9. Юрков, С. Е. Постмодернизм: приближение к антимиру / С. Е. Юрков // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века: материалы науч. конф., 10 окт. 2001 г. Сер. “Symposium”. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 16. – С. 85–88.

10. Маршалл Маклюэн. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего = The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / Маршалл Маклюэн. – 2-е изд. – М.: Академический проект, Гаудеамус, 2013. – 496 с.

11. Wallace Martin. The Ends of Theory / Wallace Martin // The Ends of Theory, ed. by J. Herron et al. Detroit, Wayne State University Press, 1996. – P. 14.

12. Эпштейн, М. Постмодерн в русской литературе / М. Эпштейн. – М., 2005. – С. 472–476.

Пастуніў у рэдакцыю 28.04.2015 г.

УДК 763.036(476)«19/20»

В поисках гармонии. Станковая графика А. Ильинова

Медвецкий С. В.*, Медвецкий А. В.**

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

***Учреждение образования «Государственная средняя общеобразовательная школа № 6 г. Витебска», Витебск*



Статья посвящена анализу творчества известного белорусского графика А. Ильинова. Он с успехом освоил графическое искусство в Московском полиграфическом институте, став профессионалом своего дела. Художник работал преимущественно в технике линогравюры. Излюбленным жанром становится лирический пейзаж и натюрморт, реже портрет и тематическая композиция. Первые работы в станковой графике были созданы им во второй половине 1960-х гг., сразу после окончания института. В работах 1970–1980-х годов автор приходит к большей композиционной завершенности, линейной четкости, декоративизму.

В 1990-х годах мастером созданы лучшие линогравюры, наполненные философскими размышлениями о жизни и судьбе своих земляков, вошедшие в классику белорусской станковой графики. С начала 2000-х гг. художник работает в технике акварельной живописи. Причем лучшие композиционные находки, реализованные в станковой графике предыдущего периода, в акварельную живопись перенести ему не удалось. Через всю творческую жизнь мастер пронес любовь к своей родине – Беларуси.

Ключевые слова: изобразительное искусство, белорусская графика, пейзаж, портрет, художественный образ, композиция.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 11-18)

In Search of Harmony. Easel Graphics of A. Ilyinov

Medvetski S. V.*, Medvetski A. V.**

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

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

The article is devoted to analyzing the works of the famous Belarusian graphic artist A. Ilyinov. He successfully mastered Art at Moscow Polygraphic Institute, becoming a professional in his field. The artist worked mainly in linocuts. His favorite genre becomes lyrical landscape and still life, rarely portrait and the theme composition. His first works in easel graphics were created in the late 1960s, immediately after graduation. In the works of the 1970–1980s, the author comes to a greater compositional completeness, linear definition, decorativeness.

In the 1990s, the artist created his best linocuts, filled with philosophical reflections on life and the fate of his countrymen, which were included in the classics of Belarusian Easel Graphics. Since the early 2000s, the artist works in watercolor technique. However, he failed to transfer his best composition findings, implemented in easel graphics of the previous period, onto watercolor painting. Through the creative life of the master he carried the love for his Motherland, Belarus.

Key words: fine art, Belarusian graphics, landscape, portrait, artistic image, composition.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 11-18)

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

Станковая графика является одним из основных видов изобразительного искусства. Может показаться, что изобразительная палитра в графике более условная, колористическая составляющая почти отсутствует. Но здесь начинаешь обращать внимание на другие важные факторы – композиция, работа тоном, пятно, пластика линий, штрих и т. д.

На протяжении XX века белорусская графика прошла большой и сложный путь становления и развития. Традиции графического искусства были заложены в Витебске еще в 1920–1930-е гг., где работали такие художники, как С. Юдовин, З. Горбовец, Е. Минин, Е. Загоровский и ряд других [3]. Определяющим этапом для белорусской станковой графики становятся 1960-е гг., когда творческие ряды начинают пополняться профессиональными кадрами графиков – выпускниками Белорусского театрально-художественного института (с 1991 года – Белорусская академия искусств). В этот период начинает массово развиваться линогравюра, позднее художники чаще обращаются к литографии и офорту. Характерной чертой станковой графики этого времени становится серийность. Графики в своих работах ведут поиск белорусского национального стиля. В 1960-е годы на выставках активно заявляют о себе А. Последович, Е. Лось, А. Кашкурович, Г. Поплавский, Л. Асецкий, В. Шарангович и другие, ставшие классиками белорусского искусства.

В этот интересный исторический период начинает свой творческий путь Анатолий Владимирович Ильинов, которого по праву можно назвать одной из значимых фигур белорусской станковой графики. Его творчество стало заметным вкладом в развитие национального искусства.

Целью данного исследования является анализ эволюции творчества витебского графика А. Ильинова второй половины 1960 – начала 2000-х гг. в его стилистических аспектах.

Этапы жизни и творчества. Анатолий Владимирович Ильинов родился 19 декабря 1935 г. в деревне Церковщина Витебского района, расположенной на живописном берегу реки Витьбы [2]. Мирное и беззаботное детство было разрушено вероломным нападением фашистской Германии на Советский

Союз. Шестилетним ребенком будущий художник оказывается в оккупированном городе. Вскоре судьба преподносит очередной удар – он становится узником концентрационного лагеря смерти, находящегося на окраине г. Витебска. Здесь будущему мастеру приходится познать боль, голод и страдания. Эти испытания продолжались вплоть до июня 1944 года – освобождения Витебска от немецко-фашистских оккупантов.

После окончания Великой Отечественной войны мирная жизнь в городе постепенно налаживается, мальчик идет учиться в школу, которую оканчивает в 1950 году. Уже в школе А. Ильинов с особым трепетом относится к урокам рисования, беседам об искусстве и рассказам о живописцах. В нем зреет мечта стать художником. Первые шаги по тернистому пути в искусство мастер делает во время учебы в Витебском художественно-графическом педагогическом училище, которое с успехом заканчивает в 1955 году, получив специальность педагога. Во время учебы в училище специальные дисциплины (рисунок, живопись, композицию) вели В. Дзежиц, Г. Кликушин, Н. Назарчук и ряд других художников-педагогов, которые своим примером прививали и поддерживали дух творчества среди студентов.

После службы в Советской армии в 1957 году А. Ильинов переезжает в г. Лепель Витебской области, по распределению начинает работать преподавателем в Лепельской школе-интернате. Красота лепельского края, его рек, озер, полей и лесов – своей поэтичностью завораживает художника и становится неиссякаемым источником вдохновения на многие годы творческой деятельности. Это определило новый этап в жизни автора. Именно здесь А. Ильинов окончательно решает связать свою судьбу с искусством, стать художником-графиком.

Поставив перед собой такую достаточно сложную задачу, будущий мастер приступил к ее осуществлению. В 1960 году он поступил на первый курс Московского полиграфического института, где его педагогами стали А. Гончаров (ученик И. Машкова и В. Фаворского) и Г. Горощенко. Будучи горячо влюбленными в искусство, наставники смогли передать своим ученикам глубокое понимание законов графической компо-

зиции, научили восприятию формы и пространства. Являясь талантливыми художниками-педагогами, они своим творчеством продолжали и крепили традиции советской реалистической школы графики. В эстампной мастерской автор освоил графическое ремесло, став профессионалом своего дела, и приближаясь к осуществлению своей мечты. Пройдя отличную школу графики, в 1965 году А. Ильинов с успехом оканчивает полиграфический институт и возвращается в г. Лепель. С этого времени он начинает принимать активное участие в художественных выставках [1].

Ранние работы А. Ильинова (второй половины 1960 – 1970-х) отличаются простой композиционных решений, излюбленной техникой становится линогравюра. Уже с первых гравюр мастера определяющим жанром становится лирический пейзаж. С большой любовью выражает художник самые обычные состояния белорусской природы. Легкий и изящный штрих придает то динамику, то музыкальность художественному образу. В композиции «Первый снег» (1966) передано состояние природы в начале зимы. Одинокое стоящее дерево, расположенное на первом плане по центру композиции, опустило ветви под тяжестью свежеснежавшего снега. Плавная диагональная штриховка уводит взгляд на задний план, останавливаясь на темных вертикалях зимнего леса. Мягко падающий по всему композиционному полю снег создает камерное настроение и ощущение покоя в простом пейзажном мотиве.

В своих графических листах художник мастерски стилизует природные формы, его сильной стороной является умение обнаружить логику черно-белых ритмов, передать стихию мелодии ветра и солнца. Выразить сопричастность человека к вечному движению жизни автор попытался в композициях «Пробуждение» (1968), «Рожь колосится» (1970), «К осени» (1971), «Весенний шум» (1972), «Святки» (1974), «Зрелые травы» (1979) и других. В этих работах художник выражает богатство гармоничного мира природы, окружающей человека.

Уже в гравюре «Тишина. Первый снег» (1970) отчетливо проявляется его незаурядный творческий потенциал. Умение средствами линогравюры передать слож-

ную пластическую взаимосвязь реки с отражением в воде, заснеженного берега с перевернутыми на зиму лодками и красивыми силуэтами деревьев на втором и заднем планах, блестяще реализовано в этой работе. Разнообразие графических приемов способствовало тонкой передаче поэтического настроения наступающей зимы.

В работе «Весенние узоры» (1972) необычная манера штриховки создает сложные линейные ритмы. Вертикали взметнувшихся в небо стволов, уравновешены выразительно построенной линией неба. Ветви деревьев сплетены в оригинальный праздничный узор.

В 1980-е годы в своих работах А. Ильинов приходит к большей композиционной завершенности, линейной четкости, декоративизму. В гравюрах этого периода художник прибегает к изящной, изобретательной, богатой пластическими находками декоративной стилизации. Со временем оттачивается мастерство, график практически с первого оттиска получает законченное художественное решение, лишь иногда подвергая его незначительной корректировке.

Постоянное общение с природой, работа на пленэре является для художника главным источником натуральных впечатлений. График находится в поиске новых технических приемов, неожиданных образно-пластических решений. Романтическая мелодия звучит в листе «Березинский заповедник» (1980). Первые лучи утреннего солнца пробиваются через лесную чащу. Темные силуэты деревьев создают своеобразную кулису второго плана. Изящные четкие линии белых штрихов, идущих во все стороны по диагонали от верха композиции, словно светом озаряют лужайку с двумя зубрами. Колышущиеся на ветвях темные и светлые листья передают дыхание ветра, наполняя композицию упругим диагональным ритмом.

В это время расширяется жанровый диапазон художника, он успешно обращается к натюрморту. Интересно по замыслу решена композиция «Дары леса» (1981). Внизу листа, на первом плане расположена корзина, доверху наполненная грибами. Фоном служит филигранно вырезанная колышущаяся трава, листья и ягоды. Словно под дуновением ветра все детали мелодично расходятся от центра в левую и правую стороны.

Построение сюжета, плавность линии, гармоничное сочетание черных и белых пятен придают гравюре композиционную завершенность. Здесь можно провести параллель с работой Е. Лось «Лесной букет» (1966), в которой также оригинально раскрыта тема «тихой охоты». Воспетый авторами простой сюжет объединен общей поэтикой и любовью к своей малой родине.

В несколько ином пластическом ключе решена работа «Спас. Соты на террасе» (1986). Музыкальная мелодичность сюжета, стилизация цветов и растений, применяемая в белорусских рисованных коврах, которые можно было заметить в предыдущей работе, здесь сменяются линейной четкостью и большей близостью натурным впечатлениям. Напряженная штриховка очерчивает контуры пола и сот, расположенных на террасе. Через открытую дверь струится солнечный свет, четкие диагональные штрихи огибают контуры предметов. Сочные плоды яблок и листьев, занимающих большую часть дверного проема, удачно дополняют общее композиционное решение. Свет струится из окна, дверного проема и скользит по свежесобраным сотам. Мастеру удается из обычных предметов создать выразительное образное решение, глубоко индивидуально пережитый мотив, тем самым поднимая свои листы до уровня значимых художественных произведений.

Графически интересна решена работа «Лепельский рыбак» (1981), в которой автор несколько выходит за рамки пейзажного жанра. На первом плане художник изображает рыбака у озера на фоне развешенных сетей. Линия горизонта делит композицию на две части – светлый верх и темный низ. Светлый силуэт четко выделяет фигуру рыбака на фоне темного озера. Автор смелее начинает работать массивными черными пятнами. Это усиливает монументальную выразительность сюжета. Развешенные рыбацкие сети придают работе особую орнаментальность. Массив дома, расположенного в левой части листа, выражает суровый быт главного героя. Оригинальная ритмическая организация и богатство фактур, создаваемых резцом, ставят эту работу в число лучших гравюр мастера.

В кругу работ начала 1980-х гг. привлекает внимание однофигурная композиция

«Зимний этюд» (1981). Сидящая за пианино девочка изображена на фоне окна. Почти всю плоскость его занимает раскидистая береза. Ее заиндеветые и заснеженные ветки образуют легкий выразительный узор. Органичную связь экстерьера и интерьера подчеркивает букет из еловых веточек, стоящий на крышке пианино. Весь первый план практически немоделирован, художник лишь намечает белым легким контуром стул и музыкальный инструмент. Пластически интересно решен профиль сидящей за пианино девочки, сосредоточившейся на изучении новой мелодии. Ощущение звучание музыки усиливает тонально-пластический контраст между тонко моделированным пейзажем за окном и интерьером комнаты.

Разрабатывая пейзажный жанр в различных его видах, автор в это время обращается к архитектурному пейзажу. Грусть и нежность к утраченному, но постоянно живущему в человеческой памяти культурно-историческому наследию, звучит в его графических листах. Глубокими жизненными переживаниями, печалью о забытых истоках наполнена гравюра «Слободка» (1982). Извилистая речка, на первом плане, с причаленной к берегу лодкой, плавно перетекает во второй план и далее к композиционному центру. Особым тональным акцентом стал четкий силуэт церкви. Тщательная проработка деталей архитектуры говорит о внимательном отношении автора к природе. Используя различные виды штриховки, художник убедительно передает воду, землю, деревья и архитектуру. Четкий и напряженный штрих гармонично сменяется плавной и мелодичной линией.

Очарование сельского мотива достигнуто в композиции «Вечерний покой» (1984). Ночь опускается на белорусскую деревеньку. Контуры деревьев, словно горящие свечи, оттеняют ночную тишину. Благодаря оригинальному приему художнику удается передать и состояние ночи и разработать детали – множество ветвей деревьев сплетенных в единый декоративный орнамент. Причем рисунок ветвей становится полноправным, а в данном случае и главным героем композиции. Ажурная штриховка, тонко моделирующая силуэты деревьев и домов, придает гравюре пластическую завершенность.

В 1980-е годы в развитии исторического портрета в белорусском искусстве произошли значительные изменения, которые касались не только содержания, но и формы. Большой интерес приобрела тематика, связанная с возрождением национальных корней, обращением к историческому прошлому. Причем именно в этих темах художники искали новые пути сохранения себя как личности. В этот период в творчестве А. Ильинова становится заметным интерес к портретному жанру. Автор создает ряд портретов в технике линогравюры: «Я. Купала» (1980), «Я. Колос» (1980), «Ф. Скорина» (1980) и другие.

Для белорусского изобразительного искусства 1980-х годов тема Великой Отечественной войны и партизанского движения остается одной из значимых. Красной нитью она проходит через творчество автора. Желанием осознать войну как всенародную трагедию отмечен ряд произведений мастера, среди них портреты – «Н. Гастелло» (1985), «Л. Доватор» (1985) и тематические работы – «Клятва партизан» (1985), «Переправа» (1986), «Прорыв» (1986), «Фашист пролетел» (1986), «Партизанская тропа» (1986), «Май 1945» (1986) и другие. Выразительность гравюр достигается благодаря оригинальной композиции и высокому мастерству графического исполнения. Смелый контур, резкий штрих, острый рисунок, активные контрасты света и тени способствуют созданию ярких эмоциональных образов, передающих тревожное ощущение военного времени. В решении этой темы А. Ильинов стремится к созданию обобщенных образов, наполненных философскими размышлениями с элементами метафоричности и иносказательности.

В работах А. Ильинова 1980-х годов можно отметить соединение романтического и эпического начала. В оригинальном пластическом ключе решена композиция «Летние каникулы» (1988). Интересен авторский взгляд на происходящее – как бы с высоты птичьего полета. Среди цветущей сирени, задорно разговаривая друг с другом, бегут на речку два мальчика. И лишь характерная деталь – автомобильные камеры в их руках вносят в композицию ощущение беззаботного детства. На втором плане раскинулась деревушка на фоне уходящих вдаль широких полей.

Пейзаж как способ постижения реальности состоит из органического слияния чувственного и интеллектуального начал, когда с одной стороны выступает настроение, а с другой – знания и опыт. Поиск гармонии этих двух составляющих становится основной творческой задачей художника. Более того автор в ряде работ расширяет границы пейзажного жанра, наделяя его чертами, присущими сюжетной картине.

Философский подтекст отчетливо звучит в гравюре «Материнское поле» (1989). Художник стремится совместить настоящее с временами давно ушедшими, давая волю чувствам и детским воспоминаниям. Герои композиции – стоящая на поле женщина и окружающая ее природа. Взаимосвязь человека и природы являются смысловой доминантой сюжета. Различные виды штриховки покрывают поле своеобразным орнаментом. С большой любовью автор обогащает композицию цветами, листьями, расположенными у изгороди, одиноко стоящим амбаром, сжатые снопы фланкируют композицию справа. Темная полоса леса замыкает сюжет. Художник отобрал все необходимые детали, из которых складывается мир детства. Память о материнских трудах и заботах А. Ильинов закладывает в простые и обыденные детали, определившие поэтику графического листа.

Творческие эксперименты и философия образов. Напряженная работа приносит определенные творческие успехи. В 1990-е годы мастер создает интересные графические циклы, серии линогравюр: «Воспоминание», «Город моего детства», «Браславщина» и другие.

Философские ноты звучат в обостренно-эмоциональной композиции «Одиночество» (1991). Драматическая выразительность сюжетного решения, обращение к притчевым моментам человеческого бытия, понимание чувства одиночества буквально пронизывают данную работу. На белой глади зимнего поля изображены запряженная в сани лошадь и женщина, складывающая хворост. На заднем плане расположен густой еловый лес. Интересна авторская манера разработки заднего плана – меняющиеся наклон белые штрихи моделируют форму деревьев. Этим ритмам противопоставлены два дерева на первом плане, решенные в

ином графическом ключе. Их ветви, покрытые снегом, подобно волнам растекаются по горизонтали. Мастерски разработана фактура неба, выполненная филигранной диагональной штриховкой, идущей к центру из левого и правого углов композиции. Падающие снежинки вносят в работу лирическую ноту. Одинокая фигура на фоне природы стала своеобразной образной метафорой человеческого одиночества. Философский подтекст гравюры свидетельствовал о творческой и жизненной зрелости мастера.

Любовь к родному краю пронизывает линогравюру «Лепельские просторы» (1991). Высокая линия горизонта создает богатство пространственных планов. Интересно построена композиция – в центре листа изображены два высоких дерева. Слева и справа от них холмы, разработанные в оригинальной графической манере, и пасущееся стадо коров. За ними открывается гладь озера, выделяющаяся белым пятном, которое поддержано пластическим решением неба. Работая тональными контрастами, художник стремится глубже выразить авторский замысел, помогая понять те важные детали, на которые необходимо обратить внимание зрителя.

В ином образно-пластическом ключе решена композиция «Весенние трели» (1995). Автор делает попытку соединить камерные детали с эпической широтой белорусской природы. На первом плане изображены тянущиеся к весеннему солнцу ветви лозы. Точно найденные по пластике тонкие ветки, с молодыми почками и распускающимися листья, удачно передают ощущение весны. Обыгрывая фактуру полей и кустарников графическими приемами, автор находит пластические ритмы, передающие весеннее настроение. Художник изображает не просто фрагмент пейзажа, а передает свои чувства и отношения, показывает свою способность через деталь передать восхищение красотой белорусской природы.

В своем творчестве А. Ильинов ищет пути ухода от ремесленного подражания, прямого копирования природы к философскому осмыслению бытия, к вопросу сохранения гармонии человека и природы, к проблеме экологии, очищения человеческой души. В пространственной организации сюжетов особую роль занимает поиск равновесия

и взаимодействия отдельных частей, тональных контрастов и нюансов. Художник находит те эмоциональные связи, которые помогают восприятию воплощенного им образа природы.

Одной из интересных лирических работ 1990-х гг. стала камерная по размеру и звучанию композиция «Цветет ива» (1995). Справа на берегу озера раскинулись несколько плакучих ив. Композиция от краев разворачивается вглубь, оставляя на первом плане тщательно разработанные пригорки. Различные по манере, направлению и силе штрихи образуют второстепенные формы, удачно работающие на художественный образ. Светлым пятном на листе изображено озеро, с отражающимися в нем силуэтами деревьев. Главным героем гравюры, мелодично раскинув в стороны ветви, становится ива. Ее цветы составляют своеобразный орнамент, сверкающий на фоне темного неба. Художник удачно строит сюжет, находит глубоко индивидуальное образное решение мотива, создавая композицию с присущим ему мастерством и индивидуальностью. Как общий недостаток работы следует отметить отказ от пластической разработки неба, оставшегося темным немоделированным пятном.

Удачно найдено образно-пластическое решение в работе «Осенняя прогулка» (1999). Большие силуэты деревьев решены во всю вертикаль листа. Две небольшие фигурки гуляющих матери и ребенка, наполняют композицию теплом и любовью. Графическая стилизация лаконична и убедительна. Прерывистая, порой небрежная штриховка сменяется четким орнаментально упорядоченным ритмом.

В 1990-е годы Анатолий Ильинов начинает экспериментировать с цветом, работает с акварелью. В жанровом плане художник сохраняет приверженность пейзажу, лишь иногда обращаясь к натюрморту. Первые работы отличались простотой сюжета, сдержанным колористическим решением и философским размышлением о жизни. В интересном пластическом ключе решены композиции «Седая зима» (1990) и «Первый снег» (1991). Если художественные достоинства первой работы ограничиваются тщательным рисунком и колористической гармонией, то во второй, за кажущейся про-

стотой сюжета, заметно философское размышление о вечном укладе деревенской жизни.

В композиции «Натюрморт с чесноком» (1998) изображен висящий на гвозде пучок чеснока и отдельно лежащая чесночная головка. Они белыми пятнами выделяются на темно-зеленом фоне, колорит работы достаточно аскетичен и сдержан. Пространственные планы не акцентированы. Внизу – головка чеснока и тарелка, а сверху диагонально висящий пучок. Наличие предметов и их ракурсных форм минимизировано. Объем и форма почти не моделируются, автор ограничивается поиском выразительных силуэтов. Сюжетно-пластическое начало и цвет поданы достаточно локально. Создается ощущение, что предметы как бы выступают из картинной плоскости, этот образный минимализм соответствует замыслу художника.

Акварельные пейзажи. Композиции 2000-х годов открывают новую страницу в творчестве мастера. В это время А. Ильинов в основном работает в технике акварельной живописи. Причем в своем творчестве автор стремится поднять жанр пейзажа до высокого лирико-символического звучания. Художник пытается запечатлеть неповторимое состояние природы при различном освещении в разные времена года, чаще всего он пишет красками в полную силу по сырой бумаге, лишь впоследствии дополняя работу деталями. Произведения этого времени по-особому поэтичны, неброские мотивы художник наполняет лиризмом и теплотой. Работы мастера отличает некоторая этюдность, что не снижает их художественной ценности.

Органично решено состояние наступающей ночи в работе «Весенний вечер» (2007). Темно-оранжевая гладь озера на первом плане перетекает в сиреневое небо. Линия неба делит композицию на две равные части. Одиноко стоящие деревья с обеих сторон листа фланкируют сюжет. Приглушенная цветовая гамма хорошо передает ощущение теплого весеннего воздуха и вечернего настроения. Неизменными для автора остаются камерность мотива и лирическое восприятие природы.

Стремление к эпическому прочтению мотива можно заметить в работе «Сушанские

озера» (2004). Свежая палитра с преимуществом голубых и зеленых оттенков создает настроение летнего дня. Тональными доминантами становятся озера, горящие светлыми жемчужно-голубыми пятнами, окруженные динамичной, сложной по рисунку линией земли. Одиноко стоящие группы деревенских домиков придают пейзажному мотиву поэтическое настроение. Высокая линия горизонта, позволяющая развернуть многоплановую композицию, наделяет работу эпическим звучанием.

Особое состояние природы мастер передает в работе «Ледоход. Вечерняя тишина» (2005). Большую часть композиции занимает жемчужно-ультрамариновое вечернее небо. Внизу изображена река с медленно плывущими, наплывающими друг на друга льдинами. Колющие ломаные линии льда создают особое настроение в пейзажном мотиве, написанном по сырой бумаге, решенным широко и свободно. Сложное колористическое решение мастерски передает состояние весеннего ледохода.

Красота лепельской земли положена в основу композиции «Церковь в Лепеле» (2010). Художник тонко чувствует и удачно передает состояние зимнего пейзажа. На втором плане в центре композиции изображена церковь, слева и справа – темные силуэты деревьев, завейные снегом. Гармония тепло-холодных отношений создает ощущение солнечного зимнего дня. Мягкий свет создает в пейзаже лирическое звучание и одновременно затаенную печаль, являющимися характерными для многих работ автора этого времени.

Красочное цветовое решение присуще работе «Осень» (2013). Композиция развивается вглубь, в центре, на втором плане, изображены несколько деревенских домиков, фланкируемых деревьями. Теплая колористическая гамма наполняет камерный пейзажный мотив мажором и лирическим настроением.

Особое место в творчестве А. Ильинова 2000-х годов занимает жанр натюрморта. В основном это изображения фруктов, свежесрезанных цветов и бытовых предметов. В работах мастера заметно стремление продолжить традиции голландского, фламандского XVII-XVIII веков и белорусского натюрморта XIX века. Небольшие изысканные

по цвету и пластическому решению композиции мастера наполнены современным содержанием. Каждый предмет органично связан друг с другом в рамках единого композиционного поля.

Вещи в натюрмортах А. Ильинова несут в себе метафорический смысл. Художник не копирует традиционные предметно-смысловые каноны классического искусства. В работах «Натюрморт с клубникой» (2012), «Натюрморт с арбузом» (2013), «Натюрморт с кувшином» (2013), «Натюрморт с вазой» (2013) каждая вещь становится своеобразным живописно-музыкальным аккордом, связь предметов выстраивает лирическую мелодию произведения, отражающую поэтические переживания мастера. Для натюрмортов автора характерно камерное построение композиции.

Пластически интересно решен «Натюрморт с грибами» (2013). На белой салфетке аккуратно разложены пять молодых боровиков. Композиционное решение красиво объединяет корзину с ягодами, синий кувшин и банку с цветами на фоне светло-бежевых драпировок. Густые сиреневые тени перекликаются с теплыми оттенками предметов на свету. Автор традиционно работает по сырому листу, впоследствии дописывая и уточняя детали.

Заключение. Творческий путь А. Ильинова в основном проходит в границах двух жанров, пейзажа и натюрморта, увлечение линогравюрой сменяется в 1990-е годы активным обращением к акварели. В лучших графических работах автор достигает композиционной завершенности, линейной и пластической четкости, декоративизма. Многие работы свидетельствуют о необычайной природной наблюдательности.

Следует отметить определенную эволюцию в творчестве мастера, проявляющуюся в большей технической свободе, смелых

экспериментах в композиции и материале. Работа с цветом открыла художнику новый источник творческого вдохновения. Цвет создает особое настроение в работе и обладает такой же конкретностью и убеждающей логикой, как мелодия, развивающаяся по законам музыкальной гармонии. Его акварельные листы могут заинтересовать неожиданностью, некоторой сдержанностью колористического решения и оригинальной пластикой.

Помимо традиционного лирического начала в пейзажной живописи художника ясно звучит философский подтекст, отразивший в себе проблемы наших дней, – остроту вопросов экологии природы, драму современной деревни, ностальгию по утраченной красоте родных мест.

Работы А. Ильинова стали концентрированным выражением очарования лепельского края и белорусской природы в целом, сложной диалектической связи современности и истории. За внешней простотой и немногословностью сюжета, удивительной чистотой лирической интонации кроется умение мастера наблюдать природу и отбирать в ней самое важное и существенное. Через всю творческую жизнь автор пронес любовь к Беларуси и своим современникам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анатолий Ильинов. Юбилейная мастацкая выстава: каталог / аўт.-склад. М. Цыбульскі. – Віцебск: Віцеб. абл. друк., 2005. – 24 с., іл.
2. Беларускі саюз мастакоў: энцыкл. даведнік / аўт.-склад. Б. А. Крэпак [і інш.]. – Мінск: ВТАА “Кавалер Паблішэрс”, 1998. – 664 с., іл.
3. Гугнин, Н. Анатолий Ильинов. Графика: каталог / Н. Гугнин. – Витебск, 1991. – 19 с.
4. Ковалев, А. Анатолий Ильинов. Графика: каталог / А. Ковалев. – Витебск, 1995. – 7 с.
5. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. / гал. рэд. І. Шамякін. – Мінск: БелСЭ, 1985. – Т. 2. – 700 с., іл.

Поступила в редакцию 15.01.2015 г.

УДК 792.021:75.0174(476.5) «192»

Художественная культура Витебска 1920-х гг.: согласование режиссерских принципов с цветовой гаммой в спектаклях первых сезонов БДТ-2

Малей А. А.

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



В статье рассматриваются вопросы, которые не изучались в отечественном искусствоведении и социокультурных исследованиях, не обсуждались на конференциях и семинарах театроведов или в литературе, затрагивающей проблемы театрального и изобразительного искусства. Это касается вопроса о роли и значении цвета в композиционной структуре сценического произведения.

В данном исследовании раскрыты композиционные структуры и цвет в постановках Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (БДТ-2). Показано, как художественная идея спектаклей репертуара первых сезонов БДТ-2 теснейшим образом связана с актуальной для режиссера философской концепцией и несет на себе ее отпечаток.

Объектом исследования выступают особенности цветовых партитур в создании структуры сценического произведения. Предмет исследования – основные элементы театрального спектакля. На основе анализа структур спектаклей на сцене БДТ-2 рассматриваются приемы соотношений постановочных решений с использованием цвета в произведении.

Ключевые слова: философия спектакля, цвет, сценография, композиция, основные элементы театрального спектакля.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 19-23)

Art Culture of Vitebsk of the 1920-ies: Coordination of the Director's Principles with the Color Spectrum in Performances of First Seasons of BDT-2

Malei A. A.

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

Issues that were not studied in home art studies and social and cultural research, not discussed at conferences and workshops of theater researchers or in literature on issues of theater and fine arts, are considered in the article. This refers to the issue of the role and significance of color in the composition structure of a stage performance.

The research reveals compositional structures and color in the performances of the National Academic Yakub Kolas Drama Theater (BDT-2). It is shown how art idea of performances of first seasons repertoire is closely linked with the topical for the director philosophical concept and carries its trace.

The subject of the research is features of color organization in the creation of the structure of the stage piece. The object of the research is basic elements of the performance. On the basis of the analysis of performance structures on the stage of BDT-2 techniques of correlation of direction solutions applying color in the piece are considered.

Key words: philosophy of the performance, color, stage design, composition, basic elements of theatrical performance.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 19-23)

Адрес для корреспонденции: e-mail: a.malei@yandex.ru – А. А. Малей

Проблема цвета имеет важное научное значение, поскольку цвет является одной из основных форм художественной выразительности; одним из основных структурных элементов визуально воспринимаемого единства стиля, направления или течения. Цвет в культуре всегда существовал как самоценный фактор, обладающий одухотворенностью и символичностью. Будучи соотносим с религиозными, философскими, этическими представлениями народов, цвет выражал определенные понятия. В искусстве театра значение цвета соотносимо с его ролью в других видах искусства. Вместе с тем, цвет в сценическом произведении обладает особыми свойствами, т. к. организует зрительское восприятие и понимание спектакля.

Исследование цвета и цветовых соотношений в качестве выразительного средства театрального произведения в отечественной теории театра, а, тем более, в трудах белорусских исследователей по истории театра не проводилось.

Цвет в театральном искусстве представляет собой такое же сложное явление, как и любой элемент в структуре спектакля. Цветовую партитуру составляет: 1) цвет живописного панно на заднике сцены (если используется фон); 2) окраска архитектурных сооружений (при их наличии на сцене-коробке или в амфитеатре); 3) цвет в изображении в экранных технологиях, кино- или компьютерных (если они используются в спектакле); 4) окраска реквизита и бутафории (при их наличии в спектакле); 5) цвет одежды сцены – кулисы, падуги, задник, планшет сцены и пр. (в любом спектакле, если он осуществляется в сцене-коробке); 6) цвет элементов сценографии (при ее наличии в спектакле); 7) световая партитура (в любом спектакле); 8) цветовая палитра костюмной партитуры (в любом спектакле).

Присутствие того или иного цвета в спектакле концептуально. Так же, как и его отсутствие вообще. При отсутствии цвета его функции принимает на себя световая партитура, т. к. свет (искусственный или естественный) наличествует в сценическом произведении всегда.

Целью статьи является разработка и теоретическая концептуализация взаимосимости цветовой партитуры сценического

произведения с хронотопом театра на основе анализа спектаклей Коласовского театра (БДТ-2) первых двух его сезонов.

Поскольку в истории режиссуры Коласовского театра нет единой определяющей линии, и поиски постановочных форм постоянно менялись, постольку сложно выявить и некое определенное направление в колористических пристрастиях. В этой связи необходимо выявить основные режиссерские постановочные принципы, а также и направления сценографических решений на витебской сцене в ретроспективе.

Режиссерский театр Валентина Смышляева. В. Смышляев, первый руководитель театра БДТ-2, с воспитанниками Белорусской студии, выпускники которой стали ядром театра в Витебске, исповедовал исключительно режиссерский театр, т. е. в основе его понимания сценического искусства находился жесткий постановочный подход. Здесь мы наблюдаем существование в рамках школы МХТ Второго, принципиальными эстетическими ценностями которого были проникновения во внутренний мир человека. Когда Б. Алперс сравнивал спектакли МХТ Второго со стилизованным рождественским представлением, он акцентировал прорыв спектакля в бытийное пространство–время через интровертное время–пространство. Это происходило потому, что мистерия и внутренний мир актера и зрителя равноценны в высокой мере духовности. Если пространственно-пластическое открытие К. Станиславского представляет собой «нуль формы» («Натуралистический театр <...> уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенные, отнюдь не продиктованные жизнью законы» [1]), то поиски Л. Сулержицкого, лидера МХТ Второго, являются выходом за «нуль» на пути отыскания закономерностей энергетического воздействия на зал. В подобной системе были воспитаны участники Белорусской студии.

Спектакли первых двух сезонов служат показателем такой эстетической структуры. Каждый актер был не только соавтором, но и проводником режиссерского замысла постановщика, носителем его взглядов на мир и искусство. Диалог с публикой велся языком метафор и символов в расчете на подготовленного зрителя. В этом ощуща-

лось предвестие режиссерского театра на Беларуси в последней четверти XX века [2].

Основа репертуара – «Царь Максимилиан». Спектакль по пьесе А. Ремизова, созданный по принципу дробности композиции, состоящей из т. н. номеров, которые были завершенными по смыслу. В. Смышляев рассматривал сюжет царя-убийцы не как мифологическую ситуацию, а скорей в виде заново рождающей истории.

В связи с этим komponуется и цветовая гамма постановки, направляемая вкусом варьете, мюзик-холлов, цирка 1920-х гг. Огненно рыжие парики, белые балетные пачки, красные панталоны, черные трико составили пеструю палитру визуальной картины спектакля. Фрагменты разнообразных эстетических источников сшивались в подобие лоскутного одеяла постановки, и в первую очередь восприятие было определено именно цветом костюмов. Смена эпохи и стилей, причудливая игра фантастического действия, актерская импровизация создавали зрелище, которое можно было показывать на любой площадке. Не зря в Москве «Царя Максимилиана» представляли на цирковых аренах, вне сценических декораций. Значит, основную нагрузку в визуальном восприятии несли костюмы персонажей.

Смерть (Т. Бондарчик) представляла в серебряной пачке с черной окантовкой. Гробокопатель (А. Ильинский) был клоуном в черно-желтом домино. Слуги просцениума как будто сошли с картин К. Сомова к блоковскому «Балаганчику». Завернутый в овечью шкуру Адольф (Н. Мицкевич), сын Максимилиана (К. Санников), был похож на Иоанна Крестителя.

Игровой принцип стал как бы обратной стороной мистерии, в том смысле, что актер и персонаж постоянно менялись местами, и часто актер должен был высказывать свое искреннее отношение к событиям. Различие состояло только в том, что в празднично-фольклорном спектакле это проявляется при помощи иронии и игрового контакта со зрителем. Такого рода иронический подтекст создавал еще один план драматического действия, придавая ему дополнительный объем. Здесь очевидно и влияние сценических принципов Е. Вахтангова с его приема гротеска, т. е. семантико-структурного сдвига, слома.

Из опыта постановки «Царя Максимилиана» возникли определенные подходы к сценическому идеалу БДТ-2. Это было выражено в приемах прочтения поэтической драматургии с поисками выразительных средств для визуализации вневременных и вечных конфликтов, экзистенциальных моделей, одинаковых для любых реальных ситуаций. Актуальность и современность воспринималась актерами и постановщиком как временное и преходящее и прочитывалось на сцене как некое проявление извечного. Ходульность и голая схема снималась самой игрой, лоскутным соединением разных художественных смыслов, к которым авторы и адресовали подготовленного зрителя.

Для сцены сценограф Л. Никитин предложил конструктивную установку в виде огромного паука, головой которого был трон, лапами – перила и лестницы, что стало аллегорией царя-кровопийцы, сосущего из народа кровь. Конструкция была предельно графической, и ее задачей являлось моделирование пластических действий актеров.

Эстетика национального спектакля была впервые опробована в данном спектакле, и поэтому постановка стал прокламацией и манифестом БДТ-2.

«Преисподняя» В. Шашалевича. Постановка открывала второй сезон театра в 1927 г. Идея паука была повторена сценографом через образ паутины в виде перевернутого веера из металлических тросов, по которым двигались персонажи. Разноцветные разорванные трико леших и чертей, бордовый панцирь Колдуна (Н. Мицкевич), хрустальная гробница Аленки (Л. Мазолевская) контрастировали с однотонными колерами декорации. Ощущение ирреального мира создавалось благодаря потере верха и низа. Паутину подсвечивали красным светом, и вся картина приобретала фантастический колорит. Прием цветового контраста был использован сценографом для визуального размежевания добрых и злых сил. Так положительные персонажи одеты в домотканые светлые свитки, которые соотносились с пластикой актеров. Представители темного царства отображались темными тонами в костюмах, и пластика персонажей была извивающейся и военизированной.

В этой постановке впервые возникает эмблема белорусского художественного Ренессанса – василек. Голубой цвет и васильковый орнамент, свойственные для промыслов Беларуси, выражали семантику озерного края и поэтических метафор геоклиматического положения региона. Рыцарский щит с изображением василька стал первым гербом БДТ-2, официально утвержденным осенью 1926 г. Комиссариатом Народного Образования. Василек воспринимался как знак белорусского самосознания. Ассоциативная адресность содержала совокупность острой современности с ее ударными, пронзительными приемами и возрождение самобытности.

Принципиальным в структуре постановки являлось и то, что музыкальный ее ряд был каркасом спектакля, т. е. от начала до финала она то обрушивалась дьявольской вакханалией, то печально вторила состоянию пленников, то возвещала победный финал. Все движения актеров и их речь подчинялись ритму музыкальной партитуры (А. Гречанинов).

В спектакле полностью исчез игровой и иронический элемент и возникла интонация глубокой лирики без сложных психологических разработок, но с подчеркнута эмоционально-обобщенными характеристиками. Это целиком соотносилось с цветовой гаммой постановки и усиливалось ею.

«Сон в летнюю ночь» В. Шекспира – один из самых знаковых спектаклей БДТ-2. По пьесе В. Шекспира в постановке В. Смышляева спектакль продолжил сценическую традицию театра, декларированную в предыдущих двух произведениях. Соединение разных стилей в рамках одной структуры продиктовало контрасты спектакля и неожиданные ассоциации.

Драматургический материал дал возможность авторам спектакля углубить стилевую множественность, придать ей полнокровность и художественную глубину. Спектакль стал предвестием постмодернистских поисков конца XX века. Облюбованный В. Смышляевым принцип игры с ролью и игры ролью представляет собой ключ к объединению трех блоков драматургического и сценического материала. Основной спектакля стала линия лесных божеств. Мир людей – вторая линия – выделялся с

помощью характерности, которая придавалась персонажам.

Их реальность очерчивалась также и с помощью теплых тонов. Бежевые прозрачные туники, песочные колготки с соединении с теплыми желтыми оттенками декорации. Дворец казался изящным и невесомым на фоне черного задника сцены. Прием прямой перспективы был создан Л. Никитиным благодаря подрезанию колонн, первый ряд которых давался в полный размер и объемно, второй – ниже и в половинном объеме, а третий – меньше по размеру и в плоскости. Актеры же за дальним рядом проходили на корточках, а потом постепенно выпрямлялись по ходу движения к зрителям.

По боковым кулисам находились поставленные друг на друга кубы, обтянутые серой марлей, полосы ткани, серые подобранные волны ткани. Фантастический полупрозрачный лес отливал голубоватой, серебристой цветовой гаммой. Костюмы лесных героев соответствовали этому цвету. Контраст создавал только эльф Пек (А. Ильинский), одетый в зеленое. Погруженный в сон лес оживал импрессионистическими световыми бликами, когда начиналось действие Оберона и Титании. Для людей лес всегда оставался серо-голубым, и как только они попадали в него, цветовые пятна исчезали. Движение божеств, их невесомость и все-сильность визуализировались с помощью черных качелей на черном фоне. Иллюзия свободного полета возникала как поэтическая метафора спектакля.

Третья линия спектакля – ремесленники – представляла собой промежуточное положение между первыми и вторыми. Телесные краски более упрощенных костюмов (длинные полотняные трусы и шапочки) подчеркивали именно это состояние в структуре.

Музыкальная структура спектакля (В. Соколов-Федотов) подчеркивала внутренний ритм действия, не позволяла затягивать эпизоды, задавала темп. Она была не иллюстрацией сюжета, а структурой из отдельных номеров, которые создавали ткань постановки.

Пластическая партитура спектакля требовала от актеров знания свободной пластики в стиле А. Дункан, классического танца и сложных акробатических приемов. Умение рисовать телом стало принципиальным ви-

зуальным подходом к актерскому искусству. Это напрямую соотносилось с сценографической манерой и костюмной партитурой. Важной чертой сценического мастерства БДТ-2 возникла из сочетания точности жеста, владения звуковой окраской слова и цветовой палитры.

Л. Никитин, ученик А. Лентулова, А. Осмеркина и Н. Синезубова, оформил несколько спектаклей Пролеткульта, театра имени Е. Вахтангова и МХТ-2, работал в «Театрально-декорационной студии-мастерской», созданной им совместно с С. Эйзенштейном. Основная его работа была связана со студиями МХТ. Всему творчеству художника была присуща внутренняя динамика в раскрытии образа, чему одинаково способствовало колористическое решение рисунка и его формообразующее начало.

Заключение. Средства и приемы согласования цвета с режиссерским мизансценированием соотносятся с типами хронотопов

постановок. Так, в истории Коласовского театра мы наблюдаем существование спектаклей во всех трех видах хронотопов.

История театра (БДТ-2) начинается с реализации неклассического (модернистского) хронотопа. В них режиссерское мизансценирование на равных выступает с работой сценографа, а значит, цвет обладает относительной самостоятельностью. В спектаклях «Царь Максимилиан», «Преисподняя», «Сон в летнюю ночь» и пр. цветовая партитура играет ключевую структурообразующую роль в постановке наряду со сценографией, костюмной и световой партитурами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Марков, П. А. Театральные портреты / П. А. Марков // О театре: в 4 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 166.

2. Мальцев, В. В. От студии к театру: Второй Белорусский государственный театр в 1920-е годы (Из истории русско-белорусских театральных связей): дис. ... канд. искусствовед.: 17. 00. 01 / В. В. Мальцев – Минск, 1993.

Поступила в редакцию 06.10.2014 г.

УДК 7.079(476)

Функции художественного фестиваля как важнейший аспект изучения белорусского фестивального движения

Жукова О. М.

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



Художественный фестиваль, являясь массовым широкомасштабным праздником и актуальной формой презентации различных видов искусств, ярко и многосторонне характеризует культурное развитие на разных этапах истории, а также выявляет процессы, происходящие в сфере культуры на современном этапе. Изучая фестивальное движение в Беларуси, мы обратились к функциональности художественного фестиваля как к малоизученному аспекту. Так как фестивальное движение в Беларуси имеет большие перспективы развития, то функции фестиваля представляются нам важнейшей стороной исследования данной проблематики.

В статье рассматриваются функции художественного фестиваля как важнейший аспект изучения фестивального движения, анализируются исследования по данной теме. Автор прослеживает связь функциональности фестиваля с белорусским фестивальным движением в различные исторические периоды.

Ключевые слова: художественный фестиваль, функции фестиваля, белорусское фестивальное движение.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 24-29)

Functions of the Art Festival as the Most Important Aspect of the Study of the Belarusian Festival Movement

Zhukov O. M.

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

The art festival, being a mass-scale holiday and actual form of presentation of various art forms, presents bright and versatile characterizes of cultural development at different stages of history, and identifies processes occurring in the field of culture at the present stage. Studying the festival movement in Belarus, we turned to the functionality of the art festival as a little studied aspect. Since the festival movement in Belarus has great prospects for development, the functions of the festival seem to us the most important aspect of this research perspective.

The purpose of this paper is to determine the function of the festival and to present them as one of the most important aspects of the study of the Belarusian festival movement.

This article discusses functions of the art festival as an important aspect of the study of the festival movement. The paper examines the research on this topic. The author traces the link between the functionality of the festival and the Belarusian festival movement in different historical periods.

Key words: art festival, the festival features, Belarusian festival movement.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 24-29)

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

Художественный фестиваль, являясь массовым широкомасштабным праздником и актуальной формой презентации различных видов искусств, ярко и многосторонне характеризует культурное развитие на разных этапах истории, а также выявляет процессы, происходящие в сфере культуры на современном этапе. Изучая фестивальное движение в Беларуси, мы обратились к функциональности художественного фестиваля как к малоизученному аспекту. Так как фестивальное движение в Беларуси имеет большие перспективы развития, то функции фестиваля представляются нам важнейшей стороной исследования данной проблематики.

Цель данной статьи – определить функции фестиваля и представить их одним из важнейших аспектов изучения белорусского фестивального движения.

Фестивальные функции непосредственно связаны с основными тенденциями социально-культурного развития – стандартизацией уклада жизни, распространением типичных видов любительской деятельности и моделей социально-культурной активности в сфере свободного времени, увеличением потребительно-развлекательных ориентиров аудитории в отношении культурных ценностей, расширением и углублением культурных контактов. На современном этапе особенно актуальной тенденцией представляется нам активизация общественного интереса к культурно-историческим традициям, обращение к истокам национальной культуры и возрождение в современной культурной жизни традиционных образцов народного творчества, а также рост национального сознания и интерес к фольклорному наследию. Исходя из этого, на протяжении развития фестиваля можно выявить функции фестиваля по отношению к зрителю, художнику, исполнителю, критике, а также культуре в целом.

Изучая данную проблематику, мы отметили отсутствие научных работ, посвященных непосредственно фестивальной функциональности. Слово фестиваль в переводе с французского festival – празднество, с латинского festivus – веселый, праздничный. Своими историческими корнями фестиваль восходит к первым массовым праздникам. В этой связи нас заинтересовали уже су-

ществующие исследования, посвященные функциональным особенностям праздника. Отметим среди них работы К. О. Жигульского, П. В. Николаевой, М. В. Литвиновой, Г. Г. Карповой, И. Н. Прониной [1–5].

В своих научных работах авторы изучают праздничную культуру и в той или иной степени касаются функциональных особенностей праздника, характеризуют социокультурные функции фестиваля как феномена праздничной культуры. Рассматривая функциональность с разных точек зрения, исследователи, тем не менее, совпадают во мнении, выделяя функции, которые приобретают наибольшую значимость: идеологическую, социально-интегративную, функцию трансляции социального опыта, коммуникативную, компенсаторную, эстетическую, эмоционально-психологическую.

Для цели данной статьи интерес представляют научная работа искусствоведческой направленности А. И. Меньшикова, в которой проводится системное исследование театрального фестиваля в его социокультурных связях и маркетинговом контексте. Театральный фестиваль рассматривается ученым в системе массовых представлений в исторической динамике. «Современный этап фестивализации раскрыт посредством анализа функций массовых представлений:

- агитационной, мотивированной на активность и участие;
- коммуникативной, побуждающей через общение к единению;
- просветительской, характеризующейся воспитывающим и образующим содержанием;
- развлекательной, воздействующей на эмоциональное поле человека» [6].

Белорусский исследователь Н. Е. Бунцевич, анализируя белорусское фестивальное движение рубежа XX–XXI веков, выделяет несколько особенно важных на ее взгляд функций:

- просветительскую (возможность для зрителей, критиков и самих артистов познакомиться с художественными достижениями в той или иной сфере искусства, с процессами, которые в ней происходят, и новыми тенденциями);
- коммуникативную (помощь в создании совместных проектов, налаживании гастролей и шире, разнообразных форм сотрудничества);

– экономическую (стимул для развития инфраструктуры, туристического бизнеса, сферы услуг и т. п.);

– научно-аналитическую (возможность получить общую картину и динамику развития той или иной сферы культуры, совмещение тематических фестивалей с научными конференциями, «круглыми столами» и другими формами обсуждения);

– популяризаторскую (открытие новых отечественных и зарубежных имен, творческих коллективов, сочинений, техник рисунка и композиторских приемов, эстетических и стилистико-драматургических тенденций; переосмысление традиционных знаний и др.);

– воспитательную (подготовка публики с хорошим художественным вкусом);

– обучающую (совмещение фестивалей с мастер-классами, творческими семинарами, тренингами и другими формами интерактивных занятий, привлечение к их проведению участников фестивалей);

– досуговую (создание приподнятого настроения) [7].

Анализируя перечень функций, представленный вышеуказанными исследователями, важно отметить, что он указывает на:

– многогранность и многофункциональность фестиваля как формы презентации искусства;

– связь функций фестиваля с основными тенденциями социально-культурного развития;

– возможность выявить функции фестиваля по отношению к зрителю, художнику, исполнителю, критике и культуре в целом.

Для цели данной статьи важно отметить, что, так как фестиваль явление цельное, но многогранное, он обладает способностью совмещать в себе несколько функций. Функциональность отдельно взятого проекта варьируется в зависимости от масштабности, направленности фестивальных мероприятий, интересов зрительской аудитории, а также замысла организаторов. Однако, если обратиться к изучению фестивалей в целом, исследуя процесс развития белорусского фестивального движения, следует подчеркнуть, что в зависимости от определенных исторических условий на разных этапах истории, приоритетной являлась та или иная функция фестиваля. Менялось их

значение и в связи с изменением понимания самого слова «фестиваль».

Корни белорусского фестивального движения уходят во времена существования древних фестов и ярмарок. Уже в то время сложились некоторые из функций фестиваля – сближение людей для общения и восприятия духовных ценностей, возможность творчески одаренным людям продемонстрировать свои таланты, а публике их оценить. Исходя из этого, справедливо выделить на данном этапе зарождения фестиваля коммуникативную функцию.

Активное общение сочеталось с представлением на ярмарках различных видов искусств и энергичной торговлей. Театральные представления, игры и забавы, сопровождаемые песнями и танцами, представленные на ярмарках декоративно-прикладное искусство и ремесла – все это способствовало укреплению торговых связей с иностранными государствами и увеличению внутреннего товарооборота. Следовательно, ярмарки и фесты выполняли важную и в настоящее время экономическую функцию.

В советский период истории на первый план выходит просветительская функция. Всесоюзные олимпиады театров и искусства народов СССР, Декады национального искусства республик СССР в Москве, Всесоюзные фестивали самодеятельного художественного творчества трудящихся и Всесоюзные фестивали молодежи и студентов – все эти мероприятия возникли еще в 30-е годы XX века и стали популярны в послевоенные годы. Основной целью данных проектов являлась демонстрация достижений различных видов искусства, делая упор на «расцвет» советского искусства, что не всегда соответствовало действительности.

Идеологическая и агитационная функции, несомненно, занимали важное место в функциональности фестивальных проектов советского исторического периода. Данную точку зрения поддерживают многие исследователи. Среди них привлекают внимание работы А. И. Меньшикова, М. В. Литвиновой. Основываясь на анализе массовых праздников и зрелищ, исследователь М. В. Литвинова подчеркивает: «Идеологичность заложена в самой природе праздника. Массовые праздники и зрелища являются своеобразной идеологической системой, которая

обеспечивает постоянное воздействие на людей, отражает мировоззренческие, идейно-нравственные и эстетические позиции общества» [3]. Наиболее ярко данное утверждение действует в условиях советского исторического периода.

Однако разнообразные декады, олимпиады и Всесоюзные фестивали открывали огромные возможности для художника – представить на суд зрителя свои произведения, для исполнителя – продемонстрировать свое мастерство и для зрителей – расширить свой кругозор в области тех или иных искусств. Итак, просветительская функция является первостепенной в советский период истории.

Важной остается на данном этапе и коммуникативная функция фестиваля – возможность общения, обмен творческим опытом между художником, исполнителем, зрителем и критиком через произведение того или иного искусства, способствовали налаживанию разнообразных форм сотрудничества и укреплению культурных связей.

В 80-е – годы «перестройки» – количество фестивалей на территории Беларуси значительно выросло. Рождение большинства из них совпадает со временем ухода в прошлое идеологических барьеров. Данное обстоятельство в сочетании с количественным увеличением фестивальных мероприятий привело к разнообразию фестивальных функций.

Многие фестивальные мероприятия посвящались популяризации классических образцов различных искусств, а также открытию новых произведений, имен и творческих коллективов. Так выполняя функцию популяризации классической музыки, возник в 1988 году в Бресте фестиваль «Декабрьские музыкальные вечера», фестиваль старинной и современной камерной музыки в Полоцке, в 1989 году – фестиваль имени И. И. Соллертинского в Витебске.

В 80-е годы был дан старт проектам нового формата, приносящим в фестивальную палитру разнообразие жанров и функций. Таким мероприятием стал Фестиваль молодежного эстрадного танца, созданный в 1987 году в Витебске. Возникновение и дальнейшее развитие данного проекта показало, что исчезло господство одного художественного метода, и фестиваль стал экспериментальным полем для апробации

новых идей, школой для молодых хореографов и танцоров, художественным пространством для популяризации современных направлений эстрадного танца, обмена мнениями и опытом. В связи с этим мы можем наблюдать сочетание коммуникативной, просветительской, популяризаторской и обучающей функций.

Итак, на историческом этапе 80-х годов более полно стали использоваться функции фестивальных мероприятий: просветительская, коммуникативная и обучающая. Однако на первое место в эти годы выходит популяризаторская функция, благодаря которой художественный фестиваль выходит на новый уровень развития.

Непростая ситуация 1990-х годов, связанная с распадом СССР, переоценкой эстетических стереотипов и потерей фестивальными мероприятиями финансирования, наложила свой отпечаток на дальнейшее развитие фестивального движения и непосредственно связана с приобретением художественным фестивалем новых функций.

Количество проектов выросло, и фестивали приобрели несколько иную наполненность. «Восприятие искусства как зеркала действительности, подвластное социалистическому реализму, уступает место осознанию самооценности искусства, стремлению к авангардным перевоплощениям в нем. Независимость Беларуси и возможность прямых контактов с далеким зарубежьем только усиливают эту тенденцию» [7, с. 256]. С таким видением искусства непосредственно связана судьба Витебского мероприятия – Фестиваля эстрадного танца, который оказался перспективным проектом и, пройдя несколько этапов в развитии, приобрел статус Международного фестиваля современной хореографии (IFMC) и является показательным примером сочетания в одном проекте разнообразия функций: коммуникативной, просветительской, обучающей. С данным фестивалем также связана популяризаторская функция, но на данном историческом этапе в области новых идей и направлений хореографического искусства модерна.

Новое понимание и осознание искусства привело к обновлению целей и идей возникновения фестивальных проектов в 90-е годы. Новые тенденции, идеи и цели в организации фестивалей привели к об-

новлению наполненности, жанровости и функциональности фестивальной деятельности. Именно в это время появляются фестивали искусств, представляющие собой широкомасштабные массовые действия и объединяющие в своем художественном пространстве различные виды искусств, которые приносят в фестивальное движение расширенное использование всех функций. Примером является организованный в 1992 году Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске».

Огромное значение для культурного развития и обогащения функциональности фестивального движения 90-х снискали фестивали духовной музыки и народного творчества. Данные проекты приобрели особую значимость для возрождения и сохранения традиций и наследия белорусского народа и совместили в своем художественном пространстве ряд характерных для рубежа веков функций: коммуникативную, популяризаторскую и экономическую. Важно отметить, что многие фестивали духовного содержания и народного творчества быстро приобрели международный статус. Таковыми являются Международный фестиваль «Магутны Божа» в Могилеве (1993), Международный фестиваль «Каложский благовест» в Гродно (1994), Международный фестиваль христианских фильмов «Magnificat» в городе Глубокое Витебской области. Народное творчество представлено на Международных фестивалях: «Венок дружбы» (Бобруйск, Могилевская область, с 1996 года), «Днепровские голоса в Дубровно» (Дубровно, Витебская область, с 1993 года), «Звенят цимбалы и гармонь» (Поставы, Витебская область, с 1991 года).

Фестивали 90-х сохранили свои функции по отношению к художнику, исполнителю и зрителю. Активное общение, показ достижений в области различных видов искусств, налаживание разнообразных форм сотрудничества, – важные стороны функциональности фестивальных мероприятий. Однако для цели данной статьи важно отметить более полное использование на рубеже веков экономической функции, которое выражается, прежде всего, в том, что проведение фестивалей становится толчком к развитию инфраструктуры белорусских регионов и туризма. В этой связи выделим Республи-

канский фестиваль-ярмарку тружеников села «Дожинки» с участием Президента Беларуси А. Г. Лукашенко и Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске». Отметим, что принцип упорядочения территории как неотъемлемой части подготовки к фестивалю распространился и на другие фестивали как городского, так и областного значения.

В связи с обновлением тенденций в развитии фестивального движения в 1990-х годах важно отметить проводимые с мая 1996 года Национальным академическим концертным оркестром Беларуси фестивали белорусской камерной музыки. Данные проекты «имеют как просветительский, так и научный характер. Ими охвачены Несвиж, Мир, Заславье, Мстислав, Туров, Новогрудок и другие молодые города, которые в разные века являлись центрами развития культуры Беларуси. Исполнению на таких фестивалях белорусской музыки разных эпох предшествует большая исследовательская работа, обращение к архивным документам. Концертная программа дополняется не только художественными выставками, но и, в некоторых городах, научно-практическими конференциями» [7, с. 258]. В таких фестивальных мероприятиях на первый план выходят просветительская и научно-обучающая функции. Возможность проанализировать и обсудить фестивальную деятельность с научной точки зрения дает возможность представить реальную картину развития белорусского искусства на данном этапе, а также познакомиться с художественными достижениями в той или иной сфере искусства и с процессами и новыми тенденциями, которые в ней происходят. К фестивалям такого формата относятся также Международный фестиваль «Ренессанс гитары» в Гомеле (1997), Международный театральный фестиваль «Белая вежа» в Бресте, Республиканский фестиваль национальной драматургии имени В. И. Дунина-Марцинкевича в Бобруйске (1998).

Для цели данной статьи следует заметить, что на протяжении всего существования художественного фестиваля не теряла своего значения досуговая функция. Фестиваль от своего зарождения до современности является, прежде всего, широкомасштабным праздником, создающим

приподнятое настроение и особую фестивальную атмосферу, благодаря которой собирает в своем культурном пространстве огромное количество людей.

Итак, на рубеже XX–XXI веков значимым аспектом развития фестивального движения по-прежнему является функциональность и во многом определяет тот уровень развития, на котором находится белорусская культура. К анализу фестивального движения этого периода обратились белорусские исследователи Н. Е. Бунцевич, Л. П. Сивурова. «Наиболее эффективным на данном этапе представляется не количественный рост, а более полное использование фестивальных функций» [7, с. 259]. Фестивальное движение исторически складывается и развивается «как социальное явление, иллюстрирующее наиболее актуальные идеи и потребности общества, которыми являются идеи гуманизма, духовности, общественного прогресса, эстетического развития личности и социума», – считает исследователь Л. П. Сивурова [8, с. 85].

Основными тенденциями развития фестивального движения рубежа веков является распространение его по регионам Беларуси и перерастание фестивалей республиканских, областных и региональных в масштабные международные. Фестивали начинают рассматриваться как стимул для повышения инвестиционной привлекательности городов и целых регионов. Данные тенденции непосредственно связаны с более полным использованием фестивальных функций, что отражает уровень развития культуры на данном этапе. «Одной из самых значимых для Беларуси на сегодняшнем этапе могла бы стать экономическая функция фестивалей, перспективность которой доказана зарубежной фестивальной практикой» [7, с. 259].

Заключение. Изучив работы исследователей, посвященных функциональности праздников и фестивалей, а также рассматривая функции фестиваля в связи с динамикой белорусского культурного развития, мы пришли к следующему выводу:

- фестиваль многофункциональное явление;
- наиболее значимыми, на наш взгляд, функциями фестиваля являются: коммуникативная, экономическая, эстетическая, идеологическая, просветительская, популяризаторская, обучающая и досуговая;
- функции фестиваля могут являться важнейшим аспектом изучения белорусского фестивального движения, так как во многом отражают развитие культуры на разных этапах истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жигульский, К. Праздник и культура / К. Жигульский. – М.: Прогресс, 1985. – 336 с.
2. Николаева, П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры: дис. ... канд. культурологии / П. В. Николаева. – Краснодар, 2010. – 229 с.
3. Литвинова, М. В. Массовый праздник как полифункциональное явление / М. В. Литвинова // Наука. Искусство. Культура. – М., 2013. – Вып. 2. – С. 5–11
4. Карпова, Г. Г. Праздник в контексте социальных изменений: дис. ... канд. социал. наук / Г. Г. Карпова. – Саратов, 2001. – 156 с.
5. Пронина, И. Н. Феномен праздника в контексте отечественной культуры: дис. ... канд. философ. наук / И. Н. Пронина. – Саранск, 2001. – 143 с.
6. Меньшиков, А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ... канд. искусствовед. / И. Н. Пронина. – М., 2004. – 178 с.
7. Бунцевич, Н. Е. Фестивальное движение / Н. Е. Бунцевич // Культура Беларуси: 20 лет развития (1991–2011): [монография] / С. П. Винокурова [и др.]; науч. ред. И. И. Крюк. – Минск: Институт культуры Беларуси, 2012. – 327 с.
8. Сивурова, Л. П. Фестивальная деятельность в области народного художественного творчества в Беларуси на рубеже XX–XXI веков / Л. П. Сивурова // Вестн. БГУКИ. – Минск, 2005. – Вып. 4. – С. 82–86.

Поступила в редакцию 28.01.2015 г.

УДК 738.036(476.2):929

Керамика М. В. Васковского в народном декоративно-прикладном искусстве Мозырщины

Герасимова Н. А.

Учреждение образования «Мозырский государственный
педагогический университет имени И. П. Шамякина», Мозырь



В статье отражен анализ творчества народного мастера Республики Беларусь Михаила Васильевича Васковского. На примерах работ раскрывается роль его творчества и влияние на развитие декоративно-прикладного искусства не только Мозырщины, но и Припятского Полесья в целом. Творчество мозырского художника-керамиста М. В. Васковского, как и других художников-керамистов Полесского региона (И. А. Кашаеда, Н. Н. Пушкар и др.) отражает специфические черты окружающей действительности Гомельщины. В статье делается попытка автора осуществить художественное обобщение народного искусства данного региона, поскольку Гомельское Полесье представляет собой самостоятельный, регионально-самобытный ареал, выделяющийся среди иных территориальных зон Республики Беларусь особой креативной социокультурной системой.

Творческая биография художника – это отражение жизни свободного народа, эволюции традиций, проникающих в социальную культуру развивающейся нации. Создавая произведения различных видов декоративно-прикладного и изобразительного искусства, народные мастера стремятся к субъективному видению вещей, форм, образов и, учитывая опыт прошлого, используют достижения предшественников, национальные особенности и самобытность народа. Новаторство исходит из накопленного опыта художественного воплощения действительности, базирующегося на национальной культуре.

Ключевые слова: народное декоративно-прикладное искусство, народная керамика, Полесский регион, духовное наследие.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 30-33)

Ceramics by M. V. Vaskovski in the Folk Decorative and Applied Arts of Mozyr District

Gerasimova N. A.

Educational establishment «Mozyr State Pedagogical I. P. Shamiakin University», Mozyr

Analysis of the creative activity of the folk artist of the Republic of Belarus Mikhail Vasilievich Vaskovski is reflected in the article. On the example of his works role of his creativity and impact on the development of decorative and applied arts of not only Mozyr District but also Pripjat Pollessye on the whole is revealed. Creativity of Mozyr ceramics artist M. V. Vaskovski as well as of other ceramics artists of Pollessye Region (I. A. Kashayed, N. N. Pushkar and others) reflects specific features of the surrounding reality of Gomel Region. Attempt is made by the author to implement artistic generalization of folk art of Pollessye District since Gomel Pollessye is an independent, regionally specific area, which stands out among other territorial areas of the Republic of Belarus by special creative social and cultural system.

The creative biography of the artist is the reflection of the life of free people, of the evolution of traditions, which penetrate social culture of the developing nation. Creating works of different types of decorative and applied arts as well as of fine arts folk artists aim at subjective vision of things, forms, images and, considering the experience of the past, use achievements of predecessors, national features and peculiarity of the people. Novelty goes out of the accumulated experience of artistic implementation of the reality which is based on the national culture.

Key words: folk decorative and applied arts, folk ceramics, Pollessye Region, spiritual legacy.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 30-33)

Адрес для корреспонденции: e-mail: gerasimowa0202@yandex.ru – Н. А. Герасимова

Декоративно-прикладное искусство Полесского региона – уникальное социокультурное явление (В. И. Жук, Н. Ф. Высоцкая [1–2] и др.). Народные представления о прекрасном, сложившиеся на протяжении веков, ассоциативно-условная знаковость и символика, составляют основной контент художественного мышления народа, сформированного на синкретизме духовного и материального в образном отражении картины мира (О. А. Коврик, Е. М. Сахута, Г. Ф. Шауро [3–5] и др.).

В творчестве мозырских художников-керамистов: М. В. Васковского, И. А. Кашаеда, Н. Н. Пушкаря и др. отражены специфические черты окружающей действительности Гомельщины, осуществлено художественное обобщение народного искусства Полесского региона.

Цель данной статьи – выявление специфических черт, особенностей творчества, своеобразие свойств народного декоративно-прикладного искусства Мозырщины на примерах керамических произведений народного мастера М. В. Васковского.

Гомельское Полесье представляет собой самостоятельный, регионально-самобытный ареал, выделяющийся среди иных территориальных зон Республики Беларусь особой креативной социокультурной системой.

Народному искусству на всех этапах его бытования свойственна традиционность. Она определяет своеобразные черты современного народного искусства: утрата бытовых, практических функций и одновременно рост декоративности художественного значения изделий. Изучение и развитие народного искусства Припятского Полесья рассматривается сегодня как важнейшая задача сохранения духовного наследия для национально-культурного возрождения Республики Беларусь.

Художник-керамист М. В. Васковский как представитель гомельской традиции в народном искусстве. Мозырские мастера-искусники (П. С. Дурчин, П. С. Захаров, И. А. Кашаед, Н. Н. Пушкарь и др.), анализируя атрибуты народного творчества, черпают в них образы, характеры, темы, сюжеты своих произведений, художественно обобщая и преломляя их в собственных изделиях. В этом направлении плодотворно работал недавно ушедший из жизни известный

мозырский художник-керамист М. В. Васковский. Знакомство с творчеством данного человека дает возможность расширить образные представления о его произведениях, способствует духовному обогащению, вдохновению и поиску прекрасного [2].

Творчество М. В. Васковского нами рассматривается впервые. Исследования показали, что произведения мастера проникнуты своеобразием художественного творчества. Нами обнаружен широкий спектр технических возможностей керамики, разнообразие форм и сюжетов, а также принадлежность их к белорусской культуре. В его руках глина оживала, начинала играть иными красками в собственной композиции, истории, особом смысле, запоминающемся образе («Пчеловод», «Рыбак», «Скульптор»). Предметы его творчества многообразны: сервизы, наборы посуды под запоминающимися названиями: «Глякі», миски, горшки, кувшины, вазы, декоративные сосуды «Лев», «Зубр», отражающие истинно народные полесские традиции.

М. В. Васковский тонко чувствовал материал, творил неповторимые образы, использовал особые рецепты и редкую старинную технику дымления, в процессе обработки которой глина становилась черной и блестящей. Окончив среднюю школу, М. В. Васковский, не раздумывая, поступил на отделение керамики Бобруйского училища художественных промыслов, т. к. стремился освоить и продолжить традиции прошлого, создавая собственное и особенное. В первое время ученик восхищался достижениями своего учителя, знаменитого художника-керамиста Николая Пушкаря. Постепенно, через долгие поиски и эксперименты в керамике «родился» индивидуальный творческий почерк самого М. В. Васковского как творца и художника. Разнообразные сюжеты его произведений основаны на жизненных наблюдениях деревенской жизни «полешуков» в народных и авторских сказках. Он считал, что «в белорусских народных сказках и былинах “живут” герои и героини его работ...» [6]. Нами подмечено, что в творчестве М. В. Васковского воспроизведен неординарный подход к керамическому материалу, обозначен субъективный взгляд на пластику.

Белорусские мотивы в творчестве керамиста М. В. Васковского. Идея первой скульптуры «Рыбак» основана на компакт-

ности скульптуры с выделенными главными чертами. По словам автора, – это чудесный образ босоногого, бедного дядьки-рыбака, которому наконец-то посчастливилось поймать огромную рыбу. Свои образы мастер находил среди окружающих его людей, старался перенести их особенные черты и даже характер на глиняных персонажей. Каждая скульптура М. В. Васковского индивидуальна и неповторима: «Косарь», «Полесские музыканты», «Кузнец» и др. В данных композициях персонажи передают общее представление о характере «белорусов-полешуков»: спокойные, неторопливые, добрые и в душе веселые. В глазах глиняных дядюшек и тетюшек воплощенный юмор и смех препятствует равнодушному отношению и сопровождается улыбкой. Юмор часто сопутствует работам мастера, воплощенным в традициях, заложенных еще Николаем Пушкарем. Он отражает характер самого керамиста – человека с большим чувством юмора, постоянно подмечающего смешное, происходящее рядом в повседневной жизни.

Творческий девиз Михаила Васковского «Красота во всем!..» [6]. Каждая его скульптура имеет свою историю. Например, в керамических работах представлены образы героев разнообразной тематики, привлекающие зрителей. В композиции «Мельник» раскрыт образ старого человека. Его борода символизирует реку, по которой плывут рыбки. На голове старика стоит мельница. Ее ручку он крутит, меля муку с силой, которая вершит круговорот жизни, придавая смысл нашему бытию.

Михаил Васильевич в совершенстве владел мастерством изготовления свистулек. В них заключен образно-пластический язык, выделяющий его произведения. Глиняные фигурки имеют длинные ножки и большие головы на длинных шеях, украшенные рожками и завитками, имитирующими шерсть животных. Именно за эти украшения терракотовых свистулек он был отмечен призом, удостоен Почетным знаком и дипломом музея свистулек в г. Чезуна на II и V Всемирных выставках-конкурсах в Италии.

Одной из выдающихся работ мастера является скульптура «А мне летать охота!». Она родилась во времена перестройки. Когда М. В. Васковскому «захотелось взлететь, воспарить над житейскими проблемами».

В большинстве работ мастера-керамиста этнографически точно переданы особенности национального костюма, народного быта, характера. Его глиняные скульптурки, декоративные сосуды, различные виды посуды демонстрировались во многих странах мира (Германия, Франция, Италия, Польша, Португалия и др.). Каждая из таких работ – это целое сюжетное повествование, дополненное своеобразным названием, среди них «Продаю кота», «Лайдак», «У гліне і капейка не згіне...», «А мне летать охота...». Его творчество основывается на использовании полесских обычаев, традиций и национальной неповторимости.

Работы М. В. Васковского в бытность Советского Союза неоднократно представлялись на ВДНХ в г. Москве, где были отмечены серебряными и бронзовыми медалями. Например, за новую технологию изготовления цветной глазури он получил серебряную медаль.

По словам автора, наиболее запоминающейся для него была выставка (совместно с Дмитрием Полозом) в 1980 г. в Раубичах – Музее белорусского народного искусства (филиал Национального художественного музея Республики Беларусь), на которой его творчество высоко ценили ведущие специалисты, среди которых были Е. М. Сахута и О. А. Лобачевская. В последние годы своей жизни Михаил Васильевич занимался изготовлением и установкой садово-парковой скульптуры в г. Мозыре. С 2004 году он руководил кружком в Центре детского творчества [7]. Каждая из работ, выполненная Михаилом Васильевичем на заказ – это отзвук прошлого. Во многих уголках г. Мозыря можно видеть его произведения.

Мозырщина испокон веков славилась гончарных дел мастерами, их умелыми руками и богатой фантазией. Города, как и люди, имеют свое лицо, свой облик. Особый облик г. Мозыря придают не только уникальный по красоте ландшафт, но и рукотворная красота, любовно созданная художником-керамистом М. В. Васковским. Возле Центрального универмага им сооружена корчага в современном стиле (ил.) («...корчага – древнерусский глиняный сосуд X–XII вв. с округлым туловом и двумя ручками, позднее – большой сосуд типа горш-





Васковский М.В. Баба.
Керамика.

ка с широким горлом...» [8–9]). По мнению М. В. Васковского, данная корчага, с одной стороны, несет в себе возглас будущего, с другой – оставляет за собой след минувших лет [6]. Другая старинная корчага (ей около двух тысяч лет), отреставрированная

М. В. Васковским, хранится в музее «Полесская веда» на Замковой горе г. Мозыря. В уличное убранство родного города художник-керамист вложил много сил и энергии, представленной выполненными им в национальном стиле глиняными фигурками (декоративные фонарики, светильники, сказочные водолеи, скульптуры сказочных героев лисы Алисы и кота Базилио из сказки А. Н. Толстого «Золотой ключик», старенького «мужика-полешука», цветочные башмачки).

М. В. Васковский – член Белорусского союза мастеров народного творчества (1992). За плодотворную работу и преданность любимому делу в области декоративно-прикладного искусства получил звание народный мастер Республики Беларусь (2004). За разработку и изготовление керамических высокохудожественных изделий мелкой пластики фольклорного характера, а также декоративных сосудов «Зубр», «Лев» он награжден серебряной и бронзовыми медалями ВДНХ БССР.

Творчество мастера М. В. Васковского играет важную роль в контексте развития белорусского декоративно-прикладного искусства Мозырщины и всей Республики Беларусь. Множество художественных изделий автора способствуют самоидентификации подрастающего поколения с национальными корнями и традициями прошлого. К сожалению, мастер не осуществил мечты о создании творения в керамическом искусстве – изделия из глины в сочетании с лозой; об открытии собственной мастерской, в которой он мог бы заниматься любимым делом – художественным творчеством с учениками.

Заключение. Михаил Васильевич Васковский внес весомый вклад в народную культуру белорусского народа. Он является последователем и преемником талантливейшего мастера мозырского Полесья Николая Никитича Пушкаря. Михаил Васильевич выработал собственный керамический стиль, благодаря которому его работы выделяются из тысячи других и отличаются качеством и натуральностью. Специфическими чертами его творчества выступают:

- а) осмысление и отражение в художественной форме образа «мужика-полешука» как не унывающего, жизнерадостного и самобытного;
- б) выработка собственного стиля, выгодно отличающего его работы от других керамистов;
- в) введение в производство глазури восстановительного огня черно-задымленной традиционной керамики и традиционных изделий мелкой пластики;
- г) разработка и внедрение около 600 образцов произведений декоративно-прикладного искусства;
- д) «запуск в производство» тысячи глиняных фигурок.

Ученики и последователи благодарны учителю-керамисту М. В. Васковскому за возрождение и дальнейшее процветание одного из забытых видов декоративно-прикладного искусства Мозырщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жук, В. И. Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII–XX вв.: становление и тенденции развития / В. И. Жук. – Минск: Бел. наука, 2006. – 319 с.
2. Высоцкая, Н. Ф. Декоративно-прикладное мастество Беларуси XII–XVIII ст. / Н. Ф. Высоцкая. – Минск: Беларусь, 1984. – 236 с.
3. Коврик, О. А. Белорусские расписные ковры на ткани как историко-художественное явление первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / О. А. Коврик. – Минск: Академия наук, 2003. – 23 с.
4. Сахута, Е. М. Народное искусство Беларуси: традиции, современное состояние, тенденции развития: автореф. дис. ... докт. искусствовед.: 17.00.04 / Е. М. Коврик. – Минск: Академия наук, 1996. – 13 с.
5. Шауро, Г. Ф. Развитие народного изобразительного искусства Беларуси конца XVIII – начала XXI вв.: историко-теоретический аспект: дис. ... докт. искусствовед.: 17.00.09 / Г. Ф. Шауро. – Минск, БГУКИ, 2009. – 357 с.
6. Из личной беседы автора с М. В. Васковским.
7. Мозырский районный исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.mozyrisp.gov.by>. – Дата доступа: 16.01.2012.
8. Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.classes.ru>. – Дата доступа: 18.05.2012.
9. Яндекс словари [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.yandex.ru>. – Дата доступа: 19.05.2012.

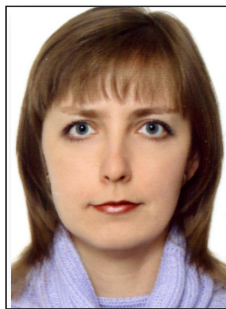
Поступила в редакцию 12.12.2014 г.

УДК 72.036(410)

Творчество Захи Хадид как образец развития стиля био-тек

Никифоренко А. Н.

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



Статья посвящена специфике творчества британского архитектора Захи Хадид, произведения которой являются ярким примером развития стиля био-тек в современной художественной практике. Автор анализирует наиболее выдающиеся работы З. Хадид, концентрирует внимание на основных стилиобразующих элементах био-тека. Важное место в статье отводится мнению самой Хадид, высказывания которой ценны как в понимании творческого почерка архитектора, так и в определении новых тенденций в развитии мировой архитектуры. В статье рассматриваются уже построенные здания и проекты будущих сооружений, создание которых состоится в ближайшие годы.

Заха Хадид – это британский архитектор арабского происхождения. Она родилась 31 октября 1950 года в Багдаде (Ирак). Несмотря на мусульманское воспитание в семье, именно от родителей Заха получила первые творческие наставления и навыки: мать научила азам живописи, отец воспитал свободную неординарную личность.

Ключевые слова: архитектура, стилиобразующие элементы био-тека, тенденции в мировой архитектуре.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 34-38)

Creative Work of Zaha Hadid as a Sample of the Development of Bio-Tech Style

Nikiforenko A. N.

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

The article is devoted to the specifics of creation by British architect Zaha Hadid, whose works are a prime example of bio-tech style in contemporary art practice. The author of the article analyzes the most outstanding Z. Hadid's works, focuses on the basic style elements of bio-tech. An important place is given to Hadid's opinion, whose statements are valuable both in understanding the creative style of the architect, and in identifying new trends in the world architecture. The article considers the existing buildings as well as designs of future structures, the creation of which will take place in the coming years.

Zaha Hadid is a British architect who is an ethnic Arab. She was born on October 31, 1950 in Bagdad, Iraque. Despite her Muslim family upbringing, it was the parents who gave Zaha first artistic training: her mother taught her basics of painting, the father shaped her free loving unusual personality.

Key words: architecture, style forming elements of bio-tech, tendencies in world architecture.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 34-38)

Современный человек живет в эпоху, наполненную множеством нововведений в разных областях знаний. Интенсивный научно-технический прогресс значительно повысил уровень технологий, которые оказали непосредственное влияние на развитие архитектуры. Новые строительные

конструкции и материалы обладают гибкостью и легкостью конфигурации, эластичностью линий, элегантностью внешнего исполнения. Именно это привлекает современных архитекторов, которые, используя компьютерное проектирование, создают уникальные здания. В результате рожда-

Адрес для корреспонденции: e-mail: nikiforenko606@gmail.com – А. Н. Никифоренко

ются сооружения с неповторимыми, оригинальными экстерьерами, реализующие широкую функциональность, отвечающие запросам самых взыскательных заказчиков. Все перечисленные особенности являются показательными характеристиками авторского почерка Захи Хадид. Поэтому целью данной статьи является – характеристика творчества архитектора Захи Хадид в контексте развития стиля био-тек.

Закончив в 1977 г. Архитектурную ассоциацию в Лондоне под руководством голландского архитектора Рема Колхаса, З. Хадид основывает собственное архитектурное бюро Zaha Hadid Architects [1].

Увлечение русским авангардом. В начале творческой деятельности, увлекаясь русским авангардом и конструктивизмом, З. Хадид создает несколько проектов новых сооружений: обитаемый мост над Темзой (1966), Клуб «Пик» на вершине горы в Гонконге (1983), Центр современного искусства в Огайо (1988), перевернутый небоскреб для г. Лестер (1994) и др. Однако, несмотря на победы в конкурсах, проекты не воплощаются в жизнь. Эти неудачи на долгие годы закрепляют за Хадид прозвище «бумажный архитектор». Несмотря на это, она остается верна своим принципам: Хадид не желает реализовывать проекты заказчиков, не отвечающие собственным архитектурным устремлениям, т. к. считает, что «архитектура – это не обслуживающая, а формообразующая дисциплина» [2].

В творчестве З. Хадид было два переломных момента. Первый – в 1990 г., когда ей поступил заказ на создание пожарной части для крупной компании, которая производит дизайнерскую мебель (Virta). Здание, построенное по законам деконструктивизма (течения, сформировавшегося в конце 80 гг. XX века), заставило общественность обратить внимание на неординарного архитектора. Второй момент – это строительство деконструктивистского Музея Гуггенхайма в Бильбао по проекту Ф. Гери (1997), что вновь возродило интерес к своеобразной архитектуре З. Хадид. С этого периода начинается полоса непрерывных заказов на создание проектов самых разных по назначению зданий. Среди них стоит отметить Центр современного искусства Розенталя в Цинциннати (штата Огайо, США), лыж-

ный трамплин в Инсбруке (Австрия), Музей естественных наук Phaeno в Вольфсбурге (Германия), центральное здание завода BMW (Германия).

Стилистическая манера З. Хадид. Она привлекает внимание удивительной плавностью линий, обтекаемостью форм, органичной связью с природой. Необычность, неординарность ее проектов состоит в полном отказе от привычной линейности архитектурных конструкций, в воплощенной возможности выйти за рамки перпендикуляров и параллелизмов. Архитектурный стиль З. Хадид навеян образами живого мира, органических форм природы, текучестью водных стихий, легкостью воздушного пространства. Все это правомерно соотнести со стилем био-тек (bio-tech). Сама архитектор не позиционирует свою стилистическую манеру таким образом. При этом обоснования ее творческого почерка свидетельствуют о характерных чертах именно био-тека. «В один прекрасный момент, – говорит Заха в интервью, – я посмотрела на планы крупных застроек и поняла, что они выглядят очень массивными и громоздкими. И подумала, что если сделать их в форме пригорка или холма, эти городские застройки не будут такими тяжеловесными. Тогда я стала работать с ландшафтом и топографией через плавные текучие линии, которые придают зданию такой вид, словно оно сделано из жидкости. Потребовались годы на то, чтобы перевести само слово “жидкое пространство” в идею, а идею – в здание» [3].

Долгое время главной сложностью новаторского архитектора было отсутствие подходящих материалов и технологий, посредством которых можно было построить такие «жидкие» биоморфные сооружения. «Когда я только начинала работать, – говорит Заха, – то понимала, что грядет технологическая революция, но не знала, где именно она случится. В результате компьютерный прогресс поменял все вокруг. Это касается и архитектуры – особенно формовки, которая стала совершенно бесшовной. Я имею в виду не только то, что современное здание буквально сливается с землей, но и то, что отсутствует всякий зазор между идеей и ее производственным воплощением <...>. Уже сейчас никто не распечатывает чертеж, все делается по электронной почте. Это ис-

ключает ошибки, неизбежные при работе вручную. Фактически эта технология эквивалентна тем, которые использовались в автомобиле- и авиастроении <...>. За последние десятилетия в архитектуре произошли тектонические сдвиги <...>. Радикально изменилось понимание топологии. Раньше как думали: архитектура всегда привязана к земле, связана с гравитацией, поэтому она должна быть приземленной и рациональной. Все было завязано на производстве, должно было оставаться плоским, однообразным – бесконечный конвейер» [3].

Наиболее законченным воплощением, по мнению самой З. Хадид, поисков комплексности, динамики, многослойности архитектурного пространства является Музей естественных наук Phaeno в Вольфсбурге (Германия) [2]. Он вошел в список лучших архитектурных сооружений 2006 г. и был отмечен премиями имени Мис Ван дер Роэ и Стирлинга. Музей напоминает космический корабль, парящий в воздухе вопреки всем законам гравитации. Возможно, этот архитектурный шедевр и дал повод критикам назвать саму Захи «инопланетянкой».

Музейная архитектура в творчестве З. Хадид – не редкость. В тихой северной части Рима, почти не заметный с улицы за одной из многочисленных стен казарм «прячется» Национальный музей искусства XXI века MAXXI (Museo dell'Arte del XXI secolo, 1998–2010). Как наружные, так и внутренние стены здания выполнены из неотделанного бетона нежно-серого цвета. Полы и ступени висячих переходов сделаны из металла. Архитектурное пространство представляет собой переплетение изогнутых объемных «лент», что позволяет логично делить музей на галереи. По сути, это пять поддерживающих друг друга построек, отделенных одна от другой перегородками.

Показательная для Хадид текучесть форм выполнена с помощью специального самоуплотняющегося бетона. Отдельные элементы конструкции отливались прямо на месте и скреплялись в единую композицию особым бесшовным методом. В результате родилось пространство с плавными, непрерывными линиями, перетекающими одна в другую.

Спиралевидная белая конструкция здания весьма выразительна в контрасте с

черным цветом лестниц. Усиливает эффект естественное освещение интерьера, которое заполняет пространство, благодаря огромным «французским» окнам, и длинные ленты скрытой светодиодной подсветки. Такая бело-черная гамма не сковывает фантазию устроителей выставок, а предоставляет максимум свободы для размещения экспозиции. Коллекция музея MAXXI только формируется. К настоящему моменту она включает произведения таких знаменитостей, как Аниш Капур, Герерд Рихтер и Ансельм Кифер [4, с. 33].

Уникальные сооружения З. Хадид в Китае, например, Оперный театр в Гуаньчжоу (провинция Гуандун, 2009 г.). В проекте здания запланированы два зала: театральный (рассчитан на 1800 мест) и многофункциональный (для 440 зрителей), несколько помещений для репетиций и обширный холл. Для любого театрального здания огромное значение имеет акустика. В гуаньчжовском театре именно она диктовала геометрию всех залов. З. Хадид традиционно для себя применила компьютерное проектирование, посредством которого было смоделировано то качество звука, которое стало, впоследствии, особой гордостью оперного театра.

Внешнее решение здание было навеяно окрестными пейзажами Жемчужной реки, в дельте которой расположен город Гуаньчжоу. Обтекаемые линии и формы речных долин, величественные каньоны, узкие ущелья – все это просматривается в архитектуре оперного театра, который в полной степени отражает индивидуальный стиль З. Хадид. Плавность силуэтов, эластичность объемов, отсутствие острых углов здания создают ощущения нарушения законов физики. Эффект усилен доминированием светлого колорита (серый экстерьер и белый интерьер), мягким светом галогенных лампочек, применением необычного внешнего остекления [5].

Преподаватель Пекинской академии изящных искусств Фан Линг утверждает, что для современного Китая Заха Хадид выступает самым эффективным глобальным архитектором [6]. В ее работах присутствует визуальная сложность, внешняя гибкость и текучесть форм, что позволяет зданиям органично вписываться в современное городское пространство Китая.

Еще один проект для Китая представило архитектурное бюро Zaha Hadid Architects – Культурный центр для города Чанша (провинция Хунань). Это типичный современный образец т. н. «городской живучести», т. е. органичное вписывание в пространство города. Если первые проекты З. Хадид обвиняли в «агрессивном вторжении в городскую среду», то данный культурный центр демонстрирует мягкие формы и органичность с пейзажем. Перед нами предстает сооружение, стиль которого можно смело обозначить как нео-органическая архитектура.

Каждое из трех основных зданий комплекса (Большой театр, Музей современного искусства, Малый театр) решено в особом футуристическом образе. Самая крупная конструкция – Большой театр – напоминает ребристый четырехлистник, музей схож с фантастическим цветком, а Малый театр подобен панцирю доисторического животного. Несмотря на то, что здания размещены отдельно друг от друга, все они соединены витиеватыми дорожками, которые и функциональны (двигаясь по ним, посетители перемещаются из здания в здание), и декоративны (линии объединяют сооружения в целостный комплекс).

На первый взгляд может показаться, что Культурный центр полностью отрицает традиционную китайскую архитектуру. На самом деле, в концепции проекта заложена философская идея китайского сада: все составляющие (вода, земля, камни, цветы) органично вписаны в целостную структуру ради ее постоянного оживления. З. Хадид абсолютно современно решила древнейшую китайскую философскую идею. Перед нами органичное соединение образов, материалов и природной топографии. «Мне кажется, когда делаешь масштабный проект, а не просто дом или маленькое здание, гораздо сложнее перенести в него исторические ценности. Но иногда можно чему-то научиться у местных» [3]. Здесь просматривается показательная черта авторского почерка З. Хадид, для которой творчество – это возможность постижения и формирование мира.

Работы З. Хадид в разных странах мира. Сегодня Хадид как весьма востребованный архитектор творит практически по всему миру. Среди ее наиболее известных работ стоит отметить Центр Гейдара Алие-

ва в Баку (Азербайджан), Центр водных видов спорта к летним Олимпийским играм 2012 г. в Лондоне, Мост Шейха Саида в Абу-Даби (ОАЭ), «Танцующие башни» в Дубаи (ОАЭ), Музей современного искусства в Королевстве Бахрейн, торгово-офисный центр Expo City в Каире (Египет), Capital Hill Residence в Подмоскowie (Барвиха, Россия) и др.

Каждый проект для Хадид – попытка «передать эмоции, которые испытывает человек, оказавшийся в дикой природе, в незнакомом, неисследованном месте» [2].

Поэтому, несмотря на единство творческих принципов и приемов, ее архитектурные шедевры ярко индивидуальны, выразительны, а главное – в полной мере отвечают духу времени и нации, для которой они вводятся.

З. Хадид устанавливает свои правила создания архитектуры: превалирование основополагающих принципов функциональности и эргономики при полной свободе творческого самовыражения. Она доказывает, что сегодня востребованы новые здания, которые создаются по законам природы – как в прямом, так и в переносном смысле слова – и те сооружения, органика которых базируется на плавности, текучести, живописности. И это вовсе не мода, а выражение назревшей реформы в области архитектуры, которая очень тесно взаимосвязана с основными процессами на земле: экологическими, экономическими, социальными, научными и т. д. По мнению З. Хадид, «заниматься архитектурой, когда ты женщина и иностранка, очень сложно. Тем более если ты делаешь нечто “ненормальное”» [2]. Стилистика био-тека, которая столь ярко прослеживается в творчестве З. Хадид, возникла именно в такой период развития искусства в целом и архитектуры в частности, когда появилась возможность воплотить все то «ненормальное», которое отличает творчество архитектора.

Параллельно с архитектурным творчеством З. Хадид занимается дизайном, читает лекции во многих странах, пишет книги по архитектуре. Например, в предметах мебели, светильниках, обуви также проявляются яркие черты био-тека: обтекаемые формы, витиеватые линии, ажурность и плавность структуры. И все это питает ее фантазию,

предоставляя возможность для создания новых проектов. А официальным подтверждением верности выбранного пути, яркости и неординарности творческого почерка З. Хадид стали Прицкеровская премия, которую в 2004 г. впервые в истории получила женщина-архитектор, Стирлинговская премия, вручаемая в Великобритании за мировые достижения в архитектуре (2010). Также прославленной женщине-архитектору был присвоен титул Дамы-Коммандора ордена Британской империи, что практически соответствует рыцарскому званию [1].

Заказы архитектурного бюро Zaha Hadid Architects расписаны до 2021 г. Многие проекты уже воплощаются в жизнь, некоторые пока остаются на бумаге (и это тоже естественный процесс). «Думаю, у меня все получилось, – говорит З. Хадид, – потому что люди просто не знали, как себя со мной вести: я была сумасшедшая, порой злая и раздражительная, но упорная, настойчивая и одержимая» [2].

Заключение. Таким образом, стиль З. Хадид складывается и развивается в контексте современного развития науки и технологий. Важное место в этом процессе сыграл и био-тек, который отражается особенно ярко в творчестве Хадид. Именно этот стиль позволяет такому современному архитектору и дизайнеру, как Заха, объединять новаторства в сферах архитектуры, компьютерных, инженерных технологий, изобразительного искусства, экодизайна и других развивающихся областей современной культуры. Биоморфные формы, текучие линии, тесная связь с природой как в образном решении, так и в технологии исполнения, применение экологически чистых материалов и возобновляемых ресурсов, – все это полностью соответствует как требованиям стиля био-

тек, так и архитектуре З. Хадид. Творческий язык Хадид – это оригинальное, элегантное, самобытное и неординарное явление. И не случайно первый профессиональный учитель З. Хадид Рем Колхас назвал ее «планетой на своей собственной орбите».

В целом, специфику творчества З. Хадид лучше всего отразит она сама: «нашей архитектурой мы можем приоткрыть людям дверцу в другой мир, вызвать у них энтузиазм, взволновать их. Наша архитектура интуитивна, радикальна, интернациональна и динамична. Мы занимаемся созданием зданий, которые вызывают особые чувства – ощущение некоторой странности и новизны, сравнимое с эмоциями от поездки в какую-нибудь новую страну» [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Рябушин, А. В. Заха Хадид. Вглядываясь в бездну / А. В. Рябушин. – М.: Архитектура-С, 2007. – 336 с.: цв. ил.
2. Биография Захи Хадид [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tannarh.narod.ru/publ/iskusstvo/arkhitektura/biografija_zakhi_khadid/27-1-0-148. – Дата доступа: 10.09.2014.
3. Интервью З. Хадид [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.interviewrussia.ru/art/zaha-hadid-ya-feministka-v-tom-smysle-cto-veryu-zhenshchiny-umnye-sposobnye-i-celeustremlennye>. – Дата доступа: 02.09.2014.
4. Гнедовский, М. Б. Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле / М. Б. Гнедовский // Социальное проектирование: прорыв к реальности: сб. науч. тр. / НИИ культуры. – М.: Искусство, 1990. – 115 с.
5. Оперный театр в Гуанчжоу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tiptotrip.ru/tips/900-opernyy-teatr-v-guanchzhou-guangzhou-opera-house-kitay#ixzz3FwHWAZzv>. – Дата доступа: 24.10.2014.
6. Platt, K. H. Zaha Hadid and the Energy of Change / K. H. Platt // The New York Times. – 2012. – June 18 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2012/09/13/>. – Дата доступа: 02.09.2014.
7. Мобильный художественный павильон от Захи Хадид [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.arhinovosti.ru. – Дата доступа: 27.10.2014.

Поступила в редакцию 17.02.2015 г.

УДК 725.1:339.37:747.012

Комплекс средств дизайна в формировании предметно-пространственной среды торговых комплексов

Сошинский А. И.

Национальный университет гражданской защиты Украины, Харьков



Статья посвящена актуальной проблеме формирования предметно-пространственной среды объектов с торговой функцией средствами дизайна в системе мегаполиса. Методом системного подхода, логико-теоретического сравнительного анализа отечественного и зарубежного опыта, методом мониторинга, экспертных субъективных оценок и визуально-аналитическим методом был проведен композиционный анализ супермаркетов и гипермаркетов города Харькова, построенных и реконструированных в период 2003–2014 гг.

Историография эволюции торговых зданий стала основой для систематизации эмпирической истории процесса развития архитектурно-дизайнерского подхода в формировании объектов с торговой функцией.

В результате проведенного исследования были систематизированы типы средств дизайна, формирующие предметно-пространственную среду торговых комплексов (интерьера и экстерьера): дизайн инженерно-механических коммуникаций (лифты, эскалаторы, травелаторы), дизайн торгового оборудования (стационарного, подвижного, трансформирующегося), световой дизайн, цветовой дизайн, графический дизайн, мультисенсорный дизайн, интерактивный дизайн, дизайн природно-искусственного озеленения.

К наиболее эффективным средствам дизайна в аспекте формирования и трансформирования художественно-эстетического образа торгового комплекса и его интерьера относятся средства графического и свето-цветового дизайна.

Использование основных результатов исследования будет способствовать повышению уровня комфортности торговых комплексов и визуальной экологии городской среды.

Ключевые слова: средства дизайна, торговые комплексы, архитектурно-дизайнерский подход, графический дизайн, световой дизайн, цветовой дизайн.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 39-44)

Complex of Design Tools in the Formation of Object and Spatial Environment of Shopping Complexes

Soshinski A. I.

National University of Civil Defense of Ukraine, Kharkiv

The article is devoted to the topical issue of forming object and spatial environment of shopping complexes by design means in the system of the metropolis. By means of systematic approach, logical and theoretical comparative analysis of domestic and foreign experience, monitoring methods, expert estimates and visual analytical method the compositional analysis of supermarkets and hypermarkets in the city of Kharkov, built and reconstructed in 2003–2014, was conducted.

Historiography of the evolution of shopping buildings became the basis for systematization of empirical history of the development of architectural and design approach in the formation of objects with the shopping function.

As a result of the study types of design tools that form the object and spatial environment of shopping complexes (interior and exterior) were systematized: design of mechanical engineering and communications (elevators, escalators, walks), the design of commercial

Адрес для корреспонденции: e-mail: disput@ksada.edu.ua – А. И. Сошинский

equipment (stationary, mobile, transforming), lighting design, color design, graphic design, multi-touch design, interactive design, the design of natural and artificial landscaping.

The most effective means of design in terms of the formation and transformation of the artistic and aesthetic image of the shopping complex and its interiors are a means of graphic and light and color design.

The use of the research findings will enhance the comfort level of shopping complexes and visual ecology of the urban environment.

Key words: *design tools, shopping centers, architectural and design approach, graphic design, lighting design, color design.*

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 39-44)

Социально-экономические перемены, происходящие в Украине в период обретения ею статуса независимого государства, коснулись, в том числе, и сферы формирования предметно-пространственной среды архитектурных объектов с торговой функцией, а именно создания крупных торгово-общественных центров. Это главное направление развития инфраструктуры г. Харькова зафиксировано в генеральном плане 2004 г., «Генеральном плане развития города Харькова до 2026 года», а также в стратегии развития г. Харькова до 2030 г. с целью включения его в список глобальных городов ТОП-100.

Проведенный ретроспективный анализ литературных источников по данной теме позволил выявить основные результаты исследований, полученные предшественниками. Например, обоснование перспектив развития типов и новых принципов проектирования торговых зданий рассмотрено в монографии А. И. Урбаха [1]. Средства пространственной организации торговой сети США и Великобритании, а также типология объектов торговли и строительства торговых центров в условиях плотной городской застройки мегаполисов проанализированы в работах иностранных специалистов: Н. Беддингтон, В. Грюна, Л. Смита, Д. Гослинга и Б. Мэйтленда [2]. Подробный анализ архитектурно-интерьерной структуры американских типов торговых комплексов (супермаркетов и гипермаркетов) был проведен Х. С. Пик и Е. Ф. Пик [3].

Труды перечисленных ученых, выполненные в период 70–80-х гг. XX в., сформировали теоретическую базу для дальнейших научных исследований торговых комплексов. Однако в настоящее время они утратили былую актуальность, так как не отражают последние достижения в области индустрии дизайна, который стал всеобъемлющим явлением и ведущим формообразующим фактором в формировании

предметно-пространственной среды жизнедеятельности.

В диссертационных работах последних лет актуализируется проблема видеоэкологической комфортности среды (С. Г. Чечельницкий, ХНУСА). В этом аспекте следует рассматривать архитектурно-дизайнерскую организацию торговых комплексов (ТК), их проектного образа в структуре городской застройки. Автором данного исследования было выявлено, что в большинстве решений интерьеров ТК преобладает интертекстуальность, эклектика, хаос в противовес единству, ясно выраженным стилевым направлениям, сформировавшимся в истории проектной культуры. Кроме этого, вопросы, связанные со спецификой сценарного подхода, нацеленного на создание «смены декораций» и эмоциональных состояний человека в среде предприятий торговли, в научных исследованиях подробно не рассматривались. До сих пор не систематизирована типология средств дизайна для этих объектов и не определена роль каждого из них в решении задач формирования оптимальной среды торговых комплексов. Данные предпосылки послужили основанием для разработки структурно-логической схемы этапов данного исследования и формулирования его цели.

Цель исследования – выявление совокупности комплекса средств дизайна и их иерархии в формировании художественно-эстетического образа предметно-пространственной среды торговых комплексов в контексте архитектурно-дизайнерского подхода.

Терминологический аппарат и методика исследования. На первом этапе исследования была проведена систематизация понятийного аппарата, что стало основанием для уточнения и составления терминологического словаря в области мерчандайзинга и торговой рекламы. В словаре под общей редакцией доктора архитектуры А. П. Мар-

дера указывается на то, что дизайн имеет много общего с архитектурой, а иногда и совпадает с ней в объекте творческой деятельности, в приемах и средствах гармонизации предметной среды. Поэтому дизайн можно рассматривать как расширение принципов архитектуры на весь предметный мир в условиях промышленного производства [4, с. 84]. На «сращивание» архитектурных и дизайнерских принципов указывал в монографиях профессор МАРХИ В. Т. Шимко.

Методика данного исследования основана на системном, средовом и комплексном подходах к анализу объекта исследования – предметно-пространственной среды торговых комплексов г. Харькова. Методика включает ретроспективный литературно-аналитический обзор источников по теме, метод мониторинга, сравнительный анализ зарубежного и отечественного опыта проектирования и строительства предприятий торговли, метод экспертных субъективных оценок, графоаналитический метод анализа композиционных и функционально-планировочных решений, визуально-аналитический метод. В работе использованы проекты и реализации супермаркетов для г. Харькова, разработанные харьковскими архитектурными фирмами в период 2000–2013 гг.

Симбиоз средств архитектуры и дизайна. Одна из задач данного исследования состояла в систематизации эмпирической истории процесса развития архитектурно-дизайнерского подхода в формировании объектов с торговой функцией. Для ее решения были выбраны практически все известные исторические прототипы, начиная с греческой агоры, римского форума, арабско-исламских ханов, далее – работы европейских инженеров-архитекторов (Р. Саржера, Ф. Канделы) с их функционально-технологическим подходом к формообразованию крытых рынков, и заканчивая предприятиями торговли США и стран Европы, построенными в XX веке (суперсторы, «удобные магазины», гипермаркеты, семейные и дисконтные центры). Совокупность этих объектов образовала вертикальную ось полихронии в схеме, иллюстрирующей эволюцию развития архитектурно-дизайнерского подхода в формировании объектов с торговой функцией. Параллельно и синхронно по временным периодам были

расположены объекты торговли (универмаги, супермаркеты, торговые центры, торгово-развлекательные комплексы), разработанные в странах СНГ и Украине. Такая графоаналитическая модель наглядно демонстрирует тенденцию тотального внедрения концепции «всеобъемлющего дизайна», которую прогнозировал Б. Фуллер еще в 1927 году и которая сегодня реализуется в ряде архитектурных объектов, представляющих собой симбиоз средств архитектуры и дизайна. Например, универмаг Selfridges в Бирмингеме (Великобритания), в котором формообразующими элементами являются лекальные текущие формы, покрытые тысячами алюминиевых дисков, а сам силуэт формы вызывает ассоциации с вещами и объектами (тело кита, шлем мотоциклиста, ткань). Архитектурно-дизайнерский подход может быть также проиллюстрирован моллом на Тайване, сферическая форма которого олицетворяет его концептуальную программу «360 градусов обслуживания».

История проектной культуры демонстрирует разнообразные подходы к организации интерьерной среды (пространства, эстетической организации функциональных процессов жизнедеятельности, материального наполнения). Выделяют следующие варианты его формирования: «скульптурно-пластический» подход, «органический» подход, функциональный подход, технологический подход, системный подход, маркетинговый подход, сценарный подход. Интерьерный комплекс, формирующий «сценографию» среды, включает: архитектурное пространство (статичное, неизменяемое), процессы и технологии обеспечения этих процессов (функции) и предметное наполнение (прагматичное, декоративное и динамичное). Из перечня подходов возможно применять определенный, который будет отвечать не только созданию соответствующего дизайнерского образа среды, но и учитывать привычки, традиции, потребности круга людей, их образ жизни, на которые рассчитана предметно-пространственная среда предприятия торговли.

Проведенный анализ предметно-пространственной среды крытых рынков Харькова («Центрального», «Сумского», «Конного») выявил их усложненную объемно-пространственную организацию, раз-

номасштабность и высокую плотность размещения торговых построек (магазинов, киосков) на участке застройки, отсутствие композиционной целостности дизайнерских решений. Одним из позитивных примеров в области архитектуры харьковских рынков является реконструкция «Сумского рынка», который построен на месте демонтированного старого здания рынка (проект фирмы «Найс»).

В настоящее время в г. Харькове постепенно демонтируются или реконструируются торговые площадки возле станций харьковского метрополитена, представляющие собой спонтанное скопление разнообразных по форме киосков и павильонов, создающих впечатление не только визуального дискомфорта, но и препятствующие свободному перемещению больших потоков горожан. Они интегрируются в крупномасштабные, типовые модульные объемы.

Позитивной тенденцией последних лет можно считать появление в центральном ядре Харькова на первых этажах старых зданий современных предприятий торговли, благодаря которым регенерируется историческая «ткань» города. Дизайнерские решения вывесок и витрин магазинов на центральных улицах Харькова формируют респектабельный образ города – «первой» столицы Украины.

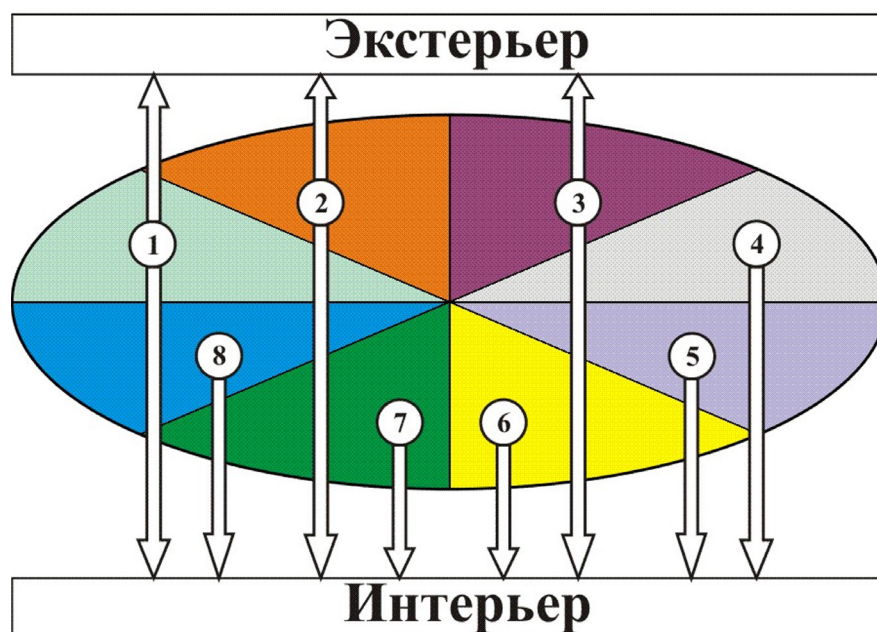
Комплекс средств свето-цвето-графического дизайна. Объектами мониторинга, проводимого автором публикации на протяжении 2003–2014 гг., были торговые центры и супермаркеты в исторической застройке города Харькова, а также сеть супермаркетов и гипермаркетов в жилых микрорайонах («КАРАВАН», «РОСТ», «МЕТРО», «КЛАСС», «ТАРГЕТ» «ДАФИ», «BILLA», «ВЕЛИКА КИШЕНЯ», «СЕЛЬПО», «БУДМЕН», «ЕПИЦЕНТР»). В связи со сменой торговой марки в ряде супермаркетов изменился фирменный стиль и, соответственно, внешняя реклама. Например, супермаркет по продаже строительных материалов «СЛОН» был переделан в «БУДМЕН», «ЮСИ» в «СЕЛЬПО», а «ОВІ» в «ЕПИЦЕНТР». Такие трансформации рекламного образа возможны благодаря присущей супермаркетам геометрической форме параллелепипеда – «коробки» или, как говорят, «евросарая». Именно такая морфология является

благоприятным фоном для большого числа разнообразных вариантов композиционных приемов решений фасада средствами свето-цвето-графического дизайна. Их геометрически простые очертания и крупные параметры формируют масштаб застройки. С одной стороны, они импонируют образу города Харькова как промышленного и образовательного центра Слобожанщины, а с другой – они не всегда корректно вписываются в существующий градостроительный контекст, как например, ТК «AVE PLAZA» по ул. Сумской (полифункционально насыщенная территория «активного старого центра» г. Харькова).

Согласно известной в 80–90-е гг. XX вв. классификации видов проектного дизайнерского творчества различают: индустриальный дизайн, графический дизайн, компьютерный дизайн, дизайн архитектурной среды, дизайн одежды и аксессуаров, арт-дизайн. Индустриальный дизайн охватывает не только проектирование наиболее трудоемкой и технически сложной продукции машиностроения и средств транспорта, но и предметов потребления (бытовые приборы, аппаратуру, инвентарь), мебели и оборудования, в частности, медицинского оборудования, посуды, детских игрушек и др. Индустриальный дизайн связан с технологическим дизайном, декорирующим дизайном, инженерным дизайном, классическим дизайном (художественным конструированием) и нон-дизайном [5].

В результате проведенного исследования были систематизированы типы средств дизайна, формирующие предметно-пространственную среду торговых комплексов (внутренняя «начинка» объектами дизайна архитектурного пространства и оформление фасадов): дизайн инженерно-механических коммуникаций (лифты, эскалаторы, травелаторы), дизайн торгового оборудования (стационарного, подвижного, трансформирующегося), световой дизайн, цветовой дизайн, графический дизайн, мультисенсорный дизайн, интерактивный дизайн, дизайн природного и искусственного озеленения (рис.) [6; 7].

Как показали результаты экспертных субъективных оценок, в которых принимали участие как профессионалы (архитекторы и дизайнеры), так и представители



- | | | |
|----|---|--|
| 1. |  | Светодизайн. |
| 2. |  | Цветодизайн. |
| 3. |  | Графический дизайн. |
| 4. |  | Дизайн торгового оборудования. |
| 5. |  | Мультисенсорный дизайн. |
| 6. |  | Интерактивный дизайн. |
| 7. |  | Дизайн природного и искусственного озеленения. |
| 8. |  | Дизайн инженерно-механических коммуникаций. |

Рис. Систематизированы типы средств дизайна, формирующие предметно-пространственную среду торговых комплексов.

других специальностей, из перечня вышеперечисленных средств дизайна наиболее эффективными для формирования художественно-эстетического образа торгового комплекса и его интерьера являются средства графического и свето-цветового дизайна. Разнообразные приемы светового дизайна воплощаются в использовании на фасаде объемных светящихся букв, динамичных устройств, «бегущих строк», вывесок с применением эффектов мерцания, неоновового света, лайт-боксов, LED-технологий. Дизайн торгового оборудования, инженерно-механических коммуникаций, мультисенсорный и интерактивный дизайн, а также дизайн природно-искусственного озеленения оказывают существенное влияние на формирование образа предметно-пространственной интерьерной среды торговых комплексов.

Всеобъемлющая роль комплекса средств дизайна как формообразующего фактора очевидна. Однако наличие в ряде решений немасштабных крупных элементов внешней рекламы, их насыщенный цвет или тесное размещение множества разнообразных вывесок на фасаде производят на людей негативное эмоциональное впечатление, которое профессионалы-проектанты характеризуют как «разрушение» архитектурно-дизайнерского цветопространства. Именно поэтому на комплекс средств свето-цвето-графического дизайна (ввиду их ориентировочной и художественной функции в городской среде) возлагаются серьезные задачи.

Для определения художественно-эстетических функций средств дизайна в формировании архитектурно-дизайнерского образа торговых комплексов г. Харькова было

проведено исследование этих объектов по таким направлениям:

- морфология архитектурной формы и средств дизайна торговых комплексов;
- роль внешней рекламы в реконструкции стилового решения дизайна фасада торгового комплекса;
- утилитарные и художественно-эстетические функции средств дизайна в формировании предметно-пространственной среды и перцептивного (видеоэкологического) образа торговых комплексов.

Заключение. Таким образом, научная новизна полученных результатов заключается в том, что впервые на основе совокупности изученных зарубежных и отечественных объектов систематизирована эмпирическая история процесса развития архитектурно-дизайнерского подхода к формированию зданий с торговой функцией и проанализирована иерархия типов средств дизайна в формообразовании предметно-пространственной среды торговых комплексов. Дальнейшее развитие получило определение художественно-эстетических функций средств дизайна в решении проектного образа предметно-пространственной среды торговых комплексов.

Практическое значение полученных результатов заключается в разработанном инновационном направлении в теории дизайна – определении роли средств дизай-

на в формировании психологически комфортного эмоционально-эстетического образа предметно-пространственной среды в контексте видеоэкологии. Основные положения работы могут стать необходимым методологическим материалом для архитекторов, дизайнеров при проектировании интерьера и экстерьера предприятий торговли в соответствии с новыми социальными, культурными и экономическими требованиями, а также использованы в учебном процессе вузов архитектурного и дизайнерского профиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Урбах, А. И. Торговые здания и комплексы / А. И. Урбах. – М.: Стройиздат, 1974. – 176 с. (Архитектору-проектировщику).
2. Гослинг, Д. Проектирование торговых комплексов: пер. с англ. / Д. Гослинг, Б. Мэйтленд. – М.: Стройиздат, 1979. – 136 с.: ил. = Design and Retail Systems / D. Gosling, B. Maitland. – The architectural Press Ltd: London, 1976.
3. Пик, Х. С. Супермаркет. Организация и управление: пер. с англ. / Х. С. Пик, Э. Ф. Пик. – М.: «Экономика», 1979. – 224 с.
4. Архитектура: Короткий словник-довідник / А. П. Мардер, Ю. М. Євреїнов, О. А. Паменицька та ін.; за заг. ред. А. П. Мардера. – К.: «Будівельник», 1995. – 335 с.: ил.
5. Архитектурный дизайн: словарь-справочник / под общ. ред. Е. С. Агранович-Пономаревой. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 342, [3] с. – (Строительство и дизайн).
6. Ефимов, А. В. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Специальное оборудование интерьера: учеб. пособие / А. В. Ефимов, М. В. Лазарева, В. Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2008. – 136 с.; ил.
7. Щепетков, Н. И. Световой дизайн города: учеб. пособие / Н. И. Щепетков. – М.: «Архитектура-С», 2006. – 320 с.: ил.

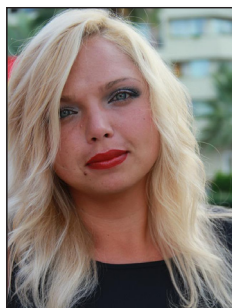
Поступила в редакцию 12.10.2014 г.

УДК 747.023.2:677

Текстиль как средство формирования предметно-пространственной среды интерьера общественных заведений

Кальницкая В. Н.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



Текстиль для общественных интерьеров сегодня является востребованным средством дизайна, что обуславливает актуальность его глубокого исследования. К наиболее задействованным объектам в современной дизайнерской практике относятся заведения общественного питания, отели, офисные помещения и культурно-развлекательные заведения. Были уточнены ранее разработанные классификации текстиля в соответствии с современными тенденциями в дизайн-практике и предложено следующее распределение текстильных изделий: плоскостные (текстильные панно, настенные текстильные изделия, напольные текстильные изделия, столовый текстиль), полувolumные (оформление оконно-дверных проемов), volumные (текстильные аксессуары и мебель, чехлы, текстильная арт-пластика). Также рассматривались уровни архитектурной текстильной среды в интерьере. В результате этого было определено, что наиболее активная роль текстиля при доминантном взаимодействии достигается за счет использования практически всех мест расположения данной техники, тогда как при паритетном – преимущественно островное, секционное, плоскость в пространстве и пространственная конструкция, при нейтральном уровне текстиль может заполнять пространство островным, секционным или сплошным покрытием, при этом оставаясь фоном для более активных решений из других материалов.

Ключевые слова: текстиль, средство, предметно-пространственная среда, интерьер, общественный.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 45-50)

Textile as a Means of Shaping Object and Spatial Environment of Public Places Interior

Kalnitskaya V. N.

Kharkiv State Academy of Arts and Design, Kharkiv

Today, textiles for public interiors are a popular design tool which are worthy of deeper research. The most common objects of modern design practice are catering establishments, hotels, office spaces and recreational facilities. We have improved the previously developed classification of textiles in accordance with modern trends in design practice and proposed the following classification of textiles: planar (textile panels, wall textiles, interior textiles, table linens), half volume (design of window and door openings), volume (textile accessories and furniture covers, textile art plastic). We have also examined levels of architectonics of textiles in the interior. It was determined that the most active role of textiles at the dominant interaction is achieved through the use of textiles in almost all locations, whereas at parity interaction – mainly island like, sectional and spatial design. At a neutral level, textiles can fill the space with island like, sectional or complete covers with the remaining background for the more dynamic approach from other materials.

Key words: textile, tool, object and spatial environment, interior, public.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 45-50)

В современном искусствоведении в области дизайна рассматриваются различные вопросы организации предметно-пространственной среды в системе «человек-среда». Одним из самых интересных

направлений для многих ученых является исследование интерьера и его особенностей как предметно-пространственной среды, непосредственно условий жизнедеятельности человека, а одно из важнейших

Адрес для корреспонденции: e-mail: kalnyska.viktoria@yandex.ua – В. Н. Кальницкая

направлений этой проблематики – организация интерьеров средствами текстильного дизайна.

Повышение платежеспособности и заинтересованности рынка потребителей в продукции дизайна высокого качества способствует развитию индивидуальной дизайн-деятельности, а вместе с тем росту конкурентоспособности среди специалистов, задействованных в формировании предметно-пространственной среды средствами дизайна текстиля. В подобных условиях достаточно остро стоит вопрос исследования особенностей использования текстиля в общественном интерьере через системный анализ специфики синтеза отраслей дизайна этой техники и дизайна общественного интерьера как малоисследованной области современного искусствоведения Украины.

Первый шаг в проведении данного исследования – анализ научных подходов к изучению текстиля как средства формирования предметно-пространственной среды интерьера. При этом обнаруживаются характерные направления и составляющие, которые являются ключевыми для определения особенностей применения средств текстильного дизайна.

Исследование базируется на анализе дизайна текстиля для общественного интерьера как из мировой проектной практики, в которой формируются тенденции и продуцируются современные инновационные технологические решения, так и украинской проектной практики в контексте определения особенностей развития дизайна текстиля для общественного интерьера.

В работе применен системный подход к рассмотрению дизайна текстиля как составляющей целостной системы художественно-проектной деятельности в области проектирования интерьеров и соответствующих историко-художественных методов периодизации, классификации, художественно-композиционного и структурно-функционального анализа.

Текстильный дизайн является самостоятельной отраслью современного дизайна и насчитывает тысячи лет протодизайна, который был основой для формирования современного направления в практике дизайна. Текстиль можно рассматривать как самостоятельную составляющую в различ-

ных отраслях – как результат народного творчества, как артефакт декоративно-прикладного искусства, как объект промышленного изготовления и как современный дизайнерский продукт. В соответствии с функциональным назначением можно выделить текстиль для одежды и для интерьера, который, в свою очередь, делится на жилой и общественный. Для данной статьи ценность составляют работы, посвященные исследованию интерьерного текстиля в различных аспектах, которые необходимо проанализировать с целью выявления актуальной проблематики.

Анализ литературных источников показал наличие различных научных подходов к изучению текстиля как средства формирования предметно-пространственной среды интерьера. В частности можно выделить историко-хронологический подход, основанный на последовательном исследовании текстиля, художественном решении в определенном промежутке времени; этнографический – исследование текстиля как формы народного искусства с особенностями, присущими конкретному этнографическому региону; конструктивно-технологический подход основывается на исследовании технологических приемов в оформлении текстиля, в конструктивных решениях его организации и функционирования; искусствоведческий подход представляет собой исследование непосредственно авторских текстильных объектов, которые несут художественную ценность, например гобелена, батика и т. д.; дизайнерский – раскрывает сущность взаимодействия текстиля с предметно-пространственной средой в проектной ситуации, требующей комплексного подхода на уровне функционально-технологической и художественно-эстетической гармонизации в среде.

В научной работе Э. В. Змановских «Художественные приемы и технологические средства в дизайне интерьера общественных зданий», где раскрываются вопросы не только организации предметно-пространственной среды общественного интерьера, но и непосредственно места и роли текстиля в этом интерьере [1]. Среди многочисленных средств, к которым обращаются современные специалисты в области интерьерного дизайна, автор выделяет такие

классические техники, как витраж, текстиль и мозаика, способные изменить любое пространство, придать ему индивидуальность и значимость. Однако, по мнению ученого, наряду с расширением художественных аспектов их выраженности, развитием технологических возможностей выполнения, «...значение этих художественных средств нередко подменяется оформительской ролью, ограничиваясь лишь стилистическим замыслом интерьера, они часто применяются необоснованно, без учета характера пространства» [1, с. 6].

Диссертационная работа С. К. Хабибуллиной «Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища» посвящена исследованию текстиля в жилом интерьере [2]. Автор комплексно рассматривает текстиль, выделяя такие направления, как функционально-конструктивные, стилистические и непосредственно текстильные материалы, их характеристики и классификации. Несмотря на то, что в работе акцентируется внимание на жилом интерьере, изучение конструктивно-технологических аспектов текстиля является актуальным и для общественного интерьера, а следовательно и для представленного исследования.

Рассмотрение текстиля как средства формирования общественного интерьера не может происходить без анализа вариаций его предметного наполнения. Речь идет о формировании типологии текстиля для интерьера. Этот вопрос рассматривают в своих работах многие ученые, в том числе С. К. Хабибуллина, Н. С. Гассанова [3], М. Ерлхоф [2–4].

Также для общего представления основных тенденций применения текстиля в общественном интерьере были использованы периодические издания по дизайну интерьера и текстильному дизайну – это «Salon interior», «Архидом», «Интерьер + дизайн», «International Textiles», «Elle декор», «Мезонин», «Шторы», «Интерьер без границ», «Шторы. Интерьер. Работы любителей и профессионалов» и др. Особенно интересными для исследования оказались журналы, специализирующиеся на дизайне интерьеров для общественных заведений (рестораны, гостиницы, спа-салоны, ночные клубы и т. д.) – журналы «Boutique Design» и «FX». Отдельную группу источников составляют

интернет-порталы, посвященные презентации новых работ в области дизайна интерьера, в том числе и общественного. Как было установлено, практически на всех этих порталах представлена рубрика «Текстиль в интерьере», что свидетельствует о постоянной актуальности этого направления в дизайне. Использование иллюстративного материала из перечисленных изданий и интернет-порталов послужило ключевой базой для изучения направлений и тенденций в современном текстиле для интерьера.

Однако, несмотря на существующие исследования по изучению текстиля для общественных интерьеров в Российской Федерации, стоит отметить, что в украинском искусствоведении такие работы практически отсутствуют, что, безусловно, подчеркивает необходимость комплексного рассмотрения данной проблематики.

Целью данной статьи является выявление наиболее актуальных характеристик современного текстиля для общественных интерьеров, что может служить теоретической базой для дальнейших исследований в этом направлении.

Классификация интерьеров общественного назначения и изделий для них. Обращение современных дизайнеров к средствам текстильного дизайна не случайно, ведь текстиль наиболее мобильное средство изменения художественно-образного звучания и часто не предусматривает монументально-статических решений вроде мозаики, витражей, в то же время современный текстиль имеет чрезвычайно широкую палитру качеств и свойств, неизвестных до сих пор. Безусловно, расширение физико-механических и технологических свойств современных тканей вывело отрасль на новый уровень применения – текстиль перестал быть только декоративно-отделочным средством, а начал выполнять сложные утилитарные функции, защищая от пожаров, влаги и других экстремальных условий использования. Это способствовало более активному применению текстиля в общественных интерьерах, которые являются чрезвычайно разнообразными по своей специфике и назначению. Таким образом, интерьеры общественного назначения можно разделить на следующие виды: учреждения государственной и негосудар-

ственной форм собственности (приемные, офисы, холлы, выставочные залы); заведения общественного питания (кафе, бары, рестораны); гостиницы (гостиницы, отели-бутики, пансионаты, хостелы); учебно-воспитательные учреждения (детские сады, игровые комнаты, школы, вузы, научно-исследовательские учреждения); лечебно-оздоровительные учреждения (больницы, санатории); культурно-развлекательные заведения (дома культуры, ночные клубы, кино-концертные залы, театры, консерватории); торговые и сервисные учреждения. В результате исследования указанных объектов общественного назначения на предмет использования текстиля было установлено, что наиболее востребованным является текстильный дизайн для заведений общественного питания, оформления отелей, офисных помещений и культурно-развлекательных заведений.

В более ранних научных работах, в частности, С. Хабибуллиной и Э. Змановских, предлагаются классификации текстиля как для общественного, так и жилого интерьера. Однако в этих классификациях авторы пытались охватить почти все возможные направления текстильного дизайна, которые возникли и развивались до сих пор. В результате тщательного анализа были уточнены ранее разработанные классификации в соответствии с современными тенденциями в дизайн-практике и предложено следующее распределение текстильных изделий: плоскостные (текстильные панно, настенные текстильные изделия, напольные текстильные изделия, столовый текстиль), полубъемные (оформление оконно-дверных проемов), объемные (текстильные аксессуары и мебель, чехлы, текстильная арт-пластика). Среди указанных актуальных направлений в текстильном дизайне были исследованы наиболее востребованные изделия, отражающие как современные тенденции, так и общее состояние проектной культуры. Речь идет о повышении спроса на текстильные изделия полубъемной и объемной структуры, менее задействованным направлением в современном дизайне является плоскостной текстиль, особенно такое направление деятельности, как текстильные панно.

Способы взаимодействия текстиля и пространства интерьера в заведениях

общественного назначения. Формирование предметно-пространственной среды любого интерьера – сложный процесс, в котором задействованы специалисты различных профилей не только архитектурно-дизайнерского направления, но и инженерные специалисты. Среда жизнедеятельности человека всегда выражает «...человеческие отношения, фиксирует социальные сдвиги и культурные процессы, она впитывает в себя пространство как художественный материал, в результате возникают новые связи между человеком и предметно-пространственной средой, которая находится в процессе постоянных изменений...» [1, с. 4]. Общественный интерьер свидетельствует о наиболее значимых тенденциях в обществе, ведь он рассчитан на восприятие множеством различных социальных групп. Для удовлетворения потребностей разрозненных потребительских групп интерьер общественного назначения должен базироваться на гармоничном сочетании назначения, композиционного единства и совершенства конструктивно-технологических решений.

Текстиль в интерьере общественного назначения используется в двух направлениях – исключительно как прием оформления пространства и как комплексное дизайнерское решение. Разница в этих подходах является значительной, ведь под оформлением интерьера понимают изменение стилистического решения без учета особенностей пространства среды. Дизайнерский подход характеризуется активной работой дизайнера текстиля на начальной стадии проектирования, когда стилистика помещения задается текстилем и текстиль является доминантой в интерьере. Определение роли текстиля в формировании общего образа и стилистики определяется концепцией проекта, которая, соответственно, апеллирует как к концепции дизайнера, так и требованиям заказчика, исходя из особенностей заведения и направления его деятельности. Композиционно-технологические приемы составляют основу для определения методологической базы работы над проектом и их исследования.

Общественный интерьер принято считать достаточно закрытой структурой, в которой изменения происходят значительно реже, чем в жилом интерьере. Однако ситу-

ация за последние два десятилетия в корне изменилась. Наследие советских художников базировалось на монументальных и статических интерьерных решениях со значительной частью политизированной идеологии и в пределах заказа. Объектами для оформления преимущественно были государственные учреждения, административная часть предприятий различных отраслей и учреждений культуры, образования и медицины. Обращение к идеологическим образам провоцировало и соответствующие проектные решения, выполненные с подчеркиванием коммуникативной плакатной составляющей, то есть диалог со зрителем по актуальным для правящей партии вопросам через художественно-выразительные средства текстиля и т. п. Подчеркнуть такую проблематику можно было только за счет использования приемов монументального искусства – большие по размеру текстильные панно, выполненные в техниках гобелена, аппликации или других текстильных техниках. Актуальность подобных подходов была поставлена под сомнение, когда произошли переориентация экономики при распаде Советского Союза, разрушение системы государственного заказа и упадок производства. Переход к рыночной экономике дал толчок для развития малого и среднего бизнеса, соответственно на этот переходный период приходится значительно меньше проектов по оформлению интерьера текстилем, однако именно в это время активно начинают развиваться такие формы учреждений общественного назначения, где текстиль предстает в новой мобильной роли. В первую очередь, речь идет о заведениях общественного питания (ресторанах, кафе, барах и т. д.), первых частных гостиницах, офисных помещениях и тому подобном. Важно то, что именно в общественном интерьере начинает происходить интенсивное обновление наполнения предметно-пространственной среды. Текстиль в этом случае играет ключевую роль именно благодаря своей мобильности и возможности быстрого обновления художественно-образного звучания интерьера.

Анализ способов взаимодействия текстиля с пространством нашел свое отражение в работе Л. Е. Жоголь. По мнению ученого, способами такого взаимодействия со

стилевым, колористическим и пространственно-организационным решением интерьера являются доминантный, паритетный и нейтральный уровни взаимодействия [5, с. 14]. Приведенная классификация взаимодействия текстильных композиций с пространством была предложена для жилого интерьера, но актуальна и для организации общественного.

Автор также проанализировал композиционные приемы расположения элементов текстиля в интерьере, выделенные Э. В. Змановских, применив указанную выше классификацию для общественного интерьера [1, с. 128]:

- плоскость, которая закрывает одну или несколько стен (сплошное покрытие);
- декоративное пятно на основе сложного силуэта (островное);
- группа декоративных пятен на одной или нескольких стенах (секционное);
- плоскость в пространстве (как средство зонирования или трансформации интерьера);
- объемная структура в простоте;
- пространственная конструкция;
- текстильная среда.

В результате исследования способов взаимодействия текстиля и пространства интерьера таких композиционных приемов расположения элементов в интерьере было решено совместить эти критерии для отображения наиболее полной характеристики текстильной архитектоники в пространстве общественного интерьера. Для этого был проанализирован ряд работ современных дизайнеров, в том числе и автора исследования (преимущественно работы по оформлению текстилем культурно-развлекательных и заведений общественного питания). Под взаимосвязью необходимо понимать зависимость и присущие различным уровням архитектоники композиционные приемы, что, в свою очередь, позволяет обобщить и уточнить композиционные приемы, которые используются в дизайне интерьера при работе с текстильным наполнением. В результате исследования было установлено, что текстильная архитекtonика имеет большое значение при разработке проекта интерьера, поскольку означает визуальный эффект взаимодействия текстильного материала и пространственной конструкции интерьера и выражается в степени взаимо-

действия на доминантной, паритетной или нейтральной основе. К композиционным приемам подчеркивания архитектоники текстиля в пространстве отнесены плоскость, закрывающая одну или несколько стен (текстильные обои и панели, ковры); декоративное пятно на основе сложного силуэта (текстильное панно, оконный текстиль); группа декоративных пятен на одной или нескольких стенах (декоративные подушки, мебельные чехлы); плоскость в пространстве (перегородки, ширмы, драпировки для зонирования); объемная структура в пространстве (текстильная мебель); пространственная конструкция (текстильный потолок, элементы светового дизайна); текстильная среда (максимальная заполняемость интерьера текстильными изделиями).

Заключение. В результате исследования текстиля как средства формирования предметно-пространственной среды интерьера общественных зданий было определено, что данная техника для общественных интерьеров в настоящее время является востребованным средством дизайна, что обуславливает актуальность его глубокого исследования. Также были установлены наиболее задействованные объекты для современной дизайнерской практики – заведения общественного питания, отели, офисные помещения и культурно-развлекательные заведения. Были уточнены ранее разработанные классификации текстиля в соответствии с современными тенденциями в дизайн-практике и предложено следующее распределение текстильных изделий: плоскостные (текстильные панно, настенные текстильные изделия, напольные текстильные изделия, столовый текстиль), полуобъемные (оформление оконно-дверных проемов), объемные (текстильные аксессуары и мебель, чехлы, текстильная арт-пластика). Сегодня наименее актуальными являются плоскостные текстильные изделия. Также рассматривались уровни архитектоники текстиля в интерьере. В результате этого было определено,

что наиболее активная роль текстиля при доминантном взаимодействии достигается за счет использования практически всех мест расположения текстиля, тогда как при паритетном – преимущественно островное, секционное, плоскость в пространстве и пространственная конструкция, при нейтральном уровне текстиль может заполнять пространство островным, секционным или сплошным покрытием, при этом оставаясь фоном для более активных решений из других материалов. Результаты исследования носят как прикладной характер (могут быть использованы при работе с проектами общественных интерьеров), так и теоретический (найдут применение на занятиях по учебной дисциплине «Проектирование текстиля для общественных интерьеров» в высших художественных заведениях).

Проведенное исследование является перспективным и может быть направлено на развитие прикладных рекомендаций по разработке концепций использования текстиля в формировании предметно-пространственной среды общественных интерьеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Змановских, Э. В. Художественные приемы и технологические средства в дизайне интерьера общественных зданий: дис. ... канд. техн. наук: 17.00.06 / Э. В. Змановских; [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна]. – Иркутск, 2009. – 253 с.: ил.
2. Хабибуллина, С. К. Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / С. К. Хабибуллина; [Место защиты: Ур. гос. ун-т им. А. М. Горького]. – Екатеринбург, 2011. – 242 с.: ил.
3. Гассанова, Н. С. Художественные и функциональные особенности декоративных тканей в интерьерах общественных зданий дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Н. С. Гассанова. – Киев, 1985. – 179 с. (224 с. с табл.).
4. Жоголь, Л. Формування сучасного інтер'єру засобами мистецтва / Л. Жоголь // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – Вип. 8. – С. 87–91. – укр.
5. Erlhoff, M. Design Dictionary. Perspectives on Design Terminology / M. Erlhoff, Tim Marshall. – Basel–Boston–Berlin: Birkhäuser, 2008. – 466 p.

Поступила в редакцию 02.04.2015 г.

УДК 391(=161.1)(=221.1)(477)

Семантика мифопоэтических реконструкций в авторской коллекции костюмов

Л. Н. Семыкиной

Папета Е. В.

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств Украины, Киев



Данная статья является результатом искусствоведческого исследования авторской серии костюмов художницы Людмилы Николаевны Семыкиной. Основным направлением данного исследования является семантика мифопоэтических реконструкций скифо-сарматских и древнерусских костюмов, выполненных автором в 1960–1990 годах. Также рассматривается проблема синтеза проектного, пластического и цветового решения, где Л. Семыкина выступает в ипостасях теоретика, художника, дизайнера, конструктора. Авторское прочтение сакральных, эстетических, функциональных задач костюма явилось, в сущности, пластическим воплощением духовного кредо художницы, сделало возможным провести параллели с древними культурами, повлиявшими на формирование мегакультурного контекста современной Украины. Комплексный анализ коллекции костюмов Л. Семыкиной, таких как «Княжеская эпоха» и «Скифская степь», позволил выявить особенности художественно-пластического мировосприятия автора, характер формальных приемов, присущий ее художественной манере. Основная проблематика данной статьи рассматривается в контексте движения неонконформизма 1960–1970-х годов, сыгравшего решающую роль в процессе формирования творческой личности художницы.

Ключевые слова: мифопоэтические реконструкции, костюм, неонконформизм, коллекция произведений.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 51-56)

Semantics of Mythological and Poetic Reconstructions in the Costume Collection by L. N. Semikina

Papeta E. V.

National Academy of Ukrainian Culture and Arts Officials, Kyiv

The article is the result of art studies of a costume series by artist Ludmila Nikolayevna Semikina. The main direction of the study is semantics of mythological and poetic reconstructions of Skiffs and Sarmats as well as Old Russia costume which the author made in 1960–1990s. The issue of the synthesis of design, plastics, and color implementations is also considered where L Semikina acts as a theoretician, an artist, a designer, a constructor. The author's version of sacral, aesthetic, functional tasks of the costume was, in fact, a plastic implementation of the spiritual credo of the artist and made it possible to draw parallels with ancient cultures which influenced the formation of the megacultural context of contemporary Ukraine. A complex analysis of L. Semikina's costume collection, such as «Prince Epoch», «Skiffs Step», made it possible to find out features of the artistic and plastic world perception of the author, character of formal techniques of her artistic manner. Main issues of the article are considered within the context of nonconformist movement of the 1960–1970-ies, which played the decisive role in the process of shaping the creative personality of the artist.

Key words: mythological and poetic reconstructions, costume, nonconformism.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 51-56)

Со времен неолита одежда посредством целого набора пластически-изобразительных средств репрезентовала власть, религию, отдельного индивидуума, являясь при этом одним из символов национальной самоидентификации. Акту-

Адрес для корреспонденции: e-mail: papeta.ev@gmail.com – Е. В. Папета

альность подобной постановки вопроса очевидна и на современном этапе исторического развития, поскольку бытовая и в особенности официальная одежда была и остается одним из наглядных способов демонстрации социального статуса, а также обозначения места индивида в социальной структуре. Тема интересна не только самобытностью творческого метода художницы и необычной трактовкой костюмов на историческую тематику. Она важна для осмысления трансформации духовной и культурной традиции, преломленной через сознание талантливого художника, находящегося в конфликте с социумом. Л. Семыкиной была сделана искренняя попытка переосмысления роли костюма как важнейшего средства презентации индивидуума. Образно-пластический анализ ее коллекции убедительно доказывает, что любую эпоху можно понять не только через летопись, историю или материальную культуру, но и через эволюцию одежды.

Цель статьи – анализ основных аспектов семантики мифопоэтических реконструкций Л. Семыкиной и образно-пластических решений, воплощенных в серии скифо-сарматских и древнерусских костюмов 1960–1990 гг., для определения культурно-исторических и семантических связей; рассмотрение особенностей творческого метода художницы Л. Семыкиной с точки зрения новаторских тенденций в разработке костюма; выявление композиционно-колористических инноваций в дизайнерском решении авторской коллекции костюмов.

Проблема формирования художественно-пластического мировосприятия Л. Семыкиной в контексте движения нонконформизма 1960–1970-х годов. В процессе работы над образно-символическим решением своих костюмов Л. Семыкина обращалась к археологическим артефактам и реконструкциям, что давало ей возможность проследить трансформацию символично-сакральных функций костюма. При этом она выделяла его роль как одного из главных атрибутов, выполнявших репрезентативную функцию для представителей духовной и социальной иерархии. Богато украшенная сакральными символами, ее одежда наглядно демонстрирует роль костюма как сложного знаково-символического комплекса.

Для Л. Семыкиной особое значение имеет колористическое и пластическое решение костюма – визуализированного образа ее эстетических и нравственных приоритетов. Здесь художница выступает как самобытный интерпретатор исторических форм, адаптируя их для современного прочтения. Ее образы – это не только фантазии на историческую тематику, это результат синтеза многочисленных впечатлений от археологических находок, исторических реконструкций, литературы, пропущенные сквозь «фильтры» ее художественного видения. Художница не просто ведет диалог с прошлым, а своим творчеством словно напоминает современникам: «Дух предков живет в нас».

Обращаясь к мифопоэтическим образам древних культур, существовавших на территории Украины, изучая архитектурные памятники, фольклор, этнографию Л. Семыкина пришла к образно-пластической трактовке костюма как одного из наиболее выразительных средств духовного и эстетического кода этноса.

Одной из главных причин того, что Л. Семыкина и многие художники из ее окружения обратились к углубленному изучению традиционной культуры и искусства, стал конфликт с советской властью в лице идеологических руководителей искусства. В 1964 г. в соавторстве с А. Горской, Г. Зубченко, Г. Севрук и О. Заливахой Л. Семыкина участвовала в создании витража в фойе Киевского государственного университета, посвященного 150-летию со дня рождения Т. Шевченко. По распоряжению официальных властей, витраж был уничтожен, как идеологически враждебный, а Л. Семыкина и А. Горская были исключены из Союза художников Украины. Глубокое разочарование и одновременно понимание того, что в официально признанном искусстве для нее нет места, подтолкнуло художницу к поискам альтернативы. Этой альтернативой, так же как и источником вдохновения стала древнерусская и скифо-сарматская культура.

Исключение из Союза художников совпало с расцветом движения «шестидесятников». Л. Семыкина стала активным участником движения. В частности, она вступила в клуб творческой молодежи «Современник», организованный оппозиционно настроенными представителями киевской

интеллигенции. Молодые художники-нонконформисты принесли с собой, по словам Л. Семыкиной, «дух активного бунта», неприятие старых догматов и норм. Вместе со студентами киевских вузов, в работе клуба принимали участие такие деятели культуры, как искусствовед Г. Логвин, историк М. Брайчевский, писатель и общественный деятель Л. Танюк. Живописную секцию возглавляла художница А. Горская, которую Л. Семыкина назвала «душой клуба, ее мотором и организатором». «В клубе бушевали страсти – вечера, дискуссии. Организовывались поездки по Украине с целью изучения и охраны памятников архитектуры, театральные спектакли, разрабатывались новые проекты» [1, с. 72].

«Мы чувствовали, что нам не хватает знаний о своих корнях, и мы чувствовали ответственность... Мы ощущали себя сильнее, открывая глубину национальной поэзии Т. Шевченко, присутствуя на вечерах поэзии Лины Костенко, Василя Стуса, Евгения Сверстюка. Я чувствовала, как в моем сердце аккумулировалась энергия и открывались новые творческие горизонты» [1, с. 72].

Киевский филиал клуба «Современник» был не единственным центром нонконформизма, который в течение нескольких лет объединял будущих выдающихся деятелей украинской культуры, таких как В. Зарецкий, И. Драч, С. Параджанов, Л. Танюк. Во Львове он имел единомышленников в лице Романа и Маргариты Сельских, в Ужгороде – Федора Манайло. Однако к 1964 году клуб был ликвидирован по политическим мотивам, а его участники оказались персонами non grata.

Однако именно в этот период очевидным фактом стала активизация интереса представителей интеллигенции к историческим и культурным истокам народной традиции. Художники обратились к мифопоэтике традиционных сюжетов и символов в искусстве, в частности, к сакральным, иерархическим и эстетическим аспектам национального костюма. По мнению писателя и критика В. Скуратовского, этот процесс активизировался гораздо раньше, а именно начиная с середины XIX века, когда художественная украинская элита «зачарованно остановила свой взгляд на народной одежде во всех ее национально-этнографических разновидностях. Так начался культ народного костю-

ма, который продолжается вплоть до наших дней. В последние «сезоны» украинской истории он просто-таки расцвел» [8, с. 8].

Л. Семыкина активно включилась в этот процесс. Ее собственная духовная программа становится своеобразным противовесом тем социальным явлениям, которые вызывали у нее внутреннее отторжение и протест. Художница определяет для себя духовные ориентиры, на которые будет опираться в дальнейшей творческой деятельности. Этими ориентирами стали внутреннее самоуважение, гуманистические ценности, обращение к духовной культуре и народной традиции. Реализуя намеченную программу, Л. Семыкина в составе группы единомышленников совершила ряд поездок по историческим местам Украины. «Мы ездили в Карпаты, Буковину, Подолье – то есть совершали духовное паломничество по тем местам, где стояли величественные замки, башни, крепости и княжеские палаты. Мы стояли возле этих замков – Подгорецкого, Мукачевского, Каменец-Подольского, – и как художники пытались добавить свое видение к уже созданному. Ибо то, что мы видели, пульсировало красотой» [4].

Поездки по историческим местам Украины оказали несомненное влияние на формирование глубоко индивидуального представления художницы о взаимодействии прошлого и настоящего, своеобразной духовной и эстетической преемственности поколений. В одном из своих интервью художница говорит о том, что мысленно представляла себе «князей и княгинь, которые когда-то жили в этих дворцах. Я мысленно одевала их в парадные одежды». Первое соприкосновение с историческим прошлым оказалось настолько пронзительным, что она невольно начала реконструировать историческое прошлое в характерной для художника манере. Выборочные впечатления, почерпнутые из книг, поездок, лекций начали материализоваться в конкретных образах, где объективное историческое содержание прихотливо сочеталось с субъективным ощущением автора.

После «экскурсов» в историческое прошлое мастерская Л. Семыкиной, по ее собственному выражению, превратилась в «штаб княжеской одежды». «Эта одежда была засекречена мной. И я тайно выходила на серый цвет, который увидела в теплой

ткани, из которой шили обычные шинели. В цвете шинели я видела куски ассоциаций с той архитектурой, которую мы потеряли...». Поэт Иван Драч позже в одном из своих дневников оставил интересную запись: «Из серого сукна сталинской эпохи Л. Семькина сделала чудо. По улицам Киева ходили в костюмах виртуозной мастерицы персонажи Киевской Руси. Что-то в них было от князей и бояр...» [8, с. 53].

Анализ семантики образно-пластических реконструкций, воплощенных в авторской серии костюмов Л. Семькиной. У художника есть особый нерв, который может угадать прошлое через свое воображение. В отличие от археологии или истории, свидетельствующих о минувших эпохах языком текстов и артефактов, художник преломляет события прошлого через субъективное восприятие, которое подчас оказывается не менее убедительным. Анализируя семантику образно-пластических реконструкций Л. Семькиной, следует, прежде всего, определить контекст, в котором будут рассматриваться костюмы, созданные художницей. Этот контекст – современное восприятие объекта художественного творчества (в данном случае костюма) во всей полноте его символической нагрузки. Именно такой подход к формалистическому анализу своих работ косвенно предложила сама художница, когда в одном из своих интервью сформулировала собственный творческий метод создания образа. «Я, как художник, – говорит Л. Семькина, – могу себе позволить создать свой образ прошлого. В орнаменте, в пропорциях костюмов моих костюмов я предлагаю свой «сценарий», свою «режиссуру» образа. Художник своим воображением восстанавливает то прошлое, которое нужно живущим» [4].

Для глубокого проникновения в семантику образно-метафорического языка художницы важно понимание цикличности культурных процессов, которые она воспринимала как возможность «передачи» знания эмпирическим путем. Ее образный ряд сродни языку, который так же, как и творческий процесс, представляет собой развивающуюся, открытую «библиотеку» взаимосвязанных символов и элементов. По мнению историка и археолога Г. Ваганяна, каждый из них прямо или косвенно отражает, моделирует, структурирует то или

иное явление мира. Взятые во множестве, эти символы, элементы складываются в некую единую картину пространства, среды, в которой живут и творят носители данного языка или данной культуры. Эта мысль перекликается с цитатой из интервью с Л. Семькиной: «Я обратилась к памяти предков. Мне казалось, что я вижу скифскую степь, слышу конское ржание, бряцание металла. И ночью, когда все стихает, выходит в поле царица Грифон. Она говорит сердцем и душой с природой».

Обращение художницы к скифо-сарматскому искусству объясняет возникновение в ее авторских названиях мифопоэтических образов, связанных с культурой этих народов: «Сарматский царь» [ил. 1], «Скифская царица Грифон» [ил. 2], «Тур» [ил. 4].

Последовательный семантический анализ костюмов из серии «Скифская степь» (1968 г., 1993–1996 гг.) дает возможность провести параллель с реконструкциями скифских украшений и женской одежды на основании археологических раскопок скифо-сарматских захоронений на территории Украины. Кочевые скифы внесли яркий и неповторимый колорит в искусство Украины. В скифских курганах найдены прекрасные изделия древней торевтики, созданные лучшими мастерами того времени. В захоронениях царей и аристократии сохранились украшения из драгоценных металлов: ножен мечей, колчанов, конского снаряжения. На основании археологических раскопок стали возможны исторические реконструкции одежды той эпохи [ил. 7–8].

Как уже отмечалось, работы Л. Семькиной – это попытка духовного проникновения в суть костюма, с последовательным пластическим отображением в материале. Так же, как и одежда скифских женщин, авторские костюмы Л. Семькиной в большинстве выполнены из натуральных тканей, чаще из плотного серого сукна, богато украшенного золотой и серебряной аппликацией, которая своим графическим абрисом напоминает древние письмена и символы. Они имеют практически идентичную выкройку, в основу которой положено длинное одеяние до щиколоток, с широкими рукавами. Головной убор также имеет прямые аналогии – он выполнен в форме круглой шапки, и тканью, ниспадающей на плечи широкими складками. Для орнаментального оформ-

ления костюма художницей использованы материалы, подобные тем, которые использовались или могли быть использованы при создании скифо-сарматской одежды: сукно, парча, фетр, дерево, металл, кожа. Этим вещам присуща ярко выраженная декоративность благодаря золотой и серебряной ткани, из которой составлен «орнаментально-пластический» рассказ ее одежды. Геометрический орнамент, использованный для украшения большинства костюмов, художница трактует как универсальный код передачи сакральной информации, существовавший уже во времена неолита.

Особой самобытностью в образах, созданных творческой фантазией Л. Семыкиной, выделяются орнаменты, выполненные в стилистике т. н. «звериного» стиля. Главные «персонажи» – олени, лошади, птицы – трактованы в индивидуальной манере, в которой органично слиты пластический реализм с абстрактной стилизацией. Художница изображает животных в сложных ракурсах, подчеркивая видовые признаки, пластику тела, внутренний динамизм и напряжение. При этом силуэты животных в орнаментальном декоре ее костюмов одновременно прочитываются и как выразительные абстрактные формы.

Синтетическое взаимопроникновение антропоморфных и зооморфных образов, характерное для орнаментов скифо-сарматского искусства, имеет место и в трактовке орнаментального декора серии работ «Скифская степь». Разумеется, это не историческая реконструкция костюма. Более всего метод Л. Семыкиной напоминает старинную легенду, рассказанную языком пластики, цвета и линии, в которой мифы и образы неразрывно переплетены с историей.

Мифопоэтический образ под названием «Скифская царица Грифон» вызывает ассоциации с золотой пекторалью в «зверином стиле» – излюбленным украшением скифской знати, в котором доминирует форма солярных символов. Л. Семыкина, как дизайнер одежды, идет путем демонстративной символизации, достигая при этом разнообразия орнаментики, насыщенной графическими знаками и имеющей сложный символический ряд. Сама художница интерпретирует семантику орнамента в своих исторических костюмах как последовательность «условных знаков художе-

ственного образа, той природы, в которой царица Грифон жила».

Художница трансформирует собственное эмоциональное восприятие образа посредством орнаментального решения сюжета. Ярким примером такой интерпретации является отделка нижней части костюма «Скифская царица Грифон» [ил. 3], выполненная в технике аппликации на ткани. «Скифское солнце – оно рисуется как петух, который извещает утро. Оно – в золотом цвете. Ниже изображена природа. Я хотела скифскую царицу изобразить мягкой. Она отдыхает от вековой бойни людей. Она всех знает в окружающей ее природе. К ней приходят олени и маленькие птицы. В моем орнаменте одна маленькая птичка уснула. Все птицы между собой разговаривают, шепчут, или засыпают».

Образ Грифона – агрессивный символ, даже в контексте этимологии этого слова. Но в образе созданной художницей царицы, он трансформируется в защитника и хранителя покоя. Л. Семыкина подчеркивает пластической формой золотого орнамента факт добровольного подчинения агрессивной силы живительным силам природы. Все составляющие элементы данной композиции, по выражению самой художницы, являются ритуальным танцем. Ее зооморфная пластика, присутствующая в абстрактных силуэтах животных и птиц, прекрасно «ложится» на это графическое поле. «Все созданные мной образы имели свой код, и я должна была только разгадать их. В процессе работы, которая больше напоминала танец, я иногда сама удивлялась, а почему все это именно так ложится на ткань? Потому что все, что я изображала, имело свой голос и свою тайну» [4].

Орнамент, украшающий костюмы Л. Семыкиной, органично связан с поверхностью ткани, ее пластикой и абрисом. Он – неотъемлемый элемент в создании целостного образа, который и есть по сути «образ мира». По мнению О. Фейденберг, вещь (одежда, предметы быта) родилась из тех же источников, что и словесный миф, поскольку именно мифологическим было сознание человека в момент возникновения самой материальной культуры. И первая вещь была материальным аналогом мира, соответствующим познаниям человека в этот момент [2]. В данном контексте авторские костюмы из

серии «Скифская степь» являются квинтэссенцией системного мировосприятия художника, объединяющей конкретность пластического образа, тождественность понятий прошлого и настоящего, системность в передаче антропоморфных и зооморфных форм, символизирующих цикличность бытия.

Тема древней символики получила продолжение в серии костюмов под названием «Княжеская эпоха». Основным визуальнo-семантическим «кодом» образов «Мирослава» [ил. 5] и «Берегиня» [ил. 6] является репрезентативная символика на тему Киевской Руси. В этой серии художница выступает как скульптор, конструируя образ как пластическое воплощение своего представления о духовной элите социума. Визуальной доминантой костюма «Мирослава» является вертикаль, подчеркнутая строгой пластикой линий, лаконизмом декора, монументальностью и соразмерностью всех элементов. Основным материалом для воплощения данного образа стало плотное, тяжелое сукно – материал, не дающий складок, а стоящий вокруг фигуры как футляр. Эта идея сокрытия физической плоти под одеждой-колоколом имеет прототип – античный плащ (хламис), украшенный эмблемой наивысшей императорской власти – *таблицоном*. Одежда византийских императоров (как и парадная одежда древнерусских князей) также шилась из плотной парчи, на которую нашивались металлические пластинки. Кроме этого, она была украшена сложной вышивкой, что делало эту одежду символическим воплощением жесткой регламентации и официальной торжественности.

Семантическое значение созданных художницей образов раскрывается в ее работе с плоскостью, разделенной на геометрические сегменты. Каждый из них, в свою очередь, несет смысловую и символическую нагрузку. Формой, напоминающей колокол, отдельными элементами на лицевой стороне костюм «Мирослава» напоминает парадную одежду византийских василевсов – далматику, которая была взята за основу в разработке одежды древнерусских князей. Орнаментальное решение образа «Мирославы» имеет декоративные элементы в виде солярных символов – круга, креста, свастики. Иными словами, в декоре этого костюма основная семантическая роль отведена древнейшим неолитическим символам, ис-

покон века выполняющим мемориальную, сакральную, символическо-мифологическую функцию. Семантическое наполнение женского образа «Мирославы» трактовано художницей как оберег и духовный гарант непрерывности жизненного цикла. В костюмах «Берегиня» и «Мирослава» художница делает смысловой акцент на усилении монументальности созданных образов. Для этого она использует метод увеличения масштабности – костюмы чуть больше среднего человеческого роста.

Заключение. Авторская серия костюмов Л. Семыкиной – яркое и убедительное свидетельство того, как истинный талант в самых неблагоприятных условиях способен найти адекватный художественный язык и реализоваться в произведениях высокого искусства. Конфликт с властью подтолкнул Л. Семыкину к неисчерпаемому источнику идей, образов и форм, которые в ее интерпретации обрели форму духовной и эстетической преемственности. Но, кроме оригинальных исторических стилизаций и мифопоэтических реконструкций, в костюмах художницы также прочитывается принцип создания коллекций современной высокой моды. Это, прежде всего, принцип элитарности – неутилитарный характер одежды. Трактовка костюма как доминирующего образа, трансформирующего восприятие человека, на котором он надет. И, безусловно, концептуальный характер каждой модели, обладающей высокой степенью выразительности художественного образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко, О. Терези доли Віктора Зарецького / О. Авраменко; Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. – К.: Інтерекнологія, 2006. – 256 с: 16 іл.
2. Буткевич, Л. М. История орнамента: учеб. пособие / Л. М. Буткевич. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – 265 с., 8 с. ил.: ил. – (Изобразительное искусство).
3. Ваганян, Г. Каменная летопись цивилизации / Г. Ваганян // <http://www.iatp.am>. – Ереван, 1993.
4. Интервью с художницей Л. Семыкиной. Рукопись. Архив Папеты Е. В. 5. История костюма. 1200–2000 / Дж. Нанн; пер. с англ. – М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 343, ил.
5. Кибалова, Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – П.: Артня. – 1987. – 608 с., ил.
6. Мир наскального искусства: сб. докл. междунар. конф. – М., 2005. – 427 с.: ил.
7. Скуратовский, В. Строи будущей нашей души / В. Скуратовский // Людмила Семыкина. Высокий замок. Альбом. – К.: Задумчивый страус, 1996. – 112 с.: ил.

Поступила в редакцию 02.04.2015 г.

The background is a warm, orange-toned gradient. In the center, there is a large, semi-transparent sphere. Inside and around this sphere are numerous thin, white, curved lines that intersect to form a complex, web-like pattern. Scattered throughout this network are many small, bright white dots, some of which appear to be emitting light rays, creating a sense of dynamic energy and connectivity.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 7.038«19»:73/76:78:792:82

О взаимодействии искусств на примере коллажа и полистилистики

Демченко А. И.

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



Возникновение коллажа и полистилистики в 2006 г. было вполне закономерным. Это подтверждается появлением их предформ задолго до начала XX столетия. В живописи можно напомнить «полистилистическую» поляризацию контрастов в работах типа алтаря «Страшный суд» Х. Мемлинга (конец XV века), «монтажные» композиции Х. Босха, перенасыщенные трудновосместимыми сочетаниями всевозможных объектов (начало XVI века) или причудливо-изощренные «аппликации» в портретах и пейзажах Д. Арчимбалдо, построенные на растительных и животных мотивах, а порой и на предметах быта (вторая половина XVI века). Известно также, что в середине XIX столетия великий датский сказочник Х. Андерсен выполнил для одного из театральных спектаклей занавес, сплошь заклеенный репродукциями картин великих художников.

Что касается музыки, то уже Р. Шуман в 30–40-х годах XIX века достаточно широко вводил в свои сочинения разного рода стилизации; в этом отношении наиболее известен его фортепианный цикл «Карнавал», пеструю мозаику которого украшают два музыкальных портрета – «Шопен» и «Паганини». А к концу столетия П. Чайковский не только свободно цитировал в целях уточнения смысловой характеристики (как, скажем, «Марсельеза» и «Боже, царя храни» в увертюре «1812 год»), но и дал в опере «Пиковая дама» яркий образец выдержанного от начала до конца стилевого двоемирия (актуальная драма своего времени и объемный пласт стилизаций на весь XVIII век).

Тем не менее, по-настоящему широкий и целеустремленный разворот коллаж как техника и художественный принцип получает только в первые десятилетия XX столетия.

Ключевые слова: коллаж, инсталляция, рэди-мэйд, аппликация.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 58-68)

On the Interaction of Arts on the Example of Collage and Polystylistics

Demchenko A. I.

Federal state educational establishment of higher professional education
«Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire (Academy)», Saratov

Emergence of collage and polystylistics in 2006 was well explained. This is confirmed by the emergence of their proto forms long before the early XX century. In fine arts we should point out «polystylistic» polarization of contrasts in altar type works by H. Memling «Doomsday» (late XV century), «assembling» compositions by H. Bosch, overloaded with hardly composable compositions of various objects (early XVI century) or exquisitely elaborate «application works» in portraits and landscapes by D. Arcimboldo built on plant and animal motives or even on household objects (late XVI century). It is also known that in the mid XIX century famous Danish fairy tale writer C. Andersen made a curtain for one of theater performances, which was all made of picture reproductions by greatest artists.

As for music, it was R. Schumann who in the 30–40s of the XIX century widely introduced into his works various stylizations; his piano cycle «Carnival» is widely known, the bright mosaic of which is decorated by two musical portraits of Chopin and Paganini. By the end of the century P. Tchaikovsky not only quoted to specify the sense characteristic (like «Marseillaise» or «God Save the King» in the 1812 Overture) but also gave in the opera of «Queen of Spades» a bright example of a consistent stylistic dual world (topical drama of the time and a vast layer of stylizations for the whole XVIII century).

At the same time, a really broad and purposeful development the collage as a technique and an artistic principle acquires only in the early XX century.

Key words: collage, installation, ready made, application work.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 58-68)

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

Исходной вехой коллажа обычно считаются соответствующие композиции П. Пикассо и Ж. Брака. В 1912 году Пикассо создает **«Натюрморт с плетеным стулом»**, в котором на живописную поверхность были наклеены натуральные жгуты. Эта работа считается первым в мире коллажем. Чуть позже Брак пишет натюрморт с использованием наклеек из рисованных под дерево обоев (**«Ваза с фруктами и рюмками»**), после чего Пикассо также начал работать над серией с наклейками из обоев. Так был открыт «шлюз» новой технике изобразительного искусства.

Цель статьи – выявление места коллажа и его границ в пространстве искусства XX в.

Коллаж в различных жанрах. Хотелось бы обратить внимание на появившиеся за несколько лет до того отдельные опыты отечественного изобразительного искусства, порожденные остротой политической ситуации времен Первой русской революции. **«К сему листу свиты Его Величества генерал-майор Трепов руку приложил»** – сатирический плакат (автор неизвестен), беспощадно обнажающий обычное для «большой политики» несовпадение слова и дела. Слово – это документально воспроизведенный текст (**«Высочайший манифест – Божией милостью, Мы, Николай Второй, император и самодержец всероссийский, царь польский, великий князь финляндский и прочее...»**) с провозглашением «неприкосновенности личности, свободы совести, слова, собраний и союзов». Дело – наложенный на этот текст отпечаток кровавой пятерни, подразумевающий действия петербургского генерал-губернатора Д. Третьякова, направленные на жестокое подавление каких бы то ни было изъятий демократического толка. Художественная идея реализована здесь с поистине гениальной простотой, резонируя распространившемся тогда ядовитому куплету:

Царь испугался,
Издам манифест:
Мертвым – свободу,
Живых – под арест.

Другой опыт тех лет, который необходимо упомянуть, также принадлежит жанру политического плаката – **«Москва. Умиротворение»** М. Добужинского. Перед нами типичный «монтаж» составляющих композицию элементов: Кремль и «сорок

сороко́в» белокаменной, плавающие в море крови, над которым раскинулся безмятежный полукруг белой радуги и плывут бутафорски кудрявые облачка. Коллажный принцип формирования целого «работает» в данном случае на создание остросатирического эффекта.

Сразу же следует заметить, что именно в жанре плаката приемы коллажа получили исключительно широкое и совершенно органичное использование. Приведем несколько показательных и разноплановых работ, принадлежащих отечественным авторам более позднего времени.

«Нам всего дороже сохранение мира» (М. Гетман) – один из огромного числа плакатов, созданных на волне общественного движения за мир, особенно активного в 1950–1960-е годы. В подтверждение *«последовательного политического курса»* СССР, данный лист отсылает к временам Октябрьской революции и выполнен как коллажный монтаж документа (газета «Известия» с *первым* декретом Советской власти – и это был *декрет о мире*), отретушированных фотографий Ленина и цитаты из его работ, ставшей надписью для плаката. Другой плакат на ту же тему – «Единая воля народов – мир» (М. Аввакумов, О. Волкова) смонтирован из различных публицистических фотодокументов и лозунгов движения за мир: «Нет Хиротсима!», «Нет нейтронной бомбе!» и т. п.

И, как уже говорилось, чаще всего приходится иметь дело не с коллажем как таковым (если можно так выразиться, коллажем настоящим, натуральным), а с его всевозможными имитациями. Примечательна с этой точки зрения еще одна работа тех же авторов на ту же тему – **«Ядерный авантюризм США – безумие века!»**. Лист испещрен шрифтовыми надписями, среди которых английская «Нет нейтронной бомбе!» На самой бомбе проступают очертания человеческого черепа. Дважды повторено слово *Но*: букве *о* на черепе соответствует пустая глазница, а под бомбой в нее вписан знак пацифистского движения.

Другой жанр прикладного искусства, где техника коллажа используется чрезвычайно активно – *книжная иллюстрация*. Поскольку она часто выполняется в технике гравюры, начнем обзор с одной из работ ведущего мастера отечественной ксилографии первой половины XX века В. Фаворского: **«1919–1920–1921»** (1928). Событийная

канва Гражданской войны передана здесь в динамике движения сюжета: от мотива партизанской борьбы (поток людей, вынужденных уходить в леса) и от ситуации, помеченной надписью Голод, до победоносного натиска красной кавалерии, мчащейся к морю, чему отвечает лозунг *Даешь Крым!* В центре размещена сцена Ленина с военачальниками и картой сражений. Все это сопровождается единичными деталями, разбросанными по фону гравюры, и прокомментировано вздымающимися по вертикали цифрами (1919, 1920, 1921), отмечающими хронологические вехи описываемых событий.

И две показательные работы начала 1960-х годов. Гравюра К. Подольского *«Кровь и пепел»* (1964) состоит из трех створок, а ключевая фраза одноименной поэмы Ю. Марцинкявичюса (*«Пусть никогда не заржавеет плуг»*) разбрасывается под разным углом и по разным плоскостям пространства. Этому разъясняющему шрифтовому послышу отвечают фигуры тружеников, как бы наложенных на пейзажный фон, в который таким же способом вкраплены силуэты птиц и «рисованное» солнце.

Литовский график С. Красаускас выработал совершенно оригинальную технику гравирования тонкой белой линией по черному фону, что свое лучшее выражение получило в иллюстрациях к сборнику стихов Э. Межелайтиса *«Человек»* (1961). Отталкиваясь от приемов коллажного наложения, он посредством «космических» гиперболических выразительно акцентирует свойственный поэту тон гимнического воспевания. Среди воплощаемых мотивов – пытливо ищущая человеческая натура, устремленная к загадкам и величию вселенского бытия, и красота человеческая, всевозможными нитями связанная с красотой мироздания. Однако подчас вносится и нота опасения – допустим, в таком символическом сюжете: мать-земля, изнемогающая под бременем наступающей на нее «второй природы», представленной на одной из гравюр в виде нагромождения городской застройки.

Возвращаясь к исходным опытам авангарда начала XX века, находим, что усилиями его представителей сферу коллажа, как и все остальное в искусстве, сотрясали *«невиданные пожарища, неслыханные мятежи»* тотального, безудержного эксперимента. Представители кубизма, которые как раз и ввели сам термин *коллаж*, бросая вызов любым «приличиям», взрывали ака-

демические постулаты тем, что вводили в свои полотна этикетки, карты, шрифтовые фрагменты, газетные полосы, обрывки обоев, наклеивали на холст куски дерева, линолеума и других материалов. Лидер течения П. Пикассо конструирует живописные композиции как хаотичное напластование линий, плоскостей и объемов или монтаж геометрических «лоскутов», зачастую превращая свои произведения в разного рода шарады, кроссворды и головоломки, требующие пытливого вглядывания, чтобы различить более или менее реальные детали и попытаться сформировать какие-либо ассоциации, отчасти иницируемые авторскими заголовками (*«Игрок в карты»*, *«Партитура и гитара»*, *«Бутылка аперитива»* и т. п.).

Обратимся для примера к двум его подобным вещам. В картине *«Арлекин»* (1915) главный, определяющий знак, данный художником – характерный для этого актерского амплуа костюм-домино (ткань из разноцветных ромбов). По сторонам от костюма темно-коричневым цветом обозначены отдельные части фигуры: слева – как бы колено, справа – плечо, сверху – условная голова с глазом, ртом и длинным языком (намек на то, что Арлекин по «роду деятельности» весьма говорлив). Этот псевдоколлаж составлен из отдельных геометрических фигур, словно наложенных одна на другую.

В *«Студенте с трубкой»* (1914) красному овалу картины противопоставлена его невообразимо пестрая и беспорядочная «начинка». Среди этого кубистического «что попало» с разной степенью отчетливости мелькают курительная трубка и обрывки слов (в том числе заголовки книги и вечерней парижской газеты). Можно предположить, что автор задался целью смоделировать сумбур, царящий в голове студента, переполненной хаосом всевозможной информации (вспоминается пушкинское *«Мы все учились понемногу // Чему-нибудь и как-нибудь...»*).

Еще более анархический произвол отличал работы итальянских футуристов, которые сильнейшим образом тяготели к включению в свои коллажи вырезок из книг и газет (К. Карра, Э. Прамполини, А. Соффичи и др.), а если иметь в виду их самые ранние опыты (*«Смех»* У. Боччони – 1911, *«Метро Норд-Сюд»* Д. Северини – 1912), то придется признать, что хронологически они опередили Пикассо и Брака.

Но, пожалуй, верх раскрепощенности демонстрировали *дадаисты*. И хотя, как выра-

зился Х. Балль, «то, что мы называем „Дада“, есть дурашливая игра в ничто», по части коллажа они стали первооткрывателями целого ряда новшеств. Для примера обратимся к абстрактной композиции французского скульптора и живописца Х. Арпа, в которой чрезвычайно рельефно и по-своему колоритно претворен принцип коллажа. На светлую плоскость в форме неправильного овала наложены два предмета, окрашенные в разный цвет (синий и черный), что может ассоциироваться с обувью, ступающей по земле и оставляющей на ней вмятину. Вероятно, именно это и имел в виду автор, давший своей работе название «**Синий ботинок**» (1925).

С точки зрения перспективы симптоматично, что начинания дадаистов были продолжены затем *сюрреалистами* (весьма характерно, что многие из них перешли в лоно этой «веры» из дадаизма, как это, к примеру, произошло и с Х. Арпом). Идея ассамбляжа, истоки которого восходят к отдельным прозам итальянского футуризма («Мисс Флик-Флик. Динамический ассамбляж» Ф. Маринетти и Ф. Канджullo, 1914) и к абстрактной скульптуре П. Пикассо, произрастала именно в данной художественной среде (ради вящей справедливости, стоит напомнить, что термин *ассамбляж* ввел французский художник Ж. Дюбюффе, обозначавший этим словом свои коллажи и фигуры, выполненные из кусочков дерева, губки и бумаги, скрепленных клеем). Решающий вклад в расширение базы коллажа на путях «материального подбора» внес М. Дюшан, подготовивший появление таких разновидностей, как инсталляция и рэди-мэйд (кстати, ему принадлежит и первый эпатажный эксперимент по цитированию классики с привнесением в нее разного рода искажений – «Джоконда с усами»).

К технике коллажа обращались представители любых ответвлений авангарда. И естественно, что на ее почве могли возникать *сопряжения* различных экспериментальных течений. Один из примеров находим в работе К. Швиттерса «**Мараак. Вариант I**» (1930). Швиттерс считается крупным представителем дадаизма, и характерная для *dada* непредсказуемость поворотов творческой фантазии выразилась в частности в том, что, разрабатывая приемы коллажа, он уже с конца 1910-х годов широко вводил в свои композиции натуральные объекты – в том числе испорченные,

вышедшие из употребления (к примеру, автобусные билеты и старые пуговицы). С другой стороны, как это было свойственно многим *футуристам*, его метод отдельными своими сторонами смыкался с кубизмом (подразумевается оперирование плоскостями и объемами). Наконец, свой отпечаток накладывала и его принадлежность немецкой художественной школе начала XX века, где безусловно доминировали экспрессионистские склонности.

Сказанное относится и к названной картине. Здесь на геометрические формы фона (что идет от кубизма), выдержанного в мрачной, откровенно «грязной» цветовой гамме (воздействие экспрессионизма), накладываются сопоставленные в демонстративном контрасте красивая бабочка и поврежденная черная мембрана громкоговорителя тех времен. Эту практику монтировки коллажа из бытовых предметов, нередко отысканных на мусорных свалках, подхватит и будет активно развивать авангард второй половины столетия.

Упомянутый «национальный отпечаток» нашел любопытную проекцию в рисунках Ю. Пименова к *немецкому* изданию романа Ф. Достоевского «**Братья Карамазовы**» (1932), где автор сумел талантливо «прорезонировать» приемам экспрессионистской заостренности, столь свойственной художественной школе Германии начала века. В качестве примера можно сослаться на два образца, в которых «монтаж» изображения выполнен как бы путем наклеивания и наложения объектов. На обложке книги сверху вниз даны три портрета (три брата – три характера): Алеша, жаждущий праведной жизни, тянущийся к Богу, к монахам (его голова повернута к церковным куполам); Дмитрий, охваченный страстью к Грушеньке (и рядом ее фигура с отмеченным писателем обворожительным «изгибом»); Иван, склонный к безумию (не случайно ворот его одежды своим контуром напоминает фигуру чертика).

Столь же экспрессивна и приведенная в тексте иллюстрация кошмаров Ивана – его диалог с дьяволом: лицо Карамазова подано в виде фотонегатива, а игра его воспаленного воображения обрисована через обступившую тьму, населенную предметами как реальными, но резко деформированными, так и призрачными, порожденными фантомом галлюцинаций. Упомянув «немецкую» работу Ю. Пименова, естественно перейти

к русскому авангарду начала XX века, пока что фиксируя внимание только на наиболее «левых» его проявлениях. В таком своем качестве он вполне определился к середине 1910-х годов и среди показательных работ можно назвать абстрактный *«Коллаж»* Д. Бурлюка, прозванного *«отцом русского футуризма»*, *«Уличный шум»* М. Ларионова (нагромождение обрывочных объектов-впечатлений, включая фрагменты уличных вывесок и «вывернутый наизнанку» нотный стан), *«Портрет художника М. Матюшина»* К. Малевича (конструктивистский рамплиссаж геометрических форм и предметов с теряющимся среди них сегментом лба и косого пробора).

Опережая работавшего за рубежом А. Архипенко с его эволюцией к так называемой подвижной живописи (*«архипентура»* или скульптоживопись), В. Татлин уже в 1914 году создает свои первые контррельефы из различных предметов и материалов, разнородных по цвету, фактуре и текстуре. Несколько позднее, с 1918 года, А. Родченко работает над серией «белых скульптур» (абстрактно-конструктивные коллажи разного рода геометрических форм и фигур, нередко с выходом за пределы поверхности картины), определяя их как *«композиции движений окрашенных и проектируемых плоскостей»*. В том же году он вместе с В. Степановой оформляет издание пьесы А. Крученых *«Глы-глы»* фрагментами фотографий и газет в соединении с цветной бумагой. Сам Крученых еще раньше, вначале испытывая свои силы в создании беспредметных коллажей, а затем приступив к созданию книги *«Вселенская война»* (1916), над которой он вместе с О. Розановой работал как поэт и художник, использовал коллажи, основанные на соединении клеек и типографского шрифта. Здесь же впервые в книжной графике введены геометрические абстракции, говорящие об овладении техникой только что народившегося супрематизма.

Продолжая подобные опыты, этот радикальнейший авангардист, ведущий теоретик и практик заумного языка, работал в последующие годы над созданием альбомов из разного рода надписей, автографов, фотографий, документов, рисунков, наклеек, вырезок из газет, фрагментов писем и стихов, формируя таким образом своего рода коллажные циклы. Только что упомянутая О. Розанова, бывшая в числе самых ак-

тивных деятелей русского авангарда, за год до работы над книгой *«Вселенская война»* широко экспериментировала с коллажем из прозрачной цветной бумаги, наполняя пространство цветовыми плоскостями (натюрморты 1915 года).

После затянувшегося на несколько десятилетий спада экспериментальные тенденции в области коллажа возобновились в практике второго авангарда (преимущественно и широким потоком в 1960–1970-е годы). С новой силой заявила о себе вообще свойственная авангарду идеология экстремального. Отсюда в частности чисто авангардный акцент в трактовке коллажа, расцениваемого как нечто самодовлеющее, причем эта самодостаточность часто апеллирует к эффекту демонстративной экстравагантности и эпатажа, а целью своей ставит провокативные формы воздействия на аудиторию.

В качестве яркой репрезентации принципа экстремальности авангард выдвигает эстетику крайностей. С точки зрения развития возможностей коллажа находим, с одной стороны, устремление к полной изоляции от реальности (пафос чистой абстракции), а с другой – своего рода гиперреализм (не как обозначение художественного течения, а в прямом значении этого слова), то есть творческий метод, непосредственно опирающийся на реалии натуральной предметной среды, часто имеющий дело с вещественными объектами повседневного быта (в том числе и заведомого утиля).

Вторая из этих сторон оказалась наиболее продуктивной. Отдельные нововведения, которые подчас были только намечены в начале века, получают теперь исключительно широкую разработку (ассамбляж как таковой, а также инсталляция и рэди-мэйд). Появляются и такие приобретения, как аккумуляция, джанк-арт, энвайронмент и деколлаж.

В качестве основных лидеров «лоббирования» коллажной техники выдвигаются на данном этапе художники поп-арта (прежде всего Р. Раушенберг с его живописными «комбинациями»). С этим движением в той или иной мере соприкасались и некоторые представители советского авангарда второй волны – из достаточно характерных работ можно назвать *«Прибой»* (именно так, а не «Прибой») А. Косолюпова (1973), *«Коммунальная кухня»* И. Кабакова (1974), *«Владимир Набоков»* О. Кандаурова (1975), *«Натюрморт»* А. Зверева (с коробкой «Бело-

морканала», 1981), «Менестрель» В. Калинина и «Берегите вождей» Л. Сокова (обе 1989), «Пейзаж с хлебом и кислой капустой» О. Рабина (1991).

Потенциал коллажа с позиций его содержательного наполнения. Если в зарубежном художественном творчестве начала XX века в подобном ракурсе делалось относительно немного (допустим, коллажные работы, принадлежащие А. Матиссу и Ф. Леже), то в русском искусстве отмеченная направленность оказалась представленной весьма широко. Вполне показательными можно считать две картины М. Шагала, разделенные десятилетней дистанцией. **«Ночная сцена»** (1910) с ее натуралистическим акцентом (перебравшие спиртного люди освобождают свои утробы от излишков принятого) «коллажирована» целым набором примет местечкового быта: вывеска *Пивная*, две фигуры в дверях заведения, коза, чахлое деревце, смеющийся месяц со звездами – все это как бы вырезано и наклеено силуэтами.

«Танец» (1920) представляет собой совершенно вольную импровизацию на заданную заголовком тему, где раскованность фантазии витебского мастера ярко выражает себя через столь свойственную коллажным композициям нарочитую разномасштабность изображения. К огромной, во весь холст, фигуре до безобразия толстой выплывающей женщины присоединены по краям полотна крошечные дополняющие элементы: по левому краю – корреспондирующая ей фигурка танцующей, помещенная в треугольник; по правому – музыкальные инструменты (дудка с физиономией человека, дующего в нее, скрипка, бубен) и стоящий на руках циркач.

И в западноевропейской, и в отечественной живописи излюбленным жанром для приложения рассматриваемой техники был натюрморт. Ранний П. Кончаловский, не раз обращавшийся к ней, строит псевдоколлаж знаменитой **«Агавы»** (1916) на совмещении того, что соответствует привычным представлениям о данном жанре (растение в горшке, подстаканник), и вещей «брутального» плана (набор коробок с надписями, сделанными ходовым шрифтом, и курительная трубка, которая кажется совершенно натуральной и прикрепленной к картине).

Самое многоплановое и по преимуществу «реальное» истолкование принципы колла-

жа получили в книжной графике, плакате и декорационном оформлении.

В иллюстрации почти обязательным признаком «хорошего тона» становится интенсивное использование *шрифто-текстовых форм*. Ю. Анненков, работая над первым изданием **«Двенадцати»** А. Блока (1918), раскрывает вздыбленность времени через квази-коллажные напластования с их гротескными изломами и смещениями – этому «треснувшему зеркалу» эпохи резонируют обрывки фраз на транспарантах. Десятилетием позже В. Фаворский в двух ксилографиях политической тематики (**«Октябрь 1917»** и **«1919–1920–1921»**) мастерски монтирует динамичные многолюдные сцены, разбрасывая по фону гравюр всевозможные сюжетные детали и разъясняющие надписи лозунгового содержания.

Текстовые вставки как само собой разумеющееся воспринимаются в искусстве плаката. Из коллажных композиций остановимся для примера на работах В. Маяковского и К. Малевича 1920-х годов. Относительно первого из них не будем забывать, что свое единственное профессиональное образование он получил в стенах Московского художественного училища. На данном этапе, приняв решение всецело отдать свои способности *«на службу социалистической промышленности»*, поэт с головой уходит в изготовление соответствующих рекламных плакатов. Один из них представляет собой сконструированного из геометрических «лоскутов» малыша с девятью сосками во рту, что поясняется набором надписей, начинающихся провозглашением *«Лучших сосок не было и нет»*.

Последовательно кубистический монтаж положен в основу киноплаката Малевича **«Доктор Мабүзе»** (к фильму «Доктор Мабүзе – игрок», 1922). Иллюзию коллажного наложения создает построение из двух крестообразных полос, на которые «наклеены» круг и название фильма (буквы переданы чисто геометрически). Очень жесткая по выполнению (что идет от эстетики супрематизма), эта конструкция абсолютно едина по стилю, монолитна по форме, вследствие чего, будучи прикладной по назначению, дает впечатление самого высокого художественного порядка.

Переходя к театру, остановимся в начале на афише, выпущенной к спектаклю В. Мейерхольда по пьесе А. Файко **«Озеро Люль»**

(1925). Подчеркнуто монтажная композиция спектакля выполнена в отвечающей вкусам выдающегося режиссера остроэксцентричной манере. Как бы вдоль спирали сверху вниз нанизаны пары условно театральных фигур (от верхней пары на стену падает гигантский силуэт тени), по среднему плану – вальяжно беседующие мужчина и женщина, на переднем плане – танцующая женщина с тросточкой. Шрифтовой ряд «закручен» в противоположном направлении: начиная от шаржированного изображения головы драматурга, он через название пьесы ведет к одной из вывесок (Отель «Атлант»), которая появится в ходе спектакля.

Б. Кустодиев, к середине 1920-х годов числившийся уже среди «традиционалистов», подготовил для постановки лесковской *«Блохи»* эскизы декораций, которые производят впечатление чистейших коллажей (изображаемые предметы как бы вырезаны и наклеены на полотно). Этому впечатлению способствуют бутафорски-лубочный характер изображения (примитивистская гиперболизация подчеркивает атмосферу провинциального быта), всякого рода надписи, вывески и указатели, а также отмеченное выше у М. Шагала «невыверенное» масштабирование объектов (скажем, маленькая церквушка на переднем плане и огромные птицы или гигантский букет на заднем).

Остается упомянуть проходившее в 1920-е годы бурное развитие фотомонтажа. Его «верховным жрецом» становится А. Родченко (на Западе аналогичные усилия в этом направлении предпринимали Д. Хартфилд, Р. Хаусманн, М. Эрнст). Суть фотомонтажа Родченко определял как *«комбинацию фотографий вместо комбинации и композиции художественных элементов»*; при этом смысл замены заключался в том, что *«снимок – не отражение факта художником в рисунке»*, а собственно *«схваченный и зафиксированный факт»*. Однако это оказывалось только отправной точкой, и далее начиналось безусловно персональное, сугубо авторское творчество, состоящее в отборе документального материала, его препарации и монтажке с использованием самой широкой шкалы динамических ракурсов, светотеневых контрастов и нередко с подключением ресурсов изобразительного искусства.

В период 1930–1950-х годов общее смягчение эстетических установок ощутимо затронуло даже ведущее авангардное те-

чение тех лет, каким являлся *сюрреализм*. В коллажированные композиции его лидера С. Дали постоянно включаются тщательно выписанные реалии того или иного рода. К примеру, можно напомнить вольный, чрезвычайно изобретательный монтаж «фото-изображений» сервированного столового столика на паркете и темного силуэта мальчика в картине *«Солнечный стол»* (1936) или Галá, птиц, сидения и книг в *«Атомной Леде»* (1950). Более того, в сугубо сюрреалистическую фантазию мог вклиниваться «документальный факт» (фотография фюрера в «Загадке Гитлера» или портретики вождя в картине «Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на фортепиано»).

Переходя к отечественному искусству того времени, хотелось бы обратить внимание на один из оригинальных этюдов, выполненных в нашей стране чешским художником А. Гофмейстером – в композиции *«На Кавказе. Гагры»* (1959) облик города-курорта передан через вырезки грузинского текста в разных шрифтах, которыми расцвечиваются постройки и горные склоны.

Советские художники тех десятилетий даже в условиях жесткого идеологического диктата, который устанавливал незыблемость догматически трактуемых *«реалистических основ»*, находили возможности привлечения приемов, восходящих к коллажной технике. Ограничимся тремя примерами из книжной иллюстрации. Переплет *«Слова о полку Игореве»*, этого своего самого классического труда, В. Фаворский формирует следующим образом: на стилизованный старинный орнамент как бы наклеены одна на другую фигуры трех витязей, над ними помещена надпись старославянской вязью, а вверху – «врезки» летящих птиц.

Оригинальное решение суперобложки издания шекспировской трагедии *«Ромео и Джульетта»* предложил Д. Шмаринов. Два ее листа – это два щита (подразумевается их принадлежность враждующим семьям Монтекки и Капулети). Каждый из щитов разделен на четыре части, и на эти части перекрестным образом «наклеено» по паре стилизованных геральдических знаков: замок и лев, рука с мечом и лилия.

Для выражения основной идеи гайдаровской сказки *«Мальчиш-Кибальчиш»* И. Обросов применил технику «склеивания» изображения из отдельных лоскутов и кусочков геометрической формы. Эта кубистическая

конструкция дополнена утрировкой очертаний, а также их четким смысловым «прицелом» и цветовой бинарностью: черные тучи, закрывающие красное солнце; черные жерла орудий, направленные на голову маленького героя в огромной буденовке с красной звездой; черные цепи, сковывающие его фигурку в красной шинели. Все названные компоненты сведены в целое словно бы путем наложения.

В условиях авангардного бума 1960–1970-х годов позиция содержательно-смыслового наполнения коллажной техники не только сохранила свою значимость, но и ощутимо окрепла. Причина состояла не столько в противостоянии крайностям экспериментальных начинаний, сколько в поступательном развертывании данной техники, получившей к тому же дополнительный импульс, определявшийся контекстом общего процесса кардинального обновления, происходившего в эти десятилетия. Кстати, тяготение к отказу от авангардного антуража отчетливее всего было заметно в творчестве тех, кто пришел сюда из начала XX века (скажем, у М. Шагала с таким показательным его полотном, как «Голубой ангел», 1969).

Примером естественного и активного обновления с привлечением приемов коллажа может служить творчество Р. Гуттузо, которого всегда причисляли к стану реалистически мыслящих художников. Подходы к рассматриваемой технике обнаружились у него в картинах *«Толпа»* (1957) и *«Старый рабочий, читающий газету»* (1960). Во втором случае это выявлено через фон, сотканный из документальных элементов (газетные фотографии, обрывки текстов, заголовков, объявлений).

А в первом случае метод коллажирования применен для того, чтобы констатировать следующий факт: каждый из оказавшихся на улице рядом с другими случайно, просто по стечению обстоятельств, остается сам по себе. Понятно, что за этим встает жгучая для современности проблема разобщенности людей, живущих, казалось бы, под одной крышей большого земного дома. И автор подчеркивает остроту этой проблемы нарочито механическим сопряжением ничем не связанных лиц и фигур. В их калейдоскопе выделена девушка с глазами, полными слез отчаяния. Но ее никто не замечает, и она становится олицетворением библейской метафоры «глас вопиющего в пустыне».

Картину *«Новости»* (1974) можно считать для живописной манеры Гуттузо законченным образцом коллажной композиции. Она выполнена в виде монтажа газетных текстов и фотографий. Их череда, идущая сверху вниз, построена как «модуляция» от хороших новостей к плохим. В самом верху – многократно тиражированный портрет космонавта в скафандре как свидетельство очередной победы науки и техники. Внизу – девушка перед расстрелом, с завязанными глазами стоящая у столба, и мужчина, брошенный в застенки. При этом его мученическая фигура размещена так, что он оказывается как бы жертвой низвергающегося сверху и подавляющего его потока информации.

Весьма объемный спектр функционирования коллажа представлен в отечественном искусстве второй половины XX века. Вот некоторые примеры.

Д. Жилинский постоянно тяготел к коллажному принципу построения своих живописных композиций: как бы позирующие фигуры, свободно расставленные в пространстве, в том числе и с наложением одна на другую (*«У моря»*, 1964; *«Гимнасты СССР»*, 1965; *«Под старой яблоней»*, 1969; *«Воскресный день»*, 1974). В рисунке С. Резникова *«Человек с собакой»* (тушь, перо, кисть, 1982) интерьер домашнего кабинета передан настолько четким штрихом, что возникает впечатление фотосъемки; но даже в этом сверхточно поданном предметном пространстве выделяются квазивклейками «фотография» городского пейзажа, «репродукция» старинной картины и «портрет» в круглой рамке.

Уникальный вариант (выполнение не в графике или в живописи, а в камне) находим в одной из композиций мемориального комплекса «Мамаев курган» в Волгограде (сооружался под руководством Е. Вучетича, 1963–1967). *«Руины»* – это гигантская стена с разбросанными по ней горельефами и барельефами фигур воинов (стоит напомнить, что выпуклое изображение выступает над поверхностью в горельефе более, чем наполовину, в барельефе менее, чем наполовину); есть также изображения фигур, только прочерченные в камне, и отдельные сегменты человеческого тела, как бы вдавленные в поверхность. К тому же стена испещрена множеством надписей (призывы времен Великой Отечественной войны: *За нашу Советскую Родину! Не посрамим славы русско-*

го оружия! и т. д.), что бесспорно позволяет относить ее по характеру выполнения к рассматриваемой технике.

Весьма уместными могут быть приемы коллажа в разработке исторической тематики. Впечатляющие подходы к ней наметил в своих работах И. Глазунов. В их ряду – **«Князь Игорь»** (1968). Персонаж, давший имя картине, составляет в ней самое главное – истовый, иконообразный лик русского витязя. По правую сторону от него – несколько изображений-символов: воздетые вверх копыта и на одном из них стяг с Богородицей (знак русского воинства), условно прописанный диск солнца, закрытый черным (затмение-предвещание), река крови (трагический финал похода). Так посредством квази-коллажного подбора компонентов введены все основные составляющие «Слова о полку Игореве». И стоит напомнить, что кисти Глазунова принадлежат грандиозные панно-коллажи исторического содержания: «Возвращение блудного сына», «Мистерия XX века» (оба – 1977), «Вечная Россия» (1988).

Эффективным может оказаться коллаж и в современном парадном портрете, особенно в случае его открыто декоративной трактовки. Один из образцов – **«Маршал Жуков»** К. Васильева (1975). Здесь откровенно смонтирован широкий фон: поверженная атрибутика фашистской Германии, железная колонна солдат, бушующее пламя пожарищ и вдалеке город, который нужно защитить (олицетворение страны). Но «смонтировано» и изображение самого полководца с картинным отворотом шинели и рядами бесчисленных воинских наград, размещенных по всему его торсу.

Качественно иной облик приобрел во второй половине XX столетия плакат, связанный с эстетикой коллажа и чаще всего приобретающий метафорические очертания.

Примером может послужить работа атеистической направленности – **«В плену ислама»** П. Овчинникова (1984). Независимо от нашего отношения к обозначенной религии, есть здесь и справедливое свидетельство возникающих время от времени в ее лоне негативных проявлений (склонность к фанатичному утверждению догматов веры, даже если это посягает на устои гуманизма). Печальное лицо красивой молодой женщины словно сдавлено створками тяжелой железной двери, на которую наброшена огром-

ная цепь с пудовым замком. По дужке замка прочерчен полумесяц – знак мусульманской веры, трактуемый здесь в качестве символа скованности жесткими установлениями. Целое воспринимается как трагическая безысходность человеческого духа, запертого в темницу.

И в дополнение к сказанному – два разноплановых образца того же жанра, посвященные теме борьбы за мир. Наша планета в форме яйца (знак хрупкости земного бытия), над которым в манере детского рисунка условно обозначена крыша с трубой, из которой вьется дымок – **«Другого дома нет!»** Б. Рогачевского. Пламенеющий колокол, окружность которого составляет распластанный земной шар с идущим из него звоном слова «мир», а по поверхности колокола выполнен монтаж лиц людей разных рас и национальностей – **«Мир»** Ю. Юдина.

Полистилистика. Дав мощный импульс всем другим видам художественного творчества в области коллажа, *изобразительное искусство* не смогло предложить им столь же эффективных «рецептов» в сфере полистилистики. Неслучайно и искусствоведение обходит молчанием соответствующие явления, и если В. Власов в словаре «Стили в искусстве» (1998) с большой осторожностью вводит понятие *полистилизм*, то подразумевает под этим нечто весьма туманное, из чего в качестве рационального зерна можно извлечь только упоминание о *«стилевом контрапункте»*. Тем не менее, «следы» данного феномена в изобразительном искусстве несомненно обнаруживались, и по мере эволюции XX века нарастали их количественный размах и степень отчетливости.

Едва ли не впервые эти «следы» можно усмотреть в панно П. Пикассо **«Гёрника»** (1937). Откликнувшись на факт варварской бомбардировки испанского города, давшего название этому панно, и опираясь на метод коллажного монтажа, художник создает преднамеренно хаотичное нагромождение форм (в том числе вычленив отдельные сегменты тел человека и животных). В характере изображений здесь явственно прослеживаются две противоположные ориентации.

Одна из них оказывается гибридом черт примитивизма, экспрессионизма и сюрреализма и служит выражению физиологически поданных мотивов распада, кошмара, апокалиптического отчаяния. Другая вырастает из неоклассической тенденции,

предстоящей у Пикассо в варианте своеобразной неоантики, и олицетворяет собой мужественно-стоическое восприятие происходящего, веру в неистребимость жизни. С наибольшей отчетливостью этот контраст выявлен в правой части полотна, в сопоставлении кричащего человека с запрокинутой головой и воздетыми к небу руками и женщины, несущей светильник. Позднее художник еще не раз прибегал к выразительным ресурсам подобного рода; один из сходных по решению опытов – панно «Мир» (1952).

Любопытные примеры образно-стилевой двуплановости дает творчество С. Дали. В картине *«Распятие»* (1954) основную часть полотна занимают написанные в духе высокого неоклассицизма возносящийся над землей гигантский кубовидный крест и уже отрывающееся от него тело Иисуса Христа. Это мистическое видение из времен евангельской мифологии созерцает современная женщина, помещенная в скромном угловом пространстве полотна. И хотя художник набрасывает на нее тяжелые старинные одежды (это призвано подчеркнуть возвышенно-экстатическое состояние ее духа), всем обликом она принадлежит иной эпохе, тем более, что для знающих творчество Дали ясно, что здесь он в очередной раз изобразил свою возлюбленную и жену Галá.

Аналогичный ракурс встречаем несколько позже в картине *«Открытие Колумбом Америки»* (1959): над символически преображенным легендарным действием выхода первооткрывателей на сушу нового континента возносится длинное полотно с освящающей происходящее Галá (ее сакральную функцию подчеркивает трепещущий вокруг головы нимб).

Из примечательных образцов более позднего времени можно указать на картину Р. Гуттузо *«Посещения»* (1971), сюжет которой состоит в следующем: в интерьере современной кухни с ее материальной «вещностью» и конструктивными очертаниями вписан диалог двух фигур – великий немецкий живописец начала XVI века Альбрехт Дюрер (воспроизведена точная копия одного из его автопортретов) и нынешний итальянец, предлагающий торт гостю из далеких времен.

Нечто созвучное по сюжету находим, переходя на почву отечественного искусства. В картине *«Гомер (Рабочая студия)»* (1960) Г. Коржев в присущей ему подчер-

кнуто суровой манере стремится раскрыть одну из социально-исторических реалий начала 1920-х годов. Боец, только что вернувшийся с полей Гражданской войны, с грубым лицом и бритой головой, в заношенном галифе и потертой кожанке, полон желания овладеть высотами искусства и пытается повторить в гипсе античную скульптуру.

Публицистический мотив иного рода раскрыт в картине Л. Лабенка *«Пана»* (1965) через сопоставление двух планов. На переднем – фигура девочки, прописанная с такой степенью жизнеподобия, что возникает впечатление вклеенной фотографии. Задний план – набросанный в сугубо условной, детской манере воображаемый портрет отца, когда-то ушедшего на войну, доброго, веселого, молодого, с боевой медалью на гимнастерке (зрителю понятно, что таким его нарисовала мелом по кирпичной стене сама девочка).

Две работы Д. Жилинского могут дать представление о возможных ракурсах полистилистики в «академической» живописи. *«Адам и Ева»* (1979) – «удвоенный» портрет художника с женой, держащих в руках созданную им по достопамятному сюжету картину, на которой в обнаженном виде изображены они сами (библейский Адам в раздумье держит запретный плод, Ева уже вкусила его и, стыдливо закрывая наготу, уходит прочь). В картине *«Играет Святослав Рихтер»* (1983) великий пианист портретирован в современном концертном костюме за блестящим «Стейнвеем» в интерьере готического собора с удлиненными скульптурами святых и летящими ангелами, трубящими в доисторические трубы – этим воссоздается диалог эпох, объединяемых идеей боговдохновенного искусства.

В завершение обзора полистилистических процессов приведем примеры из плакатного искусства второй половины 1980-х годов, дающие представление об амплитуде контрастов в применении рассматриваемых приемов.

В плакате В. Манина *«Олимпиады древней мудрость гласила: "Спорт – это здоровье, мужество, сила"»* утверждение позитивной жизненной установки осуществляется через гармоничное взаимодействие легендарной старины и нашего времени: на фоне бегущих атлетов, словно сошедших с древнегреческой чернофигурной вазы, очерчена высветленная статья современного стайера. Внешнее

различие столь удаленных друг от друга хронологических пластов призвано свидетельствовать о неизбежном движении времени, хотя восприятие целого подтверждает, что внутренняя суть человеческих устремлений во многом остается неизменной.

Контрастная этому работа в жанре плаката – *«Homo sapiens...!?»* А. Цыганка. Идея с ее философски-ироничным посылом заложена в самом названии: после обозначения *«Человек разумный»* следует многоточие (указание на бесконечность эволюции), восклицательный знак (подтверждение неуклонного прогресса, определяемого развитием человеческой мысли), а затем знак вопроса (сомнение в разумности того, что делает человек).

Этот «рефлексирующий» замысел вызвал оригинальное художественное решение в виде изображения разомкнутого колеса. Начинаясь обычной деревянной частью (как одно из первых изобретений человечества), оно постепенно оснащается все большей массой всяческих технических усовершенствований и на завершающем витке растворяется в космическом пространстве. Так моделируется эволюционная кривая (от простейшего к запредельному), которой корреспондирует соответствующая стилевая «модуляция», передающая поступательное накопление непрерывных изменений.

Итак, казалось бы, все в человеческом существовании обстоит самым замечательным образом, чему отвечает ярко красочная палитра плаката. Но в том-то и дело, что символическое колесо прогресса катится по земле, подминая под себя живую природу. И здесь заложен основной полистилистический эффект – через буколический пейзаж с крохотными домиками, лугами и перелесками, который выполнен в характере нарядно-игрушечной живописи (в духе детского творчества) и вызывает щемящее чувство незащитности человеческого естества. Так узко экологическая тема оказывается развернутой в плоскость общезначимых раздумий о тревожных перспективах земной цивилизации.

Заключение. Подытоживая наблюдения над эволюцией коллажа и полистилистики, следует констатировать, что к концу XX века их технические и выразительные ресурсы стали общеупотребительными, составляя органичную и необходимую часть арсенала современного художественного творчества. Следует отметить поистине *всеохватываю-*

щее воздействие коллажной эстетики. Помимо того, что было выше рассмотрено в изобразительном искусстве, музыке и литературе, ее проекции находим в театральной режиссуре (Е. Вахтангов, В. Мейерхольд, Э. Пискатор и др.) и в игровом кино (к примеру, в фильмах К. Маркера и С. Юткевича) и особенно в документальном кинематографе, не говоря уже о ее прикладном функционировании (книжная графика, плакат, фотомонтаж, сценография, оформление интерьера, дизайн и т. д.).

Расширяется и внутреннее пространство коллажа, понимаемого ныне как способ мышления, ориентированный на контрастное взаимодействие разнородных элементов или материалов, а в частном случае основанный на сочетании традиционных форм искусства с фрагментами какой угодно реальности. Один из горизонтов этого расширения – полистилистика, являющаяся концептуальным порождением коллажа, развитием глубинных свойств его содержательного потенциала (к слову, только в условиях ее широкого распространения могло появиться противоположное ей понятие *моностилистика*).

Кроме всего прочего, обнаруживаются явные связи коллажа и полистилистики с таким неотъемлемым принципом современного художественного творчества, как монтаж. В визуальном искусстве это особенно очевидно в тех разновидностях коллажа, которые базируются на комбинировании разного рода объемных объектов (ассамбляж, инсталляция, аккумуляция, рэди-мэйд, джанк-арт). В известной мере коллаж выступает в качестве одного из средств усиления, обострения и обогащения эстетической выразительности в общей системе монтажа как важнейшего способа созидания художественной реальности.

Исключительно мощный импульс всему отмеченному был задан на заре XX столетия ранним авангардом. Взламывая сложившиеся стереотипы художественного мышления, его завоевания послужили стартовой площадкой для дальнейшего развертывания экспериментальной базы искусства и для выхода в неизмеримо более широкое пространство, в котором коллаж и полистилистика становятся инструментом решения безусловно значимых целей и задач.

Поступила в редакцию 09.01.2015 г.

УДК 75.054:929(476.5)«19»

Витебские пенаты: Павел Маслеников и его витебский период

Прокопцова В. П.

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



Статья посвящена одному из периодов деятельности известного белорусского живописца – народного художника Беларуси Павла Васильевича Масленикова. Учеба в Витебском художественном техникуме (1934–1938 гг.) стала основой его профессиональной деятельности. В те годы Витебск еще не был центром фестивальной культуры, современники еще не осознавали его «художественным феноменом», как часто стали называть этот город на рубеже XX–XXI веков. В то время Витебск был одним из областных центров БССР. Тем не менее, город имел глубокие культурные традиции. Герой статьи вспоминал, что в городе помнили бурную музыкальную жизнь 1920-х годов, когда функционировала Народная консерватория, симфонический оркестр под руководством известного дирижера, приехавшего из Петербурга, Н. Малько. В силу исторических обстоятельств из Петербурга в Витебск переехали многие молодые, но уже ярко заявившие о себе в творчестве, художники, композиторы, музыканты-исполнители. Витебск не только сохранял славу «мекки» авангардного искусства, города, в котором жили и работали К. Малевич, М. Шагал, Л. Лисицкий, В. Ермалова, М. Добужинский, Н. Любавина, И. Пуни, А. Бразер, но и развивал традиции художественно-образовательного центра.

Ключевые слова: Витебская художественная школа, техникум, театр оперы и балета, театрально-художественный институт.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 69-74)

Vitebsk Land: Pavel Maslenikov and his Vitebsk Period

Prokoptsova V. P.

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

The article centers round one of the periods of the creative work of an outstanding Belarusian artist, People's Artist of Belarus, Pavel Vassilyevich Maslenikov. A course at Vitebsk Art Technical School (1934–1938) became the basis of his professional activity. In those years Vitebsk was not yet the center of festival culture; contemporaries did not understand it as a phenomenon of art as they started calling it in the late XX – early XXI centuries. Vitebsk was one of the Region centers of BSSR then. However the city had deep cultural traditions. The hero of the article recollected, that exited musical life of the 1920-ies was still remembered, when Public Conservatoire functioned as well as the Symphony Orchestra directed by N. Malko, who came from St. Petersburg. Due to historical circumstances a lot of young but bright artists, composers, and musicians moved from Petersburg to Vitebsk. In those years Vitebsk was not only famous as vanguard art «Mecca», the city in which K. Malevich, M. Shagal, L. Lisitsky, V. Yermolayeva, M. Dobuzhinski, N. Lyubavina, I. Puni, A. Braser lived and worked, but also developed traditions of art and education center.

Key words: Vitebsk art school, technical school, Opera and Ballet Theater, Theater and Art Institute.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 69-74)

В 1930-е годы в художественном техникуме действовало гончарно-керамическое отделение, в городе существовал Витебский кинотехникум, о чем в искусствоведческой литературе практически никогда не упоминалось. Открытию гончарно-

керамического отделения предшествовала деятельность художественно-гончарной школы в Велиже. В пояснительной записке в 1929/30 учебном году писалось: «Подручный работник для гончарно-керамического отдела введен в штат. Техникуму не-

обходимо иметь зрелого работника, чтобы улучшить и расширить производственную работу (получить из-за границы машины). Производство разнохарактерной работы (разминание глины, составление смесей, работа при горне и т. д.) со случайными работниками очень сложно и требует каждый раз продолжительного срока для ознакомления их с характером работы» [1].

«Долгий путь восхождения художника в профессиональную творческую жизнь проходит в глубинах социальной жизни народа, в бесконечном богатстве его духовной жизни, духовного союза наций. Творческая биография художника – это отражение национальной жизни свободного народа, эволюции традиций, проникающих в социальную культуру развивающейся нации. Показать мою творческую жизнь в нераздельном единстве с нравственной атмосферой моего окружения – представляет определенный интерес для нашего современника. Хотя и сейчас мне нужно утверждать, что я постиг огромно-необъятный смысл человеческой жизни, счастья творческой жизни условно. К этому выводу я пришел, когда мною были созданы тысячи произведений живописи, созданы десятки оформлений музыкальных и драматических спектаклей, написано исследование по истории театральной станковой живописи, подготовлен ряд аспирантов, и переживал не однажды научно-теоретическую баталию по проблемам развития современного искусства. Но нередко пережитое за 70-летний период моей творческой жизни может открыть неизведанные страницы духовной жизни нашего времени, отразить путь рождения и становления личности художника» (из дневников П. В. Масленикова).

Цель статьи – выявление особенностей периода учебы народного художника Беларуси Павла Масленикова в контексте истории Витебского техникума.

Художественная среда в техникуме. Сохранились чертежи оборудования, к которым прилагалось описание больших и малых печей, «глиняной ребристой трубы, в стенку которой введена нагревательная спираль», которая «предназначается для отопления вагонов электрического трамвая» [2]. Также представлялись чертежи нагревательной посуды, которая могла использоваться как в домашних условиях, так и в лаборатори-

ях, «крокодил» для нагрева парикмахерских щипцов, грелка для госпиталей, ваза-комин и многое другое. На изделиях должно было ставиться клеймо с подписью: «Витебск. Белорусский государственный художественный техникум. Керамическая мастерская. Имя автора».

Эти новые данные значительно расширяют наши представления о деятельности Витебского художественного техникума, свидетельствуют о его большой социальной значимости не только в 20-е, но и в 30-е годы XX столетия.

Расширяют наши представления о витебской студенческой среде того времени и новые сведения о деятельности Витебского кинотехникума. Он был открыт 1 февраля 1931 г., имел официальное название «Государственный белорусский кинотехникум. г. Витебск», находился на Канатной улице, 93 [3].

В нем было два отделения: кинофикаторское и техническое. Преподавались такие предметы, как звукотехника, радиотехника, электротехника, акустика, оптика, химия киноплёнки, проектировочная аппаратура, съёмочная аппаратура, оборудование кинотеатра, организация кинопроизводства.

Исходя из названных дисциплин в кинотехникуме готовили специалистов кинопроката, но и вместе с тем придавали большое значение социальным проблемам, о чем свидетельствует преподавание такой дисциплины, как социология искусства. Студенты выполняли «задания по рецензии кинофильма, его педагогическом воздействии на зрителей разного возраста, реклама кинофильма» [4].

Вместе с техническим отделением существовало и творческое – сценарное, где изучали историю кино, методологию построения фильма, театроведение и режиссуру, сценарий, фотографию, спецдисциплины. Сохранились учебные программы по графике («цель – ознакомить со всеми методами и средствами графической образности, ознакомить с новейшими направлениями в образном искусстве и их воздействием на переосмысление театральных и кинопостановок»), по истории музыки, в программу которой входила такая актуальная для того времени тема, как «Работа и ритм», соответственно программа по истории кино актуализировала темы: «Кино как массовое

экранное зрелище», «Развитие фотографии как продукт буржуазного “демократизма”, «История западноевропейского кино», «Картинные представления А. Блока и первые сценарии», отдельно выделялось творчество Гриффита, Чарли Чаплина и др. [5].

1920–1930-е годы были временем высоких устремлений, интересных поисков, по К. Малевичу, человек ощущал себя Вселенной. Архивные источники сохраняют стремительные импульсы того времени, которые проецируются на современную жизнь.

В новой для Павла Масленикова витебской атмосфере того времени было опьянение творческим подъемом, новизной, напряженностью, вызовом традициям и надеждой на преобразование жизни. Для него это было время формирования нового эстетического сознания.

В Витебском художественном техникуме, который был открыт в 1923 г. и преподавание в нем в то время основывалось на методе «левых» художников, вырабатывающих новые «революционные» формы, в 30-е годы свои позиции укрепило реалистическое искусство. Там стали преподавать признанные художники, придерживавшиеся реалистического метода: В. Хрусталева, И. Ахремчик, Л. Лейтман, В. Волков, М. Лебедева, М. Энде, Ф. Фогт, М. Керзин.

Когда Павел приехал в Витебск, набор почему-то делали сразу на четвертый курс. Видимо, время было такое, спешили получить дипломированных специалистов, да и желающих учиться было очень много. Поступающих собралось человек сто, и все на четвертый курс. Но комиссия все-таки отобрала группу студентов и сформировала из них первый курс. Через месяца два педсовет, просматривая учебные работы, предлагает П. Масленикову – перейти на второй курс. Но Ф. Фогт переубедил: *«Молодой человек, – сказал он, – я бы на твоем месте еще на пять лет остался. Чем больше ты будешь в учебном заведении, тем лучше. Натура есть, бесплатное общежитие, стипендию получаешь. Я вот пятнадцать лет в Лондоне жил, приехал со своей натурщицей, содержал ее, оплачивал учебу. Удивляюсь, как мы не понимаем сейчас этих огромных возможностей, которые предоставляются вам учебным заведением»*. И Павел отказался переходить на второй курс. Решил поучить-

ся четыре года, потом в академии шесть лет. Это будет уже школа.

В 1929/30 учебном году в художественном техникуме имелось четыре отделения, на которых готовили художника-преподавателя образного искусства для общеобразовательных заведений и художественных кружков при клубах, художника-инструктора для гончарно-керамической промышленности, художника-графика для полиграфической промышленности, декоратора-бутафора для нужд театров, кинопроизводства и клубной сцены. Если обучение на первых двух специальностях было от 1 до 4 курса, то полиграфическая и декорационная мастерские вводились на 3 курсе художественно-педагогического отделения [6].

Для молодых людей, студентов, это было счастливое время. По воспоминаниям однокурсника Павла Масленикова Петра Максовича Явича, с которым довелось встретиться в Витебске в 2007 г., студентов «гоняли» на пригородную «гаспаларку», на молотьюбу – «крутили машину», на день выдавалось 150 граммов хлеба, бураки и вода. Но голод не чувствовался. Это было время их молодости, энтузиазма, овладения профессией. П. М. Явич хорошо помнит те годы. Сменился директор художественного училища: вместо Демидова пришел Добровольский. Преподавали замечательные педагоги: историю искусств читали выпускники Ленинградской академии искусств братья Даркевичи – Петр Евгеньевич и Христофор Евгеньевич, который вел еще рисунок и живопись. В своих лекциях они пользовались зарубежными источниками, материал преподносился интересно, фактологически наполнено, с серьезным анализом художественных произведений. Графику и живопись преподавал Ф. Фогт, его все очень любили, он создавал доброжелательную обстановку, не вредничал. В архиве сохранилась записка, составленная Ф. Фогтом 21 февраля 1930 г. «Акционерному обществу “Международная книга”. Белорусский государственный художественный техникум просит выписать из Германии журнал «Gebrauchsgraphik», необходимый как пособие по изучению современного графического искусства. Просьба сообщить о стоимости журнала для перевода необходимой суммы» [7].

По воспоминаниям Петра Максовича, в училище преподавали хорошие педагоги по психологии, по анатомии – лучший витебский хирург, который даже оперировал при необходимости студентов: одному, приехавшему из Архангельска, пластически исправил форму носа, а Ивану Ахремчику удалил какую-то шишку на шее. В училище существовало также клубно-инструкторское отделение.

Борьба традиций и формирование метода социалистического реализма в техникуме. В описываемые нами годы, когда там учился Павел Маслеников, художественная школа в Витебске формировала новые традиции, сохраняя при этом два, казалось бы, таких разных и даже противоположных истока, как авангардизм и реализм. Утверждающийся в советском искусстве метод социалистического реализма стал основой воспитания в художественном училище в 1930-е годы.

«Витебское художественное училище. Богема. База, мастерские расформировали, система обучения. Организация учебы. Педагоги. Библиотека (альбомы, репродукции). Руководство. Комсомол. Студенчество» (из дневников П. В. Масленикова). В училище, действительно, была неплохая библиотека. В фондах Исторического архива Витебской области хранится опись книг по профильным дисциплинам: альбомы, монографии о жизни и творчестве разных художников, учебники по технике живописи и керамики, по педагогике, обществоведению, белорусоведению, журналы («Жизнь искусства», «Стекло и керамика»), газеты. Среди книг по искусству называются: Малевич «Изобразительное искусство», «От Сезанна до супрематизма», «Супрематизм», «Уновис», Бердяев «Кризис искусства», Фриче «Социология искусства», Будников «Керамические технологии», Троцкий и Фогт «Марки фарфора», Луначарский «Советский фарфор», Кубе «Лиможские эмали», Троицкий «Галерея фарфора Эрмитажа», «Фарфор и быт», Янов «Театральная декорация», Петров «Оборудование клубной сцены», «Бутафория». Числился один экземпляр учебника «Учись рисовать», который был на руках у В. Хрусталева, и написан автором со знакомой нам фамилией – Маслеников, но кто он был – неизвестно [8].

В архиве сохранился анкетный лист К. Малевича, который он заполнял в апреле 1921 г. На вопросы «образовательный ценз» и «специальность» он пафосно ответил – никакого, художник [9]. Сохранились тезисы его публичной лекции на тему «Церковь, искусство, фабрика (“Бог не скинут”))», в которых подробно фиксируются основные постулаты художника: «1. Неограниченность, рифма, ритм музыки, ритм машины; 2. Ритм как возбуждение. Жизнь – три состояния возбуждения: мысль, реальное, натуральное; 3. Достигнуть совершенства – передать действительность своего возбуждения; 4. Форма как условность. Возбуждение – космическое пламя; 5. Человек равен Вселенной, в нем помещается все, что в ней, все проекты существуют в нем; 6. То, что называем действительностью, я-бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени» [10].

Со всеми этими книгами и текстами мог знакомиться Павел Маслеников. Конечно, он их видел и читал, потому как библиотека всегда его интересовала и там он проводил многие часы.

Студентов училища, по воспоминаниям П. М. Явича, обеспечивали необходимым методическим материалом: краски, кисти, холст – все выдавали бесплатно. Эстонец Чук делал палитры, этюдники, а подрамники выдавались по норме, к каждой работе – надо было экономить. Краски стоили исключительно дешево, например, ленинградские цинковые белила – 22 копейки, другие краски покупали в Германии, Голландии, Франции. Студенты работали в мастерских, посещали музеи, ходили на этюды.

«Художественная жизнь в Витебске. Музей, запасники. Фрески. Иконы Успенской церкви. Разрушение церквей. Осквернение Успенской набережной. Витьба. Этюды с Ахремчиком» (из дневников П. В. Масленикова). Местные студенты жили с родителями. Отец П. Явича был парикмахером, а дед, стоя по грудь в воде, выгружал прибывшие на плотках дрова. Приезжие студенты расселялись в общежитии на углу улиц Суворова и Ленина, за ратушей, рядом в сквере отдыхали, фотографировались. Витебчане стипендию не получали, ее выдавали только приезжим. Студентам в Витебске было где развлечься: кинотеатры «Спартак» и «Про-

леткино», где музыкальное сопровождение осуществляли таперы, театр оперетты на Канатной улице, частный театр Чихантовского, в который студентов художественного училища часто брали в массовку. П. М. Явич вспоминает, что «в городе были изумительные гостиницы, как в Москве или Париже», на гастроли приезжал французский цирк с очень красивыми номерами с лошадьми, джаз-оркестр из Польши, музыканты были красиво одеты и хорошо играли. Каждую субботу и воскресенье в Губернаторском саду (парк им. Ленина) играл большой духовой оркестр, все танцевали. Молодежь собиралась и в Доме культуры по улице Ленина.

П. Маслеников по возрасту был немного старше П. Явича, больше общался со старшими студентами. Павел любил забегать на третий курс, посмотреть, как там дела, ведь слухи об успехах третьекурсников доходили и до первокурсников. Он много читал – М. Шолохова, Л. Толстого «Воскресенье» и «Войну и мир», глубоко занимался, был на хорошем счету, с интересом изучал историю европейского искусства, не болтлив, даже можно сказать молчалив. Он был философом, любил философствовать. Много занимался общественной работой, распределял между студентами разные обязанности – куда, когда ехать в пригород на «гаспадарку», на сельхозработы. Организаторская работа у него получалась.

Студенты любили заказывать костюмы в ателье, которое находилось возле Красного костела. Подзарабатывали на Первомайские или Октябрьские праздники. Газета «Віцебскі пралетарый» в статье «О художественном оформлении Витебска к 1-му мая» писала: «Над оформлением города работают студенты художественного техникума, которые окончили макеты оформления. Надо отметить, что некоторые студенты, вместе с хорошей техникой работы, в оформлении смогли выразить острые политические моменты. Первомайская комиссия уже выбрала наиболее удачные решения. Организации и предприятия, которые украшают свои здания, должны подать в комиссию эскизы оформления на утверждение, иначе это может разбить цельность композиций, достаточно удачно разработанных художественным техникумом, и может создать

«провинциализм» в оформлении. Администрация техникума жалуется на задержку организациями материалов, в частности, фанеры».

Павел был предприимчивым человеком. Поработав и заработав, он приобретал новый костюм: брюки клеш – 26 см ширины и очень коротенький пиджачок. Павел был «музыкально-возвышенный», как определил П. М. Явич, любил петь, играть на гитаре.

«Музучилище. Музыкальный лекторий города в клубе (лектор Брандт). Театр Я. Коласа. Эстрадные оркестры в кинотеатрах, садах. (Основное развлечение молодежи – танцы на площадках, в садах)» (из дневников П. В. Масленикова). Его не покидала тяга к музыке. Душа его рвалась и к изобразительному искусству, и к музыке. Его не оставляла детская увлеченность музыкальными инструментами. И он начал заниматься в оркестре народных инструментов. Оркестровое музицирование было одним из его любимых занятий. Такое внутреннее единение музыкального и изобразительного искусства в душе молодого человека, может быть, и определило его последующую деятельность в Белорусском государственном театре оперы и балета.

Как свидетельствовала реклама, размещенная в газете «Віцебскі пралетарый», в музыкальном магазине № 17 на углу улиц Вокзальной и Канатной имеются разные музыкальные инструменты и приспособления для них. Продажа общедоступная [11]. В этом или в каком-нибудь другом магазине молодой человек, увлекающийся музыкой, мог купить свой любимый с детства инструмент – балалайку. Именно на ней он играл в оркестре.

Периодика того времени свидетельствует и о том, что в Витебске гастролировала российская опера, ставились «Севильский цирюльник», «Фауст», «Евгений Онегин», «Травиатта», «Кармен», выступал скрипач Михаил Эрденко. Все это обогащало жизнь студента. Но все-таки профессиональные занятия живописью, рисунком, историей искусств занимали большую часть его жизни.

«Методическая работа в окрестностях Витебска. Случай задержания охраной. Отсутствие выставочных залов, выставки в кинофойе, клубах. Голубок – в театре выставка его работ. Квартира Пэна» (из дневников П. В. Масленикова). Ю. Пэн во время

их учебы был уже достаточно старым и больным человеком. Он занимал четыре комнаты и кухню на втором этаже дома. В небольшой комнате ставилась обнаженная натура. Он всю жизнь отдавал преподаванию. В годы Гражданской войны у него учились москвичи, петербуржцы, украинцы. В дом к Ю. Пэну своих однокурсников привел Петр Явич, а сам он проучился у мастера 3,5 года.

Попал он в мастерскую Ю. Пэна при таких обстоятельствах. *«Мой отец некоторое время жил в Венгрии, знал язык, – рассказывал мне Петр Максович. – Там он купил скрипку, играл коротенькие песенки, а мать пела. Эту скрипку он и завещал мне. Однажды из Венгрии в Витебск пришла бандероль – небольшой сверток-журнал, а в нем лежали два письма-благодарности Пэну за то, что он хорошо обучил авторов послания. Но перевести с венгерского никто не мог. Тогда обратились к отцу. В благодарность за перевод писем Пэн спрашивает: «Есть ли у тебя сын или дочь?» – «Да, сын». – «Тогда приводи его ко мне». Отец отвел меня к нему в феврале 1930 г. Пэн приготовил мольбертик, бумагу, кисть, на косяк повесил гипсовую голову Христа (в мастерской у него было много гипсовых фрагментов – руки, ноги, Афродита). Я нарисовал. Единственное, что он подправил – нос, там, где кость переходит в хрящик. «Завтра приходи ко мне после школы», – сказал учитель. Там уже учились три мальчика. Пэн заботился обо всем, вплоть до питания. Кушали все вместе: четыре ученика и он. Сахар, колотый щипчиками, картошка в «мундирах», селедочка, чай. Говорят, что он был скупой. Нет, он был щедрым для своих учеников. Я водил к Пэну всех студентов, все перебивали у него».*

По воспоминаниям П. В. Масленикова, Пэн рассказывал про свою учебу в Петербурге, поручал студентам перекладывать его картины, которые были разложены по ящикам.

Однокурсниками Павла Масленикова, помимо П. Явича, были М. Блищ, В. Кульвановский, П. Романовский, В. Кухарев, И. Соловей, И. Залетило и многие другие. Судя по фотографии тринадцатого выпуска, всего 40 выпускников. Они вместе работали, всю жизнь поддерживали дружеские отношения, помогали друг другу.

После окончания художественного училища направляли на работу. Из дирекции

оперного театра пришел запрос-приглашение. Отбирать будущих театральных художников приехал Никта-Наполеон Александрович Коровин, работавший в белорусском театре художником-постановщиком. В Белорусский государственный театр оперы и балета на работу поехали П. Маслеников, М. Блищ, В. Кульвановский.

Но сначала, конечно, поездка домой.

«По окончании училища – хутор, родители. Августовские ночи, граммофон с пластинками (арии из опер и оперетт, романсы). Музицирование оркестра. Походы через лес в Браков, Колядки. Вызов в оперный театр. Работа над декорациями, Коровин (его этюды)» (из дневников П. В. Масленикова). Так с 1938, когда П. М. Масленикову было 24 года, он начал самостоятельную жизнь художника.

Заключение. Витебск 1930-х годов еще сохранял память о временах Витебского художественного ренессанса. Город жил не менее бурной и состоятельной жизнью, чем в прежнее свое десятилетие. В середине 1920-х и начале 1930-х годов формируются реалистические традиции образования и преподавания мастерства в стенах техникума. В этот период начинает свою творческую деятельность (пока как ученик) будущий народный художник Беларуси П. В. Маслеников. Уже в Витебске складывается его лидирующая позиция в искусстве и педагогической деятельности. А также складываются художнические пристрастия будущего мастера. Как в жизни многих отечественных деятелей искусства, так и в судьбе П. В. Масленикова Витебск сыграл решающую роль как единственный в то время образовательный художественный центр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Витебской области (далее – ГАВО). – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 100.
2. ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 31.
3. ГАВО. – Фонд 1539. – Оп. 1. – Д. 10. – Л. 35.
4. ГАВО. – Фонд 1539. – Оп. 1. – Д. 20. – Л. 62.
5. ГАВО. – Фонд 1539. – Оп. 1. – Д. 18. – Л. 85.
6. ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 100.
7. ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 113. – Л. 85.
8. ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 113.
9. ГАВО. – Фонд 1539. – Оп. 1. – Д. 1–10. – Л. 102.
10. ГАВО. – Фонд 1539. – Оп. 1. – Д. 1–10. – 147.
11. ГАВО. – Фонд 2289. – Оп. 2. – Д. 124.

Поступила в редакцию 18.09.2013 г.

УДК 730.036(476.5)«19»

Александр Гвоздилов. Динамика остановленного мгновения

Котович Т. В.

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



В статье анализируются структурные особенности произведений витебского скульптора Александра Гвоздилова, работающего в монументальной и станковой скульптуре, продолжателя традиции реалистического творчества в пластике. С 1985 года он входит в состав Белорусского союза художников. Александр Николаевич Гвоздилов родился 29 ноября 1951 года в Витебске в художественной семье. С 14 лет занимался в студии Д. П. Генеральницкого, где постигал объем, трехмерное видение произведения, понимание пространственного расположения произведения и значение материала. Вместе с пластической анатомией изучал в студии рисунок, живопись и композицию. Учеба на отделении скульптуры в Белорусском театрально-художественном институте (1970–1976) была связана с педагогикой и воздействием творчества народного художника Беларуси А. О. Бембеля. А. Н. Гвоздилов связал свою творческую жизнь с Витебском. Здесь он живет и трудится. Самые главные направления его творчества – это тема войны, тема художника, тема выдающихся деятелей истории и культуры Беларуси, портреты современников.

Ключевые слова: скульптура, тема войны, патриотизм и героизм.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 75-82)

Alexander Gvozdiakov. Dynamics of the Moment Stopped

Kotovich T. V.

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

Creative work by Vitebsk sculptor Alexander Gvozdiakov is analyzed in the article who is a monumental and indoor sculptor and continues traditions of realistic work in sculpture. He has been the member of Belarusian Artist Union since 1985. Alexander Gvozdiakov was born on November 29, 1951 in Vitebsk into an artistic family. When he was 14 he became a student at D. P. Generalnitski studio where he learnt volume, three dimensional vision of the work, understanding of spacial position of the work and significance of the material. Along with plastic anatomy he studied drawing, painting and composition. The course at Sculpture Department at Belarusian Theater and Arts Institute (1970–1976) was connected with Pedagogical Science and impact by the creative activity of People's Artist of Belarus A. O. Bembel. A. N. Gvozdiakov linked his creative life with Vitebsk. It is here that he lives and works. Main directions of his activity are the topic of war, the topic of the artist, the topic of Belarus outstanding people of history and culture, portraits of contemporaries.

Key words: sculpture, topic of war, patriotism and heroism.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 75-82)

Военная тематика остается наиглавнейшей в жизни А. Н. Гвоздилова. Это связано с памятью об отце, со святым отношением к прошедшей войне (у нашего поколения это особое состояние, ведь наши родители прошли сквозь это пекло, и наше детство было обожжено их фронтовой острой болью, которая так и осталась жить вместе с нами, несмотря на то, что прошло

больше полувека). Это связано с его постоянной дружбой с военными, с его живым интересом к военным мемуарам и ко всей военной литературе.

Цель статьи – выявление основных структурных и стилистических особенностей в скульптурных работах А. Гвоздилова.

Учителя. Дмитрий Павлович Генеральницкий помогал ученикам «строить

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

человеческое тело, объединять в скульптуре духовное и физическое, достигая необходимой в искусстве гармонии» [1]. Для А. Н. Гвозди́кова учитель стал воплощением не только педагогического дара, но и высокого профессионализма художника. Генеральни́цкий Дми́трий Па́влович (1911–1972), выпускник Московского городского пединститута (1950). Преподавал в Витебском государственном пединституте (1959–1972). Участник Великой Отечественной войны (медали «За Победу над Германией»). Как отмечается в, пожалуй, единственной публикации об этом уважаемом в Витебске человеке: «У скульптурнай майстэрні інстытута, акрамя студэнтаў-гурткоўцаў, займаюцца навучэнцы скульптурнай студыі. <...> Настаўнік не абмяжоўвае іх фантазіі, не навязвае сваёй думкі. Ён вучыць іх “будаваць” чалавечае цела, злучаць у скульптуры духоўнае і фізічнае, дасягаючы неабходнай у мастацтве гармоніі. Генеральніцкага радуе выразнасць перадачы свету чалавечых пачуццяў у работах школьніка Гвоздзікава, паэтычнасць скульптурных мініячюр студэнткі Арлоўскай, настойлівасць і патрабавальнасць да сябе студыйцаў Жаголка і Хмызы. У гэтых людзей ён верыць, як верыў, напрыклад, у рабочага хлопца Івана Каладоўскага, які пачынаў у яго студыі, а цяпер – першакурснік мастацка-графічнага факультэта». О самом творческом подходе Д. П. Генеральни́цкого автор статьи С. Буткевич пишет: «<...> Спачатку захапляўся малымі формамі, а з 1958 года перайшоў на буйныя. Выдатна ведаючы анатомію, ён імкнуўся, перш за ўсё, да дакладнай перадачы прапорцый, дэталёвай лепкі мышцаў. <...> Але неўзабаве Генеральніцкі зразумеў, што галоўнае не проста капіраваць натуру, а знайсці і імкнуцца перадаць яе ўнутранае жыццё, яе духоўную сутнасць. <...> Менавіта гэтыя якасці ён імкнуўся перадаць у скульптурах “Рабочы”, “Малады настаўнік”, у партрэтах былога будзёнаўца І. Корсака, Героя Савецкага Саюза В. Свідзінскага. Малады прыгожы твар Свідзінскага нібы асветлены ўнутранай высакароднасцю, у лёгкай, стрыманай усмешцы – цеплыня і спакойная ўпэўненасць моцнага духам чалавека» [2].

Бембель Андрей Онуфриевич (1905–1986), выпускник Витебского художественного техникума (1924–1927) в мастерской

М. А. Керзина, выпускник Академии художеств (1931, Ленинград). Обучал учеников искусству портрета и приемам передачи психологической глубины образа. Творчеству мастера близка военная тематика, стремление воспеть волевое начало в человеке. В скульптуре А. О. Бембеля очевидна яркость характеров, особые состояния портретируемого. Как педагог прививал ученикам серьезное и требовательное отношение к профессии и мастерству, глубокую любовь к скульптуре, «глубокий знаток и восторженный поклонник античности, непримиримый враг формализма и эстетства в искусстве» [3].

А. О. Бембель – один из авторов Кургана Славы Советской Армии (Государственная премия БССР, 1970 г.) и мемориального комплекса «Брестская крепость-герой» (1971).

В годы Великой Отечественной войны создан ряд скульптур, среди которых портрет Героя Советского Союза Н. Ф. Гастелло (1943).



Портрет летчика Николая Гастелло, выполненный Андреем Бембелем еще в военное время, оказал немалое влияние на приоритеты Александра Гвозди́кова, человеческие и художнические. Динамика и экспрессия, эффект обожженности материала (летческая куртка и лицо) в совмещении с гладкой обработкой кожи на груди и шее, треугольная (целых три треугольника по развороту, главный из которых – мужской) форма произведения – все это отзывается в гвозди́ковских композициях, монументальных и станковых, где пафос подвига и высокая гражданственность неизменно прони-

заны человечностью и даже интимностью. Скульптура – искусство героическое, и поэтому воздействует особенно сильно, однако А. Гвоздилов силу скульптуры, напряжения не снижая, осмысляет еще и как воздействие чувственное.

Начало творческого пути. Первая монументальная работа Александра Гвоздилова, его дипломная работа – **монумент-памятник Анатолию Угловскому, Герою Советского Союза.**

А. Угловский, бронбойщик рядовой 306-й гвардейской стрелковой дивизии, в ночь на 20 декабря 1943 года на 22 км севернее Витебска, отбивая вражескую танковую атаку, бросился с противотанковой гранатой под «тигр» и подорвал его. Бойцы подбили еще несколько танков и отбили атаку немцев.

Памятник Анатолию Угловскому был установлен в 1978 году в 6 км к северо-западу от д. Вымно, около шоссе Витебск–Сураж (21-й км). Заказ на этот монумент скульптор получил от колхоза и работал там же над памятником в мастерских, где стояли комбайны. И местные сварщики варили каркас скульптуры, и местные шоферы возили ему машинами глину. И глина, бывало, трескалась на морозе. И этюды... бесчисленное множество этюдов, и литература, и изучение фактов, и настоящий поиск формы... Работа длилась четыре года. Монумент в 4,5 метра в железобетоне: «Динамическое изображение воина, отброшенная назад рука, рядом разорванная лента гусеницы передают напряженность и драматизм момента. Динамика внутреннего состояния воина, его стремительный порыв уничтожить врага подчеркнуты экспрессией пластических форм. Волевое, мужественное лицо выражает внутреннюю собранность и напряженность. Скульптор так трактует образ, что мы верим – перед нами действительно герой» [4].

Эта первая работа скульптора Александра Гвоздилова стала знаковой. Размер, форма, цвет, движение-состояние – гармония всех составляющих была достигнута. Совокупный портрет поколения, которое вступило в войну юношами, которому выпало мужское испытание, у которого оказался мощным духовный накал, и тот огонь, что потом станет символом в вечном огне, горел в их глазах. Скульптор взял этот характерный, такой знакомый по военным фото-

графиям, разворот всей фигуры человека, поднимающегося и поднимающего в атаку. Только он изменил ракурс разворота: голова и вся фигура не развернуты назад, а как бы выброшены, выдвинуты вперед, словно человек сам превращается в подобие танка и идет в лобовую атаку, делаясь сильнее, стальнее и больше противостоящей и невидимой, но страшной машины. Это – кульминация противоборства, духовная и физическая кульминация, когда внутреннее решение принято.

Связка гранат, зажата в правой согнутой в локте руке и поднятая на уровень головы, подобна факелу. А голова, едва склоненная на грудь, кажется в грудь втиснутой, отчего человек словно привык к ней. И весь торс подобен связке гранат. И тогда голова выглядит как огненная ромбовидная верхушка факела. А левая вытянутая рука подобна другому, длинному языку пламени. Как и порывом ветра и атаки отброшенная левая лапа солдатской шинели.

Фигура предельно устойчива, благодаря внутренней вертикали, прорезающей правую ногу, пряжку ремня, запах шинели, правый отворот воротника, лицо (по вертикали ромба) от подбородка через край левого глаза к темени. Эта вертикальная центрирующая линия запараллелена с еще одной вертикалью, которая образована всем правым краем-боком фигуры. Обе эти вертикали удерживают на себе два треугольника. Большой справа образован сходящимися линиями левой руки и левой полы шинели. Меньший слева – углом правого локтя, левой крайней точкой связки гранат и лбом солдата. Левый малый треугольник располагается выше большего правого, из-за чего и создается впечатление энергетической сосредоточенности в левой части композиции. Еще один треугольник образован в верхней части фигуры, локтем правой руки, теменем и растопыренными пальцами левой руки. Этот треугольник несколько повернут по оси по отношению к груди и нижней части тела. Благодаря соотношениям всех трех треугольников фигура приобретает динамичность.

Солдат правой рукой разворачивает связку гранат движением извне к себе, будто пытается слиться с ней или передать ей энергию духа, чтобы через секунду развер-

нуть, размахнуться и выбросить ее вперед. Рука предельно напряжена.левой рукой он словно отталкивается от массы плотного горячего воздуха. Чувствуется, что за ним пылает этот воздух, таким огненным языком летит край шинели. Правая нога, согнутая в колене, прочно упирается в подножие, как в землю, что создает еще один винтовой разворот фигуры, в бедре. Смысл этого разворота состоит в том, что Угловский не просто удерживает равновесие перед броском, но и мощью тяжелой ноги останавливает энергию идущего на него танка. Фрагмент гусеницы взлетает лентой из-под его правой ноги, словно он раздавил наступающую силу, и создает еще одну рифму пламени огня. V-образная фигура – лента гусеницы – правая нога – усиливает общую динамичность всей композиции.

Серый пористый бетон обозначает будничность подвига как обычную военную работу. И в этом своя особенная символичность. И в этом сопряжение пафосности с человечностью. Здесь герой с именем превращается в просто человека, просто солдата войны, такого, как все солдаты войны, в серых солдатских шинелях. Серый цвет здесь как отсутствие цвета – стертость красок во время войны. И монумент словно вырастает из серой окружающей земли, как будто встает во весь рост снова и снова. Словно он снова и снова встает из пепла. Словно это пепел войны и земли образует вечный энергетический сгусток юноши-защитника-солдата.

Бронзовый бюст Героя Советского Союза Михаила Сильницкого был создан через несколько лет, в 1981 году.

Михаил Сильницкий прикрывал отход отряда партизан, в течение пяти часов ведущих бой с отрядом карателей в д. Плоты на подступах к партизанской зоне. Небольшой отряд народных мстителей сразился против 500 вражеских солдат, вооруженных пулеметами и минометами. М. Сильницкий пал смертью храбрых в марте 1942 года, уничтожив десятки гитлеровцев из своего пулемета. Первому среди партизан-комсомольцев Беларуси, ему было присвоено звание Героя Советского Союза.

Пропорции постаментов сливаются с бюстом, образуя гармоническую целостную композицию. Скульптор особенно внимателен к портрету героя, он подчеркивает взгляд, мужественность лица, резкие линии шеи – внутренняя напряженность всегда

проявляется в напряженности лица. Человек встречает смерть в огне, поэтому у героя не может быть ни философского осмысления смерти, ни боязни ее, ни внутренней готовности к ней. На то он и герой – а это самое важное для скульптора – чтобы смерть победить, чтобы ее вообще отвергнуть как не имеющую значения, чтобы внутренним напряжением ее сломить.

Цикл работ «Цена Победы» состоит из нескольких сюжетных композиций и одиночных фигур: «Заложники», «Апофеоз», «Я – Генерал Власов» и «Ма-ма-а!!!» (цветная вкладка).

Гипсовая скульптура **«Заложники»** размерами 50х40х35 см удерживает внимание своей завершенностью, собранностью, компактностью формы и человечностью, сопряженной с молитвенной возвышенностью. Основная форма – это округлая фигура женщины, стоящей на коленях и прижимающей к себе детей. Верхняя часть композиции – чуть скругленный треугольник, основанием которого являются руки женщины, сторонами – ее плечи, воротник одежды и платок, вершиной – лоб женщины, ее волосы и острие завязанного на голове платка. Плечи округлы, кругло лицо женщины, от этого треугольная форма не выглядит острой и резкой. Фигурки детей проступают на ее теле как рельефы (мальчик – всем тельцем, у остальных видны только головы), как ее собственная плоть. Она держит их перед собой, и они тоже смотрят в небо. Это – их общее предстояние перед высшей силой. Реальная ситуация среди войны, единичный случай в пламени всеобщей гибели воплощаются скульптором как превышающая человеческую силу. Женщина, пытающаяся защитить и спрятать детей, женщина и ее род, женщина, взывающая к Богоматери, молчаливо надеющаяся и готовая на жертву во имя детей. Она закрывает их от мира людского и придает их миру божественному. Поэтому в композиции нет острых углов, нет жесткости, но есть внутренняя предельная сосредоточенность персонажей. В газетной публикации Наталья Крупица отмечает, что скульптуры Гвоздикова «можно “читать” как авторские новеллы или как стихи, исполненные трагического звучания. Вряд ли оставит кого-либо равнодушным его серия «Цена Победы». Одна из фигур в ней –

безымянный солдат-мальчишка, в момент гибели выдыхающий «Ма-ма-а!!!». Этот крик, как эхо строк Владимира Высоцкого: «Я падаю, грудью хватая свинец...». В этой серии – невыносимо мучительная картина, изображающая безногого солдата-инвалида на тележке, единственной рукой поднимающего стопку «За здоровье товарища Сталина» (Отсылка к послевоенной трагедии поколения инвалидов, получивших имя «сталинских самоваров», уничтоженных, чтобы не портить картину послевоенных городов. – Т. К.). Так Александр Гвоздиков обращается к теме, которая крайне редко встречается в искусстве, к теме «второго плана» войны, к ее постскрипту. И в этом плане потрясает психологический лаконизм скульптуры Гвоздикова» [5]. Другой автор, Наталья Соловьева, рассматривая скульптуру генерала Власова, пишет: «У скульптурным вобразе А. Гвоздзікаў бліскуча ўвасобіў душэўную спустошанасць генерала, ад якога грэблівая адварочваецца народ. Уласаў мусіў бы адразу застрэліцца, але ён напружана чакаў ісціны і пакарання: стоячы на эшафоце, падняў рукі на ўзровень плячэй. Каб адгарадзіцца ад ілжы? Яму цяжка ўзняць галаву і паглядзець у вочы тым, хто не верыць у высакароднасць намераў, асвечаных прывіднай мэтай. Якая душэўная трагедыя! Мастак знайшоў такі ракурс, пры якім для глядача твар Уласава – нябачны. Пластычная мова скульптурнай кампазіцыі дапамагае разблытаць псіхалогію генерала, разабрацца ў яго трагічных і небяспечных памкненнях» [6].

Композиция «**Апофеоз**» размерами 60х40х40 см ироническая и радостная, несомненно, принадлежит к разряду площадной, смеховой культуры. Скульптор изобразил мальчика, писающего на оружие, каски и прочие атрибуты войны, лежащие мусорной кучей у его ног. Такая задорная откровенность не граничит ни с цинизмом, ни с пошлостью, ни с физиологией. В ней сохранена чистая детскость дворового настроения, дерзости послевоенного сиротского поколения, настоящего восторженного презрения к смерти. Более настоящих похорон войны трудно вообразить. Мальчишка изображен с таким открытым, смеющимся, кругло-симпатичным лицом, что невольно любишься им и улыбаешься в

ответ. Широко расставив кривоватые ноги, он, словно башенка, уперся в металлические углы брошенного оружия. Скульптор сознательно меняет ракурс оружейной кучи, чуть приподнимая дальний край круга над уровнем горизонта, чтобы четко обозначить все военные предметы на этом рельефе. Из-за такого устойчивого неравновесия композиция приобретает легкость и дополнительную динамику.

Александр Гвоздиков создал множество работ на военную тему. Герои Советского Союза (Анатолий Угловский, Михаил Сильницкий, Иван Черняховский, Николай Зайцев, Петр Наследников и др.), женщины и дети (дети Миная Шмырева, студенты вестинститута и др.). «Дабіваючыся максімальнага падабенства, А. Гвоздзікаў не імкнецца надаць партрэтам, якія ён стварае, нейкія дадатковыя, вонкава выйгрышныя рысы: рашучасць у позірку, волю і г. д. Яго героі – звычайныя людзі, мужнасць і сіла духу якіх выяўляецца ў іх паводзінах, учынках, штодзённым жыцці. <...> Тэма Вялікай Айчыннай вайны развіваецца ў шэрагу твораў мастака: “Вызваленне” – салдат-пераможца трымае ў руках серп як сімвал мірнай працы і чаканай дзеля яе Перамогі; помнік дзецям Шмырова (архітэктар В. Ягадніцкі) – даніна глыбокай павагі да героя Вялікай Айчыннай партызанскага камандзіра Міная Піліпавіча Шмырова; “Дзеці вайны” – твор, прысвечаны памяці лётчыка Аляксандра Мамкіна, які вывозіў партызанскіх дзяцей на Вялікую зямлю; кампазіцыя “Перамога”, якая мела поспех на Усесаюзнай выстаўцы студэнцкіх работ у Ленінградзе ў 1974 годзе, і інш.» [4, с. 55].

Его герои – люди войны, те, для кого война стала обыденным условием жизни. Скульптор не прибегал к тому, что является романтикой подвига и даже к тому, что есть средоточие достоинства человека в экстремальной ситуации. Более того, он и не драматизировал события. В его военной теме отдана дань простому человеку. В форме, цвете, обработке материала, позе, лице и во всей фигуре – всегда звучит пронзительная нота человеческого естества, та трогательная негероичность, что делает произведение особенно воздействующим, особенно волнующим. Делает его внутренне принадлежащим зрителю, сразу при первом же

взгляде. Вне зависимости от размеров и масштабов скульптуры, от трагического Угловского до иронического Мальчика из «Апофеоза» фигуры обладают авторским отражением документального, реального бытия в истории, памяти и просто, пусть на войне, жизни. Человек даже перед лицом истории остается просто человеком, и прежде всего человеком – этот смысл открывается во всех персонажах творчества А. Гвоздикова на военную тему.

Тема художника в творчестве А. Гвоздикова. Она представлена, в первую очередь, памятником Марку Шагалу, который сооружен в 1992 году на ул. Покровской в Витебске размером 5х3х2 м.

Постамент едва поднят над поверхностью земли, и от этого кажется, что Шагал сидит (или, точнее, полулежит) в кресле совсем рядом, даже по-свойски, даже как будто в комнате рядом.

А. Угловский стоит в большом пространстве, и это пространство придает ему особую монументальность, огнеподобность и значимость. А Шагал расположен на неширокой площади между невысокими зданиями, и это пространство делает памятник кабинетным, интимным. Внешнее пространство неожиданно становится внутренним.

Угловский развернут в пространство, он движется в пространстве, преодолевая его, отталкиваясь от него, он целиком направлен вовне. Сосредоточенная фигура женщины с детьми направлена вовне и вверх. А Шагал отрешен от внешнего пространства, обособлен в нем. Он сомнамбулически расслаблен, как в первой фазе сна, когда происходит общение с ирреальным миром. Изгиб арки, тонкой линии над ним еще более отграничивает внутреннее пространство Шагала от пространства внешнего. Летящая маленькая фигурка Беллы, прикрепленная к тонкой линии арки и словно парящая сверху, – персонаж мира ирреального, внутреннего, кажущегося. Мягчайшие очертания кресла, как бы поглощающего Шагала, тонкая хрупкая фигура самого Шагала, тонкие пальцы, заостренные черты лица – основной смысл этой композиционной части представляет собой *состояние*. В этом состоянии персонажа ощутима особая мелодия души и памяти мастера, подчеркнутая особой музыкальностью линий,

когда тонкость и острота дополняется мягкостью и плавностью формы. В зависимости от освещения (на площади, где стоит памятник, оно всегда остается локальным), поверхность фигуры и лица мерцает скользящими тенями, которые меняют выражение каждого мускула. Лицо становится живым, обработка поверхности, подчиняясь воздушной среде, сохраняет главное состояние персонажа.

Памятник Марку Шагалу изначально задумывался как центральная часть триптиха, посвященного знаменитым художникам. В станковом варианте все три фрагмента композиции собраны и представлены в единстве. Левая часть – **«Осенний букет»** – где на основании-параллелепипеде у самых его краев расположены Илья Репин, стоящий с палитрой и кистями напротив своей модели – дочери, которая держит в опущенных руках большой букет цветов. Улыбающаяся, в длинном платье по моде конца XIX века, в легкой шляпе с поднятыми полями, она в три четверти развернута к зрителю. Художник также стоит в три четверти ног, лицо его повернуто к дочери, и он внимательно вглядывается в черты ее лица, чтобы запечатлеть их на невидимом нам холсте в лучах осеннего солнца. Две фигуры параллельны друг другу и устойчивы, но, тем не менее, возникает легкое чувство качелей. Возможно, из-за воспоминания, как выглядит результат этого мгновения, т. е. сама картина «Осенний букет» радостная, домашняя, молодая. Это – краешек теплой жизни в имении Здравнево, захваченный у грядущего тяжкого века и запечатленный с глубокой любовью.

Правая часть триптиха – **«Малевич»** – расположена на таком же основании, как и левая, только более широком, с кубом в центре. На кубе находится квадрат с надписями: сверху – «УНОВИС», внизу – «Витебск 1920», между ними – текст «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на наших ладонях». Квадрат с надписями подобен «Черному квадрату» Малевича, т. е. черный в белом. Казимир Малевич стоит справа (для зрителя). Коренастая фигура, опора на левую ногу, левая рука опущена, правая охватывает локоть левой. Лицо повернуто в сторону к квадрату, но смотрит художник вперед и вдаль. Он очень уверен

в себе, упрям, устойчив, будто укоренен в землю, как устойчив его квадрат. Важна и ассоциация с преподавательской деятельностью Малевича в Витебске: профессор Витебского художественного училища, он словно стоит у доски и что-то объясняет своим ученикам. Важна и ассоциация с исследовательской деятельностью Малевича в Витебске: Малевич наблюдал звездное небо с помощью им же сконструированного телескопа, вот он и смотрит поверх земли.

Художники, представленные в триптихе, разные, по характеру, мышлению, мировоззрению, художественной манере. Подробно вглядываясь и создавая лицо каждого из них, скульптор находит и точное место каждого на перекрестке времен: Репин – в XIX, Шагал – в XX, Малевич – в XXI веке. Их атрибуты – реальные (букет), символистские (летающая муза), супрематические (квадрат) – подтверждают эту позицию скульптора. Контуры и массы льются, гнутся, прямятся или зеркально отражают натуру. Автор триптиха ищет простой и надежный знак каждого из своих героев для предельной узнаваемости.

Внутреннее пространство и время Шагала свернуто и ограничено вертикальной дугой и ею замкнуто, и вечно движимо по этой дуге.

Пространство–время Репина и его дочери укладывается в один этот солнечный день с осенними цветами, в их обоюдную радость, в их взаимную теплоту и связанность линией взглядов, рук, плеч, голов, предметов в руках, линией горизонта. Это пространство–время ощутимо и уплотнено, спокойно и уравновешено. Оно реально: здесь и сейчас. И персонажи реальные, не отрывающиеся от земли. И они погружены в пространство–время, а не наоборот, как в композиции с Шагалом.

Пространство–время Малевича конкретно и космично, как конкретна надпись на черной плоскости квадрата и как космична виртуальность этого черного компьютерного экрана. Малевич предельно закрыт в себе (правая рука закрывает торс) и открыт-устремлен (по линии его взгляда). Он готов развернуться вокруг своей оси, образуя цилиндр пространства–времени, отчуждающий его от всего мира и устремляющий его вверх.

Мышлению А. Гвоздикова не свойственна брутальность, его формы не вспучиваются изнутри, и материал всегда подчинен его воле. Объемы спокойно перетекают, и силуэтные очертания в его работах непрерывны. Для художника решающее значение имеет композиция и ее выразительность, а также жест. Сдержанные и вместе с тем наполненные внутренней значительностью, жесты в его скульптурах всегда значимы и поддерживают смысл всей композиции. Каждая его работа подчинена музыкальному ритму, создающему свои особые оттенки мелодии.

Это проявляется с особой силой в памятнике Шагалу, где главным структурообразующим элементом, как бы странно это ни звучало в отношении к скульптуре, становится линия. Линия то изгибается, то образует углы, то плывет мягкими или взлетает изящными очертаниями. Такая линия определяет изысканность формы.

В скульптурах А. Гвоздикова своеобразно осуществляется время. Художник не фиксирует остановившееся, пусть и на секунду, мгновение (как, например, в Дискоболе у Мирона происходит фиксация позы перед броском диска). А. Гвоздиков как будто растягивает его, длит и длит. В скульптуре А. Угловского секунда тянется бесконечно, кажется, что он «плывет» в пространстве. В композиции «Марк Шагал» время выворачивается наизнанку, пропадает, исчезает вообще, иррациональное пространство делает и время подобным иррациональному.

В серии «*Рождение полета*» привлекает внимание «*Икар*» 45х25х20. Фигура упавшего Икара удерживается на остром куске скалы, которая раскрывается, принимая в своеобразную чашу тело юноши. Ритмически линиям чаши вторит линия тела или наоборот, абрису тела вторит абрис чаши скалы. Торс сильно поднят, он почти перпендикулярен линии горизонта. Также как и ноги Икара. Правая рука вздернута и выпрямлена вверх. Голова запрокинута. Вся фигура в целом создает впечатление чаши. Или цветка с листьями-остриями. Или пламени, языками-остриями взвивающегося вверх. Такой формой скульптор подчеркивает трагизм ситуации, и в то же самое время снимает этот трагизм, превращая его в цветущее торжество – духа и стремления, порыва и преодоления. Каждая мышца Икара наполнена

не болью, но торжеством. Икар Александра Гвоздикова объединяет военную тему в его творчестве и тему художника: подвиг жертвоприношения единый.

Центральная часть триптиха – «*Джордано Бруно*», изображенный в последний момент жизни. Руки подняты к небу, словно продолжение пламени костра, разгорающегося под ним. Он сам уже сделался столбом пламени.

Фигура Джордано Бруно у скульптора А. Гвоздикова вторит кресту за его спиной. Воздетые руки рифмуются с поднятыми ногами упавшего Икара и его воздетой правой рукой. И благодаря подобной рифме торс Джордано Бруно становится похожим на чашу.

Третья часть композиции – самолет-бомбардировщик, из дыма и огня взлетающий к небу. Он падает не на землю, а в небо, словно в его металлическом корпусе взлетает в бессмертие Антуан де Сент-Экзюпери, который утверждал, что, если у него кончится бензин, он будет падать... вверх. Гигантский столб огненных всполохов повторяет фигуру Джордано Бруно, а фюзеляж и крылья самолета – крест, к которому Бруно прикован, а моторы под крыльями – воздетые джордановы руки.

Пластика подвижных, напряженных, выходящих и перетекающих масс, а также вытянутые вверх контуры, чашеобразные фигуры и ощущение внутреннего стремления вверх – все это объединяет три части композиции в единое целое. Взлетает падающий самолет, взлетает сожженный Джордано Бруно, взлетает упавший Икар. Пламя обжигает всех их, пеплом далеких звезд вот-вот станет каждый из них.

На своей юбилейной выставке в Художественном музее Витебска А. Гвоздиков представил Мастерскую скульптора, где можно было увидеть рядом с результатом и сам процесс творчества, и все то, что сопутствует его пути, вдохновляет и создает нужное настроение. Экспозиция в музейном зале необычна тем, что в ней сосуществуют работы мастера и предметы интерьера его мастерской, картины его отца и брата, старые фото, стеллажи и рабочий стол с эскизами – всего 100 предметов: 77 скульптурных композиций,

12 макетов, две живописные работы, афиши и фотографии самих работ скульптора.

Заключение. А. Гвоздиков утверждает в качестве главного объекта человеческого тело, лицо. Он мыслит традиционной классической формой, активизируя объем со сложными его переходами в зависимости от внутреннего смысла произведения. Основное содержание его работ рассчитано на фронтальное восприятие, когда ясность формы и четкость соотношения ее частей наиболее полно открывают замысел художника. Более всего это относится к портретам, которые не обязательно предполагают их круговой обзор и которые рассматриваются обычно на близком расстоянии. Портреты, созданные А. Гвоздиковым, чаще всего не открываются вовне, наоборот, это – сосредоточенные на себе персонажи. Важным для художника является их настроение, вибрация внутреннего мира, тайна, спрятанная внутри.

В творчестве А. Гвоздикова понятие школы и традиции искусства скульптуры отражено четко и последовательно. Он художник-монументалист, и в значительной мере его работы были отражением идей пропаганды. Они обращены к массе и декларативны, поэтому остаются памятником времени и художественному мышлению времени. Крупные размеры, прочность материала, идейный замысел соотносились с предельной типизацией монументов. Здесь очевидна приверженность закономерностям массового искусства с его ясностью мотива, реализмом формы, профессионализмом исполнения и предельной простотой для понимания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелин, В. Неуклонное стремление / В. Мелин // Знамя юности. – 1985. – 18 апр. – С. 4.
2. Буткевіч, С. Настаўнік, выхавацель, мастак / С. Буткевіч // Віцебскі рабочы. – 1969. – 10 студз. – С. 3.
3. Кучко, М. Многое успел / М. Кучко // Віцебскі рабочы. – 1996. – 14 верас. – С. 4.
4. Міхайловіч, А. Пераемнасць / А. Міхайловіч // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 11. – С. 4.
5. Крупица, Н. «...Войди в огонь, в котором я горю» / Н. Крупица // Витьбичи. – 2012. – 7 фев. – С. 1, 5.
6. Салаўёва, Н. Мастацкая праўда Аляксандра Гвоздзікава / Н. Салаўёва // ЛіМ. – 2008. – 15 лют. – С. 11.

Поступила в редакцию 24.03.2015 г.

УДК 7.038(476.5)«19/20»

Перформанс – авангардное искусство в культуре XX века. Витебск

Васильева Г. С.

Учреждение образования «Витебский государственный
технологический университет», Витебск



В своей статье Галина Васильева анализирует перформанс как новый вид современного искусства, который возник в начале XX века и активно развивается в наше время. Авторские активные действия художника в социальной среде не только не утратили своей актуальности, но и получили необычный размах и развитие. На примере собственного творчества Г. Васильева рассказывает об искусстве перформанса, о том, что послужило мотивом его возникновения, как проходило действие в пространстве и времени и какие атрибуты при этом использовались. На протяжении 20 лет художница активно занималась выставочной деятельностью, созданием проектов современного искусства, в рамках которых нередко проводились перформансы, акции как самого автора, так и художников ее окружения.

Ключевые слова: перформативные действия, художественное пространство, акции.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 83-90)

Performance as Vanguard Art in the XX Century Culture. Vitebsk

Vasilyeva G. S.

Educational establishment «Vitebsk State Technological University», Vitebsk

In the article Galina Vasilyeva presents performance as a new kind of contemporary art which emerged in the early XX century and is actively developing nowadays. The artist's activity in social environment didn't lose its topicality but became widespread. Basing on her own creative work G. Vasilyeva presents the art of performance, gives the motive of its emergence, states how action in space and time went on and which tools were used. The artist was engaged in exhibition activity during 20 years, as well as in creating contemporary art projects, within which performances were frequent, events not only by the author herself but also by her artists acquaintances.

Key words: performance activities, art space, events.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 83-90)

Перформанс (от англ. *performance* – игра, представление, выступление) – театр визуальных искусств, авангард, простыми словами, вид современного искусства, где произведением являются действия самого художника-исполнителя или группы художников. Если в других видах искусства объектом выступает картина, скульптура, движущийся объект (кинетическое искусство), то в перформансе сам автор и его действие являются произведением искусства.

Перформанс возник в начале XX века и ведет свою родословную от уличных выступлений футуристов, дадаистов и театра Баухауза. Появление перформанса связано с проблемами живописи авангарда, т. е. проблемой преодоления живописного пространства картины. Возникнув на пересечении всех видов творчества, в промежутке между искусством и жизнью, перформанс обладает способностью к непрерывному развитию. Каждый раз он открывает новые

лики, демонстрирует неожиданные ходы. Он способен вобрать в себя эстетику поп-культуры или рок-н-рольных концертов и утонченный интеллектуализм. Статус самостоятельного вида искусства он приобретает в 1960-е годы. Перформанс вырастает из хэппенингов поп-арта и представляет собой испытание возможностей человека в определенной программе. Это концептуальный хэппенинг, в котором жесты и поведение человека превращаются в систему знаков. Поведение человека становится ритуалом. Ярким представителем этого направления были Джон Кейдж, К. Берден, Ив Кляйн, Марина Абрамович и др. Золотым веком перформанса считается вторая половина 1970-х годов.

Искусство перформанса является замыслом, который возведен в ранг эстетической категории. В концептуальном значении соотносится с дзен-буддизмом.

Цель статьи – анализ перформативных действий в творчестве витебских художников.

Перформанс как синтез равноправных видов искусства. Это калейдоскопический многомерный дискурс. В нем подчеркивается скорее сам процесс творчества, нежели завершенность произведения искусства. Перформер не обязан быть актером, играющим роль. Материалом для творчества являются звуки, вкусовые ощущения, запахи, энергия тела, банальные действия, психodelика и т. д. Перформанс оказался живительным источником не только для изобразительного искусства, но и для театра. Не зря Питер Брук называл его живым театром в отличие от износившихся и приевшихся классических сценических форм: «Хэппенинг – необычайно эффективное новшество, одним ударом он сметает множество мертвых форм: унылые театральные здания, непривлекательно разукрашенный занавес, непривлекательные билетеры, гардеробы, программки, буфеты – все годится и все дозволено. Хэппенинг может быть стихийным, организованным, беспорядочным, он может вызвать опьянение энергией. Хэппенинг – это оклик: проснись!» [1].

Поиски Е. Грозовского [2] видятся как крайняя точка на этом пути: приближение к метафизике происходит у него через самораскрытие актера, а самое начало этого

пути, судя по всему, коренится в системе Л. Сулержицкого. Но если Л. Сулержицкий с помощью самораскрытия актера создавал всю пространственно-пластическую систему спектакля, то Е. Грозовский через самораскрытие актера постигал метафизическую реальность режиссера и приводил к ней зрителя. Исполнение актером роли у Е. Грозовского становилось своего рода жертвоприношением, причем актер публично приносил в жертву не просто себя самого, а как раз ту часть своего «я», которую большинство людей предпочитают скрывать. То есть на глазах у зрителя происходило обнажение и исследование собственного пространства-времени актера. Так и в «Living theatre» Дж. Бека и Ю. Малины через разыгрываемый спектакль происходило постижение смысла собственной жизни участников этого спектакля.

П. Брук подчеркивал, что игра в некотором смысле всегда медиумистична, а Е. Грозовский отмечает, что актер пронизан самим собой. Эти два замечания принципиальны для понимания постмодернистского театра: здесь энергетический сгусток сосредоточен во внутреннем пространстве-времени актера.

Перформанс является наиболее актуальным методом и способом противостоять художественному истеблишменту.

В истории перформанса есть «встроенный цикл: на протяжении XX века он развивался “волнообразно”, появляясь как раздражитель и катализатор художественного процесса. Он использовался художниками, решившими привлечь публику вне галерейной обстановки и этикета критики, и в таком качестве представлял собой сугубо экспериментальные аспекты появлявшихся художественных произведений. Акции, перформансы, хэппенинги стали частью современного искусства XX века. В них художник выходит к зрителю, в открытое пространство и говорит языком искусства, символами, а иногда простыми жестами о своих мечтах, проблемах, о себе и о своем времени...».

Действия художников в Витебске. В Витебске перформанс появился в 1987 году и связан с образованием творческого объединения «Квадрат» (организатор А. Малей). Работа объединения строилась в форме акций и акций-выставок, которые по замыс-

лу очень близки искусству перформанса. Первой такой акцией стала выставка «Эксперимент» (1988), посвященная 110-летию К. Малевича, где кроме произведений участников «Квадрата» была представлена и введена в экспозицию информация о Малевиче и группе УНОВИС. В акции принимали участие группа «Плюралис» (Минск) и художники андеграунда из Ленинграда. В пространстве выставочной площади (кинотеатр «Спартак») Людмила Русова и Игорь Кашкурович (Минск) провели известный перформанс «Воскрешение Казимира».

Затем последовали выставки-акции творческого объединения: «Природа и культура» (1989), «Посвящение Марку Шагалу» (1990), «Искусство и природа» (1992). Коллективные действия «Квадрата» были поддержаны в духе эстетического стиля эпохи и проверены временем. В течение 20 лет они получали высокие оценки известных европейских мастеров и знатоков искусства, публиковались на страницах зарубежных изданий. Творческое объединение «Квадрат» как социально-культурный феномен представило объективный срез художественных тенденций в современном искусстве.

Активный вклад в художественную жизнь города внес художник Алесь Пушкин и его галерея «У Пушкина» (1994–1997). В 1990-е годы художники В. Васильев и Г. Васильева продолжили традиции перформанса в Витебске. Их совместные акции «Числа» (1994), «Солнечные часы» (1996), «Двойной автопортрет» (2001), «Притча» (2001) стали важной вехой в развитии этого направления искусства в Витебске.

Но в творческую жизнь автора перформанс вошел с именами Людмилы Русовой и Игоря Кашкуровича. Осенью 1988 года в Минске проходила I Республиканская выставка нетрадиционного искусства «Панорама». Игорь и Людмила проводили такой перформанс: они стояли на возвышении, окруженные цветными полотнищами – Стандартами, и пересыпали землю из рук в руки. Было что-то трепетное и нежное в этих простых и незамысловатых действиях. Перформансы московских художников в Витебске – Льва Степанова, Алексея Айги (1994), Елена Ковылиной (2000) оставили неизгладимый след в душе, стали толчком к появлению моих публичных художественных выступлений.

Перформативные выступления Г. Васильевой. В 1994 году принимала участие в первом Международном пленэре «Малевич. УНОВИС. Современность» (Витебск), по окончании которого, проходила отчетная выставка. На открытии экспозиции мы с В. Васильевым провели перформанс «Числа», концепция принадлежала В. Васильеву. Василий отбивал удары молотом по железному обручу и считал до 30, я вела счет на немецком языке, выстукивая деревянными брусками вслед за ним. Это был мой первый опыт проведения перформанса. Концепция состояла в следующем: за основу было взято высказывание Пифагора о том, что гармония – это числа. Звук, счет, ритм – все это сходилась воедино в действии художников.

Затем была поездка в Эдинбург на Международный фестиваль «Bridging the Gap» (куратор Ричард Демарко, 1995), где я познакомилась с мастерами перформанса из Дании Урсулой Леминг и Хеннгом Кристиансен. Они провели три перформанса: «180 ударов молота против воинствующих обезьян», «Зеленый молоток», третий был посвящен 25-летию создания «Шотландской симфонии» и назывался «Кельтский рот».

19 сентября 1996 года проводим первую акцию на берегу р. Западной Двины «Солнечные часы». Идея создания солнечных часов возникла в Шотландии и была посвящена 15-летию совместной жизни с В. Васильевым. Место случайно увидела из окна своей мастерской по ул. Кирова. Историческая часть города (место его основания), устье реки Витьбы. Сухой август обнажил дно реки, из воды вышли деревянные столбики – опоры моста через Западную Двину прошлых лет. На берегу стоял столб высотой около 10 метров, оставшийся после праздника города. В Витьбе лежали камни, диаметром 60x70 см, выложенные рыбаками для свободного передвижения по берегу. Акция началась в 9.00, под бой часов на Ратуше. Солнце осветило столб, и тень от него упала в воду, там был положен первый камень и обернут золотой пленкой. Каждый час этого дня символизировался камнем, место которого отмечала тень от столба. 10, 11, 12, 13, время пошло тихо и незаметно, тень шла своим обычным путем по земле. К 12 часам столб полностью был обернут золотой пленкой, его сияние было ослепи-

тельно. 14, 15, 16, 17, последний камень был завернут в 18.00. В 18.30 луч солнца скрылся за тучами, световой день заканчивался. Работа подходила к концу, но оставался еще путь человека через Витьбу. Последним штрихом картины, созданной в ландшафте города были «золотые» камни в реке Витьба. Акция завершилась. Время ведет свой неумолимый отсчет дальше, мы не можем его остановить, задержать, победа над солнцем не состоялась. Солнце скрылось за горизонтом, свет и тень исчезли вслед за ним. Путь солнца и путь человека пересекается во времени и пространстве, и оба идут своей неведомой дорогой. К концу 20 сентября все «золото» варварски было содрано со столба и камней... остались только фотографии и память об этой акции и текст к ним:

*След человека, след солнца на земле...
День световой...
Свет и тень...
Солнце и Земля...
Вода и время...
Человек.*

В. Васильев активно помогал осуществить этот перформанс, написав о нем: *«Камяні ўтварылі залатую дугу, якая агінала залаты слуп... Сляды сонца... Цераз абмялеўшую Віцьбу летам рыбакі праклалі каменныя дарожкі. Дарожка з самых вялікіх камянёў пакрывалася залатой плёнкай у выглядзе знакаў – выпуклага крыжа ў крузе. Залаты брод перасякаў Віцьбу амаль пад простым вуглом... Сляды чалавека... Адлегласць паміж двума сюжэтамі 30 метраў.*

Сляды сонца, сляды чалавека...

На пытанне Поля Гагена "Хто мы, куды ідзем?" даводзіцца адказваць кожнаму мастаку. Кожнаму чалавеку давядзецца адказваць на пытанне "Хто ты?"

У даным выпадку сляды сонца і сляды чалавека – залатыя.

Мы – вобраз і падабенства...» [3].

Искусствовед из Германии К. Биланг о проектах в природном ландшафте: *«С середины 1990-х Галина Васильева осуществляет акции на открытых ландшафтах и в городской среде. Ландшафт для нее является определяющим местом с географическими координатами и геометрической связью со звездами. Выбор места не бывает для художницы случайным, а открывает далекое*

прошлое или некие мифологические события, которые придают данному месту значение, как бы вытертое из нашей памяти, заслоненное другими более поздними событиями. Таким образом, выбор места и поиск исторических следов на данном ландшафте является первым предусловием для творческой работы художницы, что можно было бы сравнить с постановкой натюрморта или выбором определенной натуры в живописи. Для своих акций в Витебске Галина с точностью выбрала место – берег Западной Двины. Там где в нее впадает Витьба. Именно тут был основан древний Витебск. Эта предысторическая установка дополняется ландшафтно-географическим элементом – слиянием двух рек. Западная Двина, которая берет исток на Валдайской возвышенности, неподалеку от истока Волги, протекает по территории северной Белоруссии, Латвии, и впадает под Ригой в Балтийское море. В минувшие времена, как известно, реки были путями перемещения, путями заселения региона, а также путями распространения культуры». («Время и цикличность», 2001 год, рукопись из личного архива автора).

Через год 19 сентября 1997 года, немного вверх против течения реки от устья Витьбы проводим акцию с кострами. В 16.00 из плывунов и сухих веток собираем 16 костров на расстоянии 10 шагов. В 18.00 по очереди, костер за костром зажигается огонь, движение вверх по реке. Дым, огонь, огненная дуга отражается в воде. Жизнь, огонь, время... Время течет, огонь сжигает все мосты, что было плохого и хорошего. Прошлое, настоящее, будущее... В 21.00 костры догорели, на земле остался пепел, пепел воспоминаний, пепел забвения. На следующий день я соберу пепел в 16 полиэтиленовых пакетиков, что бы сделать из него новую работу.

*Земля...
Человек...
Пепел...*

Отряхни прах с ног твоих... Эта акция-размышление о времени и о себе в пространстве времени... «Ночные костры, в которых очертания современного Витебска исчезают, как тень, удалением материальных знаков современности, здесь и сейчас в своей исключительности и одновременно делают возможным путешествие в древние време-

на и тем самым, как бы напоминают вопрос П. Гогена «Откуда мы?»» (К. Биланг «Время и цикличность», 2001).

В 1997 году – акция «Витебский меридиан» возле выставочного комплекса «Соляные склады». С марта месяца мы с Василием Васильевым приходили к «Соляным складам» в 12 часов дня и искали полуденную линию или меридиан. Для этого был взят шест высотой около 2-х метров и выстраивали полуденная линия. Как ни странно, ее место не изменилось и в июле во время проведения проекта «In-formation-97». Оставалось лишь обозначить эту линию на земле. Мы принесли деревянный брус 50х50х250 см и вкопали его в землю. Идея проекта была проста: обозначить витебский меридиан. Весь мир знает Витебск как город художников авангарда – Казимир Малевич, Эль Лисицкий, Марк Шагал, Николай Суетин. Эти имена стали символом нового мышления, нового видения мира, захотелось еще раз напомнить об этом....

Следующий перформанс проходил в ДХШ Витебска, на открытии выставки современного искусства «In-formation-99». Перформанс «Памяти В. Юрченко» (в тот год скончался талантливый молодой художник из Минска, Владимир Юрченко, который сделал на прошлой «In-formation» окно в выставочном комплексе «Соляные склады»: в стене выставочного зала был выбит квадрат 1х1 м, и вставлено евроокно. Кусочек неба среди суровых стен). Перформанс проходил на фоне моей работы «Пепельный крест». Я обматывала бинтом перед публикой строительные стропила, как обматывают раны, в память об ушедшем художнике...

В том же году посчастливилось стать участником Международного фестиваля в Германии «BodenREform» (Веренцхайн). Концепция проекта: «Искусство – окружающая среда – экология». Идея провести перформанс на лошади возникла после разговора с куратором проекта Карлой Биланг. Место проведения семинара – бывшая крестьянская усадьба, на подворье которой находились конюшни, сараи для домашних животных. Мой перформанс назывался «Синий всадник»: посвящение творческому объединению художников, живших в Мюнхене (1911), в частности, организатору объединения В. Кандинскому. Я выкрасила

себя ультрамарином во внутреннем дворе Atelierhof и, выйдя на площадь перед выставочным залом, села на лошадь и объехала на лошади выставочный комплекс. Два жокея сопровождали меня. Сюжет был взят из работы В. Кандинского 1903 года. Синий всадник стал личной эмблемой и этого художника и творческого объединения. Теоретические труды Василия Кандинского «О духовном в искусстве», «Ступени» – это размышления о человеке, творчестве, о пути познания мира через творчество. Романтический образ всадника он характеризует так: «*Лошадь несет всадника со стремительной силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокие высоты со стремительной силой. Но художник правит талантом*» [4]. Для меня «Синий всадник» стал символом свободы творчества:

*Синий всадник...
Прошлое и настоящее...
Слились в едином пространстве
Имя которому искусство.*

Этот перформанс с некоторыми изменениями я повторила там же в 2001 году. На очередной и, как оказалось, последней «In-formation-2000», провожу акцию «Ave». На берегу реки Западной Двины собираем ветки для костры и располагаем в форме креста, в направлении юг-север, восток-запад. С наступлением сумерек зажигается огонь под музыку Шуберта «Аве Мария». На следующий день я собрала пепел и сделала графическую работу – на холсте написала AVE.

В том же году провожу перформанс «Автопортрет» в полоцкой картинной галерее. Идея возникла после посещения Дрезденской картинной галереи. На меня огромное впечатление произвела картина Рембрандта «Автопортрет с Саскией на коленях». Сюжет картины трактуется по-разному: 1 – картина написана через год после свадьбы, 2 – притча о блудном сыне, 3 – веселая парочка. Меня поразили сюжет картины и особенно артистизм голландского мастера. 19 сентября 2000 года, посередине выставочного зала, на фоне своих абстрактных работ, мы устроили стол. На столе был виноград, фрукты, бокалы вина и павлин из цветов (вместо живого). Я сидела на коленях В. Васильева, нас окружали зрители-друзья, зна-

комые, родственники, у всех было вино в бокалах. Звучали песни о любви Демиса Русоса.

*Притча о блудном сыне...
Красное вино в бокалах...
Осень...*

Олег Ладисов в своей статье «Вакзалы мастацтва – вакзалы жыцця» так описывает атмосферу этого действия: *«Ствараючы ланцужок меркаванняў і аналогій, прыслухоўваючыся да ўласнай інтуіцыі, Галіна беспамылкова выбрала тое, што мы заведем “часам, месцам і формай”. Таму чаканай была і рэакцыя гледачоў, што адзначылі прыгажосць адсутнасці навязлівай рэжысуры і таных знешніх эфектаў. Неўладкаванасць і канфлікты, наша еўрапейская заклапочанасць – усё адышло, знікла, засталася толькі самая існасць. І гэтай існасцю аказалася Любоў. Любоў да таго што было і што ёсць цяпер. Галіна нібы паставіла вялікае двукроп’е, каб асэнсаваць гэта самой і распавесці іншым...»* [5].

В 2001 году на Международном фестивале «Акция искусств» в Беркенэле (Латвия) показываю перформанс «Латгальский меридиан». В парке, из зеркал был выложен меридиан 30х3000 см в направлении север-юг, зажигались свечи и участники фестиваля ставили их с двух сторон зеркальной линии. Девушки исполняли латышские народные песни. Меридиан посвящался латышским художникам, в частности Марку Ротко. В том году я провела еще один перформанс в Берлине – «Двойной автопортрет с бокалом вина» по сюжету известного полотна М. Шагала (1917). Перформанс проходил 24 августа и был посвящен 20-летию семейной жизни. В 12 часов дня с бокалом красного вина я села на плечи В. Васильева, и он понес меня по Унтер-ден-Линден. Светило солнце, в бокалах искрилось вино, вокруг стояли разукрашенные мишки. Мы двигались в направлении от Бранденбургских ворот, которые были закрыты холстом с изображением Эйфелевой башни. Сверху ворот катила колесница – квадрига... Эпитетом к перформансу я взяла стихи М. Шагала:

*Бывало –
Две головы я весело носил.
Бывало – те обе головы мои смеялись,
Накрытые любовным одеялом...
(Высокие врата)*

Карла Биланг о перформансе: *«Такая акция, основанная на личных ассоциациях, так же указывает на связь Витебска, Берлина и Парижа, городов, которые Марк Шагал прошел как важные вехи своей жизни и тем самым сблизил друг с другом»* («Время и цикличность», 2001).

Этот перформанс я повторила в октябре 2003 года в Минске на фоне Красного костела, участвуя в международном проекте И. Саломатиной «Гендерный маршрут». Только теперь падал снег, были сумерки.

В декабре провожу акцию дома в кругу семьи, по сюжету картины Ван Гога «Едоки картофеля». Это одна из самых известных работ мастера, она подкупает своей незамысловатостью, простотой сюжета и цвета и одновременно глубиной содержания... Здесь мало цвета, нет вычурности, все обыденно. Есть свет и тень, есть человек и его жизнь, порыв души и безнадежность... Моя семья собралась за столом, и мы ели картофель...

В 2007 году организую проект конструктивного искусства «Constructio» (Витебск, Орша, Полоцк, Минск). В рамках проекта провожу перформанс «Установление А в искусстве», по аналогии с теоретической работой К. Малевича. В выставочном зале во время открытия на глазах у зрителей разворачивался холст – «Красный квадрат» и водружался на стену. Повторно перформанс провела в Минске (Музей истории и культуры Беларуси). Взяв в руки «Красный квадрат» мы с А. Малеем, В. Васильевым шли по проспекту К. Маркса от здания Союза Художников к музею, и затем вешали холст в экспозицию выставки. Эпитетом к проекту были слова К. Малевича, написанные в Витебске: 1) Устанавливается пятое (экономия) измерение. («Установление А в искусстве»).

Константин Михеев о проекте: «Не удивляться преданности, с которой витебские художники относятся к авангарду 20-х годов, в частности к УНОВИСу. Революция в сфере изобразительных принципов и формы тогда единственный раз в истории всерьез задела Беларусь, воплотившись в витебской школе, в Малевиче и Лисицком. Последующие десятилетия, отмеченные культивированием в национальном искусстве плоского жизнеподобия, железобетонной монументальной героики и густопсовых массовок, не вытравивали из витебчан

вкуса к чистой форме, цвету, динамике. Лучшее тому подтверждение – выставка «Constructio»... [6].

В 2005 году состоялась персональная выставка «Quadro» в галерее Л. Щемелева (Минск). Перформанс «Что есть соль?»: выложив посреди выставочного зала белый холст с изображением оранжевого круга, вычертила на круге белый квадрат солью. Впоследствии я повторила этот перформанс на открытии выставки «Just now», в год юбилея К. Малевича (130 лет) в Витебске, в Полоцке (персональная выставка) и затем в Минске на «Дизайн – бирже 2008». «Что есть соль? А нет, чем заменишь ее?» – слова из Библии, звучали в конце акции, напоминая о сути вещей, событий, об истине.

«Белые, красные, синие / Конструкции были бессильны бы / и не ощутили волю / Если б забыла Васильева / Квадраты посыпать солью», – так выразил стихами свое отношение к моим перформансам с солью известный витебский поэт Д. Симанович.

2008–2009 годы были юбилейными для витебской художественной школы (90 лет), это событие я отметила рядом выставочных проектов. За два года было проведено 6 перформансов. 2008 – персональная выставка «Constructio». На открытии провожу перформанс-Посвящение Витебской художественной школе – «Квадрат в квадрате». Слово «Квадрат» здесь выступало в двух ипостасях. Во-первых, это известное всему миру произведение авангардного искусства XX века – «Черный квадрат» К. Малевича, жившего и творившего в Витебске, во-вторых, это – название творческого объединения «Квадрат» (1987–1994, Витебск). На квадрате льняного холста рисовала солью квадраты, зажигала свечи, а художники устанавливали 9 свечей на холсте. В 2009 году я повторила этот перформанс на открытии выставочного проекта «Abstract» в Минске, в Рейбурге (Германия) на открытии персональной выставки «Constructio. In Sinne K. Malewitschs» (2009). Открытие выставки началось перформансом «Bonjuor m. Малевич», на тему инсталляции 1998 года, которая выставилась в Варшаве, Витебске. Выкладываю синекрасный крест, на пересечении линий солью рисую квадрат и ставлю свечи. Соль, крест – это символы, глубоко уходящие в

историю человека. Огонь как символ жизни, творчества, памяти, знаний. Соль как символ земли, очищения и сохранения духовности; крест – символ человека, духовной и материальной жизни на земле. Я повторила перформанс в том же году в Минске на моей юбилейной выставке «Bonjuor».

В 2010 году представляю проект «Constructio» на Международном фестивале «Арт-сегмент» (Минск, Дворец искусств). На открытии выставки провожу перформанс «Мemento», посвящение художнице белорусского авангарда Людмиле Русовой. Выкладываю на плоскость пола два квадратных холста – белый и серый (льняной, немного меньше), раскладываю по периметру 4 пальмовые ветви, зажигаю 3 свечи и с художниками Витебска ставлю в виде треугольника.

Осенью 2013 курирую выставочный проект «100 лет “Черному квадрату”», Витебск, Ратуша. В выставке принимали участие художники витебской школы, для которых слова Витебск, УНОВИС, Малевич стали символом свободы творчества. Это члены творческого объединения «Квадрат» (А. Малей, А. Слепов, А. Досужев), а также В. Васильев, Г. Васильева, Т. Маклецова, В. Макаров, Н. Гончарова.

Открытие началось сценами из спектакля «Победа над Солнцем» – современная интерпретация знаменитой футуристической оперы (идея Т. Котович, хореография А. Маховой, в исполнении Студии современной хореографии «Параллели»). Затем я проводила перформанс «100 лет “Черному квадрату”». На плоскости пола раскладывала черный квадрат холста, по периметру обводила квадрат солью, и затем рисовала латинскую букву «С». С – как латинское обозначение цифры 100. Так художники Витебска отметили юбилейную дату появления «Черного квадрата», впоследствии этот перформанс повторила в 2014 году во время проведения выставочного проекта «Avant-gARTe» (Минск).

В 2014 году в рамках проекта «Abstract» (куратор В. Васильев), провожу перформанс «Меланхолия», интерпретация на тему известной работы А. Дюрера. В среде выставочного зала, располагаю черный квадрат на белом, размещаю атрибуты художника – белый шар, линейку, мелки, треугольник, сажусь в позу меланхоличной дамы и спуска

некоторое время вычерчиваю мелом «Черный магический квадрат» Альбрехта Дюрера. Этим перформансом я отметила 500-летие создания одной из самых загадочных гравюр художника Северного Возрождения. В ней много тайн, символов, но самый интересный – магический квадрат. Есть несколько мнений по его прочтению: 1 – Квадрат был вычерчен с целью избавиться от меланхолии (год создания гравюры соответствует году смерти его матери), 2 – магия против чумы, разразившейся в то время в Европе. В любом случае это был первый в истории европейского искусства магический квадрат 4x4, а сумма чисел по вертикали, горизонтали, диагонали и т. д. составляет 34.

Заключение. Так на протяжении 20 лет, занимаясь искусством перформанса и акциями, я, как многие художники в своих действиях, как правило, посвящала их событиям жизни, коллегам, произведениям искусства, которые близки по духу и вошли в мою жизнь, став частью моей судьбы. Это – открытые ландшафты или замкнутые выставочные площади. Многие акции проходили в выставочных залах, во время открытия выставок и как бы концентрировали традиционное выставочное пространство, внося элемент иронии, непредсказуемости,

импровизации. Во время перформанса зритель активно включался в процесс и тоже становился частью действия, происходящего на его глазах. Чувства, эмоции, мысли текут по одному руслу, руслу творчества.

Искусство перформанса является концептуальным направлением современного искусства. Здесь очень важна концепция, время и место его проведения и, когда эти факторы совпадают, создается произведение искусства, выходящего за рамки плоскости, объема и впечатления, за рамки разъединения зрителя и художника, вписываясь в среду обитания, делая среду произведением, а самого художника субъектом творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук. – М., 1976. – С. 101.
2. Гротовский, Е. Перформер / Е. Гротовский // Театральная жизнь. – 1991. – № 11. – С. 25–28.
3. Васильев, В. Золотая серенада для Витебска / В. Васильев. – Мастацтва. – 1997. – № 11. – С. 40–41.
4. Кандинский, В. Ступени / В. Кандинский. – М., 1913. – С. 20.
5. Ладзісаў, А. «Вакзалы мастацтва – вакзалы жыцця» / А. Ладзісаў // Мастацтва. – № 6. – 2001. – С. 36.
6. Михеев, К. Воспитание Колумба на улице Карла Маркса / К. Михеев // Белорусская газета. – 16 июня. – 2003. – С. 31.

Поступила в редакцию 06.10.2014 г.

УДК 792.2 (476.5)“185”

Станаўленне нацыянальнага беларускага тэатра ў сярэдзіне XIX стагоддзя

Валанцэвіч Н. С.

Установа адукацыі “Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў”, Мінск



У артыкуле выяўляюцца асаблівасці працэсу станаўлення нацыянальнага тэатральнага мастацтва Беларусі ў час актыўнага фарміравання беларускай нацыі. Абапіраючыся на шматлікія тэатральныя, літаратурныя і гісторыка-культурныя першакрыніцы, аўтар робіць спробу вызначыць асноўныя мастацка-гістарычныя характарыстыкі працэсу эвалюцыі айчыннага нацыянальнага тэатра ў сярэдзіне XIX стагоддзя, і вылучае яго месца і ролю ў сістэме духоўнага і грамадскага жыцця беларусаў. У 1840–1850-я гг. пачаўся паступовы працэс фарміравання нацыянальнага рэпертуару ва ўмовах змены культурнай парадыгмы на беларускіх землях. Для фальклорна-этнаграфічнага накірунку былі характэрныя музычна-драматычныя па форме творы, у якіх яскрава праявіўся сінтэз мастацтваў. Эпічна-гістарычны накірунак часцей за ўсё быў прадстаўлены гістарычнай драмай. Спектаклі з актуалізаванымі сюжэтамі з айчынай мінуўшчыны, з адпаведнай сцэнічнай абстаноўкай, касцюмамі і выразным акцёрскім выкананнем набывалі грамадска-палітычнае гучанне.

Ключавыя словы: нацыянальнае тэатральнае мастацтва, рэпертуар, сцэнічная практыка, жанрава-стылявыя формы, ідэйна-тэматычная накіраванасць.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 91-97)

Establishment of the National Belarusian Theater in the Mid XIX Century

Valantsevich N. S.

Educational establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article defines the features of the process of establishing the national theatrical art of Belarus during the active formation of the Belarusian nation. Based on numerous theatrical, literary, historical and cultural source, the author tries to identify the main artistic and historical characteristics of the evolution of the domestic national theater in the middle of the XIX century, and justifies its place and role in the spiritual and social life of the Belarusians. In 1840–1850-ies a gradual process of forming a national repertoire in a changing cultural paradigm in the Belarusian lands began. The folk and ethnographic trend was characterized by musical-dramatic form of works that clearly manifested synthesis of the arts. The epic and historical trend was often presented by historical drama. Performances with scenes from domestic actualized past, with the corresponding stage decor, costumes and precise performance by the actor acquired social and political significance.

Key words: national theater, repertoire, stage practice, genre and stylistic forms, ideological and thematic area.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 91-97)

Менавіта ў XIX ст. мясцовыя дзеячы культуры ўжо асэнсоўвалі нацыянальныя задачы, што стаялі перад літаратурай і мастацтвам. Беларускія творцы, успрыняўшы лепшыя дасягненні шляхецкай і народнай культуры мінулых стагоддзяў, пачалі актыўна выпрацоўваць арыгінальныя мастацкія формы, праз

якія існыя праблемы тагачаснага грамадства адлюстроўваліся найбольш блізка яго духоўна-псіхічнаму складу. У 1844 г. Я. Баршчэўскі ў своеасаблівым пралогу да вельмі сцэнічнага, па сваёй сутнасці, твора “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» адзначаў: “Я не пераймаю формаў, якія ўжывалі пісьменнікі

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: vns78@tut.by – Н. С. Валанцэвіч

англійскія, нямецкія або французскія; лічу, што чужаземнае не будзе пасаваць негаваркому жыхару Беларусі. Узяў я форму з самое прыроды” [1, с. 6]. У гэты ж час адбыліся значнальнейшыя падзеі ў гісторыі беларускага тэатра: прэм’еры ў Мінску ў 1841 г. “Рэкруцкага яўрэйскага набору” і ў 1852 г. “Ідыліі” В. Дуніна-Марцінкевіча.

Неабходна глыбей зразумець спецыфіку станаўлення нацыянальнага тэатра Беларусі ў сярэдзіне XIX ст. (перыяду чарговага актыўнага выпявання беларускай нацыянальнай ідэі). Мэтазгодным прадстаўляецца вывучэнне ўсёй айчыннай тэатральнай практыкі 1840–1850 гг. (у тым ліку і творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча) як часткі гарадской культуры Беларусі. У працэсе такога даследавання з’явілася неабходнасць звярнуцца да шматлікіх тэатральных, літаратурных, гісторыка-культурных і заканадаўча-адміністрацыйных крыніц. Назапашаныя матэрыялы дазволілі вызначыць эвалюцыю жанрава-стылявых форм і ідэяна-тэматычную накіраванасць рэпертуару ў даследуемы перыяд у цеснай узаемасувязі з грамадска-палітычнымі і сацыяльна-культурнымі працэсамі, што адбываліся на гэтай тэрыторыі, і суаднесці творчасць мясцовых драматургаў і сцэнічных дзеячаў з тагачаснымі замежнымі тэатральнымі дасягненнямі. Такім чынам, створаная больш поўная карціна развіцця драматургіі і сцэнічнага мастацтва ў беларускіх гарадах у азначаны перыяд дапамагла вылучыць месца і ролю тэатра ў станаўленні і развіцці беларускай нацыі, звярнуць увагу на ўмовы стварэння і бытавання шматмоўных твораў айчыннага нацыянальнага тэатральнага мастацтва.

Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца выяўленне спецыфікі фарміравання нацыянальнага рэпертуару і станаўлення сцэнічнай практыкі на тэрыторыі Беларусі ў сярэдзіне XIX ст. у эстэтычным і культурна-гістарычным кантэксце.

Перадумовы станаўлення нацыянальнага беларускага тэатра. У 1840–1850-я гг. сталі актыўна збірацца і друкавацца матэрыялы па этнаграфіі, краязнаўству і археалогіі. Грамадскасць у краіне і за яе межамі знаёмілася з нормамі і звычаямі беларусаў, іх фальклорнай творчасцю. На хвалі цікавасці да вуснай народнай

творчасці і народнага мастацтва яшчэ больш папулярнымі становяцца батлеечныя прадстаўленні, традыцыі якіх аказалі вельмі важны ўплыў на станаўленне і практыку беларускага нацыянальнага тэатра. Значную частку лялечных паказаў, што даваліся па-беларуску для шырокага кола гледачоў, складалі жартоўна-камедыйныя і сатырычныя сцэны, у якіх выразна праяўляліся беларуская ментальнасць, народны «здоровы розум», непаўторны нацыянальны каларыт і іскрысты народны гумар. Батлеечныя спектаклі арганізаваліся па прынцыпу паслядоўнага спалучэння розных па жанру частак: камедыйнае сцэна змянялася песняй, песня – сатырычным маналагам, маналог – танцам і г. д. [2, с. 21]. Таму ў такіх сінтэтычных па характары паказах выканаўца своеасабліва спалучаў ролю апавядальніка і адначасова (пры неабходнасці) ўвасабляў музычна-вакальную партыю пэўнага персанажа. З батлеечнага рэпертуару была пачэрпнута цікавасць да актуальных тэм, народных характараў, вобразнай мовы.

Паказальна, што да збіральніцка-этнаграфічнай дзейнасці часта далучаліся і пісьменнікі, якія выкарыстоўвалі беларускі фальклор у сваіх творах. Менавіта літаратурная дзейнасць становіцца вядучай сферай праяўлення беларускага нацыянальна-культурнага адраджэння і адыгрышае важную ролю ў справе фарміравання нацыянальнага беларускага тэатра. У полілінгвістычнай творчасці Я. Чачота, Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча, А. Рыпінскага, А. Вярыгі-Дарэўскага, У. Сыракомлі, В. Каратынскага “яскрава ўвасобіўся космас беларуса на гэтай зямлі” і “літаратурна міфалагізаваліся воблік беларускага краю і лепшыя рысы характару беларуса, што становілася пачаткам новай нацыянальнай духоўнасці” [3, с. 3].

Не выклікае сумненняў той факт, што мясцовыя тэатральныя дзеячы былі добра знаёмы з *тагачаснай рэпертуарнай прапановай* польскіх (пазней польска-рускіх) труп, якія выступалі ў гарадскіх тэатрах Беларусі. Прадстаўленая шматмоўная тэатральная культурная традыцыя з’явілася стымулююча-арганізацыйным фактарам для паступовай прафесіяналізацыі беларускага нацыянальнага тэатра.

У даследуемы перыяд камічныя оперы і меладрамы ў некалькіх дзеях і вадэвілі ў адной выконваліся ў вялікай колькасці на беларускіх сцэнах. У сваёй большасці такія творы грунтаваліся на прынцыпах “сюжэтнасці” і “сцэнічнасці”, таму яны былі вельмі папулярнымі не толькі сярод айчынных прыхільнікаў сцэнічнага мастацтва, але і гараджан Еўропы і Расіі. Рамантычныя оперы, дзе дзейнічалі злыя духі, русалкі, пачвары, ставіліся як пышныя спектаклі з харамі, машынамі і палётамі, з удзелам вялікай колькасці акцёраў, шматлікай зменай дэкарацыі [4, арк. 22–25]. У рэпертуарную афішу 1840-х гг. акрамя польскіх камедыі і драм А. Фрэдры, Ю. Кажанеўскага і С. Багуслаўскага стала актыўна ўключацца ўкраінская драматургія. З аднаго боку, ставячы камічную оперу ў 2-х дзеях “Наталка-Палтаўка” (несумненны “фаварыт”) і вадэвіль у 1-й дзеі “Маскаль Чараўнік” (дзе Салдат, адзін з галоўных персанажаў, размаўляў па-руску) І. Катлярэўскага, камедыі “Шальменка-дзяншчык”, “Шальменка, валасны пісар” і “Сватанне на Ганчароўцы” Р. Квіткі-Аснаўяненкі і выконваючы іх часткова па-польску, часткова па-ўкраінску, польскія акцёры вырашалі праблему недахопу рускіх ці перакладзеных рускамоўных п’ес у межах правядзення тэатральнай рэформы 1845–1847 гг., што праводзілася з мэтай русіфікацыі тэатра ў беларускіх губернях [5, арк. 34–48].

З другога боку, такія спектаклі адлюстроўвалі тэндэнцыю ўмацавання рэалістычнага напрамку ў рэпертуарнай практыцы. Яны абуджалі цікавасць да народнага побыту, фальклорных пачаткаў творчасці, а гэта пераклікалася з імкненнямі асэнсавання сваіх нацыянальных традыцый беларускім грамадствам. Эмацыянальнасць выканання, украінскі каларыт, насычанасць дзеяння шматлікімі спеўнымі і танцавальнымі элементамі былі вельмі блізкія беларусам, якія, па словах М. Багдановіча, спяваюць песні “на Каляды, на Запускі, на Вялікдзень, на Троіцу, на Яна Купалу, у Пятроўку, на зажынках і дажынках. Пяюць на радзінах і хрэсцінах, пяюць дзіцё калыхаючы, і самі дзеці пяюць гуляючы; пяюць на ігрышчах і вяселлях, і на хайтурах, і ў бяседзе, і пры працы, і на вайну ідучы, і ва ўсякай іншай прыгодзе. Увесь круглы год пяюць” [6, с. 11].

Цікава адзначыць, што сінтэтычнасць з’яўлялася характэрнай рысай многіх твораў, напісаных у той час. У змешчаным у 1849 г. у “Магілёўскіх губернскіх ведамасцях» беларуска-рускамоўным матэрыяле “Дзяды” дыялагічныя эпізоды спалучаліся з вакальна-харавой сцэнай. У творы прыводзіўся вялікі ўрывак з песні ў “дэдаў вечар”, па аўтарскім вызначэнні, “*песні чыста нацыянальнай беларускай!*”. Пасля пачатковага ўрыўка на рускай мове з агульнай характарыстыкай сямейнай рытуальнасці ў святочны дзень змешчаны разгорнутыя камічныя дыялогі паміж членамі сям’і па-беларуску. Напрыклад,

– *Ці чуіш, Хоўра, – прагаварыў дэд Аўтух, – бліны ёсь?*

– *Ёсь!*

– *А варыва? – запытаўся тата Дзямід.*

– *Адось табе! – абыб гарэлка! – загарланіла мама Цукліта.*

– *Ды як ня будзя, му твоя намётка ў рандара, балазе нашоў у кублі, – залямантаваў Дзямід ахрыплым голасам.*

Тут адбылася бы бойка паміж Цуклітай і Дзямідам, калі б не разважлівасць дэда Аўтуха, які адвязаў ад пояса сваю мачонку і ўмомант перапыніў сямейны разлад” [7, с. 283–284].

Аўтар “*сямейнай сцэны з быту беларускіх сялян*” не выпадкова ўключыў гэты эпізод у расповед пра сямейную рытуальнасць на Дзяды, калі прыгадваліся рысы характэру і здольнасці продкаў, наказы і заветы, што яны пакінулі перад смерцю. Гэта дало магчымасць інтэрпрэтаваць падзеі па законах драматургічнага дзеяння, закрануць узаемаадносіны паміж членамі сям’і, наглядна прадэманстраваць уласцівае беларусам пачуццё гумару і своеасаблівасць лексічных, граматычных і стылістычных формаў у тагачаснай гутарковай мове, якой карысталіся ў в. Бялёвічы Быхаўскага павета.

Беларуская драматургічная і сцэнічная спадчына сярэдзіны XIX ст. Калі весці гаворку непасрэдна пра тэатральныя творы даследуемага перыяду, то можна выказаць меркаванне, што прадстаўленне з вельмі пашыранымі музычнымі і танцавальнымі партыямі было больш блізкае беларускай публіцы. Па словах Я. Баршчэўскага: “*Гэта ў чалавечай натуры (беларусаў. – Н. В.) – ад песні пераходзім да апавядання пра тое,*

што нас найбольш займае". Таму не дзіўна, што першыя вядомыя нам творы В. Дуніна-Марцінкевіча "Рэкруцкі яўрэйскі набор", "Спаборніцтва музыкаў" і "Чароўная вада" былі музычна-драматычнымі па сваёй форме. У пастаноўцы "Рэкруцкага яўрэйскага набору" ўдзельнічаў хор, і падзеі часам разгортваліся на фоне людскога натоўпу, які сваімі песнямі, рэагаваннем на гэтыя падзеі дапамагаў стварыць неабходную атмасферу. У паказе знакамітай "Ідыліі" драматычныя маналогі і дыялогі арганічна спалучаліся з сольнымі, ансамблевымі і харавымі нумарамі і танцамі. Сінтэз пералічаных структурных элементаў садзейнічаў яркасці і маляўнічасці сцэнічнага відовішча. Маса-выя сцэны, узнёсла выкананыя аўтарскія арыі і дуэты, народныя песні пакідалі вялікае эмацыянальнае ўражанне ў гледачоў.

У 1850-я гг. фальклорна-этнаграфічная лінія ў беларускім тэатральным мастацтве стала больш дакладна акрэслівацца. Сам фальклорны матэрыял дыктаваў творцам выкарыстанне пэўных вобразаў (напрыклад, матывы **жніва, дажынак і навальніцы**). У 1852 г. у Вільня У. Сыракомля напісаў кантату да музыкі С. Манюшкі "Год у песні", асновай якой сталі беларускія жніўныя песні. У 1857 г. выйшлі ў свет вершаваныя "Шчароўскія дажынкi" В. Дуніна-Марцінкевіча, па трапнаму выразу тэатразнаўца А. Сабалеўскага, "вельмі блізкія да драматычнага твора, бо тэатральная душа пісьменніка адчуваецца асабліва выразна" [8, с. 115]. Тут можна ўзгадаць і п'есу "Дажынкi. Беларускі народны звычай" П. Шпілеўскага, апублікаваную ў 1857 г. і тыпалагічна блізкую па сваёй музычна-драматычнай форме і ідэяна-тэматычнай накіраванасці да "Ідыліі". Так, сінтэтычнасць руска-беларускамоўнага твора адразу акцэнтуюцца аўтарам праз жанравую характарыстыку – *"сцэнічнае прадстаўленне ў 2-х дзеях, з харамі, песнямі і скокамі беларускімі"*. Галоўная гераіня Вера ў захапленні ад Беларусі, ад яе жывапісных месцаў: *"Якая сельская паэзія!"*. Яна спадзяецца, што тут у вёсцы, так далёка ад чопарнага Пецярбургу, дзе свецкія цырымоніі заўсёды душылі яе, яна будзе адчуваць сябе так, як ёй хочацца, думаць пра тое, што па душы. Дзяўчыне таксама падабаюцца *"мілыя беларускія мужычкі, з іх*

бясхітраснымі тварамі... яны нічога дурнога не скажуць пра мяне, не асудзяць, бо яны не ў Пецярбургу, яны самі блізкія да прыроды...". І ў беларускай карчме ёй падабаецца: *"Як тут усё па-свойму"* [9, с. 31]. Яна пераапранаецца ў сялянку, каб удзельнічаць у дажынкаўскім абрадзе і зрабіць сюрпрыз свайму жаніху Барысу.

Хутчэй за ўсё, тэатральны крытык П. Шпілеўскі вырашыў стварыць уласную арыгінальную п'есу пад уплывам "вядомай народнай аперэткай" "Ідылія", як ён яе назваў у сваёй рэцэнзіі, і камедыі "Дажынкi" ("Okreżne") Ю. Кажанеўскага ў 2-х дзеях (1852 г.). Хаця па словах беларускага драматурга, ён не прэтэндаваў на драматызм альбо сцэнічнасць, твор утрымлівае падрабязную характарыстыку абставін, у якіх адбываюцца падзеі, псіхалагічную абгрунтаванасць учынкаў персанажаў. Калі ўлічыць, што ён выступаў з прапановай арганізаваць выпуск п'ес для аматарскіх гурткоў, то становіцца зразумелым, што "Дажынкi" пісаліся непасрэдна для такога роду калектываў.

Таксама можна прыгадаць і "драму са звычайнага жыцця" "Час над Дзвіною" Г. Марцінкевіча, у якую ўключаны адзін са спеваў, запазычаны з дажынкавых песень, дзе ўхваляецца пан, "пан над усімі панамі...", таму што *"ён ужо тры войскі адолеў, а калі яму Бог дапаможа, чацвёртае і пятае паложыць; калі пажыве на свеце, ён і шостае войска змяце"* [10, с. 124].

Цікава, што ў 1860 г. віцебскімі аматарамі былі пастаўлены ў тэатры пры доме генерал-губернатара "Дажынкi" Ю. Кажанеўскага на польскай мове з нацыянальнымі касцюмамі, танцамі і спяваннем. Па сюжэту сяляне віншуюць гаспадыню Тэклу з заканчэннем жніва, а таксама з прыездам з-за мяжы яе жаніха Фелікса, сына яе апекуна Шамбяляна Дальшыцкага. У падзеях, акрамя святочна апранутых сялян, прымаюць удзел эканом, настаўнік вучылішча са сваімі выхаванцамі і яўрэй-арандатар. Каб заваяваць каханне Фелікса, які адмовіўся ад яе (багатай нявесты), галоўная гераіня пераапранаецца ў сялянку. Апакун, яго пляменніца і ключніца Ключкоўская прымаюць актыўны ўдзел у гэтай містыфікацыі.

У рэчышчы дадзенага даследавання вельмі важна, што такі спектакль быў пад-

рыхтаваны мясцовымі артыстамі. Можна казаць, што на сцэне быў рэканструяваны старадаўні дажынаўскі абрад з народнымі спевамі, карагодамі і танцамі. Рэцэнзент асабліва адзначае другую дзею, падзеі якой адбываюцца на лузе з накрытымі сталамі. У дэкарацыйным плане аналізуемая камедыя не патрабавала складаных сцэнічных сродкаў: злева знаходзіўся маёнтак галоўнай гераіні панны Тэклы, справа – невялікі гай. Таму асноўнай “эфектнасці” ў візуальна-пастановачным плане спрыялі нацыянальныя касцюмы і масавыя сцэны. Можна думаць, што гэты спектакль быў сапраўды яркім і відовішчным, мяркуючы па насычанасці дзеяння сольнымі, харавымі і танцавальнымі нумарамі і па значных выдатках на касцюмы. Выбар п’есы адпавядаў здольнасцям большасці яшчэ нявопытных у сцэнічным мастацтве ўдзельнікаў, таму публіка была задаволеная *“выкананнем з да-сканалым разуменнем роляў, натуральнымі жэстамі і прыёмамі, якія характарызавалі іх персанажаў”* [11, с. 5], і твор быў паўтораны праз некалькі дзён. На ўсіх паказах тэатр быў поўны, квіткі набывалі за некалькі дзён да спектакля, нягледзячы на тое, што танней 1 рубля месцаў не было. Больш паловы ад даходаў з прадстаўленняў пайшло на аднаўленне памяшкання Віцебскага гарадскога тэатра. Такім чынам, мясцовыя аматары прымалі актыўны ўдзел не толькі ў справах дабрачыннасці, але і ў далучэнні віцебскіх жыхароў да тэатральнага мастацтва, у стварэнні тэатральнага памяшкання, якое б адпавядала статусу губернскага горада.

Такім чынам, выяўляецца тыпалагічнае падабенства паміж французскімі, рускімі, украінскімі камічнымі операмі і “Ідыліяй” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Дажынкамі” П. Шпілеўскага і “Дажынкамі” Ю. Кжанеўскага: акцэнтаванне любоўнай тэматыкі, арганічнае ўпляценне сялянскай тэмы ў мастацкую структуру, прасякнутую элементамі народнай культуры (прымаўкі, прыказкі, лірычныя і жартоўна-сатырычныя песні), і ідылістычны, па сваёй сутнасці, фінал.

Такім чынам, сінтэтычнасць з’яўлялася характэрнай рысай многіх твораў, напісаных у той час. Прынцып фалькларызму праяўляўся ў творчасці мясцовых пісьменнікаў праз ўвядзенне ў свае п’есы

ці ў іншыя творы, набліжаныя па форме да драматургічных, на раўных правах з драматычным тэкстам нацыянальных песень, музыкі і танцаў.

У сярэдзіне XIX ст. таксама акрэслілася і гістарычна-патрыятычная лінія ў тэатральнай творчасці на тэрыторыі Беларусі. Нельга не пагадзіцца з думкай беларускага тэатразнаўца Ю. Пашкіна, што ў сярэдзіне XIX ст. “у Паўночна-Заходнім краі наспявае натуральная неабходнасць у сцэнічных прадстаўленнях, якія б трактавалі грамадска-палітычныя і культурныя праблемы і адносіны ў былой Рэчы Паспалітай, у дзяржавах Заходняй Еўропы і на ўласнай тэрыторыі таго часу” [12, с. 105]. Менавіта ў 1850-я гг. у рэпертуары працуючых у Беларусі калектываў з’яўляецца такая жанравая форма, як гістарычная драма, праз якую прасцей было звяртацца да мясцовай праблематыкі.

Паказальна, што менавіта ў 1851 г. у Віцебску трупай І. Фядзецкага была пастаўлена монадрама ў 1-й дзеі “Пан Стэфан з Покуця”, у Мінску (1858 г.), у Брэсце (1858 і 1861 гг.), у Гродна (1859 і 1860 гг.) была паказана гістарычная драма “Каспар Карлінскі, або Абарона Альштына” (з часоў Стэфана Баторыя) У. Сыракомлі, вядомага беларускага пісьменніка, гісторыка і краязнаўцы, уся творчасць якога прасякнута матывамі патрыятызму.

У Мінску ў зімовы сезон 1858/59 трупай Ю. Снядэцкага двойчы была прадстаўлена яшчэ адна гістарычная драма гэтага драматурга “Соф’я, княжна Слуцкая». Нават, калі дапусціць, што некаторыя выразы п’есы У. Сыракомлі, кшталту *“...У шляхце ёсць літоўскай яшчэ сапраўдных рыцараў няма-ла, якія ўзняўся праўду!”*, *“Я ёсць Хадкевіч! І мой герб «Касцеша», у горле косткай ворагу ён стане”*, *“А дзе кароль? Дзе сейм з яго упывам? Дзе наш Статут? Дзе шляхта?”*, *“Бывалыя літоўскія рубакі! Адважныя! Я сам да іх належу”*, *“Наша гордасць – не забава! Ё чужых дварах мы скарбаў не збіралі! Мы ўсе тут шляхта роўная прад правам”* былі выкрэслены з твора па цензурных меркаваннях, толькі пералічэнне пасада і імёнаў дзеючых асобаў у афішы (*“віленскі кашталян”*, *“віленскі ваявода, гетман ВКЛ”*, *«падскарбі літоўскі»*, *«маршалак вялікі літоўскі»*) адразу адсылалі

гледачоў у эпоху Вялікага княства Літоўскага і абуджалі гістарычную памяць суайчыннікаў, якія прыйшлі ў тэатр. У фінале Соф'я прымае рашэнне стаць жонкай нямілага ёй Януша Радзівіла, адмаўляючыся ад люблага Кароля Хадкевіча са словамі: *“Польшча варта, каб шчасце ёй прынесці на ахвяру! Няхай ізноў нальецца сілай, гартам, Адкіне міжусобныя разборкі!”* [13, с. 512]. Важна падкрэсліць, што ў п'есе факты гісторыі ВКЛ XVII ст. па-мастацку інтэрпрэтуюцца, ужо заўважны элементы псіхалагізму, створана пэўная сістэма вобразаў, і ў некаторых персанажаў ужо ярка акрэсленыя нацыянальныя характары.

В. Дунін-Марцінкевіч у гістарычным апавяданні «Люцынка, альбо Шведы на Літве», створанай у 1857 г., пісаў пра ўздзеянне мастацкага твора з т. зв. гістарычным сюжэтам на чалавечую свядомасць: *“Верш чытаючы, стрэнішся нібы з жывымі (з людзям да падзвігаў звычайным, што змагаўся ў Кейстута часы і Ягелы і што перамагаў. – Н. В.). Прыгадаеш іх справы – на сэрцы салодка, кроў бурліць, ажывае ў табе мужнасць продкаў”* [14, с. 198].

Калі ж казаць непасрэдна пра спектаклі з сюжэтам пра мінулае беларускага народа, з адпаведнай сцэнічнай абстаноўкай, касцюмамі і выразным акцёрскім выкананнем, то можна сцвярджаць, што такія паказы набывалі грамадска-палітычнае гучанне. Прадстаўленая ў 1857 і 1858 гг. у Гродне, а ў 1859 г. у Брэсце і Мінску камедыя «Вусы і парык» Ю. Кажанеўскага не магла не ўсхваляваць тагачасную публіку. Паводле сюжэта, галоўнага героя прымушаюць змяніць вопратку продкаў (шляхецкі жупан і случкі пояс) на еўрапейскі касцюм, паколькі нават кароль Станіслаў Аўгуст Панятоўскі адмовіўся каранавацца ў нацыянальным касцюме. Аднак герой не здраджвае сваім прынцыпам і памяці продкаў. Такім чынам, лепшыя прадстаўнікі шляхты надзяляліся такімі рысамі характару, як патрыятызм і маральнасць, і не маглі дзеля кар'еры і кахання адмовіцца ад ўсяго, што паважалі на працягу стагоддзяў на гэтай зямлі.

Калі ў 1861 г. у Дынабургу (Віцебская губерня) віленскія акцёры двойчы сыгралі вышэй прааналізаваную камедыю, віцебскі губернатар адразу даслаў мясцоваму

гараднічаму сакрэтны ліст, у якім забаранялася *“даваць у заходніх губернях сцэнічныя творы, якія пры існуючым кірунку думак у гэтым краі абуджаюць рэвалюцыйныя жэрсці”* [15, арк. 254].

Нягледзячы на ўсе перасцярогі і забароны з боку ўлад, тэма абуджэння гістарычнай памяці беларусаў працягвала па-мастацку асэнсоўвацца на сцэнах гарадскіх тэатраў. Так, у 1860 г. у Гродна, Кобрыне і Мінску ігралася гістарычная драма «Дачка мечніка, альбо Польскія сямействы» (з сямейнай хронікі графаў Патоцкіх) К. Маераноўскага, у 1861 г. труп Ю. Снядэцкага прадставіла магілёўскай публіцы спектакль па гэтай жа п'есе пад назвай «Польская арыстакратыя і шляхта ў XVII стагоддзі», у якім расказвалася пра трагічнае каханне беднай шляхцянікі Марыі і ваяводскага сына Вацлава. Паказальна, што антрэпрэнёр змяніў арыгінальную назву драматургічнага твора для большага ўдакладнення ідэйна-тэматычнай накіраванасці сцэнічнага прадстаўлення. Можна меркаваць, што акцёрам удалося *“закрануць жывую струну магілёўскага грамадства”* [16, с. 248], бо п'еса ставілася чатыры разы (!) на працягу трох тыдняў.

У 1858 г. (двойчы) і ў 1859 г. гродзенскай публіцы паказвалася гістарычная драма «Мазепа» Ю. Славацкага. У гэты перыяд мінчане, акрамя «Мазепы», таксама ўбачылі і «Барбару Радзівіл». Пакуль няма дакладных звестак, паводле якой п'есы ставілася апошня пастаноўка, бо на той момант існавала некалькі польскіх драматургічных твораў з такой назвай. Дакладна можна сказаць, што ў спектаклі распаўядалася пра падзеі XVI стагоддзя ў Рэчы Паспалітай, калі дзяржава знаходзілася ў самым росквіце.

Як бачна, характэрнай рысай прааналізаваных драм і камедый, створаных на гістарычным матэрыяле, з'яўлялася актуалізацыя сюжэтаў з айчынай мінуўшчыны. Паказальна, што ўсплеск прадстаўленняў з адпаведнай праблематыкай прыпадае на мяжу 1850–1860 гг. Напярэдадні паўстання 1863–1864 гг. гэтыя сцэнічныя творы давалі гледачам урокі патрыятызму і грамадзянскай мужнасці.

Заклучэнне. Такім чынам, мясцовыя творцы ва ўмовах актывізацыі фарміравання нацыянальнай самасвядомасці і вы-

вучэння шматвяковай народнай спадчыны, станаўлення нацыянальнай літаратуры Беларусі, абапіраючыся на ўласцівыя беларусам мастацкія здольнасці, засвойваючы асноўныя формаўтвараючыя кампаненты батлеечнага тэатра, а таксама замежных (польска-украінска-рускіх) драматургічных і сцэнічных узораў, шырока прадстаўленых у беларускіх губернях праз агульнадаступны камерцыйны тэатр, стваралі арыгінальныя творы. З’яўленне ў сярэдзіне XIX ст. нацыянальных драматургічных і сцэнічных твораў даказвала, што беларусы могуць адлюстроўваць свае пачуцці і набалелыя праблемы грамадска-культурнага жыцця сродкамі ўласна выпрацаванай мастацкай мовы. У тагачаснай тэатральна-мастацкай практыцы яскрава адлюстраваліся імкненні да незалежнасці і абуджэння гістарычнай памяці беларусаў, што было адным з істотнейшых фактараў у станаўленні нацыянальнага тэатра. Ужо ў 1840–1850-я гг. вызначыліся асноўныя накірункі, характэрныя для далейшага развіцця беларускага сцэнічнага мастацтва – фальклорна-этнаграфічны і эпічна-гістарычны. Характэрнымі рысамі працэсу фарміравання нацыянальнага рэпертуару і выпрацоўкі беларускай сцэнічнай мовы ва ўмовах змены культурнай парадыгмы з’яўляліся музычны характар тэатральных твораў, музыка спектакляў грунтавалася на нацыянальных мелодыях, што надавала гэтым творам мастацкую самабытнасць, папулярнасць гістарычнай тэматыкі, у персанажаў У. Сыракомлі ўжо ярка акрэсленыя нацыянальныя характары.

ЛІТАРАТУРА

1. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі; уклад., прадм. і камент. М. Хаўстовіча. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с.
2. Барышаў, Г. Беларускі народны тэатр батлейка і яго ўзаемасувязі з рускім “вартэпам” і польскай “шопкай” / Г. Барышаў, А. Саннікаў. – Мінск: Выд-ва Акад. навук БССР, 1963. – 42 с.
3. Штэйнер, І. Шматмоўная літаратура Беларусі XIX стагоддзя / І. Штэйнер. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – 171 с.
4. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Фонд 1297. – Воп. 1. – Спр. 17104.
5. НГАБ. – Фонд 1297. – Воп. 1. – Спр. 22373.
6. Багдановіч, М. Апокрыф / М. Багдановіч // 36. твораў: у 2 т. – Мінск: Навука і тэхніка, 1968. – Т. 2: Проза, літаратурнакрытычныя і публіцыстычныя артыкулы, пісьмы. – С. 9–12.
7. Могилевские губернские ведомости. – 1849. – Отд. 2. – Ч. неоф. – № 17. – С. 283–285.
8. Беларусы / Р. Б. Смольскі [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка; рэдкал.: В. М. Ярмалінская [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларус. навука, 2012. – Т. 13: Тэатральнае мастацтва. – 758 с.
9. Шпилевский, П. М. Дожинки. Белорусский народный обычай / П. М. Шпилевский. – СПб., 1857. – 60 с.
10. Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў: у 2 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы; навук. рэд. тома У. І. Мархель, В. А. Чамярыцкі. – 2-е выд. – Мінск: Беларус. навука, 2010. – Т. 2: Новая літаратура: другая палова XVIII – XIX стагоддзё. – 582 с.
11. Витебские губернские ведомости. – 1860. – Ч. неоф. – № 8. – С. 1–6.
12. Пашкін, Ю. А. Утварэнне прафесійнага рускага драматычнага тэатра ў Беларусі да 1863 г. / Ю. А. Пашкін // Вес. Акад. навук БССР. – Сер. грам. навук. – 1970. – № 4. – С. 105–112.
13. Сыракомля, У. Выбраныя творы / У. Сыракомля; уклад., прадм., камент. К. Цвіркi. – Мінск: Беларус. навука, 2011. – 584 с.
14. Дунін-Марцінкевіч, В. Выбраныя творы / В. Дунін-Марцінкевіч; уклад., камент. Я. Янушкевіч. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 239 с.
15. НГАБ. – Фонд 1430. – Воп. 1. – Спр. 30934.
16. Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983–1987. – Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г. / [М. Каладзінскі, А. Мальдзіс, І. Ягорава і інш.; рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) і інш.; рэд. тома Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі]. – 1983. – 496 с.

Паступіў у рэдакцыю 05.02.2015 г.

УДК 738.03(477.5)

О природно-климатическом влиянии на развитие орнаментации народной керамики (на примере Левобережной Украины)

Щербань А. Л.

Харьковская государственная академия культуры, Харьков



Автор характеризует влияние природной среды на специфику развития орнаментации керамики Левобережной Украины конца VII тысячелетия до н. э. – II тысячелетия. Показано воздействие ландшафта и изменений климата на предпочтения в степени орнаментации глиняных сосудов и использовании отдельных орнаментальных элементов, а также в орнаментальных трансформациях, происходивших после климатических изменений. Проанализированы особенности истории декорирования глиняных изделий степной, лесостепной и лесной природно-климатических зон, Приднепровской террасовой лесостепи. Сделан вывод о том, что влияние природы и климата было одним из главных, но опосредованных миграционными и социально-экономическими процессами, факторов влияния на развитие орнаментации керамики, проявившихся в разной степени декорирования глиняных изделий или используемых орнаментальных элементах в отдельных природно-климатических зонах.

Ключевые слова: керамика, орнамент, климат, ландшафт, Левобережная Украина.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 98-104)

On Nature and Climatic Impact on the Development of Ornamentation of Folk Ceramics (on the Example of the Dnieper Left Bank Ukraine)

Shcherban A. L.

Kharkov State Academy of Culture, Kharkov

The author characterizes the impact of nature environment on the specificity of the development of ornamentation of ceramics of the Dnieper Left Bank Ukraine of the late VII millennium B.C. up to II millennium. It is shown how landscape and climatic changes influenced preferences in the degrees of ornamentation of clay vessels as well as using some ornamental elements. Same occurred in ornamental transformations which took place after climatic changes. Features of the history of decorating of clay artifacts of step, forest and step and forest nature and climatic zones of Dnieper terraced forest and step are analyzed. Conclusion is made that the impact of nature and climate was one of the main but indirect, from the point of view of migration and social and economic processes, factors of the impact on the development of ornamentation of ceramics, which manifested themselves in different degree of decoration of clay artifacts or used ornamental elements in some nature and climatic zones.

Key words: ceramics, pattern, the Dnieper Left Bank Ukraine.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 98-104)

Влияние окружающей природной среды на развитие человека и культуры исследовано достаточно хорошо [1; 2]. Ученые доказали, что на эволюцию живых организмов влияют ландшафт, селекцио-

низм и климатические колебания общепланетарного масштаба [3, с. 266]. Люди, как природные существа, в рождении и культурном развитии, вторичны по сравнению с природой. Соответственно, природно-кли-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kozaks_1978@ukr.net – А. Л. Щербань

матический фактор обуславливал особенности их характера и телосложения, был приоритетным в сфере жизнеобеспечения. Окружающая среда, особенно в доиндустриальную эпоху, когда люди жили натуральным хозяйством и были тесно связаны с биоценозами регионов, которые заселяли, формировала направления хозяйственной деятельности, тем самым влияя на социальные и экономические процессы. Наличие своеобразных климатических условий, полезных ископаемых, рек и лесов, плодородие почвы в значительной мере определяли содержание и характер жизнедеятельности, достаток и быт, мироощущение и миропонимание, предпочтения и вкусы человеческих коллективов. Человечество подвержено влияниям определенных ритмов, цветов, звуков, а конкретные его представители способны от рождения реагировать на благоприятные или неблагоприятные влияния и воздействия извне. Эти реакции должны отражаться в искусстве, в частности, декоративно-прикладном.

Исследователи декоративно-прикладного искусства довольно часто констатируют факт наличия влияния на его развитие природно-климатического фактора. Ищут его проявления в господствующих у жителей той или иной территории эстетических представлениях, особенностях используемых элементов и мотивов орнаментов [4]. Но для населения Украины до сих пор ни одного аналитического исследования путей и последствий этого влияния сделано не было. Хотя оно является существенным для изучения трансформаций декора, как важной составляющей украинской культуры.

Статья предназначена частично заполнить пробелы в данной среде, поэтому является актуальной.

Цель статьи – характеристика роли природно-климатической среды в трансформациях орнаментации традиционной керамики Левобережной Украины конца VII тыс. до н. э. – II тысячелетия.

Ограничение территории Левобережной Украины обусловлено особенностями ее исторического и культурного развития, что отобразилось в археологических и исторических материалах. Но данная статья может быть интересной и исследователям сосед-

них регионов Европы, в том числе – территории Беларуси. Поскольку в украинском и белорусском Полесье в некоторые периоды существовали одни и те же археологические культуры. В другие времена между жителями Украины и Беларуси существовали тесные культурные контакты и миграции, которые проявились и в орнаментации керамики.

Следует отметить, что на процесс изменений орнаментации традиционной керамики региона влиял природно-климатический фактор. Это проявилось в двух аспектах: ландшафтном и через климатические колебания. Охарактеризуем каждый аспект в отдельности.

Влияние ландшафта и окружающей среды. Реконструируется в результате сравнительного анализа особенностей декора керамики синхронного населения различных природно-ландшафтных зон.

В общем, вся исследуемая территория входит в умеренный климатический пояс, протяженный широкой полосой по умеренных широтах Северной Америки и Евразии. Климат в нем отличается постоянными изменениями засушливого лета и суровой зимы, достатка и недостатка, что в свою очередь, закаляет характер местных жителей, приучает их к бережливости и принуждает к совершенствованию возможностей увеличить дары природы [5]. Со времени появления керамики (эпоха неолита) в Днепровском Левобережье выделяются три природные зоны: степная, лесостепная и лесная, расположенные горизонтальными (с запада на восток) полосами разной ширины [6]. Своеобразен, подобен степному, ландшафт земель, которые тянутся над Днепром с юга на север, вплоть до Переяслава-Хмельницкого.

Границы между зонами были нестабильными. Они периодически смещались на север (в засушливые времена) и юг (во влажные).

По сохранившимся артефактам можно сделать вывод, что уже с древнейшего периода развития гончарства, население Днепровского Левобережья было разнотипным. Выделяются три географически обусловленные группы культур эпохи неолита: степно-лесостепные (днепро-до-

нецкая культурно-историческая общность), лесо-лесостепные (общность ямочно-гребенчатой керамики) и приднепровские (сурская культура и памятники струмельско-гастятинского типа). Не все из названных культур существовали одновременно. На протяжении всего неолита бытовала лишь днепро-донецкая культурно-историческая общность. В раннем неолите она существовала с сурской культурой и памятниками стумельско-гастятинского типа. В среднем-позднем – с культурно-исторической общностью ямочно-гребенчатой керамики [7].

Современные исследования находок методами естественных наук позволили сделать вывод о том, что именно у носителей днепро-донецкой культурно-исторической общности (в южной части ее распространения) появилась древнейшая керамика (она уже была орнаментированной) – в последней трети VII тыс. до н. э. [8]. Для археологов орнаментация глиняной посуды является важным культуроопределяющим фактором. Ее особенности стали основой для выделения многих культур. Важно подчеркнуть, что уже в неолите сформировались преобладающие предпочтения жителей Левобережной Украины относительно применяемых для отделки глиняной посуды орнаментальных элементов и композиций. Они были в основном геометрическими, линейными. Эти предпочтения, несмотря на кардинальные изменения культуры региона на протяжении почти 8-тысячелетнего периода, концептуально не менялись вплоть до нового времени. Но орнаментация изделий каждой археологической культуры отличалась количеством используемых орнаментальных инструментов и элементов, сложностью композиций, степенью орнаментации посуды.

Выяснено, что традиции орнаментации керамики у носителей синхронных археологических культур разных природно-климатических зон отличались. Наименьшее количество орнаментальных элементов и простейшие композиции использовали жители северной части региона (памятники струмельско-гастятинского типа, ямочно-гребенчатой керамики). Очевидно, эти особенности определенным образом связаны

со способом ведения хозяйства. Принято считать, что население южных территорий знало земледелие и скотоводство, северных – нет. Даже когда в степи и южной части лесостепи длился энеолит с разделением культур на земледельческие и скотоводческие, лесные жители (носители традиций культурно-исторической общности ямочно-гребенчатой керамики) еще находились на неолитической стадии развития. То есть, занимались в основном охотой и собирательством [7, с. 40]. Да и керамический неолит наступил на большинстве северных территорий значительно позже, чем на южных. Правда, более прогрессивным было население приднепровских земель. В частности, уже в конце VII–VI тыс. до н. э. на севере Киевщины и западе Черниговщины существовали памятники струмельско-гастятинского типа (по мнению большинства исследователей, они являются проявлением прибалтийских культурных влияний), носители которых пользовались своеобразно украшенной керамикой [9].

С энеолитических времен и до XVII века тип хозяйствования жителей степной территории был выразительным скотоводческо-земледельческим и кочевым скотоводческим. Поскольку именно такой способ добывания пищи обеспечивал выживание в условиях степи. Необходимость постоянного передвижения за скотом делала населения этой зоны мобильным. К тому же, как резонно считал Лев Гумилев, украинская степь была частью огромного степного региона Евразии (от Хингана до Карпат), ограниченного с севера сплошной полосой лесов, а с юга – пустынями и горами [2, с. 56]. Сходство климатических условий и ландшафта украинской степи с азиатскими степными территориями делало возможными масштабные движения по ней населения. Например, в исторические времена, с юго-востока в днепровские степи переселялись киммерийцы, скифы, сарматы, гунны, авары, хазары, печенег, половцы, татары. Все они создавали или входили в состав мощных культурно-исторических общностей (например, киммерийской, скифской, сарматской, гуннской, монголо-татарской), тесно связанных с восточными и юго-восточными от Левобережной Украины землями. Но

климатические колебания в степи были ощутимее, чем в северной части лесостепи и леса. Соответственно (как свидетельствуют исторические данные), в засушливые годы природный фактор был одним из основных в том, что сообщества, образованные в благоприятные для ведения кочевого скотоводства времена, приходили в упадок.

К степной зоне культурно близким был Приднепровский степной коридор, до нового времени активно использовавшийся для передвижений степного населения.

Несомненно, открытость территории для миграций инокультурных народов сказывалась на развитии местной культуры. Странствующие народы, по мнению исследователя первобытной культуры Генриха Шурца, «являются носителями культуры и свежих сил». Их можно сравнить с потоками, которые действуют иногда разрушительно, но приносят пользу стране, поскольку там, где они вообще отсутствуют, царят запустение и упадок» [5, с. 60]. Учитывая вышеприведенные соображения, становится очевидным объяснение того факта, что гончарство на территории Левобережной Украины началось на юге и юго-востоке. Население этих земель до конца эпохи бронзы было более прогрессивным в плане развития и восприятия новаций, в частности, в отделке керамики.

Но уже с эпохи энеолита (ямная культура, среднестоговская культурно-историческая общность) заметно, что некоторые степные – южно-лесостепные народы начали слабо орнаментировать глиняные изделия. Их посуда была декорирована в основном в верхних частях. Использовались несложные орнаментальные элементы и композиции. С начала эпохи железа (вторая половина VIII в. до н. э.) и до XVII века, за отдельными исключениями, степные жители почти не орнаментировали керамику. Да и ассортимент изделий, по сравнению с лесостепным, был довольно ограниченным. Кстати, и во многих других подвижных народов мира гончарство не было развитым [10]. Что, в свою очередь, связано с недолговечностью (легко разбивается) и тяжестью (по сравнению, например, с кожаной или деревянной) глиняной посуды.

Промежуточное в природном и своеобразное в культурном плане место занимала

лесостепная зона. Ее населяли земледельческо-скотоводческие народы, которые образовывали своеобразные археологические культуры (довольно часто – после переселения из других земель, в основном, расположенных западнее).

Население лесостепи всегда находилось в органической связи с жителями степи. В зависимости от природных и политических обстоятельств эта связь усиливалась или ослаблялась, что сказывалось на развитии орнаментики. В частности, не случайно, с появлением в степях Украины скифов (VII в. до н. э.), орнаментация и ассортимент посуды лесостепного населения начали упрощаться. А во времена расцвета Скифского государства (конец VI–IV вв. до н. э.) – стали простейшими. Подобные процессы происходили и позже. Например, после разрушения под натиском гуннов готской державы с богатой гончарной культурой, несколько веков керамика на территории лесостепи почти не орнаментировалась. Обеднела и орнаментация керамики эпохи Руси после монголо-татарских разрушений [7, с. 108–109, 118].

Кардинально иной ситуация была в лесной зоне. Археологические культуры, которые там существовали, развивались достаточно медленно, в основном эволюционным путем. Новации попадали в тамошнюю среду позже, чем на южные земли. Поэтому, хотя при нынешнем состоянии развития исторической науки достаточно сложно проводить этногенетические исследования, можно сделать предположение о преемственности развития гончарных традиций в лесной зоне на протяжении более длительного периода, чем на других территориях. Во всяком случае, даже сейчас гончары единственного действующего гончарного центра Черниговщины – Олешни – массово изготавливают архаичные по форме и декору изделия, в том числе – горшки для печи.

Влияние изменений климата. Определяется путем сравнения особенностей орнаментации керамики населения одних природно-ландшафтных зон в различные хронологические периоды и сопоставления данных со сведениями об изменениях климата в регионе, полученными представителями естественных наук.

Общеизвестно, что развитие изобразительного и декоративно-прикладного искусства на территории Украины было тесно связано с изменениями климата. Вызывая кризис в устоявшейся жизни человеческого общества, климатические колебания обычно существенно отражались на развитии культуры. В частности, декоративно-прикладное искусство возникло после кардинального похолодания эпохи позднего палеолита. В это время древние люди начали активно наносить орнаменты на стены пещер, украшения, ритуальные предметы. С эпохой неолита, когда на территории Украины сложились благоприятные природно-климатические условия, близкие к современным, начал образовываться гумусный покров земли (современные черноземы) и произошла «неолитическая революция», местные жители удовлетворяли потребность в емкостях для приготовления пищи на огне путем изготовления глиняной посуды, большинство из которой было орнаментировано [6, с. 17]. Очевидно, одним из факторов, которые способствовали появлению декора на керамике, был тот, что в культурах с низким уровнем производительности труда человек активно обращался к мистическим силам с надеждой на помощь. Создавалась мировоззренческая система, утилитарно связанная с производственным процессом [11].

Связь развития гончарной орнаментики на территории Левобережной Украины с климатическими колебаниями прослеживается и в последующие времена. Так, например, после похолодания и иссушения климата между 2200–1700 годами до н. э. [12] на кухонной керамике распространилась многоваликовая орнаментация, появились выразительные пиктограммы [7, с. 188–190]. Ранняя и средняя фазы эпохи поздней бронзы (1700–1400 гг. до н. э.) совпали с установлением на территории Центральной и Восточной Европы благоприятного климата – влажной и теплой погоды. Соответственно, в промежутке между 1700–1200 гг. до н. э. наблюдается значительная плотность заселения всех регионов Левобережной Украины. Демографический взрыв, пик которого пришелся на XIV–XIII вв. до н. э., привел к обеднению

природных ресурсов. К тому же климат начал меняться на прохладный и сухой [6, с. 41–42]. Именно в начале эпохи поздней бронзы орнаментация керамики была богатой, до ее середины, когда происходил пик демографического взрыва – упростилась, а на конечном этапе – наступил упадок. Описанный выше сценарий повторился в начале эпохи железа (с последней трети VIII в. до н. э.), после позднесуббореального улучшения климата [12, с. 143] и в эпоху раннего средневековья (IX–XIII века), когда на нашей территории был наиболее оптимальный климатический промежуток субатлантического периода [12, с. 175].

Со временем связь между природно-географической средой и хозяйством ослаблялась и в настоящее время исчерпывается, «замыкая стихийный (рационально неконтролируемый) логико-исторический цикл эволюции отношений между природой и обществом» [13]. Поскольку с совершенствованием производительных сил, влияние природно-географического фактора на развитие человечества существенно уменьшалось, оно училось эффективнее преодолевать вызовы природы без обращения к магии [11, с. 7–8].

Но природно-климатический фактор не единственный из тех, которые влияли на развитие традиционной культуры народов мира. Это отчетливо заметно на археологических материалах. Так, жители одних и тех же территорий Левобережной Украины в разные периоды довольно часто кардинально по-другому декорировали керамику, например, носители ямной и катакомбной культурно-исторической общности, население срубной культурно-исторической общности раннего, среднего и позднего периодов истории, жители Левобережной Украины VIII–VI и V–III вв. до н. э., VIII–XIII вв. и др. Географическая среда у них была подобной. Климат менялся, но не настолько быстро, чтобы кардинально менять представления и мировоззрение людей за короткий промежуток времени. В то же время, в отдельные периоды (например, времена Киевской Руси) орнаментация керамики фактически на всей территории Центральной и Восточной Европы (разные природно-климатические зоны), была подобной.

Заключение. Влияние природы и климата было одним из главных, но опосредованных миграционными и социально-экономическими процессами, факторов влияния на развитие орнаментации керамики. На территории Левобережной Украины оно проявлялось в разной степени декорирования глиняных изделий или используемых орнаментальных элементах в отдельных природно-климатических зонах, а также в орнаментальных трансформациях, происходивших после климатических изменений.

Данная тема требует дальнейших исследований. Следующим шагом должно быть изучение влияния природно-климатического фактора на развитие орнаментации керамики других регионов Евразии, в том числе – Беларуси, и сравнение полученных выводов.

ЛИТЕРАТУРА

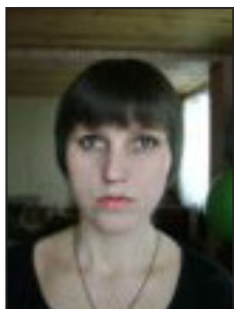
1. Евлахов, А. М. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии. / А. М. Евлахов. – Ростов н/Д: Типография Н. А. Пастуха, 1917. – Т. III: Методы научные нерациональные. – С. 65–67, 70.
2. Гумилев, Л. Н. Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации / Л. Н. Гумилев. – М.: Экспресс, 1993. – С. 72.
3. Гумилев, Л. Н. Этносфера: История людей и история природы / Л. Н. Гумилев. – М.: Экспресс, 1993. – С. 266.
4. Некрасова, М. А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М. А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 343 с.
5. Шурц, Г. История первобытной культуры / Г. Шурц – М.: КРАСАНД, 2010. – Т. 1: Основы культуры. Общество. Хозяйство. – С. 44.
6. Етнічна історія давньої України. – К.: видання Інституту археології НАН України, 2000. – С. 17.
7. Щербань, А. Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя / А. Щербань. – Полтава: АСМІ, 2011. – С. 39.
8. Манько, В. В. Неоліт південно-східної України / В. В. Манько. – К.: Шлях, 2006. – С. 93.
9. Археология Украинской ССР: в 3 т. – К.: Наукова думка, 1985. – 1 т. – С. 172–174.
10. Никольский, В. Очерк первобытной культуры / В. Никольский. – М.: Петроград: Изд. Л. Д. Френкель, 1924. – С. 65.
11. Павлюк, С. П. Традиційне хліборобство України: агротехнічний аспект / С. П. Павлюк. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 7–8.
12. Кременецкий, К. В. Палеоэкология древнейших скотоводов и земледельцев Русской равнины / К. В. Кременецкий. – М.: Изд. Института географии АН СССР, 1991. – С. 143, 146.
13. Шейко, В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI століття) / В. М. Шейко, Ю. П. Богущий. – К.: Генеза, 2005. – С. 483.

Поступила в редакцию 20.11.2014 г.

Статус проблемы языка идеологии в «постидеологическую» эпоху

Мащитко О. В.

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



Статья посвящена экспликации современного статуса лингвистической проблематики при неявном функционировании идеологии, который обозначен в четырех взаимосвязанных аспектах. Первый заключается в повышении значимости и символической действенности формы (в отличие от классического акцента на содержании идеологических идей). Соответственно, при исследовании идеологии акцент переносится с исследования содержания на исследование формы. Второй связан с изменением отношения означающего и означаемого. Третий заключается в придании особого статуса проблеме языка в целом, то, что в философии принято обозначать как «лингвистический поворот». В контексте рассматриваемой проблемы это означает рассмотрение проблемы идеологии сквозь призму проблемы языка. Четвертый аспект заключается в изменении способа языкового конституирования истории в явной и неявной идеологии: в первом случае символизация предшествует событию, во втором – теряет онтологический статус в силу абсолютной произвольности.

Ключевые слова: идеология, язык, явные и неявные идеологии, лингвистический поворот, означающего и означаемого, нарратив эпистемы, явное и неявное насилие.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 104-114)

Status of the Issue of Ideology Language in «Postideological» Epoch

Mashchitko O. V.

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

The article is devoted to the explication of the current status of linguistic perspective in the implicit functioning of ideology, which is indicated in four interrelated aspects. The first one is to improve the relevance and effectiveness of the symbolic form (as opposed to the classical emphasis on the ideological content of ideas). Accordingly, while studying ideology emphasis is shifted from research of the contents to the study of the form. The second one involves a change in the relationship of the signifier and the signified. The third one is to give special status to the issue of language in general, what philosophy designates as the «linguistic turn». In the context of this problem, this means addressing the issue through the prism of language issues. The fourth aspect is to change the role of the language in the constitution of the history of explicit and implicit ideology: in the first case symbolization precedes the event, in the second – loses the ontological status due to absolute arbitrariness.

Key words: ideology, language, explicit and implicit ideology, linguistic turn, signifier and signified, narrative episteme, implicit and explicit violence.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 104-114)

Тема «конца идеологии» является одной из определяющих для второй половины XX века, являясь тесно связанной с понятиями, которыми принято описывать современное западное общество – «конец истории», секуляризация, постполитика,

посткапитализм. Однако можно ли утверждать, что мы действительно живем в век постидеологии, или это время господства нового типа идеологии, не воспринимаемой в качестве таковой. При такой постановке вопроса одну из ключевых ролей начинает

Адрес для корреспонденции: e-mail: iashchik@tut.by – О. В. Мащитко

играть лингвистический аспект исследования идеологических феноменов. Неявный аспект функционирования современных идеологий активно изучается в рамках постмарксизма (Лакло, Муфф, Жижек), постструктурализма (Барт, Эко, Деррида, Фуко), постмодернизма (Лиотар, Джеймсон, Делез), а также в рамках исследования религиозной идеологии (Кураев, Дворкин, Рыжов, Бугаева и др.). В теоретическом анализе идеологии особым статусом наделяется языковой способ изучения.

Целью данной статьи является изменение статуса лингвистической проблематики при неявном функционировании идеологии.

От значимости содержания к значимости формы. Трансформация статуса проблемы языка в современном функционировании идеологии выражается в четырех взаимосвязанных аспектах. Первый заключается в том, что особое значение придается форме (в отличие от классического акцента на содержании идеологических идей). Второй связан с изменением отношения означающего и означаемого. Третий заключается в придании особого статуса проблеме языка в целом, то, что в философии принято обозначать как «лингвистический поворот». В контексте рассматриваемой проблемы это означает рассмотрение проблемы идеологии сквозь призму проблемы языка. Четвертый аспект заключается в изменении способа языкового конституирования истории в явной и неявной идеологии.

В первую очередь новый статус лингвистического аспекта современных идеологий демонстрируется перемещением со значимости содержания к значимости формы. Классическое понимание формы предполагает ее нейтральность, а именно, форма трактуется как нейтральное обрамление содержания. Современное понимание формы предполагает ее трактовку как принципа соединения, придающего определенную окраску каждому элементу целого. Утверждение, согласно которому форма не является нейтральной и независимой от содержания, приводит к переоценке такого понятия как «формализм». Последний начинает трактоваться как символически действенный. В языке проявляется как утверждение «небезразличности» слова по

отношению к содержанию. Эко, например, писал, что при употреблении слова «отечество» вместо «страна» может измениться вся система эмоциональных реакций индивида.

Утверждение действенности формы подразумевает как отрицание значимости содержания, так и отрицание существования «объективно существующего» порядка бытия. Эти идеи являются – общим знаменателем постмарксистских, постструктуралистских, постмодернистских концепций. Так, Лакло пишет о «политико-дискурсивном изготовлении общества». Жижек утверждает, что в изменении формы состоит «идеологическая мистификация» и приводит в качестве примеров такой мистификации формализацию Маркса Лениным (в политической идеологии), учения Христа – апостолом Павлом (в религиозной идеологии). Формализация также предполагает наличие значимых элементов (на языке Лакло и Муфф) или субъекта, предположительно знающего (на языке Лакана и Жижека), главного означающего (на языке постструктурализма).

Проявление символической действенности формы Жижек иллюстрирует на ряде примеров. Одним из них является «опыт авторитета», называемый также «символической виртуальностью». Речь идет о том, что авторитет, чтобы оставаться таковым, должен действовать на уровне формы. Опыт авторитета для того, чтобы переживаться как реальный, должен быть виртуальным (в смысле применимости угрозы). Если авторитет действует слишком прямолинейно, неприкрыто, – это является признаком бессилия. Например, отец, чтобы быть авторитетом, должен не бить или наказывать, а выступать как «грозный взгляд». В этом заключается парадокс: чтобы быть актуальным, авторитету нужно оставаться виртуальным. Актуализация авторитета, то есть реализация угрозы – саморазрушительны для него. На схожем «виртуальном» механизме строится символическая действенность верований. Любые верования, с точки зрения Жижека, виртуальны, поскольку построены на предположении, что верит «кто-то». То есть, чтобы верить, надо лишь предположить, что кто-то верит. Вера становится действенной через убежденность,

что другие верят, именно такая вера структурирует действительность. Если мы верим слишком непосредственно, это оказывается саморазрушительным для идеологии. На аналогичном принципе зиждется, согласно Жижеку, действенность закона, абсолютный характер которого основан лишь на том, что он имеет форму закона. Единственным основанием его власти является акт провозглашения. «Формальное» подчинение закону является подчинением предписанию в той мере, в какой оно непостижимо, то есть для нормального функционирования закона должна быть вытеснена его зависимость от акта провозглашения, его условный характер. Аналогично, исследование содержательных основ формы власти губительно для идеологии как политической, так и религиозной. Например, в религии рациональные причины веры становятся очевидными только для того, кто уже верит. Для нормального функционирования идеологии ее зависимость от акта провозглашения должна быть либо скрыта, либо сакрализована. В политических – идеология чаще всего имеет место первое, в религиозных – второе.

Постструктуралистская версия рассмотрения вопроса действенности формы наиболее известна в бартовской версии, представленной в «Мифологиях». Идеология, согласно Барту, имеет мифологическую природу, а миф – языковую. Язык «попадает в распоряжение мифа», миф оказывается «вторым языком», которым говорят о «первом». Смысл первичной семиологической системы (языка) выступает как форма вторичной семиологической системы (мифа). В смысле уже содержится готовое значение, которое могло бы оказаться самодостаточным, если бы им не завладел миф, который превращает смысл в полую, паразитирующую форму. Мифологическая форма устраняет богатство смысла, и бедность содержания требует нового значения, которое могло бы заполнить опустошенную форму, в связи с чем миф предпочитает пользоваться бедными, неполными образами: «Миф – это язык, не желающий умирать; из смыслов, которыми он питается, он извлекает ложное, деградированное бытие, он искусственно отсрочивает смерть смыслов, ...превращая их в говорящие трупы» [1]. Такая «игра в прятки» между смыс-

лом и формой и составляет, согласно Барту, суть мифа.

В связи с языковой природой мифа, процесс демифологизации так же связывается с лингвистическим аспектом, трансформируясь из борьбы с идеями в борьбу с господствующим идеологическим языкам. Последняя связана либо с созданием «контрязыков», либо с обращением к самой семиологии в целях использования ее возможностей для разрушения господствующих идеологических языков, предполагающее выявление способа функционирования языков. Объяснение означает в данном случае нейтрализацию силы идеологического воздействия.

В рамках коннотативной семиотики Барт анализирует литературную «форму», трактуемую в качестве социального «письма». Форма обладает собственной силой смыслового воздействия, и средствами семиологии должна быть раскрыта ее социокультурная «ответственность». На этом положении базируется трактовка письма в качестве социального механизма, обладающего принудительной силой.

Бодрийяр иллюстрирует принцип действенности формы на примере граффити, трактуемого в качестве «восстания знаков» против семиократии городской среды. Задача граффити видится в том, чтобы сбить с толку обычную систему наименований, где каждый элемент встроен в семиотическую систему и осмыслен лишь в качестве переменной, подчиненной коду [2]. Граффити осуществляют тотальное наступление на уровне формы. В нем нет содержания, нет сообщения. Но именно эта пустота образует их силу. Знаковая система города, «гетто западной цивилизации», разлагается одним присутствием граффити: «Непобедимые в силу своей скудости, они противятся любой интерпретации, любой коннотации, да и денотата у них нет никакого; избегая как денотации, так и коннотации, они тем самым оказываются неподвластными и самому принципу сигнификации и вторгаются в качестве пустых означающих в сферу полновесных знаков города, разлагая ее одним лишь своим присутствием. ...Это вытекает из революционной интуиции – догадки о том, что глубинная идеология функционирует теперь не на уровне полити-

ческих означаемых, а на уровне означающих, и что именно с этой стороны система наиболее уязвима и должна быть разгромлена» [2, с. 160–162].

То, что в условиях неявно функционирующей идеологии социальные противоречия и конфликты разворачиваются на уровне формы, а не на уровне содержания, отражено также в идее двух революций Жижека. В работе «13 опытов о Ленине», анализируя события 1914–1917 годов в России, он пишет, что действительная революция происходит дважды. Первая революция осуществляется в пределах существующего символического порядка: она сохраняет существующую форму, полагая, что для реализации новых идей можно воспользоваться существующими социальными механизмами. Вторая революция подвергает отрицанию саму форму, сам существующий символический порядок. Первая модель есть «революция без революции», поскольку «объективных», подходящих условий для кардинальных изменений в рамках существующего символического порядка просто не бывает [3]. В качестве примера социальной активности первого типа, действующей на уровне существующей формы, С. Жижек называет феминистское, антирасистские движения, «Гринпис», «Врачи без границ». Идеология данных движений звучит достаточно радикально по отношению к существующему символическому порядку. Однако в реальности подобного рода активность нацелена на предупреждение реальных изменений: требуется менять все таким образом, чтобы в глобальном масштабе форма оставалась неизменной.

В качестве одного из аспектов символической действительности формы может рассматриваться упоминавшееся в предыдущем параграфе «скрытое» насилие языка как такового. В основе представления о языке как источнике насилия лежит представление, согласно которому язык и символический порядок не являются средой примирения и опосредования. Так, Жижек пишет, что насильственна сама символизация вещи, которая, во-первых, упрощает определяемую вещь, сводя ее к одной черте, во-вторых, расчленяет вещь, разрушая ее органическое единство, и, в-третьих, помещает вещь в область значения, которая

является внешней по отношению к ней. Он считает вербальное насилие не вторичным искажением, а основным средством всякого человеческого насилия: «Сама реальность редко бывает невыносимой, такой ее делает язык» [4]. Изменение в восприятии подкрепляется языком, оно вызывается сдвигом в символическом универсуме: «В этом качестве языка содержится фундаментальное насилие: наш мир частично искажается, утрачивает свою равновесную невинность, один оттенок задает тон Целому» [4]. Лакло и Муфф называют это гегемонией, Хайдеггер – онтологическим насилием. Жижек в этой связи говорит о перформативной действительности языка идеологии. Идеология – это не интерпретация того, каковы вещи на самом деле, но интерпретация, которая определяет само бытие и социальное существование интерпретируемых субъектов. Это связано с самим существованием субъектов в социально-символическом мире.

Насилие понимается в этой связи как часть производства значения. Согласно лингвистике, значение рождается посредством отношений: любой объект приобретает значение благодаря оппозиции. Парадокс в том, что второй член оппозиции одновременно должен быть и не быть. Например, утверждение культурной ценности времени осуществляется через противопоставления его вечности и подавления ее культурной ценности. Репрессивность оказывается необходимым условием рождения смысла. Это значит, что производство значений рождает «следы» иных кодов, дискурсов, текстов. Инородные «следы» производятся самой структурой.

Специфика схемы рассогласования означающего и означаемого. Вторым аспектом различия явной и неявной идеологии является разная схема рассогласования означающего и означаемого. В явной идеологии «пока не дано» означающее, а в неявной идеологии – означаемое. Пример такого рассогласования можно продемонстрировать на примере концепции Эко, у которого оно предстает как нарушение набора ожиданий. Определенный набор ожиданий в «мире знаков» представлен кодами, в «мире знаемого» – идеологиями. На обоих уровнях имеет место нарушение набора ожиданий. На уровне знаков оно предстает как инфор-

мативность сообщения, на уровне идеологий – как открытие. Именно здесь проявляется значимость лингвистического анализа идеологии, поскольку нарушение идеологических ожиданий, согласно Эко, может быть эффективным в той мере, в которой нарушают систему риторических ожиданий: «Но всякое подлинное нарушение идеологических ожиданий может быть эффективным лишь в той мере, в которой провоцирующие это нарушение сообщения построены так, что сами нарушают системы риторических ожиданий. И всякое достаточно основательное нарушение риторических ожиданий является вместе с тем переосмыслением идеологических установок» [3, с. 140].

Таким образом, в ситуации нарушения идеологических ожиданий проявляется также значимость формы: изменения на уровне риторики ведут к пересмотру идеологических установок. В качестве примера Эко приводит искусство авангарда: на уровне формы, через неординарное, и, следовательно, информативное использование кода, оно заставляет переосмысливать и сам код, и те идеологии, на которых он построен. Следовательно, коды и идеологии могут изменяться под воздействием неоднозначно построенных сообщений.

У Бодрийяра в основе идеи лингвистического давления идеологии лежит сосюровский принцип произвольности знака и отсутствия за знаками реальности. Реальность понимается как отражение знака. Реальность конституируется символической деятельностью и является эффектом знака. Реальное не является референтом знака, это симулякр символического. «*Мираж референта*» – это всего лишь фантазм того, что знак вытесняет в процессе означивания. Таким образом реализуется то, что Бодрийяр называет «террористическим контролем смысла» [2].

Жижек трактует различие схем рассогласования означающего и означаемого как совпадение идеологии и действительности. «Обстоятельства никогда не говорят “сами за себя”, язык никогда не функционирует как язык Реального», – пишет он в работе «Возвышенный объект идеологии» [4, с. 104]. Идеологическое пространство содержит несопряженные, несвязанные друг с другом элементы – «плавающие означа-

ющие». Их значение открыто, предопределено их сочленением в цепочки с другими элементами. «Буквальное значение» зависит от «прибавочного значения». Процесс означивание идеологических «плавающих означающих» Жижек называет «идеологической пристежкой», в том смысле, что тотализация свободного течения идеологических элементов осуществляется «пристегиванием» – останавливающим, фиксирующим это течение, превращающим его в упорядоченную систему значений. Поэтому ставка в идеологической борьбе делается на «узловые точки» в «плавающих элементах» цепи означающих: «Когда мы говорим о point de capiton как о “центральной точке”, как о своего рода узле значения, отсюда вовсе не следует, что “точка пристежки” является как бы “главным” словом, словом, которое конденсирует всю полноту значения того поля, которое она “пристегивает”. Point de capiton – это скорее такое слово, которое именно как слово, на уровне самого означающего, унифицирует данное поле, задает его идентичность. Это такое слово, к которому сами “вещи” обращаются, чтобы уяснить себя в своей целостности» [4, с. 49].

Жижек выделяет в критике идеологии две взаимосвязанные процедуры. Первая – так называемая «дискурсивная» процедура, «симптоматическое чтение» идеологического текста, осуществляющее деконструкцию наивного восприятия его смысла. Данная процедура должна продемонстрировать, что данное идеологическое поле является результатом монтажа плавающих означающих через интервенцию определенных «узловых точек». Вторая – выведение на свет так называемого «наслаждения», того, что Жижек называет «реальным» идеологии, «артикуляция того способа, каким идеология включает в себя наслаждение». Необходимость второй процедуры обусловлена тем, что последним основанием идеологии является пред-идеологическая сущность наслаждения. Именно поэтому Жижек считает недостаточным постструктуралистский анализ идеологии, предполагающий выявление того способа, каким она функционирует как дискурс, способа тотализации плавающих означающих интервенцией «узловых точек». Постструктурализм анализирует способ, каким дискурсивные

механизмы конституируют поле идеологического значения, однако идеология есть нечто помимо значения.

Еще одним способом анализа рассогласования означающего и означаемого является так называемый ретроактивный характер символизации социальной реальности. Само понятие ретроактивности применительно к пониманию исторических событий Жижек берет из работы Бенямина «О понятии истории», где история интерпретируется как текст, нарратив, представляющий из себя множество событий, которые «станут сбывшимися», обретая нарративный смысл «задним числом», через способ, которым их впишут в символическую систему. У Жижека примером ретроактивности может выступать понимание революции как повторения.

Идеология сквозь призму лингвистического поворота. Третий аспект особого статуса лингвистической проблематики при исследовании неявной идеологии заключается в придании особого статуса проблеме языка в целом, рассмотрение проблемы идеологии сквозь призму проблемы языка. В этом контексте может рассматриваться весь спектр постструктуралистских и посмодернистских теорий, дискурсивная концепция социума в постмарксизме.

Так, у Фуко и Джеймисона «реальные факты» рассматриваются в качестве интерпретаций. Функционирование исторических означаемых выявляется в формальном анализе того, каким образом сплетения означающих включены в текстуальную структуру. Идеологические структуры в качестве исторических означаемых включены в языковые отношения, текстуализирующие Реальное. Джеймисон рассматривает историю как смысловое измерение настоящего, как горизонт мышления. История – это не то, что мыслить субъект, а то, как он мыслит. В тексте на уровне содержания вытесняется то, что возвращается в формальном плане. Нарративный способ познания истории признается в качестве единственно возможного в деконструктивизме. Лиотаром бытие описывается как «онтологическая языковая игра». Главным правилом этой игры является виртуальность и отсутствие референции. Язык указывает не на реальные события, а на другие представления. При этом

отсутствие представления тождественно отсутствию бытия. Согласно Барту, сквозь призму языка познаются любые явления, в том числе и смыслы социальных структур. Социальная действительность имеет языковую основу, поскольку все в ней названо, обозначено. Смысл есть только там, где объекты названы, совокупность означаемых предметов есть мир языка. Язык несет в себе социальные установления и систему значимостей.

Язык является одним из свидетельств глубинных трансформаций в современной религиозной идеологии. Свидетельством формирования новой религиозной идеологии является смена языка религиозной культуры. Базовые слова христианской культуры уходят, забываются или перетолковываются. В странах, которые считаются христианскими, субъекты культуры апеллируют оккультными терминами, такими как «карма», «аура», «нирвана», «энергетика». Принятие новой религиозной идеологии означает, прежде всего, принятие языка. Сама проблема распространения религиозной идеологии часто воспринимается как лингвистическая, то есть ставится как проблема «перевода» учения на язык адресной аудитории. Данный миссионерский метод не нов (можно вспомнить хотя бы апостола Павла с установкой быть «с иудеем как иудей, с эллином как эллин, со свободными как свободный, с рабами как раб»), однако специфика его, скажем, в неоиндуизме, заключается в том, что в расчет берутся не только религиозные, но общекультурные различия, стирается грань между религиозной, политической, экономической, образовательной сферами.

Если рассматривать языковое функционирование религиозной идеологии, то самой массовой ее формой следует признать неоязычество, проявляющееся в неоиндуизме, оккультном движении New Age, в экологическом движении. Язык этих движений сегодня встроен в категориальный строй посткапиталистического общества и является его неотъемлемой частью. Так, индуистская концепция сансары в идеологии «Нью Эйдж» была «переведена» на язык эволюционизма, а также либерального капитализма. На базе языка эволюционизма были объединены религиозная концепция

реинкарнации и капиталистическая модель развития. «Хорошая карма» трактуется по аналогии с выгодной инвестицией, реализация положительного кармического потенциала в следующей жизни – как получение процентов с капитала. Примерно так функционирует концепт кармы в современном массовом сознании – как выгодное капиталовложение, сулящее последующее получение высокого процента [5].

Распространение неоиндуистской идеологии приобретает характер «перевода» йоги на язык западной науки и либеральной идеологии. Эта тенденция проявляется в наукообразных учениях Йогендры, Махариши, «новых гуру» кундалини-йоги (Сатьянанды Сарасвати, Гопи Кришны и других). На основе сочетания западнической и националистической тенденций возникло индуистское мессианство, ставшее характерной чертой позднего неоиндуизма [5].

Лингвистический аспект функционирования религиозной идеологии имеет большое значение в миссионерской деятельности, которая в данном контексте воспринимается как «перевод» религиозной истины на язык другой культуры. Поэтому, в частности, миссионерство считается одним из самых распространенных источников ереси. В этом случае «форма» приспособления к иноверию влечет за собой идеологические трансформации содержания. Сегодня аналогичная тактика используется для экуменической адаптации христиан к инорелигиозному сознанию. Контроль над сознанием тактически связывается с контролем над языком.

Особенности лингвистического конституирования истории. Четвертый аспект изменения статуса проблемы языка идеологии в «постидеологическую» эпоху заключается в изменении способа лингвистического конституирования истории. На основе критерия различия явной и неявной идеологии через различные способы соотношения означающего и означаемого можно сопоставить схемы символизации прошлого. Так, в явной идеологии символизация предшествует событию. Здесь уместна расхожая фраза про «историю, которая пишется победителями». Например, в рамках тоталитарных идеологий история рассматривается как прямолинейное и непре-

рывное, прогрессивное течение событий, ведущее к господству тех, кто правит. Это историография победителей, чей окончательный триумф предопределен заранее, «объективным» ходом истории. Причем такой взгляд на историю характерен как для «победившей» идеологии, так и для конкурирующих. Оппонирующие идеологии также выстраивают линейную историческую схему, альтернативную господствующей, только эта схема состоит из «ошибок» и «упущенных возможностей». Существенным для идеологического конструирования истории первого типа является наличие Другого, определяющего «объективное» значение событий.

В современном типе идеологии есть только «реальное» истории (выражение Жижека). Символизация же настолько произвольна, что теряет какой-либо онтологический статус. Жижек для характеристики языка исторической символизации в неявной идеологии использует понятие «ретроактивность». В неявной идеологии символизация истории содержит момент креации, ретроактивное движение, в котором конечная цель не предзадана, а вещи каждый раз получают значение «задним числом». Примером ретроактивности у него выступает понимание революции как повторения, когда современная революционная ситуация понимается как повтор прошлых неудачных ситуаций, как их ретроактивное «искупление, доведенное до развязки». Революция в этой связи оказывается конденсацией прошлых упущенных возможностей, которые заново повторяются в этот момент попыткой развернуть, осуществить и искупить в измерении символического прошлые неудачные попытки, выведенные за рамки господствующего идеологического дискурса: «Эти прошлые неудачные попытки, которые “станут сбывшимися” только при их повторении; ...ретроактивно станут тем, чем всегда уже были... Прошное, повторяющееся в революции, “приходит из будущего”, это прошлое уже содержит в себе открытое измерение будущего» [6]. Таким образом, следствие предшествует событию, в процессе анализа мы создаем символическую действительность прошлого. Отсюда делается вывод о невозможности метаязыка в революционном процессе, поскольку субъ-

ект конституируется самим процессом. Как следствие, в языковом конституировании истории смысл не открывается, а создается самим анализом: прошлое «сбывается».

Жижек в связи с этим описывает две модели революции. Одна из них – «телеологическая» – трактует ее как исторический перелом, неотвратимость исторической ситуации, результат финального кризиса, «подходящего времени». К этой модели С. Жижек относится критически: «Те, кто ждет наступления “объективных” условий революции – будет ждать вечно». Второй тип революции неизбежно связан с переписыванием истории, с началом нового символического конституирования социальной реальности. Эта модель базируется на том, что революция «ненормальна» по определению, поскольку предполагает выход за пределы существующего нарратива истории. Это исключение, подрывающее норму, то что должно быть «ухвачено» в обход существующей символической вселенной. Конкретизируется данный подход в создании мифов, объясняющих разрыв с прошлым, приведших к созданию существующего порядка [6].

Таким образом, понимание истории как символического конструкта, конституируемого «избранными» иллюстрируется пониманием места революции в историческом процессе. Революция трактуется как то, что содержит оправдание в самой себе, она не может быть логическим следствием неких «объективных» исторических предпосылок, которые должны «созреть». Используя язык постмодерна, можно сказать, что революция – это первая страница нового нарратива. Схожим образом, Альтюссер полагал, что задача историографии – не оживить образ воображаемого объекта, а «произвести» понятие последнего. Лакло и Муфф, характеризуя дискурсивную природу социальной реальности, говорят о ней как о следствии без причины. Причина не существует, но представлена рядом следствий, это невозможность, данная через свои следствия.

Подобный способ конституирования истории предельно сближает религиозную и политическую трактовки. В религии революционному видению истории, а также точке зрения победителей, соответствует взгляд на исторические события «в пер-

спективе Страшного Суда», конца истории, с точки зрения последнего сведения счетов, момента завершения символизации. Если рассматривать историю как текст, то ее гипотетическое окончание – это точка, в которой каждое событие получает свое определенное значение, окончательное место во всеобщей наррации. В нарративной трактовке история совершается «в долг»: дальнейшее развитие событий легитимирует (или не легитимирует) то, что совершается в настоящем.

Множество примеров ретроактивного конституирования истории можно найти в вероучении неокультов, особенно в тех из них, у кого вероучение связано с апокалиптическими ожиданиями. Как пишет Дворкин об изменении даты «конца света» у иеговистов, в этом случае нужно «не только заменить 1935 год на другой, но и перелопатить всю эту систему, которая на нем завязана. И система эта отнюдь не абстрактна – она буквально вдолблена в каждого иеговиста». «До 1995 г. Свидетели Иеговы считали, что “нынешняя система вещей” завершится в течение жизни поколения, родившегося до 1914 г. Так они понимали смысл слова “род”, которое употреблено Иисусом в Евангелии от Матфея (24:34). В этом стихе говорится: “Истинно говорю вам: не пройдет род сей, как все сие будет”. Однако более глубокие исследования показали, что слово “род” не означает в данном контексте одно поколение, а может подразумевать неопределенное множество или череду поколений» [5, с. 201–217]. Существует только сегодняшнее, прошлое стирается мгновенно и навсегда. Дворкин называет эту черту неокульту-вой идеологии антиисторизмом.

На схожесть мессианских ожиданий в религии и революционных ожиданий в политике обращал внимание Розеншток-Хюсси. В работе «Язык рода человеческого» он пишет: «Теологи больше не живут ожиданием конца света, эсхатологией. Наивный коммунист или фашист наших дней сильнее верят в конец света, чем средний христианин или даже теолог. Христиане уступили веру в конец света новым язычникам и атеистам» [7]. «Общество отобрало мессианизм у веры Церкви и заглушает его своими не знающими меры учениями о конце света. Утопии вроде представления о бесклассо-

вом обществе, или “миф XX века” стремятся преодолеть Царство Божие. Общество поставило на место мессианизма революцию» [7, с. 403]. Согласно Розенштоку-Хюсси, современное христианское учение об обществе вынужденно становится состязанием с псевдомессианством, поскольку все современные учения об обществе и государстве ориентированы на революционизированность общества: «У христианина конец света, то есть его мира, находится позади него. Начало и конец поменялись местами. Естественный человек язычества начинает с рождения и живет, двигаясь сквозь время к смерти. Христианин живет, двигаясь в противоположном направлении – от конца жизни к новому началу. Переживая смерть, он снова обнаруживает перед собой первый день творения. Он выходит из могилы своего ветхого «я» и входит в открытость реального будущего» [7, с. 457]. Нетрудно заметить, что в данном случае речь идет о том, что Бенъямин и Жижек называли ретроактивностью исторического дискурса. В христианской историографии идея ретроактивности связана с «данностью» означающего – второго пришествия. История конституируется «под» данное означающее.

О произвольности исторического дискурса говорит Барт, утверждая, что означаемые здесь могут располагаться на двух уровнях – имманентном излагаемому материалу и трансцендентном историческому дискурсу. В первом случае означающее включает в себя смыслы, которые историк приписывает фактам. Во втором – отсылает к философии истории. Таким образом, исторический дискурс представляет собой идеологическую конструкцию. Факт обладает лишь языковым модусом существованием в качестве элемента дискурса, однако «делает вид» что «соответствует реальности». Отсутствие «истории побежденных» связывается с отсутствием языка, на котором они могли бы рассказать «свою» историю: «Метаязык для угнетенных – роскошь, он им недоступен», «Угнетаемый человек созидает мир, угнетатель стремится сохранить существующий мир. Язык одного стремиться к переделке мира, язык другого – к его увековечению» [1, с. 237].

Проблему произвольности исторического дискурса развивает также Фуко. История

трактруется им как продукт той практики, которая ее конкретизирует в качестве дискурса, а не как данность. Таким способом, исторический дискурс может стать инструментом политического действия. Фуко исследует механизмы такого использования, трактуя историю как ряд прерывностей – «дисконтинуитета». Для раскрытия этого понятия Фуко он еще в середине 60-х годах XX века вводит понятие «эпистема» или «дискурсивная формация» – это концептуальная структура, по законам которой образуются и функционируют все остальные структуры. Этой господствующей структуре приписывается языковой характер, она понимается и трактуется по аналогии с языком. Социальные процессы сводятся дискурсивным практикам, определяемым эпистемой, которая обеспечивает их реализацию в строго определенном речевом, языковом коде, имеющим бессознательный, неявный характер. Таким образом, языковая норма бессознательно предопределяет языковое функционирование в социуме. Причем эпистема всегда остается «неявной», непознаваемой для современников, не позволяет находящимся в ней выйти за границы собственного языкового кода. Неосознаваемость механизма пользования дискурсивными практиками лежит в основе идеологического навязывания определенных воззрений как неоспоримого авторитета. В этом Фуко находит проявление власти дискурсов над сознанием субъекта [8].

В практическом срезе власть дискурса проявляется в способе проблематизации настоящего в политике. Поскольку определенность идеологической позиции связана с высказыванием той или иной «истины истории», оно, в свою очередь, связано с построением особой модели настоящего. Базируясь на тезисе, согласно которому настоящее всегда несет в себе элементы прошлого, Фуко пытается прояснить механизмы такой проблематизации. Основой такого механизма он считает контекстное понимание факта, согласно которому факта «как такового» не существует, вне символизации факт является безмолвным и бессмысленным. Чтобы факт «заговорил», необходимо поместить его в исторический контекст, который, в свою очередь, уже является текстом, сотканным из обладающих значением

фактов, а также структурированным в соответствии с особыми дискурсивными практиками. Таким образом, история оказывается продуктом дискурса. Производность истории от дискурса проявляется также при выявлении исторических закономерностей: постулируя наличие каких-либо тенденций, интерпретатор должен мыслить дискурсивно, при этом концептуальное мышление, как демонстрирует Фуко еще в работе «Слова и вещи», также является производным от дискурсивных практик. Таким образом, история есть текст, не соприкасающийся с реальностью. История событий превращается в историю дискурсивных стратегий, к дискретной модели истории. Историческая наука построена в рамках властного дискурса, поэтому на нарративном уровне мы привыкли к истории как повествованию о важнейших событиях, великих людях. Любая наука – конфигурация дискурса, а пребывая внутри дискурса, нельзя достичь реальности. Получается парадоксальный вывод: пантекстуальная трактовка истории позволяет соприкоснуться с реальным.

Согласно Джеймисону, история доступна только в форме текста. История должна подвергнуться «текстуализации» или «нарративизации» – это является условием ее данности. Опираясь на принцип культурной детерминации Альтюссера, Джеймисон полагает, что текст не детерминирован внешней инстанцией. Культурная детерминация имеет логическую форму «структурной каузальности». Здесь структура – это комбинация элементов, в которой нет ничего внешнего ее эффектам. В этом смысле история имманентна своим следствиям. Таким образом, история может рассматриваться как смысловое измерение настоящего, как горизонт мышления. История – это не то, что мыслить субъект, а то, как он мыслит. В тексте на уровне содержания вытесняется то, что возвращается в формальном плане. При этом обозначение культурного и социального порядка как «символического», а истории как «нарративной» означает не просто внешнюю характеристику, но трансформацию, «смещение» символизируемых объектов. История доступна только в текстуальной форме, познание «истории самой по себе» возможно только при прохождении через стадию текстуализации, то есть нар-

ративизации политически бессознательно-го, что характеризует «ослабление чувства истории и способности воображать историческое различие» в постмодерне.

Джеймисон рассматривает тексты как идеологически закодированные. В процессе интерпретации эти коды конституируются на трех уровнях интерпретации («семантических горизонтах»). Идеологический код по-разному конституируется в контексте некой исторической ситуации (первый из трех возможных «семантических горизонтов»), определенного социального порядка (второй «семантический горизонт»), или человеческой истории в целом (третий). В первом «горизонте» текст рассматривается как символический акт, в котором предполагается воображаемое разрешение противоречия, неразрешимого в реальной исторической ситуации. Текст «символизирует» ситуацию таким образом, что язык вовлекает Реальное (в лакановском смысле) в свои структуры, и, таким образом, «политическое бессознательное «считывается» с «поверхности» текста (при ориентации на его форму). Во втором «горизонте» объектом анализа становится социальный дискурс и выявляются «идеологемы». Идеологемой называется социально-эффективный символ. Понимаемый как дискурс, текст обнаруживает и актуализирует свой антагонистический, классовый характер. На уровне третьего «горизонта» в тексте выявляется История как динамика способов производства. Здесь текстуальный анализ «политического бессознательного» концентрируется на коде и системе производства знаков и кодов, а текст исследуется в терминах «идеологии формы». Последний интерпретативный горизонт является, по Джеймисону, пределом наших интерпретаций текстуальной истории [9].

Таким образом, Фуко и Джеймисон рассматривают «исторический факт» как литературный, являющийся интерпретацией «реального факта», который никогда не дан «сам по себе». При этом Джеймисон исходит из факта существования исторических означаемых, идеологических структур, предполагая их включенность в языковые отношения, текстуализирующие Реальное. Функционирование таких означаемых является в формальном анализе.

Заключение. Изменение статуса лингвистического анализа при переносе акцента с изучение явной на изучение неявной идеологии проявляется в четырех взаимосвязанных аспектах.

1. Первый аспект заключается в повышении значимости и символической ответственности формы. Акцент переносится с исследования содержания на исследование формы. Так, Лакло пишет о «политико-дискурсивном изготовлении общества». Жижек утверждает, что в изменении формы состоит «идеологическая мистификация». У Барта действительность мифа связана с паразитированием формы на языковых смыслах, «игре в прятки» между смыслом и формой. Бодрийяр анализирует граффити в качестве сопротивления семиократии на уровне формы.

2. Второй связан с изменением отношения означающего и означаемого. Это интерпретирует его как нарушение набора ожиданий, в «мире знаков» представленное кодами, в «мире знаемого» – идеологиями. Бодрийяр – как отсутствие за знаками реальности и «террористический контроль смысла». Жижек рассматривает социальное пространство как поле «плавающих означающих».

3. Третий заключается в придании особого статуса проблеме языка в целом, то, что в философии принято обозначать как «лингвистический поворот». В контексте рассматриваемой проблемы это означает рассмотрение проблемы идеологии сквозь призму проблемы языка. К этому аспекту с определенными оговорками можно отнести весь спектр постструктуралистских и постмодернистских концепций идеологии.

4. Четвертый связан с новыми представлениями об идеологических способах конституирования истории. В явной идеологии символизация предшествует событию. Историографию явной идеологии

можно назвать «историей победителей». На знаковом уровне это конкретизируется в конституировании истории с позиции господствующего означающего. В политической идеологии эту ситуацию ярко отображает революционный дискурс, который начинает «писать» историю заново, в религиозной – в построении истории «с точки зрения Страшного Суда», перспективы ее окончания. В неявной идеологии символизация является произвольной, теряет онтологический статус. Смысл истории каждый раз конституируется самим анализом. Историография трактуется как «производство» события, при этом знаковое конституирование понимается как символически-действенное. В ряде концепций постструктурализма и постмодернизма эта идея выражена в принципе произвольности исторического дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., коммент. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашиных, 2004. – С. 142.
2. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 7–18.
4. Жижек, С. О насилии / С. Жижек. – М.: Европа, 2010. – 184 с.
5. Дворкин, А. Л. Сектоведение. Тоталитарные секты. Опыт систематического исследования / А. Л. Дворкин. – 3-е, перераб. и доп. изд. – Н. Новгород: «Христианская библиотека», 2007. – 813 с.
6. Жижек, С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек; пер. с англ. В. Софронова. – М.: Художественный журнал, 1999. – С. 145–146.
7. Розеншток-Хюсси, О. Язык рода человеческого / О. Розеншток-Хюсси. – М.–СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 401.
8. Дьяков, А. В. Мишель Фуко и его время / А. В. Дьяков. – СПб.: Алетейя, 2010. – 672 с.
9. Jameson, F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions / F. Jameson. – London and New York: Verso, 2005. – 218 p.

Поступила в редакцию 02.02.2015 г.

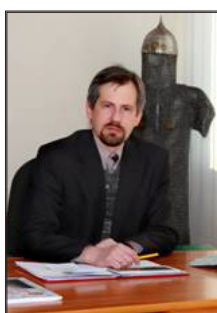


ПЕДАГОГИКА

Содержание и специфика основных компонентов учебно-методического комплекса по рисунку для студентов художественных специальностей

Сенько Д. С., Савченко И. А.

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



Одна из задач высшего образования – подготовка высококвалифицированного специалиста, конкурентоспособного на рынке труда, обладающего высоким творческим потенциалом, способного к саморазвитию, самообразованию, инновационной деятельности. Это предполагает ориентацию на активные методы овладения знаниями, развитие творческих способностей студентов, приоритет индивидуальных форм обучения с учетом потребностей и возможностей личности. Разработка и внедрение в учебный процесс учебно-методических комплексов по дисциплинам художественного цикла – рисунку, живописи, композиции – является одним из направлений в решении проблемы совершенствования подготовки специалистов художественного профиля.

В статье очерчен круг проблем, связанных с обучением рисунку студентов художественных специальностей, намечены основные направле-

ния совершенствования целей, задач, содержания и методики преподавания рисунка с использованием учебно-методического комплекса.

Ключевые слова: рисунок, учебно-методический комплекс, принципы обучения, требования к организации учебного процесса, проектная деятельность.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 116-123)

Contents and Specificity of Main Components of the Academic and Methodological Complex on Drawing for Art Students

Senko D. S., Savchenko I. A.

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

One of the goals of higher education is training highly qualified specialists, competitive in the labor market, having a high creative potential, capable of self-development, self-education and innovation. This implies focus on active methods of acquiring knowledge, development of creative abilities of students, priority of individual forms of teaching taking into account the needs and abilities of the individual. One of the ways to solve the issue of improving the training of art specialists is the development and implementation in the educational process of teaching materials on the Art disciplines of Drawing, Painting, Composition.

The article outlines the range of issues related to the training Art students in Drawing, as well as the main directions of improving goals, objectives, content and methods of teaching Drawing on the basis of the academic and methodological complex.

Key words: picture, academic and methodological complex, teaching principles, requirements for the organization of the academic process, project activity.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 116-123)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Senko17@tut.by – Д. С. Сенько

Разработка и внедрение в учебный процесс учебно-методических комплексов (далее УМК) по дисциплинам художественного цикла – рисунку, живописи, композиции – является одним из направлений в решении проблемы совершенствования подготовки специалистов художественного профиля. Рисунок является базовой учебной дисциплиной при обучении будущего художника-педагога и имеет неограниченные возможности для развития творческих способностей студентов, формирования их практических умений и навыков, развития образного мышления, эстетического вкуса.

Цель статьи – раскрыть содержание, специфику и дидактические возможности основных компонентов учебно-методического комплекса при обучении студентов рисунку.

УМК как совокупность дидактических средств обучения. Теоретический анализ современных исследований по проблеме разработки учебно-методических комплексов свидетельствует о неоднозначности подходов к определению их содержания. При этом ученые В. П. Беспалько, С. С. Гераськин, Е. Г. Гуляева, З. С. Жирикова, Д. Д. Зуев, А. В. Мокаров, Н. Г. Недогреева, Ю. Г. Татур и другие освещают различные аспекты внедрения УМК в учебный процесс, а именно:

- повышение качества образовательного процесса;
- формирование положительной мотивации студентов;
- управление самостоятельной деятельностью студентов;
- систематизация и структурирование учебного материала [1–6].

Ученый-педагог Д. Д. Зуев характеризует УМК как «систему дидактических средств обучения по конкретному предмету (при ведущей роли учебника), создаваемую в целях наиболее полной реализации воспитательных и образовательных задач, сформулированных программой по этому предмету и служащих всестороннему развитию личности учащегося» [3].

Характеристика современного УМК зафиксированы в определении, данным Б. В. Пальчевским. Он рассматривает учебно-методический комплекс как систему средств обучения, включающую научно-методическое обеспечение и представленную через

неразрывно связанные между собой компоненты, разработанную на единых научных основаниях единым авторским коллективом в логике современных технологий обучения и поэтапно обеспечивающую осмысленную и продуктивную деятельность обучающихся и организационно-управленческую деятельность преподавателя с целью достижения педагогического эффекта [2].

Взгляд на учебно-методический комплекс как на создание модели программированного обучения характерен для В. П. Беспалько и Ю. Г. Татур. Согласно их точке зрения, УМК рассматривается как определенная совокупность учебно-методических документов, представляющих собой проект процесса обучения, который впоследствии будет реализован на практике [1].

Из современных исследователей следует выделить также определение выдвинутое А. М. Алтайцевым: «Учебно-методический комплекс можно определить как совокупность различных дидактических средств обучения, в том числе, печатных пособий, технических средств обучения, обучающих программ и средств телекоммуникации, призванных управлять самостоятельной работой студента в процессе изучения учебного курса» [7].

З. С. Жирикова рассматривает понятие УМК в связи с проектированием учебно-методического комплекса на основе новых образовательных технологий. По ее мнению, учебно-методический комплекс представляет собой систему нормативной и учебно-методической документации, средств обучения и контроля, необходимых для подготовки обучающихся к жизни в информационном обществе за счет активного использования современных технологий, методов модульного, проблемного и проектного обучения, исследовательских методов, тренинговых форм и т. д. [8].

Н. Г. Недогреева, С. С. Гераськин толкуют понятие УМК в связи с повышением эффективности образовательного процесса: УМК является средством обеспечения образовательного процесса, способствующим повышению эффективности усвоения учебного материала, взаимосвязи учебной и профессиональной деятельности студентов, основанной на взаимодействии содержания, форм, методов и средств [4].

Учебно-методический комплекс, с одной стороны, является источником информации, раскрывающим в доступной форме содержание учебного предмета, с другой – выступает в качестве эффективного средства обучения.

На основе анализа существующих исследований можно констатировать, что составными элементами УМК могут быть:

1. Учебно-программная документация: типовой учебный план, учебный план учреждения высшего образования по специальности, учебные программы (типовая учебная программа по дисциплине, «рабочая» учебная программа по дисциплине);

2. Программно-планирующая документация в области воспитания: программы воспитательной работы учреждения высшего образования, планы воспитательной работы и т. п.;

3. Учебно-методическая документация: методики преподавания учебных дисциплин, методические рекомендации по самостоятельной работе, написанию курсовых, выпускных квалификационных работ и т. п.;

4. Учебные издания: издания, содержащие систематизированные сведения научного или прикладного характера, необходимые для реализации образовательных программ, официально утвержденные или допущенные Министерством образования Республики Беларусь, рекомендованные учреждениями образования, учебно-методическими объединениями в сфере образования, организациями, осуществляющими научно-методическое обеспечение образования и т. п.;

5. Информационно-аналитические материалы: материалы, содержащие сведения, необходимые для учебного процесса, аналитическую информацию о функционировании, перспективах развития системы образования, словари, справочники, альбомы, сборники задач, электронные образовательные ресурсы, ссылки на базы данных, сетевые ресурсы вуза и иные материалы.

Структурные элементы учебно-методического комплекса по рисунку. Учебно-методический комплекс по рисунку должен иметь следующую структуру:

1. Вводная часть, в которой отражены: концептуальное обоснование логики преподавания рисунка, цели УМК, его задачи, функции, особенности структурирования и

подачи учебного материала, рекомендации по организации работы с УМК, связь образовательных результатов дисциплины, методов их достижения и форм контроля.

2. Программный блок, в котором должны быть представлены элементы типовой и «рабочей» учебной программы по рисунку.

3. Учебный блок, обеспечивающий теоретический и практический уровень освоения студентами учебного материала:

- содержание практических занятий;
- материалы по организации и стимулированию самостоятельной работы обучающихся (комплексы заданий и упражнений, алгоритмы проведения занятий и выполнения практических работ, примеры выполнения заданий из методического фонда, иллюстрации, презентации, видеофильмы и др.);
- учебники, учебные пособия, хрестоматии, каталоги, альбомы и др.

4. Методический блок, выполняющий регулятивную и прогностическую функции УМК и содержащий:

- методические рекомендации, разъяснения, которые являются ориентиром для обучающихся в изучении рисунка, выполнении практических заданий и упражнений;
- описание методики ведения самостоятельных работ;
- изложение требований к качеству представлению контрольных работ, экзаменационных заданий и др.

Методические рекомендации для преподавателя могут оформляться в виде приложения к учебной программе дисциплины и должны указывать на средства, методы учебной деятельности, которые способствуют наиболее эффективному усвоению учебного материала. Методические указания для студентов должны раскрывать рекомендуемый алгоритм и характер различных видов учебной работы:

- методические указания по проведению аудиторных практических занятий;
- методические указания по выполнению контрольных работ;
- методические указания по организации самостоятельной работы студентов (вопросы, задачи, задания, тесты и др. методические указания по написанию реферата).

5. Контрольный блок, включающий:

- критерии оценки результатов учебной деятельности для текущего, промежуточно-

го, итогового контроля, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности обучающихся требованиям образовательных стандартов и учебно-программной документации;

- требования к уровню сформированности знаний, умений и навыков студентов;
- темы и задания для контрольных работ;
- вопросы для подготовки к экзамену (зачету).

6. Сопровождающий блок, в котором могут быть размещены:

- глоссарий;
- список литературы (основной, дополнительной, интернет-источники);
- вспомогательные методические материалы (содержат элементы учебной документации по организации самостоятельной познавательной деятельности студентов, перечень учебных изданий и информационно-аналитических материалов, рекомендуемых для изучения учебной дисциплины, список основной и дополнительной литературы) и средства, позволяющие оптимизировать процесс обучения: наглядные материалы, иллюстрации, работы из методического фонда; тексты лекций, структурно-логические схемы; демонстрационные материалы; презентации; слайды; аудио- и видеоматериалы; законодательные и нормативные акты; электронные аналоги элементов учебно-методического и контрольного блоков и др. [9].

Требования к содержанию учебно-методического комплекса. Отличительной особенностью УМК по рисунку является его направленность на практическую деятельность. Все составляющие комплекса своей главной задачей ставят оптимальную организацию практической деятельности по рисунку, учитывая разные уровни подготовки студентов, индивидуальные возможности освоения материала, персональные потребности каждого. При разработке элементов комплекса учитывается, что рисунок, как учебная дисциплина, ориентирован на классические традиции художественного образования, развитие креативных способностей личности. В силу этого основные дидактические элементы УМК дополняются вспомогательными ресурсами, образуя цепочку взаимосвязанных звеньев: рабочая программа–учебник–иллюстрированные

пособия–методический фонд кафедры–электронные образовательные ресурсы.

На основе учета всех дидактических возможностей УМК логично предположить достижение качественно новых результатов учебно-познавательной деятельности студентов. Преподаватели, учитывая индивидуальные особенности студентов, могут комбинировать разные средства и компоненты УМК для разработки тематических блоков, иллюстрированных методических пособий, рабочих схем и таблиц и т. п., а студенты – пополнять их авторскими творческими, научно-методическими и выставочными проектами.

Важным в формировании УМК является выработка концептуальных основ преподавания дисциплины, связанных с целевой установкой на обучение, описанием содержательного наполнения и структурного распределения учебного материала по темам, определением учебных достижений и характера взаимодействия элементов УМК. Концепция призвана обеспечить системный характер всему комплексу на уровне его разработки, использования последующего пополнения новой информацией. В рамках преподавания рисунка важнейшим является: обучение принципам реалистического формообразования, методам последовательного ведения работы, развитие способностей пространственного восприятия и изображения на плоскости объемной формы, овладение различными средствами и материалами графики, художественно-образного осмысления действительности на основе систематического и последовательного изучения натуры.

Связующим звеном между педагогической теорией и образовательным процессом выступает программа. Структура учебной программы включает: пояснительную записку, в которой излагаются методы и приемы обучения, принципы организации учебного процесса, требования к самостоятельной работе студентов, критерии оценки результатов деятельности; примерное тематическое планирование дисциплины, краткое изложение содержания тем и практических заданий; список использованной литературы. Указания и рекомендации по реализации рабочей программы регламентируют порядок организации обучения, что позволяет внести необходимые дополнения в связи с изменениями в учебный процесс

в соответствии с задачами преподавания рисунка.

Центральное место в учебном компоненте УМК занимают учебник и учебное пособие, иллюстрированные альбомы, каталоги, хрестоматии, электронные визуальные приложения. Под «учебником» традиционно понимается некоторый объем информации, содержащий основы научных знаний по определенному учебному предмету в соответствии с учебной программой и предназначенный для целей обучения [10]. Среди учебников и учебных пособий, используемых в процессе изучения рисунка, можно отметить следующих авторов: Г. В. Беда, А. А. Дейнека, В. А. Королев, В. С. Кузин, Н. Ли, А. С. Пучков, Н. Н. Ростовцев, А. М. Серов, А. В. Триселев, М. Б. Храповский, Г. Ф. Шаура и др.

Важным элементом учебного компонента УМК по рисунку является иллюстрированное учебно-методическое пособие, альбом репродукций. Иллюстрация выполняет функции управления самостоятельной деятельностью, ориентировочной основы деятельности, методической помощи в формировании практических умений и навыков. При этом важным является умение преподавателя грамотно изложить методику создания изображения, обратить внимание студентов на существенные стороны и скрытые трудности, возможные при создании изображения в соответствии с решаемыми учебными задачами рисунка.

Вспомогательные элементы УМК. К вспомогательным ресурсам относятся словари, справочники, книги для чтения, учебно-наглядные пособия, презентации,

фотоматериалы, видеофильмы и Интернет-ресурсы, созданные в образовательных целях. Организация оптимального взаимодействия информационных полей разных учебных пособий в рамках одной дисциплины – одна из важнейших задач учебного процесса. Самыми распространенными вспомогательными элементами УМК являются дидактические материалы, содержащие информацию в самых разных видах (схемы, таблицы, фото- и видеоматериалы, модели, реквизиты натюрмортного и костюмного фонда и т. п.), на основе которых студенты решают учебные и творческие задачи. Элементы этой системы должны быть не только органично связаны между собой, но и «работать» на комплексное объединение всех ресурсов (рис.).

Во вспомогательный компонент УМК по рисунку могут также входить методические рекомендации к отдельным разделам курса (например, методические рекомендации педагогов-художников по изображению натюрморта, портрета и т. п.), методические рекомендации по отдельным направлениям научно-педагогической деятельности преподавателей, раскрывающие авторские подходы, способы решения тех или иных тем, дидактические материалы, технологические карты и т. п.

Функциональные особенности УМК. Учебно-методический комплекс по рисунку с позиции функционального назначения выступает в качестве инструмента системно-методического обеспечения учебного процесса, его предварительного проектирования в силу объединения в единое целое

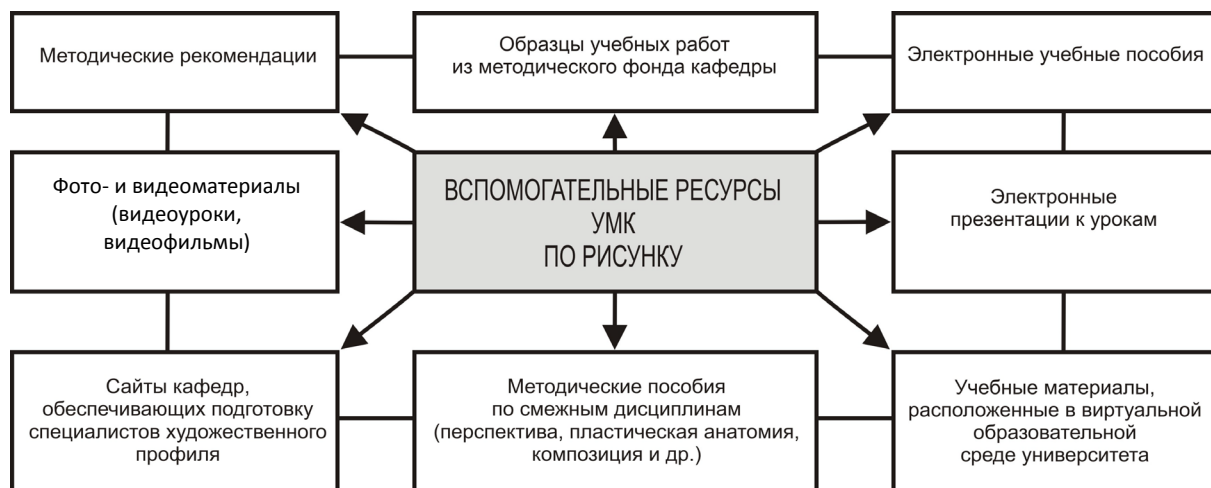


Рис. Вспомогательные ресурсы учебно-методического комплекса по рисунку.

различных дидактических средств, подчиняя целям обучения и воспитания, раскрытия требований к содержанию изучаемой дисциплины, компетенциям студентов. УМК также выступает средством аккумуляции новых знаний, новаторских идей и разработок, стимулирует развитие творческого потенциала педагогов-художников, служит одним из условий профессионального саморазвития и самореализации личности, способствует формированию умений студентов сознательно выбирать оптимальные способы практической деятельности при решении конкретных задач. УМК призван интегрировать и дифференцировать различные аспекты содержания обучения рисунку, стимулируя тем самым самостоятельную познавательную деятельность и обеспечивая индивидуальный темп усвоения материала. Специфическим является и то, что УМК по рисунку акцентирует работу преподавателя на консультативно-координирующей функции управления познавательной деятельностью студентов.

УМК в качестве комплексного средства обучения выполняет следующие функции:

1. Целеполагающую – определяет результаты, которые должны быть достигнуты в ходе учебной деятельности.

2. Мотивационную – обеспечивает развитие познавательного интереса у студентов к изучаемому материалу, создает условия для самореализации в процессе учебной деятельности как обучаемых, так и обучающихся.

3. Адаптивную – направлена на поддержание благоприятных эмоционально-психологических условий протекания учебно-познавательной деятельности.

4. Информативную – обеспечивает студентов необходимой и достаточной для усвоения информацией в рамках содержания предмета, способствует интеграции знаний, умений и навыков студентов, преобразовывает информацию с учётом дидактических принципов отбора содержания, уровня практической подготовки студентов, характера обновления научных знаний.

5. Организационно-процессуальную – регламентирует деятельность преподавателя и студентов, определяя ее содержание, цели и задачи, формы и методы, способствует более эффективному использованию средств и приемов обучения.

6. Систематизирующую – обеспечивает структурирование, обобщение и систематизацию учебного материала в соответствии с концепцией программы.

7. Диагностическую – позволяет определять уровень подготовки студентов, осуществлять самоконтроль с их стороны, коррекцию и самокоррекцию целей и задач учебной деятельности, восполнять пробелы в подготовке студентов, в том числе и за счет самообразования и самовоспитания.

Комплексное осуществление данных функций обеспечивает продуктивную реализацию учебной деятельности на основе рационального управления ею, с другой стороны, способствует выявлению функций отдельных компонентов учебно-методического комплекса как системы (приложение).

Требования к организации учебных занятий по рисунку. Системный подход к организации занятий по рисунку включает в себя следующие основные требования:

1. Целостности. Учебно-методический комплекс должен давать полное и ясное представление об особенностях изучения дисциплины и каждого раздела курса. Это может быть достигнуто структурированием учебного материала на ряд модулей, чтобы каждая тема, раздел, занятие имели единообразную структуру и представляли собой законченный учебный элемент.

2. Цикличности. УМК должен быть многоуровневым. Каждый уровень рассчитан на определенную степень готовности к решению практических задач; переход от одного уровня к другому реализуется по мере накопления и усвоения знаний, формирования навыков и умений.

3. Проблемности. Знания должны приобретаться в результате целенаправленного и вариативного поисково-творческого процесса.

4. Наглядности. Визуальное представление новой информации обеспечивается современными техническими или мультимедийными средствами, демонстрацией учебных пособий из методического фонда, изучением гипсомодельной постановки, наглядным показом преподавателя и т. п.

5. Положительной мотивации познания. Оценка деятельности студента должна побуждать желание успешно выполнить поставленную задачу, положительную мотивацию.

вацию и интерес к будущей деятельности на перспективу.

6. Индивидуализации. Студент должен иметь возможность выбора путей реализации поставленных задач в зависимости от уровня своей подготовки [11].

Так как УМК содержит всю информацию о содержании и объеме учебных задач, о существующих требованиях к знаниям и умениям обучаемого, сведения об источниках, из которых эти знания можно получить, его можно успешно применять при обучении студентов заочной формы обучения специальности «Изобразительное искусство и компьютерная графика». При этом организация самостоятельной работы должна осуществляться в соответствии с основными методическими принципами обучения, а именно:

- последовательное изложение учебного материала;
- реализация междисциплинарных связей;
- рациональное распределение времени по темам учебной дисциплины и учебным занятиям;
- планирование, организация и методическое обеспечение самостоятельной работы обучающихся;
- взаимосвязь деятельности преподавателей с научно-исследовательской работой студентов;
- профессиональная направленность образовательного процесса с учетом запросов организаций и предприятий – потребителей кадров;
- использование современных методов, технологий и технических средств коммуникации для установления непрерывного контроля над ходом освоения учебного материала.

Заключение. Учебно-методический комплекс по рисунку должен быть ориентирован на деятельностьную основу форми-

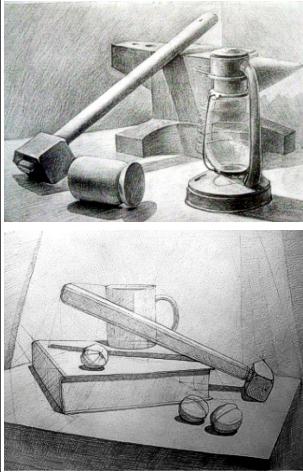
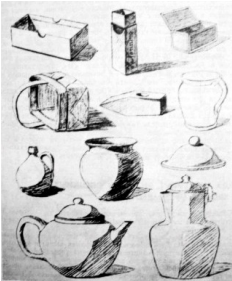
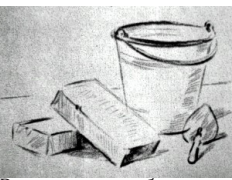
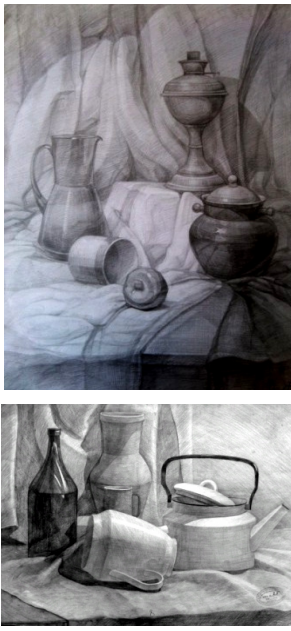
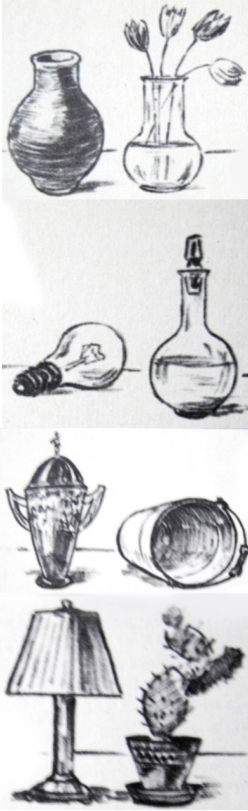
рования знаний, умений и навыков. При этом необходимо учитывать индивидуальные особенности обучаемых, уровень подготовки, способности, самостоятельность, инициативы. Устремленность к самопознанию и творчеству определяет учебно-методический комплекс по рисунку для студентов высших учебных заведений как открытую систему, обеспечивающую освоение не только узкопрофессионального, но и культурного компонента содержания деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалько, В. П. Системно-методическое обеспечение учебно-воспитательного процесса подготовки специалистов / В. П. Беспалько, Ю. Г. Татур. – М.: Высш. школа, 1989. – С. 34.
2. Гуляева, Е. Г. Теоретические основания разработки учебно-методического нового поколения / Е. Г. Гуляева // Весн. адукацыі. – 2008. – № 5. – С. 12–16.
3. Зуев, Д. Д. Школьный учебник / Д. Д. Зуев. – М.: Педагогика, 1983. – С. 215.
4. Недогреева, Н. Г. Место и роль учебно-методического комплекса в системе подготовки учителя в классическом университете / Н. Г. Недогреева, С. С. Гераськин. – М.: Изд-во СГУ, 2003. – С. 123–125.
5. Учебно-методический комплекс: модульная технология разработки: учеб.-метод. пособие / А. В. Макаров [и др.]. – Минск: РИВШ, 2003. – С. 3–14.
6. Сизганова, Е. Ю. Проектирование учебно-методического комплекса как средства формирования готовности студента к социально-педагогической деятельности: монография / Е. Ю. Сизганова. – Орск: ОГТИ, 2008. – 115 с.
7. Алтайцев, А. М. Учебно-методический комплекс и самостоятельная работа студентов. Аналитический обзор международных тенденций развития высшего образования / А. М. Алтайцев. – Минск: Прописки, 2002. – С. 2–4.
8. Жирикова, З. С. Учебно-методический комплекс – средство повышения качества образовательного процесса / З. С. Жирикова // Информатика и образование. – 2009. – № 9. – С. 125–126.
9. Положение об учебно-методическом комплексе учебной дисциплины // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2011. – № 133. – 8/24424.
10. Современный словарь по педагогике / сост. Е. С. Рапацевич. – Минск: Современное слово, 2001. – С. 838–839.
11. Добромирова, А. Ю. Принципы построения учебно-методических комплексов, основанных на информационных технологиях / А. Ю. Добромирова // Информационные технологии в образовании [Электронный ресурс]. – 2008. – Секция IV. – Режим доступа: <http://ito.edu.ru/2008/Kursk/IV/IV-0-1.html>. – С. 2–3.

Поступила в редакцию 18.11.2014 г.

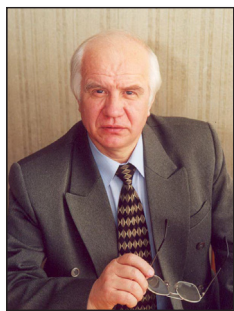
ВЗАИМОСВЯЗЬ КОМПОНЕНТОВ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА ПО РИСУНКУ (на примере работы над натюрмортом)

Задания	Иллюстрации к заданию	Упражнение к заданию	Иллюстрации к упражнению	Литература к заданию
Рисунок простого натюрморта из предметов быта и столярных инструментов. 1/4 л. б., карандаш. (14 ч.)	 Рисунки студентов ВГУ имени П. М. Машерова	Упражнение Цель: развитие умений видеть и передавать характерные особенности формы предметов. Задача: выполнить 5–8 линейно-тоновых набросков предметов быта разных по форме. Формат 1/8 л. б., материал по выбору (20 мин). Актуальность: выполнение набросков создает основы для усвоения понятия пропорций, масштаба, характера формы, принципов нахождения и выявления основных характеристик формы предмета, что влияет на качество выполнения длительной работы.	 Рисунок из учебника Н. Н. Ростовцева «Академический рисунок».  Рисунок из учеб. пособия А. О. Барща, «Наброски и зарисовки».	1. Ли, Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка / Н. Г. Ли. – М.: Эксмо, 2008. – С. 90–93; 2. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1995. – С. 71–88; 3. Костерин, Н. П. Учебное рисование / Н. П. Костерин. – М.: Просвещение, 1980. – С. 107–109; 4. Беляева, С. Е. Спецрисунок и художественная графика / С. Е. Беляева. – М.: Академия, 2006. – С. 44–46.
Натюрморт из предметов быта (в светлой тоновой гамме) 1/2 л. б., карандаш. (20 ч.).	 Рисунки студентов ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова	Упражнение Цель: развитие умений видеть и передавать на плоскости характерные черты предметов, их тоновые особенности. Задача: выполнить линейно-тоновые наброски предметов быта, имеющих между собой общие закономерности строения формы (20 мин). Актуальность: сопоставление и выявление геометрических и светотеневых характеристик предметов позволяет точнее и качественнее выстраивать объемно-пластические и пространственные характеристики предметов при выполнении длительной работы в жанре «Натюрморт».	 Рисунки из учеб. пособия А. О. Барща «Рисунок в средней художественной школе».	1. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1995. – С. 71–79; 2. Бесчастнов, Н. П. Графика натюрморта / Н. П. Бесчастнов. – М.: Гуманитар. изд. центр Владос, 2008. – С. 208–219; 3. Кирцер, Ю. М. Рисунок и живопись / Ю. М. Кирцер. – М.: Высш. шк., 1997. – С. 54–58; 4. Ли, Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка / Н. Г. Ли. – М.: Эксмо, 2008. – С. 90–95.

Особенности формирования личности ребенка средствами детского любительского театра

Бузук Р. Л.

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



Автор статьи рассматривает «театр, где играют дети» как самобытное явление. Он утверждает, что не стоит стремиться к тому, чтобы здесь «все было, как у взрослых», но предлагает поискать возможности, присущие именно детской природе, такие возможности, которых взрослый театр лишен по определению. Характерными особенностями детского театра считаются, прежде всего, искренность и азарт, являющиеся неотъемлемой частью природы здорового ребенка. Дети физически активнее взрослых актеров, они гибче и телесно, и психологически. Кроме того, они не обременены так сильно житейскими заботами, которые мешают взрослым целиком отдаваться творчеству. Все это серьезные плюсы. Главное заключается в том, чтобы найти такую форму построения праздника, спектакля, представления, в которой законы детской игры и особенности детской природы стали бы определяющими для создания художественного языка.

Ключевые слова: детский театр, личность ребенка, театральная педагогика, коллективный труд.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 124-128)

Peculiarities of Shaping Personality of the Child by Means of Children's Amateur Theater

Buzuk R. L.

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

The author considers «theater with children acting» as a special phenomenon. He claims that one shouldn't strive to have here «everything like in the adult theater» but suggests searching for possibilities which are typical of only children's nature, possibilities which adult theater lacks. Characteristic features of the children's theater are, first of all, sincerity and adventure which are inseparable from the nature of the healthy child. Children are physically more active than adult actors; they are more flexible both bodily and psychologically. Besides, they are not overburdened with daily concerns which prevent adults from devoting themselves fully to creativity. All these are serious plusses. Most important is finding such a form of arranging a holiday, a performance, a show in which laws of the children's play and features of children's nature would become decisive for creating artistic language.

Key words: children's theater, personality of the child, theater education, collective work.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 124-128)

Прежде чем создавать детский театральный коллектив, человеку, решившему заниматься этим делом, необходимо ответить на вопрос «Чего я хочу?». Возможны, например, такие ответы: «Хочу, чтобы дети в классе подружались», «Хочу создать праздник», «Хочу, чтобы жизнь в школе была интересней». Вариантов бесчисленное множество. Но, найдя свой ответ,

вы будете точно знать, чем вы собираетесь заниматься, и это поможет избежать лишних нервных затрат. Всегда легче двигаться к цели, которую ясно представляешь.

Цель статьи – определение возможностей театра и участия в спектаклях для формирования целостной личности человека.

Театральный коллектив как приучение к совместному труду. Как правило,

в начальных классах создание детского театрального коллектива происходит в момент рождения какого-либо конкретного праздника – например, букваря или всеми любимого Нового года. В этом случае цель ясна: необходимо, чтобы было интересно и весело и как можно больше ребят принимало участие в действии.

В средней и старшей школе необходимость создать коллектив для проведения конкретного вечера сохраняется («День лица», «Масленица», «Последний звонок» и т. д.). И в этом случае задачи остаются все теми же: все участвуют и всем интересно.

Однако в средней школе нередко возникает потребность в создании постоянно действующего театрального коллектива. Постоянно действующий коллектив – это уже заявка не только на игру, но и на творчество.

Между тем пути, которые проходят создатели временного или постоянного коллектива, имеют много общего. Ответив на вопрос «Чего я хочу?», сразу же необходимо задуматься о том, как это сделать. При этом нужно ясно понимать, что как в начальной, так и в старшей школе речь идет о создании коллектива, участники которого не имеют специальной театральной подготовки.

Создавая постоянно действующий театральный коллектив, следует помнить об одной важной особенности: законы детской игры и законы сцены различны. Способность детей увлеченно играть между собой и их красочная фантазия, проявляющаяся во время такой игры, могут легко обмануть педагога, полагающего, что этого достаточно для создания интересной театральной работы. Дело в том, что играть для себя, «за закрытой дверью», и играть публично – совсем не одно и то же. Игра «для себя» психологически естественна, игра «на публику» противоречит природе. Об этом немало думал и писал К. С. Станиславский.

Законы детской игры подвижны и переменчивы (мы договорились играть так, а потом на ходу передоговорились и стали играть по-другому). А закон сцены, по которому строится художественный образ, задается художником для каждого конкретного сценического произведения единожды. В детской игре много условности, понятной

только играющим, в ней возможны любые пропуски фрагментов действия, утрированное обозначение каких-то явлений. В театре все это возможно далеко не всегда. Но при этом будет совершенно неправильно, создавая детский театральный коллектив, игнорировать законы детской игры и учить детей «играть по-взрослому». Это сразу омертвит затею, перекроет возможность творческой самореализации детей.

Прежде всего цели и задачи, которые педагог ставит перед детьми, должны быть реальны и выполнимы. А это значит, что они должны быть максимально конкретны и понятны. «Метод физических действий» К. С. Станиславского здесь не оценим. Если вы скажете маленькой девочке, играющей Золушку, что она должна тревожиться, ожидая появления мачехи, скорее всего ничего хорошего у «актрисы» не получится. Или она ничего не будет делать, или станет наигрывать и суетиться. Но если вы скажете ей, что до того, как мачеха появится на сцене (а это произойдет, скажем, на пятый счет), она должна успеть вымести пол и полить цветочки, «актриса» легко справится с вашим заданием.

Необходимо помнить, что создание любого, пусть небольшого, театрального действия – коллективный труд. Если ребята, независимо от возраста, почувствуют, что сами являются авторами и исполнителями будущего действия, то любой руководитель получит целый клад выдумок и фантазий, на которые неистощимы наши дети. Если всю эту энергию аккуратно направить в нужное русло, то проблем с дисциплиной на таких занятиях будет значительно меньше. Ведь сами участники действия будут стремиться как можно скорее увидеть результаты своих «придумок» и потом продемонстрировать их зрителю. Создание доброжелательной, доверительной и деловой атмосферы на занятиях «театром» впоследствии даст возможность решать многие творческие задачи.

Создание творческой атмосферы в группах детей разного возраста, естественно, протекает различно. И задачи при этом решаются тоже не совсем одинаковые, и все-таки родственные. Уроки искусства всегда выполняют компенсаторные функции.

Здесь восполняется дефицит движения, общения, личностной реализации.

В начальной школе маленькому человеку особенно трудно после вольной домашней жизни сидеть полдня за партой да еще дома делать уроки. Очень тяжело да и вредно не кричать, не бегать на переменах. А ведь в школе все это запрещается правилами поведения. Потому и возникает проблема неприятия школы, которая потом, к сожалению, часто остается до ее окончания. На театральных уроках эту проблему можно в значительной степени решить. Неудача на общеобразовательных уроках человек может оказаться незаменимым помощником на театральных занятиях, и это повысит уровень его самооценки, примирит с товарищами и со школой в целом. Это он, «неудачник», быстрее всех готовит кабинет к занятиям. Он уже почти выучил свою роль: в нужное время тихо переставлять стул с одного места на другое. Разве это не достойно похвалы? Это он, «шалун», раньше всех догадался, как превратить парты со стульями в горы и леса. А если таких успехов на театральных занятиях у него будет все больше и больше, то есть надежда, что в этом человеке проснется интерес к другим урокам. Может, проснется не скоро и вовсе не ко всем предметам. Но уже ясно, что один урок в школе он точно любит, на уроках «театра» он – удача. Мало того, конечно, но все же кое-что.

В театре дети начинают учиться самодисциплине. Будущий руководитель должен для себя определить свод неких законов, которые, как он полагает, необходимо исполнять всем ребятам. Это те законы, без следования которым занятие состояться не может, а также те, которые обеспечивают технику безопасности. Например: приходиться на репетиции в рабочей одежде, во время занятий снимать украшения, не опаздывать. Очень важно с первого занятия приучить ребят к мысли, что театр – искусство коллективное. Если ты не пришел на занятие, то в следующий раз всей группе придется «топтать» на месте вместо того, чтобы двигать дальше, и объяснять отсутствовавшему, что было в прошлый раз. Если ты не пришел на спектакль, то... Но лучше, чтобы такого не происходило. Разумеется, все пра-

вила прививаются в мягкой и тактичной форме. Ребята сами должны прийти к выработке и принятию этих правил. А для этого можно устроить специальную игру – мозговую штурм, направленный на выработку собственных законов. Диктатурой вряд ли добьешься того, чтобы законы были приняты как свои собственные. И, кроме того, если на занятиях будет интересно, многие дисциплинарные вопросы отпадут сами собой. Но об основных правилах поведения необходимо сказать на самом первом занятии и со временем добиться их выполнения. Если это получится, если возникнет «костяк» театрального кружка, добровольно подчиняющийся этим правилам, то до окончания школы у вас будет много концертов, спектаклей и других театральных затей.

Средняя школа имеет свою специфику. В 5–7-м классах начинать театральные занятия и проще и сложнее одновременно. Проще потому, что это уже достаточно взрослые люди, и сложнее по этой же причине. Малыши, играя, почти никогда не думают о том, как они выглядят со стороны и что о них подумают окружающие. Подростки же думают об этом постоянно, потому что меняется их тело, голос, мысли и чувства. Они сами не знают, как отнестись к новому в себе. Если в начальной школе привычные негативные реакции, как правило, еще не сложились и театральные занятия помогают предотвратить их, то в средней школе дело обстоит иначе.

Здесь много сил нужно потратить на преодоление уже сложившихся предрассудков. Это требует огромного терпения и такта. Методы все те же – помочь ребенку найти себя в каком-то виде деятельности, помочь поверить в успех. Но путь преодоления, как известно, длиннее и труднее. Загвоздка состоит еще и в том, что подростки стесняются «детского» в себе и в «детские игры» они играть уже не хотят.

Существует устойчивое мнение, что маленькие дети – все артисты. Точно можно сказать: не ВСЕ. Кто-то, и таких большинство, хочет и любит пообезьянничать, стремится привлечь к себе всеобщее внимание, но есть и такие, кто не хочет этого. Публичное творчество привлекает далеко не всех. Другое дело – творчество вообще. Вот тут следует

согласиться: все дети творцы. Но одни склонны к изобразительному творчеству, другие – к конструированию, третьи – к сочинительству, а четвертые – к чему-то еще.

Легко и удобно, когда детские способности и предпочтения в творчестве ярко выражены, когда сам ребенок их в какой-то степени осознает. Тогда можно предложить ему заниматься той работой, к которой он сам склоняется. Но бывает и так, что творческие задатки глубоко спрятаны или лежат в такой сфере деятельности, где их никому не приходит на ум искать (например, человек любит и умеет возиться со столярными инструментами или с электрическими приборами). Тут от педагога требуются наблюдательность, внимание и такт.

Нельзя неволеить неокрепшую творческую природу ребенка, заставлять его быть на виду, если он не хочет этого. Нельзя ставить его в ситуацию, где он почувствует себя смешным и нелепым, хуже других. Но в то же время нельзя исключать ребенка из общего дела, забывать о маленьком человеке, оставлять его в стороне. Для каждого нужно найти интересное ему занятие – то, в котором он может творчески реализоваться.

Работая над конкретным представлением, можно разделить класс на «артистов» и «группу обеспечения». Без группы обеспечения спектакль состояться никак не может, поэтому они такие же уважаемые участники действия, как актеры. Они помогают изготовить бутафорию, реквизит, костюмы и декорации; рисуют афиши и пригласительные билеты; они проверяют готовность площадки к репетиции, меняют во время спектакля декорации, помогают артистам переодеваться и гримироваться; они вовремя включают звук и свет и делают многое другое – все, что нужно для данного спектакля. Ясное распределение обязанностей снимет лишние обиды. Разумеется, со временем распределение ролей будет меняться. Тот, кто сегодня не мог и не хотел выходить на площадку, завтра проявит небывалую активность. И наоборот, кто-то устанет играть в «артиста» и захочет попробовать себя в чем-то другом.

Духовное и художественное обогащение. Занятия в любительском театре несомненно расширяют художественный и эсте-

тический кругозор ребенка, обогащают его духовно. Проведенные нами социологические исследования подтверждают это. Они выявили следующие ориентации участников театральных коллективов:

- на творческий процесс (развитие творческих способностей, участие в подготовке спектакля, выступление на сцене);
- на общение с близкими по интересам людьми (и в процессе работы над спектаклем и во внепетиционный период);
- на увлекательный отдых, развлечение (причем, чем содержательнее досуг, тем участники активней, тем содержательней и творческий процесс);
- на интересное общение с руководителем;
- на овладение специальными знаниями в области театральной деятельности, искусства, культуры;
- на овладение исполнительскими навыками для поступления в театральные вузы.

Опираясь на опыт работы ведущих детских театральных коллективов республики, можно сделать вывод о необходимости соблюдения определенных принципов организации педагогического процесса в любительском театре, которые сводятся к следующему:

- в педагогический процесс вовлекаются все участники коллектива, а не только те, кто непосредственно участвует в репетициях данного спектакля;
 - воспитательный, учебный, рекреационный процессы в любительском коллективе не рассматриваются отдельно от творческого, а существует единый творческий педагогический процесс;
 - осуществление всех сфер жизнедеятельности театра (творческой, учебной, воспитательной, рекреационной) происходит на конкретном драматургическом материале, сочетающем в себе духовные и художественные качества. Репертуар, таким образом, становится «сквозным действием», содержанием всего педагогического процесса;
 - в организации деятельности любительского театра используются исторический опыт и современные тенденции развития, а также новые экономические возможности функционирования любительского театра.
- Современная социокультурная обстановка является стимулирующим фактором

для развития любительства в сфере театрального искусства, способствует раскреплению творческой энергии, решению не только чисто постановочных задач, но и воспитательных, учебных, рекреационных. Однако для этого следует помнить, что:

- воспитательные механизмы возникают и действуют только тогда, когда есть коллективная и тщательно организованная деятельность;

- чем выше по организации, по творческим устремлениям эта деятельность, тем активнее ее формирующее воздействие на самих участников процесса и зрителей;

- чем содержательнее деятельность (или процесс), тем выше результат (по художественным и нравственным показателям);

- ориентация коллектива и его руководителя на результат деятельности

дает сиюминутную выгоду, ориентация на процесс – это работа на будущее как всего театра, так и каждого его участника.

Заключение. Процессы эстетического воспитания, формирования театральной культуры личности, создания и организации работы любительского театра многогранны и требуют дальнейшего изучения. Однако уже сейчас можно предположить, что его развитие во многом определится тем, какое место будет занимать сценическое искусство в иерархии потребностей и ценностных ориентаций молодого человека, какую роль сможет играть любительский театр в социальной и духовной жизни нашего современника.

Поступила в редакцию 04.01.2014 г.

УДК 908(470):82-3/-4

Родино(крае)ведческое исследование в художественной форме: очерк, рассказ, повесть, роман

Пирожков Г. П.

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



В статье сделана попытка доказать на основе анализа ряда литературных художественных произведений – от очерка до романа – нестоличных авторов, что в современном мире «...наука (становится) более художественной» (Г. Флобер). Создавая свои произведения на материалах Отчего края, в основе которых глубокое осмысление разнообразных историко-культурных источников, литератор-родино(крае)вед предлагает читающей публике, в первую очередь своим землякам, по сути, научное исследование, в котором объективно, хотя и с некоторым, допустимым в соответствии с жанром произведения вымыслом, рассказывает о заметных явлениях, дает описание важных событий в истории и культуре родной земли. Автор – ученый-педагог, журналист-краевед – доказывает, что писатель вправе изложить в художественной форме результаты своих научно-исследовательских изысканий. Осмысливая некоторые приемы включения писателями краеведческих сведений в содержание своих произведений, он считает возможным беспристрастное использование художественной литературы на местных материалах как ценного, с научной

точки зрения, (с учетом исторической критики) и яркого по эмоциональности источника в историко-культурологическом научном исследовании.

Ключевые слова: родино(крае)ведение, художественное произведение, история и культура Отчего края, литература на краеведческих материалах.

(Искусство и культура. — 2015. — № 2(18). — С. 130-133)

Artistic Form of Motherland (Local) Studies: Sketch, Story, Narrative, Novel

Pirozhkov G. P.

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

Attempt is made to prove, on the basis of analysis of a number of literature fiction works, from a sketch to a novel, by provincial authors, that in contemporary world «... science (becomes) more artistic» (G. Flober). Creating their works on the materials of their Home Land, which are based on deep interpretation of various historical and cultural sources, the literature worker-local researcher offers the readers, first of all his compatriots, a scientific research, in which objectively, although with some permissible for the genre fiction, narrates about significant phenomena, gives a description of important events in the history and culture of their Home Land. The author, who is a scholar-teacher and journalist-land researcher, proves that the writer has the right to present in the artistic form findings of his research. Thinking over some techniques of including land studies into the contents of his literary works he believes it possible to objectively use fiction on local materials as a valuable, from the scientific point of view (considering historical critics) and emotionally bright source in the historical and cultural study.

Key words: Motherland (local) studies, a piece of fiction, history and culture of Home Land, literature on land studies.

(Art and Culture. — 2015. — № 2(18). — P. 130-133)

Адрес для корреспонденции: e-mail: gpptmb48@rambler.ru – Г. П. Пирожков

В XIX в. Г. Флобер писал: «Чем дальше, тем Искусство становится более научным, а наука более художественной; расставшись у основания, они встретятся когда-нибудь на вершине» [цит. по: 1]. С тех пор и со стороны искусства, и со стороны науки предпринимались «многочисленные попытки перейти к “встречному движению”» [2, с. 7]. Предвидение французского романиста сбывается [3; 4]: наука становится «более художественной», искусство прочно вошло во многие науки, в том числе в краеведение, научные сведения активно используются в литературе.

В процессе создания своих трудов писатели дотошно изучают архивные документы, в результате сформирован солидный корпус ярких художественных произведений на местных материалах, в том числе романы [5; 6, с. 15–250; 7]. С творчеством ряда авторов подобных произведений (А. М. Акулинин, И. З. Елегечев (Тамбов), В. В. Будаков (Воронеж), А. П. Хлуденев (Рязань)) мы знакомы не понаслышке [4].

Цель статьи – соотнесение философской концепции региона с художественным образом Родины в литературном пейзаже.

Рассказ и очерк в роди́но(крае)ведении. Рассмотрим в качестве примера рассказ В. Чистякова «Лапоточки» [8]. Его основа документальная. Речь идет о конкретном населенном пункте Тамбовской области – селе Ново-Ямское Сосновского района, жителей которого автор – его уроженец – знал; среди героев рассказа – его ближайшие родственники, в том числе известный в округе мастер-столяр дядя Кирюша, Кирилл Васильевич. Автор объективно изображает быт сельской глубинки, умело вписывая в общеисторический фон конкретные факты и события из жизни своих героев, очевидцем многих из которых он был. Достоверно представлены детали крестьянского быта. В центре повествования сюжет о плене в годы Великой Отечественной войны и спасении героя от голодной смерти на лесоповале в хозяйстве бауэрши Эльзы, благодаря умению плести лапти. За них пленный получал дополнительную хлебную пайку, которую делил с товарищами по несчастью. Изготовленные пленными лапти фрау продавала. Вполне достоверным выглядит арест Кирилла Васильевича после того, как он под

хмельком поведал соседям о плетении лаптей в Германии и о том, «что, мол, немцы и не такими уж злыднями были». Он и не знал, что рядом сидит и поддакивает сосед-стукач, сразу отправивший «депешу» в райцентр. «Как и полагалось, пришли за ним на рассвете». Тоже работал на лесоповале, как и в немецком плену... Но здесь лапти никому были не нужны.

Вполне реальный по тому времени сюжет. Подобное (только с другой – без участия НКВД – развязкой) случилось с моим дедом-фронтовиком в селе Каменка ныне Ржаксинского района Тамбовской области, который во время моей болезни (от роду и году не было) оторвал проводки от радио (не было тогда у черных тарелок выключателей, дребезжали с 6.00 до 24.00) как раз в тот момент, когда выступал кто-то из правительства... [9]. И надо же в этот момент зайти соседу. «Что-то, Михал Васильч, радио отключил?». И постигла бы моего Васильевича участь Кирилла Васильевича (хоть и не был он в плену и рядовым дошел до Берлина), да только вместе с сыном (моим отцом) – оба в еще не простывших от военного пота гимнастерках – так «отделали» стукача, что отшибли у него охоту отправлять «депешы» на «врагов» народа. Но это исключение, а в сосновском селе сработало правило. Таких – подобных, типичных/нетипичных – случаев по селам тамбовским (да по всей России!) было премного. И верно обозначил автор свое произведение как «рассказ-быль», подчеркнув этим еще раз документальность своего произведения.

...А лапти тамбовские мужики действительно плели искусно, в том числе и на безлесной сосновской стороне. В моем очерке «Лапти. Целехоньки, лыковые» рассказывается о лаптеплетении в Тамбовской губернии и других краях имперской России [10]. Характер использованных источников, послуживших основой для его создания, широкие хронологические рамки и достаточная для обобщений география, а также методы анализа собранного материала – все это оправдывает авторское определение работы как «краеведческое исследование». Но так как оно было опубликовано в газете, то стало «статьей в газете», что, по мнению рецензентов-читателей, не снизило его научной ценности. К подобным небольшим

краеведческим исследованиям (их в краеведении подавляющее большинство) мы относим другие свои работы, опубликованные в разных периодических изданиях.

Своеобразие рассказа как формы изложения результатов краеведческого исследования состоит в том, что он представляет собой малую форму повествовательной литературы, в рамках которой художник имеет право на вымысел. При всем при этом писатель-краевед обязан соблюдать объективность.

Иное дело рассказ-быль. Здесь автор вынужден ставить себя в рамки строгой документальности. Так он как бы берет обязательство перед читателем объективно изложить исторические события. Хотя, разумеется, имеет полное право ввести в повествование, например, надуманный лирический сюжет в связи с требованиями историзма – важного свойства художественной литературы. В этих случаях важна «способность в живых картинах, конкретных человеческих судьбах и характерах передавать облик той или иной исторической эпохи, его обусловленность жизнью» [11, с. 108]. Это повышает значимость литературного произведения как краеведческого исследования. Наиболее оптимально этот прием «работает» в трудах писателя-романиста И. З. Елегечева [12].

По верному замечанию А. Ф. Агарева, авторы художественных произведений, бывшие непосредственными свидетелями или участниками описываемых событий, создают документы, которые служат для познания прошлого, являются источниками изучаемой эпохи.

Есть и еще одна группа художественной литературы, указывает исследователь, – это историческая беллетристика, к которой принадлежат художественные произведения об изучаемой эпохе, созданные писателями более позднего времени. Книги исторической беллетристики, которые воссоздают историческую действительность, созданы на основе научного изучения прошлого, анализа исторических источников, осмысления монографий. «Обогадив себя такими знаниями, их авторы воссоздают прошлое в форме художественного произведения, – заключает А. Ф. Агарев» [цит. по: 4, с. 103].

Еще более требовательный подход к созданию очерка документального, пу-

блицистического или бытового, особенно исторического (историко-краеведческого, историко-биографического). Здесь автора ожидают трудности, связанные с жанровой спецификой. Дело в том, что для создания небольшого литературного произведения с кратким описанием жизненных событий, коллизий, конкретных персон, как правило, хорошо известных многим людям – будущим читателям, – автору необходимы методологическая грамотность, солидная документальная база, необычайная, выверенная до грана, точность в изложении исторических фактов и др. При этом важна кропотливая работа научного руководителя (если речь заходит о краеведе – школьнике, студенте, аспиранте). Примером может служить очерк о жизни и деятельности известного тамбовского краеведа Николая Васильевича Муравьева (1906–1996), подготовленный студенткой Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина А. В. Федосеевой под руководством автора. Первый вариант очерка был опубликован в сборнике краеведческих материалов общественного объединения исследователей региональной истории и культуры «Тамбовский центр краеведения» «Откуда есть пошла земля Тамбовская». После более глубокого осмысления темы работа была представлена на Всероссийскую конференцию, очерк был опубликован в сборнике ее материалов.

Повесть на местном материале и исторический роман как родино(крае)ведческий научный труд. Обратим внимание на повесть А. М. Акулинина «Татарский вал» [6], в которой автор исторически верно описывает создание жителями Тамбовского края оборонительного сооружения – Татарского (земляного) вала (остатки этого памятника военной истории XVII в. сохранились до наших дней). Заметим, что писатель всегда трепетно относился к изучению и осмыслению исторических документов, к событиям и фактам местной истории. Любой факт, любое событие писатель художественно реконструировал с позиций исторической значимости и объективности. Созданные им образы каждого исторического периода в жизни страны являются весомым вкладом в сокровищницу ярких типов народной жизни, имеют не только значимую образовательно-воспитательную ценность, но и

научно-популярную существенность. Этим отличаются и другие работы литератора: повести «Шурка-поводырь», «Плач конопатого мальчика», а также роман «Светла водица...» о «сталинском времени».

Роман «Крепость на Цне» А. М. Акулинина содержит яркое описание обычаев древнего мордовского народа, тексты подлинных народных песен, меткое слово, прибаутки [6]. Романист изучил документы тамбовского и московских архивов, что позволило ему исторически верно рассказать о строительстве города-крепости Тамбов (1636 г.) на южной границе Русского государства. Местная история XVII в. и заселение Тамбовского края представлены правдиво. На солидную документальную основу романа неоднократно указывали рецензенты.

В центре внимания писателя подлинные факты, которые, переплетаясь с художественным вымыслом, оживляющим картины прошлого, передающим аромат эпохи, суть человеческих переживаний, устремлений людей, извечной борьбы добра и зла, помогают зримо представить события и людей того времени. Глубинное осознание смысла их жизни приходит неожиданно, когда дочитана последняя страница, и книга отложена в сторону. У А. М. Акулинина не встретишь резких контрастов. В его письме мягкость и стремление разглядеть, запечатлеть миг. Даже социальное расслоение на власть имущих и простых не так выпирает, как, например, та граница, которая делит людей на добрых и злых, завистливых и бескорыстных. Писатель подводит нас к выводу: злые люди не могут быть умными. Заметим, однако, что часто бесцеремонность, безнравственность последних делает их хозяевами положения. Но в романе зло не торжествует, оно сдерживается, растворяется в атмосфере дружбы простых людей. Тем не менее, указывает романист, зло может победить, если его будет много. И это есть предупреждение для ныне живущих.

В беспокойные времена люди всегда обращаются к своим истокам. И пусть «история ничему не учит», но при знакомстве с бытом, жизнью, деятельностью предков не может не возникнуть гордое чувство самосознания, любви к Родине, готовность «перемучить» невзгоды. Именно поэтому книга включена в программу по краеведению для

детских библиотек с целью воспитания у юных читателей исторического самосознания и их духовного развития.

Конечно, стопроцентно квалифицировать роман как исторический источник можно лишь с определенной долей условности, хотя, подчеркнем, что использование в научном исследовании сюжетов исторического полотна, созданного писателем-родино(крае)ведом в своей книге, во многом зависит от профессионализма самого исследователя.

Большой читательский интерес у краеведов-исследователей вызвал роман А. М. Акулинина «Падение стены» – размышления писателя о российской деревне, которая, несмотря на все «этапы» ее «возрождения» все катится и катится под уклон... [6]. И тысячи их «укатили в никуда». Кто остановит этот губительный процесс? Романист не дает прямого ответа. Размышляя, он зовет к раздумьям и читателя. В совершенстве владея бытописанием, профессионально используя метод реконструкции, чему многим краеведам можно поучиться, автор ярко воссоздает жизнь людей, их заботы и тревоги, раздумья над судьбами российской деревни, доказывает, что именно в традициях народа коренятся человеческие ценности.

Многие факты и этой книги вполне могут быть использованы в научных краеведческих изысканиях.

В этом же ряду стоит книга А. П. Хлуденева «Олег Рязанский» [7]. «В основу романа положены подлинные исторические факты, события, – говорит автор. – Как художник, я воспользовался своим правом на вымысел, но такой, какой не противоречил бы фактам, был как бы между ними. Вымысел и домысел касается психологии действующих лиц произведения. Ведь без психологии нет образа, а без художественного образа нет и самого художественного произведения. Очень важно, чтобы в историческом романе не искажались исторические факты. Я постарался в моей книге все выверить – и рязанские историки, и краеведы, кажется, в этом смысле ко мне не в претензии» [цит. по: 4, с. 104.]. Неудивительно, что книга вызвала интерес читателей, роман рекомендован для внеклассного чтения в школах.

Однако процедура научного исследования требует от ученого специальных зна-

ний и большого профессионального умения использовать художественную литературу в качестве исторического источника, как бы документальна она не была.

Заключение. Анализ художественных произведений, созданных на родине(крае) ведческом материале подтверждает, что писатель, активно использующий местный материал, профессионально применяющий метод локального описания, вправе изложить в художественной форме результаты своего исследования. Факты из очерка, рассказа, повести, романа (не говоря о произведениях с подзаголовками «документальный очерк», «рассказ-быль», «документальная повесть») иногда и других художественных произведений вполне возможно непредвзято использовать (с учетом исторической критики) в научном исследовании. Они помогают наиболее ярко представить историческую эпоху – быт, нравы, поступки героев, важные исторические события.

Профессионализм писателя-родине(крае)веда в использовании местного материала, изложении им событий в том или ином крае, создании художественных построений в любом жанре в первую очередь проявляется в описании быта. Художественная краеведческая литература становится и для писателя, и для читателя единым проблемным полем, на котором у каждого из них ярко проявляются свои ценности, личные интересы, рождаются предпочтения и делается выбор. В процессе виртуального диалога автора и читателя оба приходят к самоутверждению: литератор повышает творческую культуру, читатель получает художественное видение историко-краеведческих событий, учится понимать настоящее, в результате чего происходит его гражданское становление. У собеседников возникают общие вопросы, например: «Не пора ли объединяться в борьбе с российскими недугами?», «Кто создаст необходимый для России и ожидаемый наро-

дом механизм гармоничного развития всех сторон жизни?» и многие другие.

Вникая в историю и культуру Отчего края, его современность, создавая художественные образы родной земли, писатель ищет ответы на острые вопросы российской действительности. Именно он, писатель-родине(крае)вед, одним из первых предлагает читателям находить адекватные ответы на вызовы сегодняшнего дня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ерохин, С. В. Биологическое искусство / С. В. Ерохин, А. С. Мигунов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 12. – Ч. 1. – С. 69–78.
2. Петров, В. М. Наука и искусство: зачем взаимодействовать? / В. М. Петров // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество: сб. ст. / под ред. О. Личниарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. – М.: ГИИ, 2011. – С. 7–12.
3. Ерохин, С. В. Взаимная интеграция науки и искусства: формирование научного искусства и особенности процесса художественно-научных исследований / С. В. Ерохин // Современные тренды развития социогуманитарного знания: сб. науч. трудов междунар. науч.-практ. конф., 1–2 сент. 2011 года. – Ростов на/Д: Научное сотрудничество, 2011. – С. 7–17.
4. Пирожков, Г. П. Рассказ, очерк, повесть... (возможно ли краеведческое исследование в художественной форме) / Г. П. Пирожков // Рязанский историк. – 2004. – № 2. – С. 101–105.
5. Акулинин, А. М. Крепость на Цне (роман). Татарский вал (повесть) / А. М. Акулинин. – Тамбов: ОАО «ТТ «Пролетарский сеточ»», 2009. – 296 с.
6. Акулинин, А. М. Падение стены (роман в двух частях). Рассказы. Очерки. «И вот иду я... (из мемуаров)». «Потешки» Лозовского / А. М. Акулинин. – Тамбов, 2008. – 380 с.
7. Хлуденев, А. П. Олег Рязанский: роман / А. П. Хлуденев. – Рязань: Русское слово, 2001. – 494 с.
8. Чистяков, В. Лапоточки: рассказ-быль / В. Чистяков // Новая Тамбовщина. – Тамбов, 2003. – 9 июля.
9. Откуда есть пошла земля тамбовская. – Тамбов: Изд-во МИНЦ, 1997. – Вып. 5: Пирожков Г. П. Каменка: из истории тамбовского села. – 30 с.
10. Пирожков, Г. П. Лапти. Целехоньки, лыковые! / Г. П. Пирожков // Экспресс-Репортер. – 1999. – 15 сент. – С. 108.
11. Тимофеев, Л. И. Краткий словарь литературоведческих терминов: пособие для учащихся средней школы / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1978. – 223 с.
12. Елегечев, И. З. Остров смерти: были / И. З. Елегечев. – Тамбов, 1991. – 152 с.

Поступила в редакцию 30.12.2014 г.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Основным критерием целесообразности публикации является новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - раздел «Основная часть»;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель, даются ссылки на работы других авторов за последние годы, а также на граничные 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 К. А. Коровина «Парижское кафе».

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.