



искусство и культура

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ



N 3(19) 2015

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2015 № 3(19)

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 Милковски (Польша, Варшава),
Анжелина Рошка (Молдова, Кишинев),
Тамара Кикнавелидзе (Грузия, Тбилиси),
Эрика Фаччоли (Италия, Болонья),
Олег Ильницкий (Канада, Эдингтон)

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

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

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

Editorial board:
A. A. Alkhymenok (*responsible for unit «Pedagogics»*),
Yu. P. Bezhenar, E. A. Vasylenko, V. N. Vinogradov,
N. V. Vladimirova, N. A. Gugin, V. V. Kulenenok,
V. K. Lebedko, 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 18.09.2015 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 15,35. Уч.-изд. л. 12,01. Тираж 100 экз. Заказ 100.

Оглавление

Contents

Искусствоведение

<i>Кондратенко Т. Г.</i> Абстрактная живопись и основные тенденции ее развития	6
<i>Котович Т. В.</i> Иван Казак. Вскипающая энергия металла	12
<i>Рудич А. В.</i> Работы минских иконописцев в православных храмах Украины (2000–2015 гг.)	24
<i>Мурашко М. В.</i> Влияние концепции на принципы построения визуального языка анимационного рекламного фильма	28
<i>Шишанов В. А.</i> Музыкальная жизнь Витебска на страницах газеты «Наша жизнь» (март – май 1918 г.)	33
<i>Лю Ян.</i> Взаимодействие образного содержания живописных пейзажей и симфонических картин в творчестве китайских композиторов и художников	38

Культурология

<i>Чернявская Ю. В.</i> Советская культура и ценности модерна: официоз и повседневность	44
<i>Вакар Л. У.</i> Тэарэтычныя аспекты рэтраспектыўнай пабудовы нацыянальнай традыцыі ў мастацкай культуры Беларусі XIX–XX стагоддзяў	49
<i>Данченко А. К.</i> Библия и художественная литература англо-американского модернизма (на примере творчества Т. С. Элиота и Э. Паунда) .	54
<i>Русецкий А. В., Русецкий Ю. А.</i> Художественная культура Витебска: песенное искусство Марка Фрадкина .	59
<i>Бароўка В. Ю.</i> Віцебск у творах пісьменнікаў Беларусі XIX стагоддзя	70

Art History

<i>Kondratenko T. G.</i> Abstract Painting and Main Tendencies of its Development	6
<i>Kotovich T. V.</i> Ivan Kazak. Boiling up Energy of Metal	12
<i>Rudich A. V.</i> Works of Minsk Iconographers in the Orthodox Churches of Ukraine (2000–2015)	24
<i>Murashko M. V.</i> Impact of the Concept on the Principles of the Visual Language of Advertising Animated Film	28
<i>Shishanov V. A.</i> Musical Life of Vitebsk on the Pages of the Newspaper «Our Life» (March – May 1918)	33
<i>Lu Yun.</i> Interaction of the Image Content of Painted Landscapes and Symphony Pictures in Works by Chinese Composers and Artists	38

Cultural Studies

<i>Cherniavskaya Yu. V.</i> Soviet Culture and Values of Modernity: the Official and the Everyday	44
<i>Vakar L. U.</i> Theoretical Aspects of Retrospective Shaping of National Tradition in the Artistic Culture of the XIX–XXth Century Belarus	49
<i>Danchenko A. K.</i> The Bible and Literature of Anglo-American Modernism (Based on T. S. Eliot's and E. Pound's Works)	54
<i>Rusetski A. V., Rusetski Yu. A.</i> Vitebsk Art Culture: Song Art by Mark Fradkin	59
<i>Barouka V. Yu.</i> Vitebsk in Works of Belarusian XIX Century Writers	70

<i>Крикливец Е. В.</i> «Положительно прекрасный» герой в эпоху экзистенциального кризиса (на примере романов Ф. Достоевского, В. Короткевича, Ч. Айтматова)	77	<i>Kriklivets E. V.</i> «Positively Beautiful» Hero in the Era of Existential Crisis (Based on the Novels of F. Dostoevsky, V. Korotkevich, Ch. Aitmatov)	77
---	----	---	----

<i>Хань Луцзяо.</i> Проявление принципов философских учений «Тайцзи» и «Тайцзицюань» в корейском и американском искусстве	83	<i>Khan Lutsziao.</i> Manifestation of Principles of the Philosophic Teachings of Taitzi and Taitzitsuan in Korean and American Art	83
---	----	---	----

Педагогика

<i>Орлова А. П.</i> Факторы, способствующие реализации фольклора в формировании этнической идентичности школьников: этнопедагогический аспект	90	<i>Orlova A. P.</i> Factors Providing Folklore Implementation in Shaping Ethnic Identity of Schoolchildren: Ethnopedagogical Aspect	90
---	----	---	----

<i>Сороко Э. Л.</i> Повышение работоспособности и профилактика профессиональных заболеваний у студентов ХГФ посредством здоровьесберегающих технологий	98	<i>Soroko E. L.</i> Increase of Work Ability and Prevention of Art Students' Professional Diseases by Means of Health Keeping Technologies	98
--	----	--	----

<i>Вергунов С. В.</i> 12 законов и правил, которые помогут в достижении успешного проектного решения промышленного дизайнера	104	<i>Vergunov S. V.</i> 12 Laws and Regulations, which will Help Industrial Designers to Achieve Successful Design Dolution	104
--	-----	---	-----

<i>Вергунова Н. С.</i> Значение трансформации в формообразовании средств передвижения для инвалидов	111	<i>Vergunova N. S.</i> Significance of Transformation in Design of Vehicles for People with Disabilities	111
---	-----	--	-----

<i>Чжу Цзин, Полякова Е. С.</i> Взгляды философии на значение музыкального искусства и музыкального образования для человеческого общества	116	<i>Zhu Jing, Polyakova E. S.</i> Ideas of Philosophy on the Value of Musical Art and Music Education for Human Society	116
--	-----	--	-----



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Абстрактная живопись и основные тенденции ее развития

Кондратенко Т. Г.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск



Автор статьи исследует абстрактную живопись как направление, отказавшееся от изображения реальной действительности. Термин абстракция происходит от латин. *abstractio* – «отвлечение». В самом широком смысле слова абстракционизм – это ясное и последовательное осуществление тенденции художественного мышления к абстрагированию, отвлечению изображительных знаков от породивших их образов. Как художественное направление абстрактивизм стал оформляться только на рубеже XIX–XX веков. Это объясняется с одной стороны усилением аналитических тенденций развития художественного мышления, а с другой – отчуждением художника от окружающей его действительности. В абстрактной живописи XX века исследователи выделили две основные линии развития: рационалистическую и экспрессивную, различия между которыми принципиальны и существенны.

Ключевые слова: абстракция, художественное мышление, аналитические тенденции, рационализм, экспрессия.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 6-11)

Abstract Painting and Main Tendencies of its Development

Kondratenko T. G.

Educational establishment «Belarusian State Academy of Arts», Minsk

The author studies abstract painting as a trend which gave up portraying the reality. The term abstraction derives from Latin *abstractio* – «rejection». In the broadest sense abstractionism is clear and consistent execution of the tendency of artistic thinking to abstract, to get pictorial signs away from the images which produce them. As an artistic trend abstractionism was shaped only in late XIX – early XX centuries. This is explained by strengthening of analytical tendencies of the development of artistic thinking, on the one hand, and alienation of the artist from the surrounding reality, on the other. In the XX century abstract painting the researchers singled out two main lines of development: the rationalistic and the expressive one, the differences between which are principle and essential.

Key words: abstraction, artistic thinking, analytical tendencies, rationalism, expression.

(Art and Culture. — 2015 — № 3(19). — P. 6-11)

Абстрактная живопись – направление, отказавшееся от изображения в работах форм реальной действительности. Тенденция к абстрагированию действовала в истории искусства всегда. Характерно, что уже в искусстве каменного века существовало искусство предельно геометризированных символов, геометрическая орнаментация орудий и человеческого тела. Эта общая закономерность формообразования, присущая всем видам изобразительного ис-

кусства – преобразование изображения в конструкцию, конкретного в абстрактное.

Цель статьи – создание картины белорусской абстрактной живописи, исходя из тенденций развития европейского абстракционизма.

Возникновение абстрактной живописи связывают с тем, что художники стали «высвобождать» заложенные в самой природе живописи выразительные средства, такие как фактура, цвет, линия, пятно, выдвигая на первый план такой аспект, как зрительная

Адрес для корреспонденции: e-mail: tkondrat@yandex.by – Т. Г. Кондратенко

конструкция – архитектура произведения [1; 2]. «Абстракция, как жажда созидания непостижимых знаков спрятана на глубине души человеческой», – отмечал В. Турчин [3]. Разрушая прямые связи с натурой, абстракция дала освобожденным элементам живописи – цвету, пятну, линии, фактуре – возможность жить самостоятельной жизнью. Теория про «освобожденную живопись» приобрела широкую популярность среди представителей разных направлений «авангарда» начала XX века. Изначально сформулированная как вербальный текст, она превратилась в визуально-изобразительный миф в творчестве художников-авангардистов. «Вся живопись до супрематизма была скована формой натуры и ждала своего освобождения, чтобы говорить на собственном языке», – утверждал К. Малевич [4, с. 9]. Семантика абстрактного искусства проявляется в том, что оно избавлено от аллюзий реальности. Синтаксис и семантика здесь равноправные, структура и есть значение, а значение есть структура, а, значит, возможность различных перекодировок и перегруппировок бесконечна [5, с. 36].

Истоки абстрактной живописи. Время создания первой абстрактной картины точно не установлены. Между 1910 и 1915 годами многие европейские художники пробовали себя в беспредметных, не фигуративных композициях (в живописи, рисунке, скульптуре). Среди них Р. Делоне, М. Ларионов, Ф. Пикабия, Ф. Купка, П. Клее, Ф. Марк, А. Явленский, У. Боччони, Ф. Маринетти, В. Кандинский, П. Мондриан, К. Малевич и др. «Изобретателем» абстракции обычно называют В. Кандинского, имея в виду его акварели 1910–1912 годов и его теоретические работы, которые объективно свидетельствуют о самодостаточности искусства, указывают на способность искусства своими собственными средствами создавать некую новую реальность. И в практике, и в теории В. Кандинский был наиболее решительным и последовательным из тех, кто в это время подошел к черте, отделяющей фигуративность от абстракции.

В абстрактной живописи XX века исследователи выделили две основные тенденции: рационалистическую и экспрессивную. С первой линией тесно связаны поздний синтетический кубизм, орфизм, пуризм,

позднее – оп-арт, а со второй – абстрактный экспрессионизм. Художники геометрического абстракционизма конструируют свои интуитивные или интеллектуальные послания в простых геометрических формах. Абстрактные экспрессионисты, напротив, отходят от четких, конкретных форм с целью экспрессии, выражения своего внутреннего состояния. Первые избегают субъективизма, вторые – подчеркивают, усиливают его. Представители первой линии «строят», второй – переживают. В конце XX века абстрактная живопись, как специфическая форма изобразительного творчества, распалась на несколько направлений развития. Исследователи выделяют такие направления, как геометрическая абстракция, лирическая абстракция, жестикующая абстракция, аналитическая абстракция и более частные течения – супрематизм, информель, нюажизм и др.

Зародившиеся в начале прошлого столетия главные направления беспредметного искусства (супрематизм и экспрессионизм) в дальнейшем были искусственно вытеснены из отечественного художественного процесса. Различные формы абстрактного искусства, будучи фактически под запретом в отечественном художественном пространстве в течение более чем полвека, вновь стали возрождаться лишь в начале 1980-х годов: «...Можно себе представить, сколько могло бы появиться на нашей почве новых последователей ВХУТЕМАС, если бы не насильственная остановка теории и практики школы К. Малевича...», – писал в 1991 году Ф. Неманец [5, с. 28].

Белорусская абстракция. В 1980-е гг. пионеры современной белорусской абстракции вновь обратились к наследию раннего белорусского авангарда, к художественной жизни Витебска 20-х годов и к тем теоретическим разработкам, манифестам и статьям, которые оставили после себя его представители. Кроме того, восьмидесятые годы стали временем расширения горизонтов и открытия белорусскими художниками мало известного ранее опыта западно-европейского и американского искусства. В Москве прошли выставки Р. Раушенберга, Д. Моранди, А. Агара, выставка коллекции музея Жоржа Помпиду, в Минске прошли выставки Юккера и Вазарелли, появлялись

новые, посвященные станковой живописи, книги и монографии. В рамках многочисленных выставочных проектов на страницах журналов «Арт» экспонировалось и репродуцировалось большое количество произведений беспредметного искусства, самых разных его направлений и форм. Все это не могло не повлиять на становление и развитие творчества молодых тогда живописцев. Вопрос о том, что же в большей мере повлияло на развитие белорусского абстрактного искусства после 1980-х до сих пор во многом остается открытым. Тем не менее, определенные влияния представляются очевидными, на них указывает прямое формальное сходство отдельных произведений, в ряде случаев сами авторы указывают на них в своих интервью. К примеру, О. Мурашко называет Д. Розенквиста, Ф. Кляйна, Р. Эдда, Э. Келли, Дж. Альбертса среди художников, чье творчество в наибольшей степени повлияло на становление его творческого метода. З. Луцевич называет С. Томбли, П. Клее, Ж. Миро. Анализируя произведения В. Куфко, становится очевидным, что мотивы его творчества, родственные и искусству Ар брют, и творчеству Ж. Миро. Постживописная абстракция и оп-арт, орфизм, неопластицизм, информальное искусство, пуризм, иероглифическая абстракция, абстрактный экспрессионизм, ташизм – все эти направления развития западноевропейского и американского искусства в той или иной степени находили свои отзвуки в современной абстрактной живописи Беларуси.

Однако именно в рамках витебского авангарда начала XX века были заложены основные линии развития абстрактного искусства, которые спустя более чем полвека нашли свое продолжение в станковой живописи. В 1980-е годы для ряда белорусских художников формалистические эксперименты представителей раннего белорусского авангарда оказались как никогда востребованы. Теоретические труды К. Малевича [4] и В. Кандинского [6], их статьи и записи разговоров с учениками содержат прямые указания для построения и прочтения произведений абстрактного искусства, включая их концептуальное обоснование. К. Малевич писал: «Живописная фактура начинает расцветать как таковая, выходит на сцену не предмет, а цвет и живопись... Для живописца все разновидности, свой-

ства и качества предмета не что иное, как живописные разницы. Оттого при создании живописных форм необходима система их построений, закон конструкционного взаимодействия. Как только выстроится такая конструкция, она будет выражать собою новый физический вывод и станет предметностью наряду со всеми мировыми живописными растениями» [4].

Белорусские художники-абстракционисты. В результате изучения произведений белорусской абстрактной живописи установлено, что «удельный вес» абстрактного искусства в станковой живописи Беларуси на протяжении 1990–2000 годов возрастал. Все больше авторов начали обращаться к нефигуративным формам передачи своего художественного видения, несмотря на то, что 1980-е годы такие художники были скорее единицами – Л. Русова, С. Кирющенко, З. Литвинова. Отличительной особенностью абстракционистов того поколения было то, что они, за редким исключением, работали скорее на стыке фигуративного и нефигуративного искусства. В конце 1990-х к получившим уже признание мастерам присоединился целый ряд живописцев молодого и среднего поколения, существенно расширился не только возрастной диапазон, но и спектр стилистических направлений. Абстрактная живопись Беларуси периода 1990–2010 годов представлена относительным многообразием форм. Среди них следует особо выделить геометрическую абстракцию (А. Малей, С. Кирющенко, О. Мурашко, А. Иванов, Н. Бущик и др.), лирическую абстракцию (А. Коновалов, Кузнецов, З. Луцевич) и абстрактный экспрессионизм (А. Журавлев, В. Шилко, А. Марышев, А. Фалей и др.). В геометрической абстракции тогда начали и продолжают успешно работать такие разные художники, как О. Мурашко, В. Шилко, П. Кастусик, А. Сильванович, Ю. Нестерук, С. Кирющенко, А. Малей, А. Досужев. К лирической абстракции могут быть отнесены произведения Б. Семилетова, Д. Мороз, Л. Хоботова, А. Кузнецова, А. Коновалова, В. Савича, Л. Медвецкого, В. Ляхович, А. Забавчика, З. Луцевич, В. Концадайлова, А. Фалея, Б. Иванова, В. Песина и др. К абстрактному экспрессионизму и ташизму относятся произведения А. Журавлева, А. Савича, А. Кузнецова (поздний

период), А. Кравченко, В. Николаева, А. Манышева, А. Иванова. Кроме того, имеется целый ряд авторов, чье творчество носит как бы пограничный характер, их произведения балансируют на грани условности, стилизации и полной беспредметности. В творчестве В. Герасимова, В. Климушки, В. Костюченко, Е. Шлегель, О. Лузан, а также многих из уже названных авторов встречаются как полностью беспредметные произведения, так и такие произведения, где абстрактные пятна и линии переплетаются со знаками, символами и узнаваемыми формами.

Одной из наиболее значимых фигур, работающих на стыке беспредметного и фигуративного искусства в изучаемом периоде, является Зоя Литвинова. В ее творчестве черты русского кубофутуризма переплетаются с некоторыми чертами орфизма и Баухауза («Женщины и птицы» (1994), «Золотое и красное» (1998), «Болеро» (2005). Сложная, насыщенная колористика ее произведений, особенно ранних периодов, свидетельствует о ее знакомстве с разработками по цветоведению не только В. Кандинского, но и Й. Иттена, П. Клее. Можно сказать, что на основе переосмысления теорий сезанизма, кубизма и народного искусства ее творчество с ярким национальным звучанием, стало знаковым явлением для белорусской живописи.

В соответствии с типологизацией произведения геометрической абстракции относятся к репрезентативной абстрактной живописи, одним из первых таких произведений в исследуемом периоде был полиптих Л. Руссовой «Двухцветная композиция для цифры 1376» (1990). Позднее в русле геометрической абстракции стали работать С. Кирющенко, В. Шилко, О. Мурашко, А. Малей, С. Оспорилко, А. Иванов и др. Для более подробного исследования обратимся к творчеству Сергея Кирющенко, который, опираясь на теоретические разработки П. Мондриана, сам определял свое творчество как неопластицизм. Его творческое развитие шло от эмоциональной, исключительно живописной стихии ранних картин, к интеллектуально опосредованным, логически выстроенным пластическим структурам в произведениях конца 1990-х. Уже в серии «Бегущая земля», несмотря на их страстность и драматизм, присутствует мощное геометрическое организующее начало. В ранних

работах С. Кирющенко («Падение» (1994), «Предчувствие» (1992)) формы первобытного искусства переплетаются с влиянием кубизма и «сезанизма». Однако в произведениях конца 1990-х присутствует явное влияние теоретических разработок П. Мондриана. В циклах «Бегущая земля» и «Пространство синего» конструкция рождается в процессе оппозиции чистых элементов – возникает динамический ритм. Такая стратегия полностью соответствует теоретическим установкам представителей неопластицизма начала XX века. В более поздних произведениях С. Кирющенко демонстрирует связь с американским и немецким концептуальным искусством и в первую очередь с оп-артом [7]. Это ярко видно в произведениях «Hello, Розалинда» (2007), «Приземленное искусство III» (2008), «Двенадцать частей целого» (2008), полиптих «Струп-тест» (2009).

Произведения О. Мурашко, выполненные в изучаемом периоде, также относятся к репрезентативной абстракции, а именно к геометрической абстракции. Следствием влияния системы П. Мондриана на творчество О. Мурашко является в первую очередь реформа палитры его произведений, которая заключалась в проведении «денатурализации» красок живописи. Начиная с середины 1990-х годов О. Мурашко начал наносить на свои холсты прямоугольную сетку и использовать только чистые цвета. Несмотря на строго геометрический характер композиций, в них всегда присутствует легкая асимметрия. В качестве примера можно назвать такое его произведение, как «Весна в Ратомке» (2008). В произведениях О. Мурашко конструкция рождается в процессе оппозиции чистых элементов, и так возникает своеобразный динамический ритм. В соответствии с теорией нео-пластицизма новая пластическая идея не может использовать форму натуралистического или конкретного изображения, она игнорирует частности окружающего мира, то есть натуралистические форму и цвет, и находит свое воплощение в абстрагировании от их формы и цвета.

Вторую более многочисленную и, пожалуй, более обсуждаемую тенденцию развития абстрактной живописи представляет лирическая абстракция, она относится к экспрессивному блоку в типологии. Этот сектор белорусской станковой живописи

динамично развивался на протяжении исследуемого периода, о чем свидетельствуют работы Г. Дроздова, Б. Семилетова, К. Сумаревой, Т. Гриневич, С. Давидович, В. Денисенко, А. Кузнецова, Забавчика, А. Коновалова, В. Концедайлова. В творчестве этих художников утонченная колористика сочетается со сложными, зачастую многослойными техниками нанесения и активными экспериментами с материалом. Близость творчества названных художников к дизайну и декоративно-прикладному искусству является предметом полемики для исследователей. Формальные поиски некоторых из них зачастую имели своей целью изобретение все более красочных и сложных декоративных эффектов. В тоже время целый ряд художников, чье творчество может быть отнесено к лирической абстракции, демонстрировали связь с традициями западноевропейского искусства. Эти художники воплощали в своих произведениях новые стилистические и концептуальные поиски. К примеру, очевидно формальное и техническое сходство произведений В. Концедайлова и А. Савича с живописью и графикой испанца Э. Тапиэса, а Н. Залозной с творчеством немца А. Кифера. В случае с Н. Залозной речь идет о плодотворном длительном влиянии, в то время как в произведениях В. Концедайлова и А. Савича можно предположить некоторое заимствование и имитацию.

Уже в ранних своих произведениях Н. Залозная демонстрировала склонность к метафорическому, а позднее концептуальному видению художественного образа. В ранних работах, таких как «Поклонение волхвов» (1989) имеется большая доля условности, схематичности композиции, заметна близость к примитивам и народному искусству, стремление к редукции деталей и частных вплоть до сведения изобразительности до знака и символа. При этом уже в ранних произведениях очевидно понимание автором вопросов цветовой гармонии, соподчинения и контрастности, намечается особая, свойственная Н. Залозной «цветовая драматургия», которая стала характерной для нее в более поздние периоды. Следует отметить, что и Н. Залозная не избежала влияния декоративизма, о котором шла речь ранее. В произведениях начала 1990-х годов – «Композиция – II» (1991), «Ландшафт» (1992), «Письмо до-

мой» (1992), «Автопортрет в пейзаже», «Зимний ландшафт», «Поздние цветы» (1992), «Та, что плывет» (1995), «Черновые записки» (1995) – ее мастерское владение цветом зачастую становится на службу не выразительности, а скорее эффектности. Творческое взаимовлияние с художником И. Тишиным, годы жизни в Германии, воспринятое влияние немецкого искусства, и в первую очередь А. Кифера – все это привело к формированию самобытной, уверенной и последовательной творческой стратегии, которая наиболее полно раскрылась в 2000-е годы. «Некоторые мысли» (2008), «Небесная пауза» (2009), «Малый мир» (2009), «Короткий сон» (2008), «Свободный полет» (2009) – все эти произведения, как и в целом творчество Н. Залозной, следует отнести к экспрессивному сектору. Исключение составляют лишь несколько отдельных работ, где автор опирается на конкретное теоретическое обоснование. Так, «Сфера Паскаля» (2009) является скорее произведением репрезентативным, несмотря на кажущуюся эмоциональность и импульсивность исполнения. Гештальтом при создании «Сферы Паскаля» послужила так называемая «геометрическая метафора в философии» [8], что заявлено в названии, а также в самой структуре произведения. Структурный анализ данного произведения, приведенный в таблице 12, показал, что фрагмент цитаты Б. Паскаля (возможно взятой у Борхеса [8]) Н. Залозная ввела в свою композицию: «Вселенная (природа) – это бесконечная сфера, центр которой везде, а окружность – нигде».

Важным разделом типологии белорусской станковой живописи, относящимся к направлению абстрактный экспрессионизм, является творчество таких витебских художников-абстракционистов, как В. Ляхович, В. Шилко, В. Васильев, А. Фалей, А. Соловьев, Л. Медвецкий, А. Кравченко и др. Развитие абстрактного экспрессионизма в белорусской станковой живописи изучаемого периода связано с творчеством группы «Аршица», с творчеством целого ряда витебских живописцев, а кроме того с творчеством молодых живописцев начала 1990-х годов: В. Федоров, Г. Шутов, Е. Галуза, К. Хлопов, А. Лунев и др. Продолжая творческое осмысление наследия основателей абстрактного искусства, подтверждая непрерывность культурных традиций, витебские

художники в качестве своей основной задачи видели дальнейшее развитие традиций абстрактного искусства.

«...Самые изощренные формы работы с фактурой и самое широкое ее понимание породил поздний авангард. Именно идеи позднего авангарда вдохновили творчество Валентины Ляхович. В витебских дневниках Льва Юдина, ученика Малевича (особенно в части, которая посвящена проблемам «материального перехода» и «материального спектра») она встретила близкие ей мысли про переход фактуры в энергию цвета, и наоборот: про связь фактуры с воплощением цвета...», — отмечает Л. Михневич [9].

Творческое становление витебского живописца А. Соловьева началось в окружении послевоенного латышского авангарда под влиянием А. Паулюкаса. В творчестве А. Соловьева очевидны реминисценции творчества А. Паулюкаса и Дж. Поллока, кроме того, заметно влияние фовизма и экспрессионизма. Изысканные фактуры А. Кравченки соответствуют сложным, нежным настроениям его произведений, а творчество В. Шилко характеризуется почти плакатной выразительностью, где насыщенная колористика подчеркивает обобщенные формы. В. Сахно, В. Куфко, В. Кузнецов в своих работах стремятся оживить цветовые структуры, показать активное взаимодействие на полотне цветовых зон и фактур. Эти мастера строят свои живописные экспрессивные композиции почти без предварительных эскизов, полностью доверяясь интуиции и воображению. Объединяют их творчество присутствующие в произведениях «отголоски» ташизма, иероглифической абстракции и абстрактного экспрессионизма в духе Дж. Поллока, а также направления Ар брют.

Заключение. Анализ особенностей позволяет установить разницу между творчеством витебских и минских художников-абстракционистов. Произведения большинства минских представителей абстрактного искусства можно отнести к лирической абстракции, а витебских — к абстрактному экспрессионизму и геометрической абстракции. Минские живописцы в своем творчестве больше разрабатывали вопросы формы, пластики, были сосредоточены на технических приемах. Вследствие этого в их работах видно виртуозное вла-

дение различными техниками нанесения красок, характерна изобретательность, техничность и рафинированность. Яркими примерами могут быть такие произведения, как «Лабиринт» (2007), «Феникс» (2008), «Оранжевый натюрморт» (2004) В. Климушко; «Жертва» (2008), «Преломление» (1999), «Сон» (1999) Л. Хоботова. В то время как для витебских представителей абстрактного экспрессионизма свойственна большая импульсивность, спонтанность. Выявлены такие специфические особенности витебского абстрактного экспрессионизма периода 1990–2010-х гг., как стремление «выразить невыразимое», в котором соединяются интуитивная работа с материалом и спонтанная экзальтированная жестикуляция. Характерны также подчеркнутый уход от эстетизации, грубая и брутальная пластика, синтез абстрактной живописи с пространственными видами, включающими инсталляцию, объект, объемный текстиль, монументальное искусство и др. Объединяющим и главным и в том, и в другом направлении являются не ассоциации с конкретными реалиями, а создание особых абстрактных миров, увлекающих зрителя в глубины его «я», создание своеобразных «психогрэм», возникающих в результате интуитивных представлений и переживаний художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Temkin, A. Klee und die Avantgarde 1912–1940 / A. Temkin // Paul Klee: Leben und Werk / bearb. von J. Glaesemer; Paul-Klee Stiftung, Kunstmuseum, Bern. – Stuttgart, 1996. – S. 57–82.
2. Werckmeister, O. K. Von der Revolution zum Exil / O. K. Werckmeister // Paul Klee: Leben und Werk / bearb. von J. Glaesemer; Paul-Klee Stiftung, Kunstmuseum, Bern. – Stuttgart, 1996. – S. 31–56.
3. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1993. – 248 с.
4. Малевич, К. О новых системах в искусстве / К. Малевич // Малевич. Классический авангард. Витебск – 8: [альм. / ред. Т. Котович]. – Минск, 2005. – С. 8–33.
5. Цыбульскі, М. Паэтыка постмадэрнізму ў беларускім жывапісе / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 7. – С. 36–37.
6. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб.: Азбука, 2001. – 560 с.
7. Орлова, Е. В. «Оп-арт» – оптическое искусство в Германии на рубеже 1950–60-х гг. / Е. В. Орлова // Геопрофи. – 2003. – № 5. – С. 49–52.
8. Борхес, Х. Л. Собрание сочинений: в 4 т. / Х. Л. Борхес; [сост., предисл. и примеч. Б. В. Дубина]. – 2-е изд., испр. – СПб.: Амфора, 2006. – 4 т. – С. 76.
9. Михневич, Л. Ад краявду да канцэпту. Пейзаж як узор наватарскай думкі / Л. Михневич // Мастацтва. – 2010. – № 4. – С. 44–47.

Поступила в редакцию 04.05.2015 г.

Иван Казак. Вскипающая энергия металла

Котович Т. В.

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



Статья посвящена творчеству одного из известных витебских скульпторов И. Казаку. Иван Владимирович Казак родился 6 июля 1959 года в г. п. Бешенковичи Витебской области. В 1983 г. закончил Белорусский театрально-художественный институт в мастерской А. А. Аникейчика. Определен структурообразующий элемент творчества – вскипающая энергия материала. Действительно, читатель может увидеть это воочию в представленных работах скульптора. Автор статьи находит именно такую метафору для выявления главного пластического средства для создания пространственно-пластической структуры произведений, находит «кратное» для основных произведений скульптора И. Казака. Наиболее значительный период творчества Ивана Казака – это создание произведений символических, образно ассоциативных, выполненных в станковой скульптуре. Однако, при композиционной, структурной и сюжетной схожести это – разные образы с разной информационностью, эмоциональностью и воздействием.

Ключевые слова: скульптура, пластика, объем, композиции.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 12-23)

Ivan Kazak. Boiling up Energy of Metal

Kotovich T. V.

Educational establishment

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

The article centers round the creative activity of one of outstanding Vitebsk sculptors I. Kazak. Ivan Vladimirovich Kazak was born on July 6, 1959 in the town of Beshenkovichy, Vitebsk Region. In 1983 he graduated from Belarusian Theater and Art Institute at A. A. Anykeichik's Workshop. The structure building element of his creativity was shaped then-boiling up energy of the material. The reader can see it clearly in the presented works by the sculptor. The author of the article finds just this metaphor to find out main plastic means for creating space and plastic structure of works, finds out the «integer» for basic works by sculptor I. Kazak. The most significant period in Ivan Kozak's work is creation of symbolic, image associative works of indoor sculpture. However similar compositionally, structurally and from the point of view of the plot they are, these works are different images with different informational and emotional impact.

Key words: sculpture, plastics, volume, compositions.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 12-23)

Учитель передал ученику пластическую свободу мышления и мастерство композиции. Будучи новатором в пространственном построении произведения, А. А. Аникейчик поддерживал в молодом коллеге образное видение мира и способность воплотить свое видение в скульптурной форме. В формировании мировоззрения художника Ивана Казака самое важное значение имел Мастер, личность которого оказала на него даже большее влияние, чем обучение секретам ремесла. Как замечает

сам скульптор, композиция – вопрос интуиции: «Вот композиция “Боль”, например... Вот возник образ матери, которая стоит на коленях и пеленает своего израненного сына, который остался без рук, без ног. А ведь он пришел в мир из нее, прошел через нее... Это очень сложно – ответить на вопрос о форме и композиции. Это как у поэта спросить: как рождается поэма? Это свыше нас... Потом только начинаешь сознавать, когда уже что-то вылепишь, и идут какие-то поправки, подключается профессионализм.

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

Объяснить, как возникает идея, практически невозможно. Аникейчик говаривал: «Лепить мы вас научим, а вот композиция – это дар Божий»».

Цель статьи – выявление главных структурных единиц в творчестве скульптора Ивана Казака и структурообразующего элемента в его композициях.

Следует подчеркнуть, что из двух синонимов («скульптура» и «пластика», первый из которых обозначает высекание и вырезание, а второй – наращивание объема) по отношению к этим работам художника более подходящим является второй – пластика. Реальный, вещественный объем у него существует как сгусток пространства, свернувшийся вовнутрь. Формы его динамичны, их линии то мягко струятся, отчего возникает впечатление льющегося металла, то срываются друг в друга, как в момент катастрофы.

«Сальвадор Дали» приобретает вид сгустка пространства. Из его головы вырастает обнаженная женская фигура. Это – образ из глубин подсознания, из сна памяти и воплощение мистических картин самого Дали. Выполненная в симулине композиция получила внутрисилуэтные формы, словно движущиеся вовнутрь. Дугообразные, вьющиеся, они скользят, превращая весь силуэт в игру теней. Впадины круглятся. Левый глаз яростным пистолетным дулом глядит из вдавленной глазницы, а на месте правого – круглая впадина, оправленная в гибкую змееобразную линию брови, выходящую из фигуры женщины и перекинутую в прямую вертикаль носа.

Рифмой вторят этим изгибам правый ус, завитый под самой впадиной, и такой же круглый, и правая чуть обвисшая щека, и яйцеподобный подбородок, форма которого выступает из темного провала. Левая часть композиции (это – правая часть лица) на треть выше правой части композиции за счет фигурки.

Фантастическое женское существо без лица с головой, похожей на яйцо, в отличие от яйцевой формы подбородка, расположенного вертикально. Какая-то странная форма отростка на нем подчеркнута двумя такими же на месте груди. Изгиб ее тела вторит изгибу ее левого плеча, а темная вогнутость между телом и рукой растекается

широкой яйцеподобной впадиной на лбу. Фигурка изогнута справа налево, и эта изогнутость организует все линии правой части лица Дали.

Левое плечо женского существа плавной льющейся линией соскальзывает в дугу прически и щеки Дали. Часть лица вогнута, спрятана как будто в тени волос-дуги. Там же прячется круглый ус, рифмуясь с глазом.

Вся композиция представляет собой ромб, вписанный в треугольник. В углах ромба расположены круглые формы: голова (верхнее острие ромба) – выпуклая, подбородок (нижнее острие ромба) – выпуклый; на левой стороне ромба находятся вогнутая форма в нижней части женской фигуры и вогнутая форма глазницы; на правой стороне ромба – выпуклая форма глаза; левое и правое острия ромба – вогнутые формы усов. Крест, удерживающий ромбовидную форму, образован вертикалью (женское плечо и нос Дали) и горизонталью усов Дали. Общий треугольник композиции составляет женская голова в вершине и два скругления внизу (правая и левая щеки).

Вся композиция подобна вертикально поставленному яйцу, у которого срезали всю переднюю часть, отчего выплыло его внутреннее содержимое в виде перетекающих и сплетающихся линий, выпуклостей и вогнутостей.

Та же композиция, но выполненная в бронзе и меди, более вытянута вверх, в ней больше выпуклостей, и даже некоторые вогнутости здесь превратились в выпуклости. Женская фигурка сделалась более женственной, и в ней исчезла мистичность фантастического существа. Извилистые линии формы, образованные соединением жестких коротких прямых отрезков, стали целиком плавными. Мягкое, даже чуть расплющенное книзу, лицо превратилось в вытянутое с брезгливо выдвинутой нижней губой. Лоб, нос и верхняя губа покрылись капельками золотистого пота. Взгляд выпуклого левого глаза из пристального сделался взыскующе-задумчивым.

При всей композиционной, структурной и сюжетной схожести это – разные образы с разной информационностью.

«Умершим роженцам» – фрагмент искореженного металла, словно прошедшего сквозь огонь, изломанного в муке, пронзен-

ного пустым пространством внутри общей формы произведения. Эти прорывы в пустоту наиболее важны для образности. Именно они несут в себе символ и мысль автора, они являются сюжетом композиции. В этих прорывах просвечивает и исчезает уходящая душа и нерожденное существо. Это – целый мир, погибший от боли. И вокруг него неживая материя, умирающая, но все еще мягкая, льющаяся, зовущая и красивая.

Фигура полутоит на коленях, изогнутая назад. Треугольник, или скорей пирамида, в нижней части композиции, вершина которой округляется и переходит в диагональ корпуса, завершающегося шаром головы, встроенным в окружность. Правая рука превратилась в крыло пирамидальной формы, сложенное и увядающее. Внизу его виден маленький бугорок женской груди с набухшим соском, никогда не вскормившим младенца. Бугрящийся живот разрывает круглая зияющая, уходящая вглубь, дыра. Грудь пронизана таким же, но длинным разрывом. Голова склоняется влево, а вокруг нее – словно нимб, сотворенный, плавно вытекающий из линий тела. Это – единый силуэт, образованный скрещенными ногами (нижняя пирамида), полукругом живота (он выпирает вправо), диагональю левой части торса, нимбом, переходящим в крыло (верхняя пирамида).

Конструкция устойчива, благодаря нижней пирамиде, и динамична, благодаря углу, образованному между ногами и клонящимся торсом; устойчива, благодаря кругу головы-нимба, и динамична, благодаря острому верхнему углу крыла. Фигура отклонена назад (сгиб находится в области живота) и как бы опирается на некую форму (она является продолжением тела и представляется подобием левой руки). Она будто медленно опускается на землю, медленно разрываемая изнутри. Ее плоть рассечена по центру и от центра устремлена в обе стороны.

Вся композиция имеет форму треугольника, верхний угол которого – голова, а основание – согнутые в коленях ноги. Вместе с тем очевидно, что она содержит и фигуру из двух треугольников, смыкающихся в круге живота: один из треугольников направлен основанием вверх (верх крыла и нимб-голова – две точки этого основания), второй имеет основание внизу (правое и левое

колена – две точки этого основания). Главная пространственность также треугольна (в ногах), она упирается в пространственность круглую (живот) и устремляется в расширяющуюся длинную пространственность (внутри торса). Она несет основную смысловую нагрузку.

«Плач Земли» – разъятый земной шар и светящийся атом человеческого мозга внутри сферы. То ли руки человека разнимают тело Земли, чтобы расколоть в прихоти познания все окружающее, то ли эти же руки пытаются сжать разлетающийся шар. Мозг человека, мозг Земли – часть вселенной, замкнутые в единстве, – вечный вопрос о смысле человеческого существования в мире.

Форма шара дополняется окружающим его «сатурновым» кольцом. Один конец кольца завершается извилистой кистью руки с длинными извилистыми пальцами. Другая рука искажена, искривлена, пальцы искорежены и согнуты, она словно пытается удержать вырывающийся кусок материи, голубого фрагмента океанической волны или атмосферы.

Композиция опирается на левую оконечность кольца. Шар внутри разъединен на полушария, и одно из них (правое) чуть сдвинуто вверх. Вьющаяся плоская лента кольца подобна шарфу с взвивающимся концом. Динамика треугольной рваной формы левой части взрывает всю стабильную закрученность и закольцованность композиции.

«Наполеон и Жозефина», сплетенные между собой вьющимися женскими руками. Фигура женщины только очертаниями контура возвышается над фигурой великого полководца и императора, только ореолом любви окружает его треуголку. Но кольцо ее вьющихся рук символизирует образ его славы в веках. Ее пластический образ над его головой – нимб его святости для него и ее любви к нему, это – его охранная грамота.

Закольцованность в произведениях Ивана Казака представляется связностью всего со всем, зависимостью всего от всего, соединенностью миров и душ, материальной и духовной перетекаемостью всего во все.

«Диалог» – три формы (два шара и яйцо) подножием соединены в виде треугольника под двумя извилистыми фигурками, мужской и женской. Подножие напоминает че-



Чернобыльская Мадонна



Боль



Танец



Уличный музыкант



Окно



Сальвадор Дали



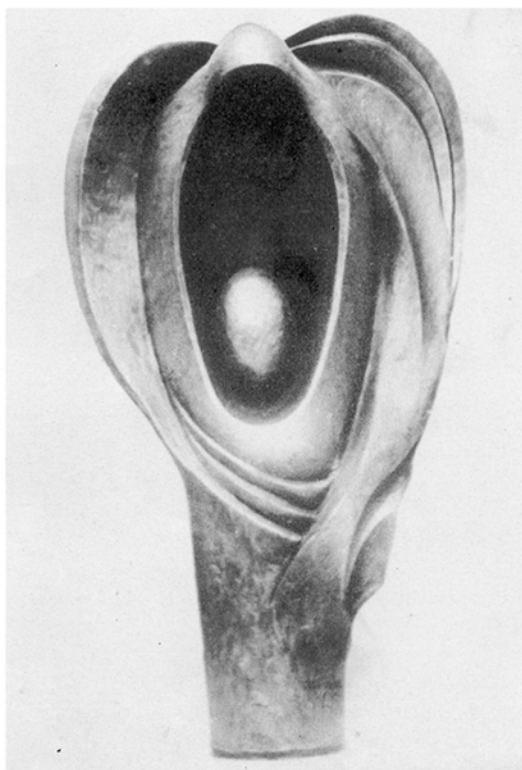
Сальвадор Дали



Диалог



Плач Земли



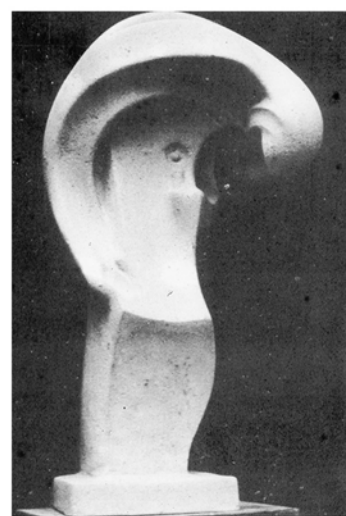
Рождение Ангела



Умершим роженицам



Наполеон и Жозефина



Подайте Христа ради



Лик



Древо любви



Музыка влюбленных



Полет

ловеческое лицо, в двух шарах посередине нечто подобное глазам (разрезы широкие и даже как будто грустные), а на плоскости между ними выступ в виде крошечного носика. Подножие кругло и устойчиво. А фигурки похожи на две тонкие спички, уже сгоревшие, с загнутыми друг к другу головками, извилистые, трогательные. Последние люди на пустой земле? Уже обожженные и прощающиеся? Обреченные? Их формы змеятся линиями торсов, ног, ягодич, шей и каплями голов. Склоненные длинные шеи рифмуются: женская – ниже, мужская – навстречу и выше. Фигурки существуют в одном и едином ритме. Динамику работе придает не только хрупкая пластичность тел, но и общая геометрия всей композиции, представляющая собой треугольник (основание – два шара, вершина – мужская голова), вытянутый вверх.

«Адам и Ева» (1) (цветная вкладка) – сюрреалистическая комбинация с перетекающими друг в друга частями ноги, ребра, глаза, изгиба женского тела, капли-формы женской головы, оплетающими мужской профиль.

Мужская голова установлена бокалом на круглом подножии, а шея в развороте напоминает ножку бокала. Голова вытянута вверх в виде яйца. В лице вторящие друг другу льющиеся вогнутые области щеки и глаза, выпуклые – лба и носа. Основание ребра опирается разъятой вогнутой стороной в большой палец ноги, а каплеобразной выпуклой другой стороной соприкасается с шеей Адама. Тело женщины, струей льющееся вверх из ребра к голове Адама, изогнуто. Ее торс и живот возвышаются над ребром, ноги выгнуты дугой, вторя линии адамова лба. Голова-капля с круглой выемкой внутри как бы вливается в вогнутую полость в мужской голове. Пальцы ноги у шеи Адама на подножии растопырены и похожи на длинные капли. Глаз перевернут, расположен вертикально и завершает ступню сбоку и тоже подобен капле.

Это перетекание, эти льющиеся формы и плывущие линии отнюдь не лиричны. Иван Казак как художник лириком не является. Скорей, и это очевидно, композиции его наполнены драмой существования формы. Пластические и как будто иллюзорно мягкие, они на самом деле набухают изнутри.

Они энергетичны и экспрессивны. Возникает ощущение вскипания материала и его сильного разогрева.

В композиции фигура Евы вырывается вверх протуберанцем, а пальцы ноги оплывают, а сустав вырванной кости подобен ковшу, над которым нависает золотая капля, готовая пролиться в полость ковша. Глаз остро сияет вниз, соединяя всю композицию в узел.

У Ивана Казака есть еще одна композиция с таким же названием – **«Адам и Ева» (2)** (цветная вкладка). В ней основанием служит сама кость ребра, из вершины которого вырывается пламя страсти, чьи петли отдаленно напоминают слитые воедино и разлетающиеся, как от столкновения, человеческие тела. Будто жаждущий свободы дух из сосуда, будто легкий и прозрачный дым, будто лента Мебиуса или спираль ДНК – форма вьется вокруг внутреннего пустого пространства. Форма выгибается и обрывается внутрь, мелькает светотенью.

Также мало лирики, но много драматизма в композиции **«Полет»**. Лежащая на правой щеке голова (всегдашняя яйцообразная форма, едва заостренная к подбородку), из левой стороны которой вырывается узкое и острое, как язык пламени, тело, чья линия параллельна линии горизонта-постамент. Возникает впечатление сна? или трагедии прерванного полета? полета, завершившегося смертью? или предчувствия будущего полета? Торс летящего превращается в голову, похожую на ключ, вставленный в левый глаз той большой головы, что лежит на постаменте. Ноги, нос, постамент – три параллельные горизонтальные линии. Удлиненная яйцообразность большой головы рифмуется с яйцообразной же формой головы-ключа маленькой фигурой.

«Древо любви» вторит «Адаму и Еве». Горизонтально распластанное пламя предыдущей композиции здесь взвивается вверх, поднимаясь и вырастая из чаши основания. Женская фигура напоминает изогнутую линию движения Евы из первой композиции «Адам и Ева». Она как бы охватывает голову Адама, склоненного к ней. Внутренние пустоты существуют для формы языков огня-фигур, чем-то подобных фигурам (сожженным спичкам) в композиции «Диалог». Только здесь движение и напряжение жиз-

ни не завершились, наоборот, их тела горят отчаянным огнем, свивающиеся, объединенные общим очертанием.

Третий вариант *«Адама и Евы» (3)* (цветная вкладка) рифмуется с композицией *«Музыка влюбленных»* и композицией *«Шепот»*. Выгнутые, как в танце, фигуры, полные слиянной влюбленности, с внутренними пространствами, они вертикальны, их центральные композиционные линии проходят по соединению мужского и женского тел, их согнутые в коленях ноги плотны и реалистичны. У каждой из композиций свое настроение и состояние. Сильная плотская страсть в «Адаме и Еве» и торжество женского тела, изогнутого и пленительно округлого. Фрагмент танго в «Музыке влюбленных» и утонченная женская фигура с льющей от плеч золотой тканью, едва скрывающей левой бедро. Сокровенный диалог в «Шепоте», где угловая женская фигура чуть согнутым бедром доверчиво прижимается к мужчине.

Энергия формы, кипящая, изнутри kloкочущая, особенно активна в композиции *«Лик»*. Открытые внутренние пространства-полости вспенивают окружающую их материальную форму. Вскипают абрисы лба, глаз, щек, бороды. Яйцеобразная общая форма головы прорывается, словно металлическое кружево-решетка, круглящимися и эллипсоидными кольцами пустоты. Кольца двоятся, троются, сплетаются. Пустоты чередуются в ритме кипения бронзы. Пустоты энергийны подобно пузырям на кипящей поверхности. Металл также сплетается в рифму кольцам и напряжен в рифму их энергии. Пустое пространство внутри композиции задает динамику взбухания металла вокруг этих пустот.

Подобны по абрису две скульптуры – *«Подайте Христа ради»* и *«Чернобыльская Мадонна»*. Дуга (как знак вопроса-недоумения-смирения?) спины и склоненная голова, дуга правой руки у тела. Только одно тело старческое, тонкое-сухое-плоское. И есть в нем обреченность, пусть и стойкая и мужественная. Дугу спины покрывает простой старушечий платок, круглящийся в завиток на голове. В другой скульптуре женское тело очень молодое, тонкое, изящное и беременное. Иллюзия дуги правой руки трансформируется в форму сатурнова кольца вокруг полусферы живота и становится

видимым космическим объектом внутри дуги женского тела. А сама эта дуга напоминает серп луны. Голова-капля касается коленей, оставляя внутри пустое пространство. Вся фигура опирается на расколотый шар, она сидит на этом земном шаре, отколотом посередине, с содраным куском, который похож на искаженную звезду (попынь?).

В первой скульптуре плоский длинный менгир тела завершается, словно кроной, дугой платка. На менгире эту дугу поддерживает и продолжает тонкая линия выступа колен. Во второй скульптуре все изгибы (спины, бедер, коленей, головы, земли, живота) имеют одну форму: дуга-шар. Все изгибы слиты, один переходит в другой. Плавные, они рифмуются, поддерживают друг друга льющимся ритмом. Вырванный звездообразный кусок прерывает этот ритм, диссонирует с ним, трагически ему противостоит.

В первой скульптуре драматический смысл высекается столкновением плоского тела с дугой платка.

Во второй скульптуре это происходит благодаря антагонизму дисгармоничного абриса содранного куска земли с мягкими очертаниями женской фигуры. Из иного ракурса скульптура имеет более сложную форму. Если смотреть спереди, то видно, как сверху к ногам словно свисает тюльпан, увядающий, склонивший закрытую цветочную головку. Если смотреть из ракурса в три четверти, возникает впечатление пузыря, вздувающегося из земного шара и выливающегося пламенем в пространство. Или впечатление петли-шарфа, завязывающей и охраняющей шар-живот внутри нее. А шар внутри нее рифмуется с земным шаром под ней.

«Я сделал “Чернобыльскую Мадонну” в 1992 году и показал ее на своей персональной выставке. Потом она была представлена в Москве, вошла в каталог моих работ. Фото “Чернобыльской Мадонны” было опубликовано в Германии, Чехии. <...> мэрия Нинбурга приняла решение установить эту скульптуру в городе. <...> приурочили к 26 апреля 2000 года, концу века, в котором произошла трагедия. <...> Место идеальное для скульптуры. <...> В последние годы меня особенно интересует тема трагедии, перелома человеческих судеб, боли людей. Это возможность пластически передать

сильные эмоции, поразмышлять, предупредить, заставить сопереживать. Я могу назвать некоторые работы этой серии: “Врата”, “Боль”, “Несущий крест”, “Казнь церквей”. В них и Чернобыль, и Афганистан, и Вторая мировая война, и разрушение храмов» [1].

Скульптура «Подайте Христа ради» похожа на еще одну работу Ивана Казака – *«Рождение ангела»*. Тело рождающей ангела целиком укрыто таким же платком, вернее, женский платок вместо тела. Платок стягивается внизу, и складка плавно преобразует его в два крыла, взлетающие за спиной, и складка же преобразует его в левую руку. Линии одежды рифмуются с линиями крыльев и тела и линией головы, и эллипсообразной пустоты внутри тела. Все эти линии трансформируются друг в друга, выгибаются, замыкаются. Форма замкнута и завершена в себе, она плотно удерживает внутреннюю пустоту, в которой сияет свет. Форма и пустое пространство внутри нее – созвучны в ритме, согласованы и едины смыслово: рождающая ангела и свет ангела внутри нее – все это и есть ангел.

Станковая композиция *«Окно»* представляет собой особняком стоящую работу в творчестве Ивана Казака, хотя в ней выражено свойственное ему стремление к космическому и к пониманию встроенности человека во вселенную. Однако здесь это приобретает новую пластическую интерпретацию. Черная квадратная панель отсвечивает блестящей поверхностью с едва заметными блестками-звездами. В центре черного квадрата размещено большое золотое яйцо с разрезами на поверхности. Плоскость закрывает металлическая решетка, создавая на ней еще несколько квадратов. На нижнем плетении решетки висит огромный замок, дающий особый звук, когда решетку открывают. «Окно» – не просто модель и не просто образ мира и человеческого сознания. Это еще и жесткая конструкция формы во взаимоотношении объема и поверхности, предмета и беспредметности, во взаимоотношении цвета с черным пространством, во взаимоотношении квадратов и неправильного эллипса. С одной стороны – работа образна, с другой – это решение пространственных задач, поиск скульптурного нового приема, встреча классического, модернистского

и постмодернистского мышления. И в отличие от других работ скульптора это произведение – объект. Здесь от образа никуда не уйдешь, так как зрительское восприятие ассоциативно и чувственно. Но для художника объект – это закрытое в себе, завершенное, ни на что не намекающее произведение и ни с чем не ассоциирующееся, т. е. вещь-в-себе. Это решение пластических задач, в данном случае задач согласования объема и плоскости, причем объема и плоскости супрематических. Плюс к этому – взаимодействие объема, плоскости и рельефа.

Монументальные композиции Ивана Казака схожи в структурах и формах со станковыми. Многие монументальные – это трансформированные станковые.

«Боль»: слепой и недвижимый человек, спеленатый болью, упрямой горизонталью пересекает пространство подобно стреле, пронзившей его самого; гигантский бинт-пелены, брошенный на него матерью, защищает его ото всего мира. Это – реквием по всем погибшим во всех войнах. Это – современная Пьетта, в которой боль приобретает вселенский характер человеческой судьбы и врезается в плавные линии мира, пытаясь их разрушить. Традиционная Пьетта представляет собой крест, образованный вертикалью материнской и горизонталью фигуры сына, лежащего у нее на коленях. В работе Ивана Казака возникает новая геометрическая интерпретация: купол пронзен горизонталью, а также нечто похожее на эфес с рукоятью внутри него. Неожиданная интерпретация привычных формул вызывает разные восприятия скульптуры. И только часть из них, представленная сейчас нами, подтверждает, что работа Ивана Казака насыщена коннотациями, т. е. способностью «отсылать к иным – предшествующим, последующим или вовсе внеположенным – контекстам» [2].

Бинт-пелены являются фигурой матери, склонившейся над телом сына, нависающей над ним и пытающейся спрятать его и закрыть. Мать преклонила колени, и весь ее силуэт взвился-вытянулся вперед, а грубый огромный платок стал похожим на язык пламени вечного огня. Все тело матери – это исчезнувшая вещественность, вместо которой оголилась открытая полость, внутри которой выпрямленное неживое с упя-

дающей перебинтованной головой, пронзившее пространство тонкое тело юноши. У матери нет тела, нет лица, нет рук. То, за что удерживается в свое последнее мгновение ее сын, – это крылья ее платка, который бесконечно длится и длится, превращаясь в пелены и бинты, который есть ее одежды и которым стала она сама. Ее больше нет, вся она стала покровом над ним. Ее огромная боль круглится, вращается, пылает, сгибается в молитве, клонится к земле.

Взвивающаяся линия-лента начинается в треугольнике нижней части скульптуры, как бы плавно вытекая из основания и через его правую часть продолжаясь в правой стороне треугольника, а затем дугой поднимаясь строго вверх, чтобы затем двумя языками расплыться, превращаясь в края огромного платка. Платок представляет собой горизонтальный удлиненный купол-шатер, повторяющий линию подножия и основания треугольника нижней части композиции. Фигура юноши внутри расположена ровно посередине этих двух параллельных горизонталей. Боковые стороны композиции также параллельны друг другу.

В целом вся скульптура является кубом, из которого вынули большое количество материальности. Особую роль здесь играет разъятая часть в центре, которую образует пустота внутри. Эта внутренняя пространственность яйцеподобна по форме, и очертания материальности вокруг нее также мягки по очертаниям. Во всей фигуре отсутствует тяжесть, она не создает впечатления массивности. Однако здесь очень сильна экспрессия и материала, и линии, и пространства внутри. И форма купола-платка, острием направленная вперед и клубящаяся в ногах юноши, исполнена экспрессии, и вытянутая в том же направлении юношеская фигура усиливает эту экспрессию, и острое колено склоненной материнской фигуры – единственное острое очертание во всей композиции – поддерживает степень экспрессивности.

Композиция вызывает множество ассоциаций, возникающих благодаря ее геометрии, образности и лаконичности. Каждый зритель в праве прочесть свои собственные смыслы, так как она символична, не является портретным изображением или обобщением человеческих фигур и четким

силуэтом. Более того, она не является изображением боли. Она сама по себе боль, и это ощущение возникает из-за пространственности внутри материала. Это пространство позволяет увидеть и осознать невидимое, невысказанное и невыразимое в материале. Памятник размещен в Витебске на перекрестке улицы Чкалова и проспекта Воинов-интернационалистов. «Его (Ивана Казака. – Т. К.) сквозная тема – раскрепощение человека – завязалась в тугой узел и с задачей чисто профессиональной, «цеховой». Раскрепощение человека от оков идеологии грубого социума, от петли унитарного государства, от вселенской казармы, в которую загнала нас история. Скульптор понимает: задача неосуществима, если не раскрепостишься сам – не стряхнешь пыль академических догм, не будешь свободен в формотворчестве. Скульптурой нельзя рассказывать, «выражать тему». Она не терпит отстраненности. Форма – мир. И ты в нем. Скульптор, употребляя выражение поэта Бродского, проливается формой. У Ивана Казака это прежде всего в работах «Боль», «Врата», «Композиция № 2», «Крик», «Сальвадор Дали». Все его работы – о любви. К духовной попечительнице бабушке Полине, к церкви, связанной с ее именем. О любви к расправляющему плечи, словно крылья, человеку. О любви женщины и мужчины» [3].

«**Уличный музыкант**», расположенный в центре Витебска, недалеко от амфитеатра, подтверждает иное свойство пластического мышления Ивана Казака. Здесь материал вскипает не пустотами, не внутренним пространством, а собственным веществом. Форма образуется из энергетики расширяющейся изнутри материи. Она выгибается все теми же дугами-рифмами спины и растянутой гармоникой, подогнутой под себя правой ноги и согнутой правой руки. Она круглится в улыбающемся лице и подставленном под гармошку колене. А вся фигура музыканта в целом – это форма шара. Большой раскрытый кошелек – это трансформация шара (его нижняя часть + два маленьких шарика застёжки + кругляшки медяков внутри кошелька). Стоящий на задних лапах пудель – многократное повторение малых шаров (голова, мордочка, согнутые лапки, животик). Музыка, видимо, веселая и смешная, а у музыканта в этот день бесконечно

хорошее настроение. И просящий денег пес умилителен и очарователен. Это все – ощущение шара, фигуры целостной, завершенной, подсознательно воспринимаемой как полнота бытия и жизни.

В городской среде, которая сегодня требует скульптуры предельно реалистической, в точности повторяющей реальные формы тел, лиц, одежды и т. п., и скульптор вынужден соответствовать заказу. Но, подчиняясь социальной актуальности, он сохраняет некоторый мир собственных художественных ценностей. «Уличный музыкант» тому подтверждение. Или более ассоциативный **«Танец»**, поставленный в Белоярске Ханты-Мансийского автономного округа в России перед Центром культуры и досуга.

Любимая форма двух треугольников (мужского и женского), спаянных верхними углами наподобие песочных часов, превращает танцующую пару в двух удивительных существ, напоминающих больших птиц или инопланетян. Подол женского бального платья, выставленная правая нога мужчины, на которую опирается танцовщица, реалистичны. Танцевальный порыв даже чуть приподнял платье и оголили стройные тонкие женские ноги. А вот верхняя часть композиции символична. Торсы танцовщиков отклонены друг от друга, две руки сплетены, создавая этим сплетением вершину треугольника. Им вторят складки одежд, удваивая и утраивая это сплетение. Наконец, одна складка выгибается дугой, охватывая правый край юбки и вырываясь языком вверх, переплетая поднятую правую руку мужчины, отчего она делается подобной крылу.

И головы танцующих предстают в шлемах, как у средневековых дам, когда полностью скрыты волосы и головной убор смыкается под подбородком. Кажется, танцующие преодолевают свою реалистичность, внимание привлечено к верхней части дуэта, как будто представляется, что они отделяются от себя самих и готовы воспарить над землей.

Заключение. Большинство станковых скульптур Ивана Казака созданы целиком в метафорическом пространстве. Постоянно повторяется тема, основная линия, главная геометрическая фигура, и при каждом повторении эта тема обретает новый художественный результат. Таким образом порождается все метафорическое напряжение его творчества. Каждая из работ имеет свой изначальный, заложенный автором смысл, но, когда фигуры представлены, например, на выставке или в череде фотографий, т. е. в каком-то ином контексте, появляется еще один, новый смысл, образующий контекст всего творчества скульптора.

Его лики, мадонны, ангелы и святые заступники – из иного пространства, мифопоэтического, связанного с евангельскими сюжетами и смыслами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пастернак, Т. Скульптура Ивана Казака «Чернобыльская мадонна» установлена в Нинбурге / Т. Пастернак // Народные слова. – 2000. – 18 мая. – С. 3.
2. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г. Косикова и В. Мурат. – М., 2001. – С. 17–18.
3. Рублевский, С. Иван Владимирович Казак. Скульптура / С. Рублевский. – СХ РБ, 1991. – С. 2.

Поступила в редакцию 09.06.2015 г.

Работы минских иконописцев в православных храмах Украины (2000–2015 гг.)

Рудич А. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



В статье рассматриваются основные особенности творчества белорусских иконописцев, выполнявших росписи и мозаики в православных храмах Украины в 2000–2015 гг. Среди множества современных иконописных мастерских выделяются две ведущие минские артели: мозаично-стенописная мастерская при Свято-Елизаветинском монастыре и иконописная мастерская «IKONIGUE» под руководством Виктора Довнара. Сравнительный анализ позволяет увидеть общие тенденции и отличительные черты в творчестве художников. Им свойственны профессионализм, многолетний опыт работы и постепенное формирование собственного узнаваемого стиля. Мастерские ориентируются на различные памятники как в географическом, так и в историческом плане, но их объединяет стремление возродить национальную школу иконописания, сохраняя память о главных реликвиях, привнося элементы собственной культуры в оформлении храмов ближнего зарубежья.

Ключевые слова: минские иконописные мастерские, церковные росписи Украины, фреска по сырой штукатурке, мозаика.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 24-27)

Works of Minsk Iconographers in the Orthodox Churches of Ukraine (2000–2015)

Rudich A. V.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article discusses the main features of creativity of Belarusian painters, performing painting and mosaics in the Orthodox churches in Ukraine in 2000–2015. Among the many modern icon painting workshops there are two major cooperative ones in Minsk: the mosaic and wall painting workshop at St. Elizabeth monastery and the icon painting workshop «IKONIGUE» under the direction of Victor Dovnar. The comparative analysis allows us to see general trends and distinctive features in the works of the artists. All of them are characterized by professionalism, many years of experience and gradual shaping of their own recognizable style. The workshops focus on different sites both geographically and historically, but they are united by the desire to revive the national school of icon painting, keeping the memory of the main relics, bringing elements of their own culture in the design of temples in the borderline countries.

Key words: Minsk icon-painting workshops, church murals of Ukraine, fresco on wet plaster, mosaic.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(189). — P. 24-27)

С 1990-х годов, когда начался процесс передачи храмов в собственность Церкви, многое изменилось. Одновременно с восстановлением разрушенных в разной степени церквей стали возводить новые храмы и соборы. Архитекторам, художникам и реставраторам пришлось и приходится сталкиваться со сложными задачами по реконструкции как отдельных произведений искусства, так и целых храмовых комплексов. Даже в случае работы с «чистого листа» возникает необходимость

изучения определенных местных традиций. Задача усложняется тем, что за время советской власти традиции были утрачены, а большинство памятников церковного искусства уничтожено. В такой же ситуации как Украина оказались и Россия с Белоруссией, поэтому логично будет и решать вопросы по возрождению церковного искусства совместно через международные конференции, культурный диалог. Современные технические возможности позволяют поддерживать связь и дистанционно, но, безус-

Адрес для корреспонденции: e-mail: rudichalyona@mail.ru – А. В. Рудич

ловно, преимущество имеет обмен опытом при непосредственном общении. Положительное влияние в этом случае играет миграция талантливых артелей иконописцев и совместная работа нескольких артелей в рамках больших проектов. Так в Украине наряду с местными иконописцами плодотворно трудятся русские и белорусские мастера. В данной статье будут рассмотрены работы белорусских художников.

Сейчас информация о церковных художниках распространяется в основном через регистрацию в интернете сайта мастерской с публикацией портфолио, совместные богослужения и общение священноначалия, создание иконописных школ и мастерских при епархиях. Наибольшее доверие у настоятелей вызывает воочию увиденный объект, когда есть возможность внимательно изучить росписи и пообщаться с предыдущим заказчиком, узнать все нюансы работы с художниками. Ведь для правильного оформления храма, тем более масштабного собора, необходимы многие факторы: художественное образование, многолетний опыт и добросовестное отношение к работе на всех этапах. Сегодня рынок художественных услуг позволяет найти разного рода иконописцев и заказчик уже сам решает, что для него важнее: качество, сроки или цена. Вместе с тем для сферы искусства и искусствоведения всегда приоритетны произведения, имеющие художественную ценность, где решаются новые творческие задачи, демонстрируется мастерство и виртуозность исполнения, создается цельный стенописный ансамбль, связанный с архитектурой и самим образом храма.

На сферу церковного искусства Украины сильно повлияла сложная конфессиональная ситуация. В росписях храмов все ощутимее акцент смещается с духовных ценностей в сферу политизации. Поэтому священники УПЦ МП с осторожностью подходят к выбору художников и предпочитают приглашать иконописцев, приоритетом для которых остаются евангельские истины, а поскольку в России и Белоруссии раскола Православной Церкви нет, то и приглашают мастеров из соседних государств. К сожалению, нужно отметить и низкий уровень образования священства и спонсоров, для которых росписи играют второстепенную роль. Талантливые художники вынуждены уезжать в поисках заказов. Все это не благоприятствует развитию иконописания в на-

шей стране. Но, несмотря на все сложности, строительство и оформление храмов продолжается, среди монастырского духовенства существует спрос на работы высокого художественного качества.

Из современных белорусских иконописцев, работающих в Украине можно выделить минскую мозаично-стенописную мастерскую при Свято-Елизаветинском монастыре и иконописную мастерскую «IKONIGUE» под руководством Виктора Довнара. Их отличает профессионализм и постепенное формирование собственного узнаваемого стиля.

Цель данной статьи – стилистический и иконографический анализ росписей и мозаик минских иконописцев, выполненных в православных храмах Украины в 2000–2015 гг.

Мозаично-стенописная мастерская при Свято-Елизаветинском монастыре. Мозаично-стенописная мастерская при Свято-Елизаветинском монастыре (Навинки, Минск, Беларусь) была основана 15 сентября 2002 года. Ее возглавляет послушник Дмитрий Кунцевич, в артель также входят Михаил Лавшук, его брат Дмитрий, Александр Трусовский, Максим Дударев, Денис Черновец и другие. Основной состав мастерской – выпускники кафедры монументально-декоративного искусства Белорусской государственной академии искусств. Иконописцы начинали свою деятельность с оформления храма в честь иконы Божией Матери «Державная» в Свято-Елизаветинском монастыре. Потом выполняли небольшие заказы по Беларуси: в Бресте, Гродно, Бобруйске, Барановичах, Полоцке, в поселке Сокол под Минском. Через время появились заказы в России: в Ростове-на-Дону, Москве, Краснодаре, Сахалинске и в Украине: в Киеве, Тернополе, Каменец-Подольском, Почаеве [1].

Для минской мозаично-стенописной мастерской первым проектом на Украине стало оформление кафедрального собора святых мучениц Веры, Надежды, Любви и Софии в Тернополе (2006 г.). В нем мозаичисты создали образ Пантократора в куполе, Орantu в конхе, Евхаристию в апсиде, евангелистов на парусах, Иоанна Крестителя и Эммануила в конхах боковых апсид. В колорите в основном преобладают светлые, золотые и синие оттенки, создавая атмосферу воздушности. Художники в целом и в цвете, и в композиции ориентировались на мозаичное убранство Софии Киевской [2], но в деталях уже в этой ранней работе проявилось стремление

не к копированию, а к поиску собственных решений.

В этом же (2006) году поступил заказ из Почаевской лавры для создания мозаик на южном фасаде главного Успенского собора и реставрации мозаичных панно, выполненных по эскизам Рериха в начале прошлого века [3]. В этом проекте художники учли уже существующие мозаики и гармонично дополнили их своими работами. Каждый образ заслуживает отдельного внимания и рассмотрения в связи со сложностью решения поставленных творческих задач. Так центральный образ «Почаевской Божьей Матери» необходимо было вписать в барочный картуш сложной формы, кроме того оригинал иконы написан в реалистичной манере. Мастера нашли компромисс, взяв за основу цветное решение оригинала, рисунок иконы Божьей Матери «Донская» (Феофана Грека) и лик Пречистой с византийского деисуса из Софии Константинопольской, свободные поля, по бокам заполнив строфой из акафиста. Аналогично продуманы и остальные образы.

В 2008 году был совместный проект минской мозаичной мастерской и питерских иконописцев Николая и Натальи Богдановых в кафедральном соборе Александра Невского в Каменец-Подольском. В мозаике исполнены два главных образа: в конхе Богоматерь с младенцем на троне, в апсиде Христос. Как и в других работах, образцом послужили мозаики Софии Константинопольской и Сан Витале. В оформлении собора нескольким артелям удалось достигнуть художественного единства за счет общей цветовой палитры с применением золота и ориентации на византийские памятники [4].

Следующий заказ был выполнен в 2011 году для фасада киевского Свято-Троицкого Ионинского монастыря и представлял собой деисус из трех медальонов. Данная работа демонстрирует особо высокий уровень. Деисус является копией византийского прототипа, но оригинальностью отличаются нимбы, которые минчане здесь впервые украшают орнаментом.

За тринадцать лет существования сложился собственный художественный стиль мастерской. Особенно это заметно в последних работах, например, в киевском Зверинецком монастыре. Следует отметить особое внимание художников к деталям, которые не мешают восприятию образа, а обогащают его, делают особенным. Так

уже традиционным стало орнаментальное одноцветное и двухцветное декорирование нимбов Спасителя, Божией Матери, ангелов и наиболее чтимых святых. Прием украшения нимбов над головами Богоматери и младенца Христа лепным растительным орнаментом (техника которого была широко распространена в итальянском и испанском искусстве XIV–XVI вв., оказав влияние на белорусскую икону в XV–XVIII вв.) и была заимствована и переосмыслена минскими мастерами. Заслуживает уважения стремление мозаичистов увековечить свои национальные святыни путем их переработанного повторения в храмах России и Украины. Так интерьер часовни-усыпальницы на подворье Свято-Духова монастыря г. Тимашевска (хутор Некрасова, Краснодарский край, Россия) напоминает экстерьер Борисоглебской (Колобжской) церкви в Гродно XII века. Еще одним подтверждающим примером является мозаичный шестиконечный крест для Зверинецкого монастыря, похожий на на престольный крест Ефросинии Полоцкой, изготовленный для церкви Святого Спаса в 1161 году. Он – национальный символ Белоруссии, один из элементов государственного герба в 1991–1995 годах и наконечник древка государственного флага. Колорит сохранившихся древних фресок из кельи преподобной Евфросинии Полоцкой Спасо-Преображенской церкви начала XIII в., заключающийся в сочетании светло-зеленого малахита и охры красной также часто преобладает в мозаиках минчан.

Во многих работах применяется золотая смальта для выкладывания волос Спасителя, мерцанием дополняющая ассист одежду. Чтобы подчеркнуть мысль о том, что Богу нужно отдавать все самое лучшее, художники изобразили в руках Пантократора драгоценный пурпурный кодекс с золотым шрифтом (в Зверинецком монастыре и в минском храме иконы Божьей Матери «Державная»), распространенный в Западной Европе в VI–IX вв. Мозаичисты все больше расширяют спектр используемых образцов, с одинаковой легкостью работая даже в рамках одного проекта с несколькими источниками. Мы можем видеть их обращение к равенским мозаикам VI века, к реалистическим образам В. Васнецова начала XX века (в Почаевской лавре), обращение к иконам, фрескам, книжным миниатюрам, картинам. С приобретением опыта повышается худо-

жественный уровень мозаик, образы становятся ярче и убедительней, палитра звонче и богаче.

Мастерская «IKONIQUE». Эта мастерская была основана в 1992 году минским художником Виктором Довнаром. Мастер работает в технике «фреска по сырой штукатурке», что обеспечивает максимальную сохранность росписей, но является наиболее трудоемким видом живописи. Помимо этого в мастерской проводятся технологические исследования и эксперименты по изучению свойств красок и штукатурок при воздействии на них тех или иных условий, что позволяет проверить долговечность выбранных материалов.

Иконописцы работали в храмах Белоруссии, Польши, Украины, Черногории [5]. Наиболее масштабным проектом мастерской стали росписи кафедрального храма Воскресения Христова в Черногории (Подгорица). Выбор в пользу этой мастерской был осуществлен, так как иконописцы ориентируются на средневековые балканские росписи, ставшие главным источником образцов и для других проектов. На ранних этапах творчества Виктор Довнар интересовался древнерусской иконописью, что нашло отражение в оформлении первых храмов, например Минской церкви Марии Магдалины. В нем особое внимание привлекает орнаментальное богатство, продиктованное отчасти многоступенчатыми выступами фриз и творчески осмысленное художником как стройные ряды витиеватых древнерусских книжных орнаментов. Оригинальный иконографический подход использован и при написании сцены «Положение во гроб», аналогом для которой послужили плащаница и антиминс. Храм Петра и Павла в Семятичах (Польша) также решен в древнерусском стиле. Необычна роспись основного объема, где в несколько рядов изображены двенадцатые праздники и страстной цикл. Цветовая гамма и композиционная схема идентична станковым иконам, создавая впечатление огромного иконостаса. Орнаменты между сюжетами напоминают тябла, усиливая эффект.

В тандеме с Виктором Довнаром много лет работает его сын Алексей. Именно он выполнил роспись молельной комнаты в Одессе (2012 г.). Показательно, что единственный объект созданный мастерами на Украине. Образцами для росписи послужили афонские фрески XVI в. и сербские XII–XIV вв. Молель-

ная комната посвящена теме исцеления. Небольшая иконописная программа состоит из деисуса (ряд которого дополнен святыми Николаем Чудотворцем и Пантелеимоном Исцелителем), евангельского сюжета «Воскрешение Лазаря», Спаса на убресе с первоверховными апостолами Петром и Павлом (также совершивших много исцелений) и святых бессребреников Космы и Дамиана. На потолке роспись дополняет хризма в растительном орнаментальном окружении, а внизу полотенца с шестиконечными процветшими крестами (сознательно или нет также напоминающие крест Ефросинии Полоцкой). В цвете доминирующим является небесно-голубой фон в сочетании со светлыми силуэтами фигур различных холодных оттенков. Использование белил во всех колерах создало некоторый эффект плакатности, несмотря на красочность фрески, линия в ней имеет доминирующее значение. Все высветления выполнены за счет разбела локальных цветов – такой подход характерен для балканских и поздневизантийских фресок (XIII–XV вв.).

Заключение. Таким образом, данное исследование позволяет сделать вывод: для росписей православных храмов Украины приглашают лучших белорусских иконописцев уже зарекомендовавших себя таковыми на родине. Мастерские ориентируются на различные памятники, как в географическом, так и в историческом плане, но всех их объединяет стремление возродить национальную школу иконописания, сохраняя память о главных реликвиях, привнося элементы собственной культуры в оформлении храмов ближнего зарубежья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Марченко, Д. Зверинецкая мозаика: испытание эстетизмом. О византийских традициях в центре Киева / Д. Марченко // «Православная жизнь» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravlife.org/content/zverineckaya-mozaika-ispytanie-estetizmom-o-vizantiyskih-tradiciyah-v-centre-kieva>. – Дата доступа: 24.03.2015.
2. Логвин, Г. Н. София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник. Альбом (на русском языке) / Г. Н. Логвин. – К.: Мистецтво, 1971. – 325 с.: ил.
3. Гойко, Ю. Мозаичная красота. Беседа с художником Дмитрием Кунцевичем / Ю. Гойко // Православие.ru [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/75594.htm>.
4. Зошук, А. Кафедральный собор святого благоверного великого князя Александра Невского / А. Зошук. – Каменец-Подольский: Православный взгляд, 2011. – 32 с.: ил.
5. Сайт мастерской «IKONIQUE» Dvovnar icon studio. – Режим доступа: <http://ikonique.org>

Поступила в редакцию 02.06.2015 г.

Влияние концепции на принципы построения визуального языка анимационного рекламного фильма

Мурашко М. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



В статье рассматриваются вопросы дизайн-проектирования анимационных рекламных роликов, разработка дизайн-концепции и ее зависимость от общей концепции рекламной кампании. Данное исследование представляет собой обзор литературных источников по теме, практических работ в виде рекламных фильмов. Сущность проблемы сводится к влиянию концепции на принципы дизайна в анимационных рекламных фильмах, а также определения того, насколько актуальным является использование композиционно-пластичных и цвето-фактурных принципов дизайна для подчеркивания основного сообщения рекламы. В начале статьи дается определение концепции, идеи и термину «моушн-дизайн». В основной части излагается анализ анимационных рекламных роликов с точки зрения влияния концепции на видеоряд. Автор приходит к выводу, что концепция может влиять на визуальный язык, но также и визуализация может влиять на концепцию.

Ключевые слова: концепция, реклама, шрифт, анимация, визуальный язык, дизайн, визуализация.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 28-32)

Impact of the Concept on the Principles of the Visual Language of Advertising Animated Film

Murashko M. V.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

This article centers round issues of designing animated commercials: development of design concept and its dependence on the general concept of the advertising campaign. The article is a review of the literature on the subject as well as practical works in the form of commercials. The essence of the issue is the impact on the principles of the concept of design in animated advertising films. The article defines the urgency of using plastic and composite-color-texture design principles to emphasize the main message of advertising. At the beginning of this article the concepts, ideas and motion design are defined. The aim of the article is to disclose peculiarities of the influence of the concept of a commercial on the principles of visualization for advertising animated films. The main part of the analysis presents animated commercials in terms of impact on the concept of video. The author concludes that not only the concept can affect the visual language, but also visualization can affect the concept.

Key words: concept, advertising, print, animation, visual language, design, visualization.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 28-32)

На сегодняшний день в мире рынок производства рекламы развивается очень динамично. Все больше производителей товаров и услуг прибегают к созданию анимационных рекламных фильмов, отказываясь от постановочных игровых видеореklam. С развитием сервисов для просмотра видео, рекламные ролики перешли

из телевизионного формата в формат рекламных блоков в интернете. А с развитием социальных сетей и тематических блогов, анимационная реклама стала популярна для просмотра и обмена в сообщениях среди молодежи, как просто интересный для людей пласт информации. В этом случае зритель смотрит рекламный ролик не вы-

Адрес для корреспонденции: e-mail: marianna.mur@gmail.com – М. В. Мурашко

нужденно, дожидаясь кинофильма, а специально. Благодаря оформлению рекламы в оболочку дизайна в сочетании с анимацией и аудиорядом зритель откликается на такой продукт быстрее и чаще, чем на рекламный фильм с актерами, декорациями и реквизитом. А дизайнеры и аниматоры получают больше возможностей для разработки проектов. Такую комбинацию визуальных средств и динамики в последнее время среди специалистов называют моушн-дизайн. Согласно определению, выдвинутому харьковскими исследователями М. Опалевым и М. Мурашко, моушн-дизайн – самостоятельная область дизайна, направленная на проектирование объектов брендинга и арт-объектов с помощью приемов и технологий компьютерной анимации и звукового дизайна, где визуальные эффекты, разработанные на уровне графики, дополняют сюжет новым смыслом [1].

В последние несколько лет использование графики и анимации в рекламных роликах становится все более популярным. Действительно, наиболее часто производители и специалисты прибегают к постановочным видео с использованием актеров и реквизита. Но, чтобы выделить свои рекламы среди общего потока информации и конкурентов, все больше рекламных фильмов создается при помощи средств моушн-дизайна. Возникает вопрос, насколько эффективно данный способ визуализации передает основное сообщение, заложенное в концепции рекламной компании? В данном исследовании рассматривается актуальность использования анимации и графики в рекламных роликах для передачи уникального торгового предложения товаров и услуг, а также их влияние на визуализацию рекламных видео.

Согласно большому энциклопедическому словарю, концепция – основная точка зрения, руководящая (управляющая) идея для их освещения; ведущий замысел, конструктивный принцип в научной, художественной, технической, политической и других видах деятельности. Концепция определяет стратегию действий. Исходя из последнего утверждения, дизайнер и рекламщик при ведении проектных задач должны опираться на разработанную концепции и руководствоваться ею как первоисточником при дальнейшей работе.

Всемирно известный американский специалист по коммуникациям и дизайнер Гарр Рейнольдс говорит, что дизайн – это люди, генерирующие идеи, которые улучшают жизнь других людей, – иногда это легко заметить, но зачастую их идеи незаметны. Когда мы разрабатываем дизайн, нужно принимать во внимание то, как другие люди истолкуют наше дизайнерское решение, наши сообщения. Дизайн в своей основе относится к поиску решений [2, с. 22]. Действительно, при разработке дизайн-концепций анимационных рекламных фильмов, дизайнер принимает решение о наиболее выразительном способе передачи сообщения о товаре зрителю, и он обязан подчеркнуть это в графической форме.

Любой новый рекламный проект, в первую очередь, ориентирован на визуальное оформление продукта и всей рекламной кампании по его продвижению. Все избранные идеи и образы объединяются в концепцию дизайна. В ней последовательно воплощаются суть концепции, стиль, конкретные дизайнерские решения по визуализации товарного знака, фирменного логотипа компании и торговой марки [3].

А. Ю. Зоткин в своем исследовании «Создание рекламных концепций и образов как часть стратегического управления маркетингом предприятия» говорит, что рекламный образ есть художественный образ, адекватно отражающий сущность рекламного послания рекламодателя потребителю в рамках рекламной концепции рекламодателя [4].

Цель исследования заключается в раскрытии особенностей влияния концепции рекламного ролика на принципы визуализации в рекламных анимационных фильмах. На основании анализа рекламных роликов, теоретических источников и прикладных исследований проанализируем, каким образом концепция влияет на композиционно-пластические и цвето-фактурные характеристики работ.

Степень разработанности проблемы. На сегодняшний день исследований в сфере разработки концепций и идей к анимационным рекламным фильмам крайне мало, или же они отрывочно встречаются в публикациях, посвященных другим темам. Наиболее четкое представление возможно составить,

изучая исследования авторов в области кинорежиссуры, маркетинга и дизайна, начиная с работ таких авторов, как С. Эйзенштейн, Д. Огилви, Дж. Краснер, Г. Рейнольдс, Р. Уильямс, Дж. Траут, Е. Анашкина, Р. Борецкий, У. Боумен, И. В. Вайсфелд, А. Зоткин, К. Хопкинс, П. Уорд [5–8]. При этом анимационные рекламные фильмы частично включают в себя многие данные из этих сфер, но при этом не дают полной картины описываемой особенности такой концепции.

Идея в рекламном ролике. В основе любого рекламного ролика лежит идея. В отсутствии идеи рекламный фильм становится не более чем просто картинкой, которая не продает товар потому, что она очень далека от рынка, потребителя, его потребностей.

Идея – это главная мысль рекламного ролика, которую требуется донести до зрителя при помощи визуально-аудиального ряда. Идея – это глобальная драматическая форма, которая может нести смысловую нагрузку борьбы добра со злом, любви и ненависти, грусти и радости. Концепция же включает в себя изложение краткой сюжетной линии вместе с зависимостью от исполнения.

Концепция рекламного ролика включает в себя рекламную идею, аргументацию, сообщение, обоснование выбора средств распространения рекламы, вид рекламной кампании с учетом маркетинговых задач. Лишенная концепции, реклама будет незамеченной в объемном информационном потоке.

Исследование товаров или услуг, о которых рассказывает реклама, это первый этап при разработке рекламной концепции. Исследование помогает специалистам определить отличительные черты и особенности продукта и на основе уникального торгового предложения вывести концепцию, идею, написать сценарий. Сценарий претерпевает в процессе осуществления значительные изменения. Если вначале это литературный набросок, который описывает суть концепции, то затем это постановочный проект – руководство для дизайнеров и аниматоров. При этом помимо режиссерского замысла, дизайнеры и аниматоры также вносят свои лепты при разработке дизайн-концепции будущего рекламного анимационного ролика, работая в основном над визуальной со-

ставляющей. Иногда визуализация приобретает приоритетное значение. Рассмотрим варианты подчинения на примере рекламных роликов.

Подчинение визуального ряда концепции рекламного ролика. Чаще всего концепция подчиняет себе визуализацию и анимацию. Она определяется брендом и продуктом, для которого создается анимационный рекламный фильм, разработанным для бренда фирменным стилем, даже иногда разработанным сайтом или слоганом. Концепция определяет графику, которая будет использоваться, будь это векторные и растровые объекты, скриншоты, фото, иллюстрации, пиктограммы; цветовую палитру, организует пространство и композицию кадра. Также она диктует динамику и способ анимации. Концепция определяет общее настроение и эмоции, которые видеоряд вызывает у зрителя, стилистику фильма.

Рассмотрим проект «Chevrolet Spark Commercial», созданный в 2011 году в московской студии Triada Studio. В рекламном анимационном фильме раскрывается идея, что поездка в таком автомобиле как Chevrolet Spark преобразует окружающий мир. Исходя из такой концепции автомобиль проезжает сквозь разные по своему характеру миры. Это города из острых прозрачных сине-фиолетовых кристаллов, которые светятся в темноте. Замкнутый в кольцо город с яркими домами и разноцветными деревьями, и двумя лунами в небе. Даже на автозаправке работают сказочные существа, очень дружелюбные, улыбающиеся. Бензиновая заправка также оформлена в яркие цвета и визуализирована преимущественно при помощи плавных форм. В данной работе концепция дала направления развития как для режиссерского замысла, так и для дизайнера. Дизайнер создал максимально разнообразные миры, которые при этом были позитивными и привлекательными. Концептуально определилось не только многообразие формы в мирах, но и их широкая палитра.

Анимационный рекламный фильм «Animal Instinct» 2011 года от канадской студии SnowBall посвящен курсам успеха. Вся концепция видео исходит из слогана: «Успешность и человечность». В ролике при помощи видео показаны успешные крупные

бизнесмены, которые сидя в роскошных офисах или лимузинах рассказывают о своей жесткой политике ведения бизнеса. При этом вместо человеческих голов у них головы хищных животных, птиц и рыб: кобра, лиса, акула, игуана и т. д. Это наводит зрителя на мысль об опасности, о том, что все успешные люди не являются хорошими и добрыми. Графика использована для оживления голов и их компоновки с человеческими телами и выполнена в реалистичной манере. Реализация подобной концепции без средств моушн-дизайна была бы не настолько реалистичной, или даже невозможной. Подчиняясь концепции, заложенной в рекламной кампании, дизайнеры и аниматоры разработали образы персонажей, которые были утрированы, но в тоже время реалистичны, что придавало фильму определенный эмоциональный окрас (ил. 1).

В рекламной анимации 2011 года от французской студии Space Patrol для мороженого «McFlurry» перед дизайнерам стояла сложная задача. Сеть ресторанов McDonald's совместно с другими брендами выпускала новые вкусы мороженого. Требовалось представить все бренды, при этом выделить каждый из них по отдельности. Согласно концепции, для каждого бренда был разработан свой мир с характерными элементами в фирменной цветовой палитре. Камера пролетала через эти миры, поочередно представляя живущих в них существ, и показывала соответственно оформленный стаканчик мороженого. Дизайн-концепция вышла очень яркой и динамичной, смогла охватить все бренды и именно благодаря графике выразительно передала разнообразие вкусов продукта.

Анимационный рекламный фильм 2013 года от лондонской студии Bose Collins «Nespresso Elements» представляет собой концепцию эпического путешествия кофе – от бобов до чашки. При этом дизайнеры и аниматоры пошли нестандартным путем и показали весь жизненный цикл как формы, парящие в абстрактном пространстве. Ягоды и зерна кофе, молотый порошок и упаковки парят в пространстве, закручиваясь в ритмические спирали или располагаясь по кругу, по форме шестигранной звезды, концентрируясь относительно центра кадра. Основная гамма фильма теплая, крас-

но-коричневая, что обусловлено цветом самого напитка. Но упаковки выполнены в зеленом, сиреневом, оранжевом цвете. Также визуализация дополнена эффектами в виде огня и воды, цветного дыма. Концепция определила визуализацию, но композиционно-пластические принципы, которые были избраны помогли достичь особой выразительности, яркости. Именно благодаря ритмическим и метрическим расположениям объектов и их анимации в ролике поверхности, созданные из кофейных зерен, оживали и притягивали взгляды зрителей (ил. 2).

Визуальный язык, подчиняющий себе концепцию. При анализе рекламных роликов, было обнаружено, что графическое представление может выйти на передний план и именно в рекламных анимационных фильмах визуальные средства могут подчинить себе концепцию. В этих случаях идея может вытекать из определенного графического образа, цвета или фактуры, композиционных приемов.

Это прекрасно видно в примере 2010 года канадской студии Soulgrafix для газеты «Hebdos Québec». В анимационном рекламном фильме главным визуальным средством являлась газетная бумага. Именно идея газеты, новостей, бумаги, печати продиктовала создание концепции бумажного мира, который складывается из газетного листа. При этом на новости наводит мысль объекты, которые складываются из газет: мяч символизирует спорт, кинотеатр – новости шоу-бизнеса, школа символизирует социум и звонящий колокол – церковь. Визуализация при помощи газетной бумаги не только отражает суть самого издания, но при этом выгодно выделяется на фоне конкурентов, которые прибегли к постановочным и игровым видеорекламам (ил. 3)

В 2008 году в Австралии студия Umeric создала для бренда кроссовок «Royal Elastics Feilfri» анимационный рекламный фильм. И снова визуальная составляющая продиктовала концепцию всего фильма. Отталкиваясь от происхождения материалов, которые складываются в кроссовок, графика складывалась в разные формы ярких кислотных тонов, а позже трансформировались в ткани и нити. Визуальная составляющая определила и анимационное решение

в виде колебаний и взаимодействий нитей материалов, их слияние и трансформации. В финале мы видим спортивную обувь. В рекламе ничего не говорится о функциональных особенностях кроссовок. Звук представлен в виде технологических и космических шумов, которые подчеркивают химические и физические процессы, происходящие в материалах.

Использование визуальных средств и принципов дизайна позволяет полностью отобразить концепцию рекламного ролика и сделать идею более выразительной. Графика и анимация позволяют реализовать такие части видеоряда, которые невозможно создать в реальности. Именно поэтому все чаще в рекламе создатели прибегают к средствам дизайна. В большинстве анимационных рекламных видео концепция определяет визуальный язык и принципы анимации, сюжет. Но бывают и исключения, когда один из визуальных факторов выходит на передний план тем самым подчиняя себе концепцию.

Заключение. На основании данного исследования можно сделать следующие выводы:

- чаще всего дизайн-концепция подчиняется общей концепции рекламной кампании. Концепция определяет графику, которая будет использоваться, будь это векторные и растровые объекты, трехмерные элементы, фото, иллюстрации, пиктограммы; цветовую палитру, организует пространство и композицию кадра. Она диктует динамику и способ анимации;

- концепция может подчиниться визуализации. В таком случае графика и анимация

выходят на первый план и диктуют сюжет;

- в случаях, когда визуальные средства подчиняют себе концепцию, рекламный ролик становится более выразительным и выделяющимся на фоне остальных проектов. Но тем не менее вывод графики на первое место чаще всего возможен только в случае анимационной рекламы и не применим в рамках всей рекламной кампании, которая может включать в себя множество средств и путей продвижения товара;

- дизайнерам и аниматорам при разработке рекламных анимационных проектов стоит обращать внимание на то, насколько актуально использование данных принципов визуализации в рамках рекламной концепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Опалев, М. Л. Определение моушн-дизайна и систематизация его объектов / М. Л. Опалев, М. В. Мурашко // Вісн. Харківськ. Держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х.: ХДАДМ, 2012.
2. Рейнольдс, Г. Презентация в стиле дзен / Г. Рейнольдс. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. – 288 с.
3. Дизайн концепция проекта. Разработка концепции дизайна [Электронный ресурс] / Р.И.Х. – Режим доступа: <http://pixmedia.ru/dizaun-koncepciya-proekta-razrabotka-koncepcii-dizayna>.
4. Зоткин, А. Ю. Рекламная концепция [Электронный ресурс] / А. Ю. Зоткин – Режим доступа: <http://www.aup.ru/books/m70/3.htm>.
5. Анашкина, Е. Режиссура телевизионной рекламы / Е. Анашкина – М.: Юнити-дана, 2008. – 208 с.
6. Борецкий, Р. А. Перспективы телевидения. Опыт социально-исторической оценки / Р. А. Борецкий // Телевидение вчера, сегодня, завтра: сборник. – М., 1983. – Вып. 3.
7. Боумен, У. Графическое представление информации / У. Боумен. – М.: Мир, 1971. – 228 с.
8. Вайсфельд, И. В. Композиция в киноискусстве / И. В. Вайсфельд. – М.: ВГИК, 1974. – 83 с.

Поступила в редакцию 12.06.2015 г.

УДК 070.23(1-21):78.036(476.5)«1918»

Музыкальная жизнь Витебска на страницах газеты «Наша жизнь» (март – май 1918 г.)

Шишанов В. А.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск



Местная периодическая печать, наряду с перепиской, воспоминаниями, архивными документами, являются важнейшим историческим источником. Публикации, помещенные на страницах газеты «Наша жизнь», при отсутствии других источников, позволяют получить представление о достаточно богатой и разнообразной музыкальной жизни Витебска марта – мая 1918 г. В статьях отразились эпизоды творческой биографии таких известных музыкальных и театральных деятелей, как Е. Л. Жив, А. Л. Бессмертный, З. Н. Китаев, Е. М. Вовси и др. Талантливым рецензентом и знатоком музыка проявил себя П. Н. Медведев. Оживление музыкальной жизни города можно было бы назвать «витебским проторенессансом», на наш взгляд, инспирировавшим активизацию деятельности в области изобразительного искусства и театра.

Ключевые слова: Витебск, периодическая печать, «Наша жизнь», музыкальная жизнь, П. Н. Медведев, витебский ренессанс.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 33-37)

Musical Life of Vitebsk on the Pages of the Newspaper «Our Life» (March – May 1918)

Shishanov V. A.

Culture establishment «Vitebsk Regional Museum of Local Studies», Vitebsk

Local periodicals together with correspondence, reminiscences and archive documents are a significant historical source. Publications in newspaper «Our Life» («Nasha Zhyzn»), with the lack of other sources, make it possible to get a picture of a rather rich and varied musical life of Vitebsk in March – May 1918. Episodes of the creative biographies of such outstanding people of music and theater as E. L. Zhyv, A. L. Bessmertny, Z. N. Kytayev, E. M. Vovsi and others are reflected in the articles. P. N. Medvedev manifested himself as a talented reviewer and connoisseur of music. Excitement in the musical life of the City could be called Vitebsk protorenaissance, which, to our mind, inspired activity in the field of fine arts and theater.

Key words: Vitebsk, periodicals, «Our Life», musical life, P. N. Medvedev, Vitebsk renaissance.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 33-37)

Публикации в местной периодической печати, наряду с перепиской, воспоминаниями, архивными документами, являются важнейшим источником, позволяющим раскрыть событийный ряд «витебского ренессанса». Однако изучение культурной жизни Витебска первых послевоенных лет осложняется тем, что полного комплекта местных изданий 1918–1923 годов нет ни в одном хранилище, а ряд номеров, надо полагать, утрачены. Поэтому каждый сохранившийся экземпляр газеты,

журнала может представлять исключительную ценность.

Цель статьи – анализ основных особенностей музыкальной жизни Витебска марта – мая 1918 г., представленной на страницах газеты «Наша жизнь».

Активизация музыкальной жизни. Степень освещения вопросов музыкальной жизни Витебска первых послевоенных лет, во многом уступает результатам изучения тематики изобразительного искусства за аналогичный период.

Адрес для корреспонденции: e-mail: vokm2006@rambler.ru – В. А. Шишанов

Обращаясь к заявленной теме нельзя не упомянуть о недавно опубликованной рукописи исследования уроженца Витебска, музыканта, педагога Гавриила Яковлевича Юдина (1905–1991) «Музыкальная жизнь Витебска в первой четверти XX века» [1]. Исследование Гавриила Яковлевича заканчивается обзором событий первых лет после Октябрьской революции и основано на документах, воспоминаниях как личных, так и других современников, но основным источником стала все-таки периодическая печать.

Юдин отмечает, что в первые месяцы после Октябрьской революции в Витебске в области искусства проходило «своеобразное накопление сил, не находившее еще сразу внешнего выражения» и последовавший расцвет культурной жизни был определен рядом обстоятельств: активной деятельностью местных музыкантов, частыми гастролями известных артистов, а также трудностями жизни в Петрограде, заставившими многих деятелей искусств искать пристанища в провинции [1, с. 141].

Говоря об активности витебских музыкантов между февралем и октябрём 1917 года Гавриил Яковлевич выделяет лишь два концерта 28 апреля и 25 августа [1, с. 87]. Однако, скрывшийся под псевдонимом «Театрал», автор обзора в журнале «Витебский край» от 20 августа 1917 года [2] оказался более «впечатлительным»: «Концерты в этом сезоне в Витебске устраивались без счета. Правда, все благотворительные и с участием только местных музыкально-вокальных сил, но получилось впечатление, что витебляне спят и во сне слышат пение и музыку, и обязательно им каждую неделю подавай концерт». Здесь же автор упоминает о «музыкально-драматическом обществе», недавно возникшем в Витебске и насчитывавшем «более 300 талантов». Информация об организации обществом «спектаклей-концертов» появляется на страницах витебских газет с начала августа 1917 г. [3].

Возможно, музыкально-драматическое общество стало ядром для создания Витебского отделения Всероссийского союза оркестрантов, которое сыграло во многом определяющую роль в последующем развитии событий.

Так, витебские «Известия» 28 декабря 1917 года сообщали, что местное отделение Союза оркестрантов запланировало на 16 января проведение «большого вечера при участии симфонического оркестра» [4].

В этом контексте начало 1918 года во многом представляется белым пятном – события этого периода весьма скудно отражены в сохранившихся архивных фондах, периодике и работах исследователей.

Ежедневная социалистическая газета «Наша жизнь». Отчасти заполнить существующую лакуну позволяют ранее не использовавшиеся исследователями публикации в газете «Наша жизнь», издававшейся в Витебске с 16 марта по 4 мая 1918 года. Сохранившиеся в Президентской библиотеке Республики Беларусь, Российской национальной библиотеке и Национальном архиве Республики Беларусь экземпляры составляют в совокупности довольно полный комплект (отсутствуют 11 номеров из 41). Издание представлялось как «ежедневная социалистическая газета». В редколлегии входили представители Партии социалистов-революционеров, РСДРП и Бунда. Это определило открыто антибольшевистскую направленность газеты, но, в то же время, публиковались сообщения о лекциях, концертах, спектаклях, киносеансах и рецензии на события культурной жизни.

Освещение музыкальной жизни. 19 марта в газете была помещена информация об устроенном в этот день Витебским отделением Всероссийского союза оркестрантов «большом симфоническом концерте», в программу которого вошли произведения Бетховена, Чайковского, Римского-Корсакова, Рубинштейна, Шуберта и Россини [5]. Как сообщалось, среди исполнителей, кроме оркестра, были: окончивший Петербургскую консерваторию по классу фортепиано Ефим Леонтьевич Жив (1892–1949); струнный квартет, в составе выпускника той же консерватории по классу скрипки Аркадия Львовича Бессмертного (1893–1955), получившего домашнее образование скрипача Носана Лейбовича Фелицианта (1885 – ?), М. А. Геншафта и Р. О. Лапинского. Перед концертом выступил со «словом о музыке» Павел Медведев. Заметим, что Г. Ю. Юдин относит возобновление симфонических

концертов после семилетнего перерыва к июню 1918 года.

21 марта появилась довольно пространная критическая статья [6], посвященная этому событию. Ее автором, под псевдонимом «П. М.», вероятнее всего, стал литературовед, позже один из членов так называемого «круга М. М. Бахтина» Павел Николаевич Медведев (1891–1938), при Временном правительстве занимавший пост городского головы Витебска.

Павел Николаевич оценивал прошедший концерт, как «очень значительное явление в художественной жизни» города: «Симфонический концерт, с серьезной и интересной программой, проведенный с большим вниманием и любовью к делу – в Витебске, городе сугубо провинциальном и очень бедном в культурном отношении – это целое событие». Критик отметил, что не все номера программы были «на должной высоте»: «Известная увертюра к “Вильгельму Теллю” Россини прошла бледно и несколько скомкано, главным образом, благодаря слабости группы медных, что особенно ясно сказалось в части увертюры – “буря”. Не было достаточно стройного ансамбля и при исполнении концерта Рубинштейна». Но, в общем, концерт оставил «свежее и хорошее впечатление»: «Очень отчетливо и с большим вкусом была проведена В. В. Павловым полная глубокой элегической красоты неоконченная симфония Шуберта; прекрасно звучала скрипка А. Бессмертного в трудном пятом квартете Бетховена и живо прошли отрывки из любопытного “Щелкунчика” Чайковского».

Автор статьи отметил, что деятельность Союза оркестрантов заслуживает «самого горячего сочувствия и поддержки», но высказал пожелание, «считаясь с техническими силами оркестра», сузить тематику концертов, посвящая их произведениям какого-либо одного композитора: «Смешанные концерты, где рядом с реалистом Бетховеном стоит романтик Чайковский, а мечтательного Шуберта сменяет часто слишком трезвый Римский-Корсаков, такие концерты для малоискушенной в музыкальном отношении публики, как наша, вряд ли пригодны».

Свою статью Павел Медведев начал со слов: «Сейчас искусство не ко двору. Шумиха

политических событий заглушает тихие голоса робких муз».

Действительно ситуация в стране была катастрофической и тематика статей «Нашей жизни» только подтверждает это: «Лепель занят немцами», «Вступление немцев в Петроград равносильно полной ликвидации революции», «Детали Брестского договора», «Выход левых с.р. из правительства», «Эпидемия брюшного тифа», «Критическое положение продовольственного дела», «На городском фронте», «Массовые расстрелы без суда в Петрограде», «Слухи о наступлении немцев на Витебск», «Вагоны предназначенные голодающему Витебску», «Двинский мост пришел в очень плачевное состояние. Доски прогнили насквозь», «К погромному выступлению в Витебске», «Большая толпа, состоящая, главным образом, из женщин, осаждала в буквальном смысле этого слова продовольственную секцию, требуя муки к празднику Пасхи»...

Но, невзирая на трудности, музыкальная общественность продолжала концертную деятельность и даже заглядывала вперед. 28 марта появилась заметка, озаглавленная «К открытию народной консерватории», в которой сообщается, о «сочувственном отношении» в «советских кругах» к предоставлению отделению Союза оркестрантов помещения для организации консерватории, и ее возможном открытии «еще до осени» [7]. Сообщение позволяет отнести появление замысла о создании народной консерватории в Витебске к более раннему периоду, чем это было принято считать на основании упоминания в архивных документах о состоявшемся 30 марта 1918 года общем собрании членов отделения Союза оркестрантов по этому вопросу [8].

В этом же номере от 28 марта помещена информация о двух дневных симфонических концертах, запланированных на 30 и 31 марта [9], но об их программе в сохранившихся номерах газеты информация отсутствует.

Гораздо больший резонанс вызвали «симфонические утренники», прошедшие 6 и 7 апреля.

6 апреля в «Нашей жизни» сообщалось, что «сегодня и завтра Союзом оркестрантов устраиваются два симфонических утренних концерта, при участии Е. Л. Жива

и З. Н. Китаева в качестве солистов и оркестра в 60 человек». Начало концерта планировалось в 13.30 и в его программе: увертюра «Розамунда» Франца Шуберта, сюита «Пер Гюнт» Эдварда Грига, балет «Джоконда» Амилькаре Понкиелли, произведения П. И. Чайковского, Ф. Шопена, Ф. Листа, С. В. Рахманинова. В программе второго концерта: симфония Ф. Шуберта, соната Л. Бетховена, балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского, увертюра «Робеспьер» А. Литольфа [10].

Павел Медведев (псевдоним «П. М.») назвал прошедшие концерты «двумя прочными камнями» в фундаменте «хорошего и насущного идейного дела, которое творит местный отдел Союза оркестрантов»: «Интересные и разнообразные по своим программам, строго выдержанные по отбору пьес, они бесспорно, дали много ценного и с точки зрения эстетической, и с точки зрения культурно-воспитательной». Автор рецензии отметил произведения, которые не исполнялись на прежних концертах: «Очень чисто и стройно прошла изящная и своеобразная сюита Грига “Пер Гюнт” Несколько суховатая пьеса России образцово была проведена г. Геншафтом, в лице которого мы имеем, бесспорно, очень серьезного дирижера».

Особо Медведев отметил игру пианиста Зиновия Наумовича Китаева (1899–1976), на тот момент студента Петроградской консерватории: «Сила удара, мягкое и полнотонное туше, темперамент и четкая техника этого исполнителя лучше всего сказались в его исполнении восьмого ноктюрна Шопена. Хотелось бы только видеть у этого даровитого музыканта большую проникновенность в идеи, исполняемых произведений, и в зависимости от этого – большую цельность и спаянность общего стиля того или иного композитора. Ведь томная грусть Шопена не может быть передаваема теми же средствами и в тех же приемах, как элегическая тоска Рахманинова» [11].

В один день с концертом, 7 апреля состоялось общее собрание Витебского отделения Союза оркестрантов, на котором были проведены перевыборы правления: председатель – Б. Суходрев, секретарь – Р. Лапинский, казначей – Райхман; члены – А. Бессмертный, М. Геншафт, Мальцев, Павлов, Лаблин, Китаев; ревизионная комиссия – Б. Л. Пальчик, Гильф, Леонов [12].

Помимо упомянутых концертов, проходило ряд мероприятий, имевших политическую окраску. Это концерты, приуроченные к годовщинам политических событий, митинги, вечера политических партий, на которые привлекались как вокалисты, так и инструментальные исполнители.

Так финансовая комиссия Витебского комитета РСДРП 23 марта, в день годовщины похорон жертв февральской революции, в помещении гимназии Александры Варваринной, устроила концерт-митинг, на котором «многочисленный хор исполнил традиционные революционные песни». В концерте приняли участие «артисты»: М. И. Брехман, Э. Д. Даратов, Р. О. Лапинский, А. Г. Легер, В. И. Ратассеп, С. Ю. Яхнин [13–16].

Насыщенной была программа концерта-вечера в пользу Бунда 29 марта [17]. Во втором отделении концерта скрипач Борис Вельтман исполнил сонату Эдварда Грига, ларгетто Георга Фридриха Генделя, «Ориенталь» Цезаря Кюи, «После плакать» Ильи Саца. Зиновий Китаев сыграл Прелюдию № 3 С. Рахманинова, Ноктюрн № 8 Ф. Шопена, Рапсодию № 12 Ф. Листа.

Брат-близнец Соломона Михоэлса артист Ефим Вовси (1890 – 1969) исполнил еврейские народные песни в обработке Лазаря Саминского, романсы Александра Гречанинова и Сергея Рахманинова, арию Хозе из оперы «Кармен» Жоржа Бизе [18].

1 мая социалистические партии устроили митинг в городском театре, который, как сообщалось, был «буквально битком набит рабочими и демократическими слоями витебского населения, которые поспешили сюда, чтобы увидеть и услышать то, чего не было в сухом официальном правительственном праздновании 1-го мая». Митингу предшествовал небольшой концерт, подготовленный Союзом оркестрантов – была исполнена увертюра «Робеспьер» А. Литольфа и «многократно марсельеза и интернационал» [19].

Заметим, что все описываемые события происходили на протяжении 43 дней, то есть почти полтора месяца, которые продолжалось издание «Нашей жизни».

Обстоятельства прекращения выхода газеты неизвестны. Возможно, это было связано с тем, что на проходившем в Москве с 7 по 16 мая VIII Совете Партии социалистов-

революционеров ликвидация большевистской диктатуры была названа «очередной и неотложной» задачей всей демократии [20, с. 349–350], что вызвало ответные меры со стороны партии, находящейся у власти.

Заключение. Публикации, помещенные на страницах газеты «Наша жизнь», при отсутствии других источников, позволяют получить представление о достаточно богатой и разнообразной музыкальной жизни Витебска марта – мая 1918 г. В статьях отражены эпизоды творческой биографии таких известных музыкальных и театральных деятелей, как Е. Л. Жив, А. Л. Бессмертный, З. Н. Китаев, Е. М. Вовси и др. Талантливым рецензентом и знатоком музыки проявил себя П. Н. Медведев. Выявленные публикации существенно дополнили библиографию работ известного литературоведа и общественного деятеля. Оживление музыкальной жизни города, можно было бы назвать «витебским проторенессансом», на наш взгляд, инспирировавшим активизацию деятельности в области изобразительного искусства и театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юдин, Г. Я. Музыкальная жизнь Витебска в первой четверти XX века / Гавриил Яковлевич Юдин; [сост. Л. В. Хмельницкая; ред. А. М. Никитина]. – Минск: Медисонт, 2013. – 304 с. – (Книжная лавка Дома Шагала).
2. Театрал. Театральная жизнь // Витебский край. – 1917. – № 11. – 20 авг. – С. 10.
3. Витебское музыкально-драматическое общество // Известия Витебского революционного Совета солдатских и рабочих депутатов. – 1917. – № 19. – 2 авг. – С. 1.
4. Вечер оркестрантов // Известия Витебского революционного Совета солдатских и рабочих депутатов. – 1917. – № 48. – 28 дек. – С. 4.
5. Симфонический концерт // Наша жизнь. – 1918. – № 4. – 19 (6) марта. – С. 4.
6. П. М. [П. Н. Медведев]. Симфонический концерт / П. М. [П. Н. Медведев] // Наша жизнь. – 1918. – № 6. – 21 (8) марта. – С. 4.
7. К открытию народной консерватории // Наша жизнь. – 1918. – № 11. – 28 (15) марта. – С. 4.
8. Корсун, И. Организация Витебской народной консерватории в документах Государственного архива Витебской области (1918 г.) / И. Корсун, В. Коханко, С. Мясоедова // Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, 1989–2011: история фестиваля, воспоминания, статьи, исследования, материалы научных чтений / ГКУ «Витебская областная филармония»; [сост. и редкол.: Н. В. Мацаберидзе, А. Г. Лисов, В. П. Правиллов]. – Витебск: Витебская областная типография, 2012. – С. 108–127.
9. Симфонические концерты // Наша жизнь. – 1918. – № 11. – 28 (15) марта. – С. 4.
10. Симфонические утренники // Наша жизнь. – 1918. – № 18. – 6 апр. (24 марта). – С. 4.
11. П. М. Симфонические утренники / П. М. // Наша жизнь. – 1918. – № 20. – 10 апр. (27 марта). – С. 4.
12. В союзе оркестрантов // Наша жизнь. – 1918. – № 22. – 11 апр. (29 марта). – С. 4.
13. Концерт // Наша жизнь. – 1918. – № 6. – 21 (8) марта. – С. 4.
14. Концерт-митинг // Наша жизнь. – 1918. – № 7. – 22 (9) марта. – С. 4.
15. Письмо в редакцию // Наша жизнь. – 1918. – № 9. – 26 (13) марта. – С. 4.
16. Письмо в редакцию // Наша жизнь. – 1918. – № 10. – 27 (14) марта. – С. 4.
17. Концерт-вечер Бунда // Наша жизнь. – 1918. – № 11. – 28 (15) марта. – С. 4.
18. Вечер Бунда // Наша жизнь. – 1918. – № 11. – 28 (15) марта. – С. 4.
19. Б. Митинг в городском театре / Б. // Наша жизнь. – 1918. – № 40. – 3 мая (21 апр.). – С. 3.
20. Политические партии России: история и современность / под ред. А. И. Зевелева, Ю. П. Свириденко, В. В. Шелохаева. – М.: «Российская политическая энциклопедия», 2000. – 631 с.

Поступила в редакцию 10.04.2015 г.

УДК [785.11:75.047](510)

Взаимодействие образного содержания живописных пейзажей и симфонических картин в творчестве китайских композиторов и художников

Лю Ян

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



Музыкальная картина-симфония – это симфоническая поэма, посвященная описанию природных пейзажей. В статье через призму понятий музыки и живописи проводится анализ симфонических поэм «Живой пейзаж горы Юньлин», «Северный лес», «Гора Тайшань» и «Дунхуан», в которых наглядно раскрываются взаимосвязь и взаимопроникновение музыки и изобразительного искусства. Для адаптации требований основной идеи содержания произведения используются соответствующие средства музыкальной выразительности. Активное использование формирующих акустических приемов служит для зарисовки картины. Идея этого произведения заключается в том, чтобы через слуховое восприятие сформировать у аудитории ассоциации со зрительными образами. Поэтому в каждой пьесе использовались соответствующие стандартные акустические приемы. Выразительные формы, которые отличают симфонические поэмы, с национальным контекстом позволяют добиваться целостности музыки и изобразительного искусства, а это –

переход к новым синтезированным формам искусства.

Ключевые слова: симфоническая картина, живописный пейзаж, симфоническая поэма, связь музыки и изобразительного искусства, колорит, формы и техники, средства музыкальной выразительности.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 38-42)

Interaction of the Image Content of Painted Landscapes and Symphony Pictures in Works by Chinese Composers and Artists

Lu Yun

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

The musical picture-symphony is a symphony poem devoted to the description of nature landscapes. In the article through the prism of the notions of music and painting analysis of symphony poems «Live Landscape of the Mount of Younglin», «Northern Forest», «Mount Taishang» and «Dunkhuan» is made, in which interaction and interpenetration of music and fine art is vividly revealed. To adapt the requirements of the main idea of the content of a piece of art corresponding means of musical expressiveness are used. Active use of forming acoustic tools serves for the picture sketch. The idea of this piece of art is to shape the listeners' associations with visual images through listening perception. That is why corresponding standard acoustic techniques are used in every piece of music. Expressive forms typical of symphony poems with the national context make it possible to reach wholesome character of music and fine art, which is the transition to new synthesized forms of art.

Key words: symphony picture, painted landscape, symphony poem, connection of music and fine art, color, forms and techniques, means of music expressiveness.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 38-42)

Адрес для корреспонденции: e-mail: mikulo@rambler.ru – Лю Ян

Симфоническая картина «Живой пейзаж горы Юньлин» завоевала в Китае признание как одно из выдающихся симфонических произведений. Эта работа в полной мере использует принцип взаимодействия музыки и живописи. Она объединяет в себе симфонический и национальный характер. Данное произведение во всем, начиная от художественного замысла и заканчивая приемами написания, проявляет новаторство. Уже только ее заглавие дает слушателю чувство нового. Слова «живой пейзаж», заимствованные из китайской живописи отражают стиль жизни в высокогорьях Юньлин. Каждый фрагмент симфонии раскрывает новый оттенок картины, разнообразную по штрихам фактуру, вырисовывая изумительный природный пейзаж в приграничных районах Китая на юго-западе страны и лирические, живописные сцены из реальной жизни различных народностей. Композитор Ли Чжунюнь до написания симфонической картины в 1972 г. отправился жить и собирать народный музыкальный материал в такие уезды, как Дали, Баошань, Манши, Жуйли. Прекрасный пейзаж субтропиков, уникальные бытовые обычаи и традиции разных народностей, многогранность и разнообразие народной музыки «заразили» Ли Чжунюня, и вскоре у него возникло стремление создать произведение, которое будет отражать стиль жизни Южного Синьцзяна [1].

Цель статьи – выявить и охарактеризовать взаимосвязь и взаимопроникновение музыки и изобразительного искусства в китайской художественной культуре.

Симфоническая картина «Живой пейзаж горы Юньлин». Это – симфоническая картина с ярко выраженным художественным характером. Она состоит из пяти частей, каждая из которых обладает своими конкретными образами и изображает свой природный пейзаж.

Первая часть под названием «Весеннее утро в укрепленной горной деревне» – это картина раннего утреннего пейзажа. Она основывается на впечатлениях и чувствах, пережитых композитором во время пребывания в уезде Хунхэ: на заре только-только пробивающиеся лучи рассвета превращаются в согревающий солнечный свет. Зрительное впечатление постоянных перемен в

укрепленной деревне, а также мощное чувство к природе – вся сцена открывает особый, свежий, поразительный пейзаж раннего утра в районе Хунхэ.

Вторая часть «Охота в густом лесу» – это живое описание охоты. Первый лейтмотив, наполненный сильным чувством движения, от начала до конца пронизывает дерзкую по характеру охотничью песню, которая появляется снова и снова, чтобы продемонстрировать сцены охотничьей облавы и храбрый образ охотников. Эта часть произведения прекрасно показала занимательность охоты.

Третья часть «Танец народности Сяньи» – это яркая реалистичная картина, изображающая народные песни и пляски, музыка от начала до конца звучит в пылкой манере, ярко и красочно, раскрывая сцены радостных песен и плясок народности Сяньи.

Четвертая часть «Серенада под луной» – это картина любовной серенады в светлых тонах. Она говорит нам о схожести лирической поэзии и живописи разных народностей. Идея, которую вкладывает автор в эту пьесу, – это то, что он реально видел и слышал во время вечерних прогулок под луной.

Пятая часть «Дорога в праздничный день» – это зарисовка народных бытовых обычаев. В провинции Юньнань каждая народность имеет свои праздники. Каждый раз во время праздника на горных дорогах можно увидеть группы нарядных мужчин и женщин, стариков и детей, разговаривающих и смеющихся, с песнями и плясками мчащихся на торжество. Именно поэтому в этой части используется изящный колорит, и при помощи насыщенных оттенков туши прорисовывается яркая сцена дороги в праздничный день.

Симфоническая картина «Северный лес». В качестве примера можно привести еще симфоническую картину «Северный лес» (композитор Чжан Цяни) – любимое многими произведение с живописными музыкальными образами, глубокой идеей, выразительным стилем и ярким колоритом. Отличительной чертой симфонической картины «Северный лес» является единство образности, поэтичности и мелодичности. Лиричность – основная особенность данного музыкального произведения. Она проявляется в выражении чувств к лесу и воспевании простора и красот родной стра-

ны. Экспрессивность выдвигает на первый план дыхание лесной жизни посредством создания музыкальных образов лесных животных. Мелодичность наблюдается в изменении оттенков симфонической картины и развитии человеческих эмоций по отношению к лесу. Благодаря гармоничному соединению утонченной мелодии, живого ритма, прекрасного сочетания оттенков, богатых приемов инструментовки эти три отличительные особенности данного музыкального произведения рисуют перед взором слушателей чудесный образ леса. В музыкальном плане эта живописная симфония может увлечь слушателей, не только потому что автор музыкальной кистью создает живое изображение пейзажа, но и потому что позволяет слушателям с помощью ассоциаций музыкальных образов с природой почувствовать теплоту земли и дыхание родной стороны, к тому же светлая, простая мелодия и многокрасочный колорит доставляют нам еще большее, собственно музыкальное наслаждение.

Единство поэтичности, образности и мелодичности, во-первых, должно обладать красивым и трогательным лейтмотивом. В этом плане композитор написал главную партию, богатую народными мелодиями города Орочан. Эта партия начинается с музыкальных образов «Ночь-заря» (экспозиция), которые переходят в «День-закат» (разработка), и заканчивается последней частью «Заход солнца-ночь». Чтобы отразить атмосферу и многосторонний характер жизни леса, в разработке произведения появляются темы, представляющие разнообразных птиц и зверей леса, что придает музыкальному образу больше динамичности. В образе «тигра» применяется увеличенное трезвучие, значительно улучшающее создаваемый эффект. В музыкальной теме «олень» используется интересный прием чередования ладов, который вызывает ощущение стремительной смены оттенков [2].

Симфоническая картина «Гора Тайшань». Особое место в современном китайском музыкальном искусстве занимает масштабная национальная симфоническая картина «Гора Тайшань», которая впервые была исполнена на сцене Национального Большого театра 10–11 сентября 2011 г., была совместно создана режиссером Лю

Жуном (композитор, исполнитель музыки на эрху), известными композиторами Чжао Ципином, Лю Вэньцзином, Чжан Цяни, Чэнь Чуньгуаном, знаменитым писателем Хань Цзинтином, признанным дирижером Чжан Шие. «Тайшань» состоит из десяти частей: ансамбль «Море из облаков на рассвете», ансамбль «Сон горных глубин», эрху, пипа, чжэн и оркестр «Извилистая тропа слушает сосну», сюань (соло) «Бойкие лесные птички», эрху (унисон) «Рев пучины водопада», ударные инструменты «Песня носильщиков», щипковые инструменты «Небесный Тракт ступает по дождю», ансамбль «Похвала камню, отвращающему зло», ансамбль «Вершина Дай любит красотами», симфонический хор «Взаимодействие неба и земли». Музыкальное произведение соединяет в себе хоровое пение, танец, балет, хореографию, декламацию, костюмы и другие виды искусства, которые в значительной степени усиливают выразительность и увлекательность произведения. Посредством грандиозной энергии создается разносторонний, выразительный и необычный облик высокой горы Тайшань. С помощью абсолютно новых форм исполнения национальной музыки и творческих идей отражается многовековая история, глубокая культура, предания и легенды Тайшань. Благодаря пестрому колориту и утонченному стилю в симфонии ярко выражены великие моральные убеждения и идеалы священной горы [3].

Гора Тайшань вследствие высокогорной культуры, соединившей в себе взаимодействие природы и человеческой цивилизации, на протяжении тысячелетней истории является символом китайского народного духа и воплощением истории и культуры китайского государства. Следует сказать, что создать масштабное музыкальное произведение, посвященное горе Тайшань, было мечтой нескольких поколений музыкантов. Долгая история, богатая культура, глубокий внутренний смысл вызывали почтение у огромного множества музыкантов, и в тоже время заставляли их отступить перед заданной целью.

Симфоническая картина «Тайшань» обладает высокой художественной ценностью, глубочайшим смыслом, богатством элементов различных видов искусств, неограниченной привлекательностью в рас-

пространении искусства. Таким образом, превосходный сюжет послужил основой будущего успеха, «Тайшань», несомненно, соответствует уровню выдающихся китайских национальных симфонических произведений.

Тайшань – огромное, трехмерное, красочное полотно. Композиторы хотели не только описать горный пейзаж, но и передать духовные переживания и ощущения, которые вызывает великая гора, показать всем дух этого места. Для них это способ восприятия жизни, их эстетическая направленность. Безусловно, это мудрое поучение приносит пользу и слушателям.

Так как «Тайшань» является не просто симфонией, а симфонической картиной, то хореограф Чжан Губао ввел в произведение ряд живописных деталей – пышные волнообразные облака, пение ручьев, горное эхо, зеленые вершины горных хребтов, рев ветра и пелена тумана над оркестровой ямой, молниеносность и яркость звуков, оживленный танец на мосту девушек в разноцветных одеяниях, щебетание птиц и аромат цветов в лесу. Он становится гидом, сопровождающим публику в музыкальном путешествии. Элементы музыки и хореографии удачно сочетаются в единое целое. С эстетической точки зрения, он смело шагнул вперед и внес новое в развитие национальной симфонической музыки.

В национальной симфонической картине «Тайшань» для создания еще более живописного образа великолепного горного пейзажа кроме музыки, полотен, танца и других абстрактных форм выражения, также применяется специально спроектированный большой светодиодный экран длиной 15 метров и шириной 5 метров. На огромной сцене Национального Большого театра предстает прекрасное зрелище: от внушительного колокольного звона горных храмов и почитания народных верований о камнях, отвращающих зло, до сказочного очарования горных источников, изменений утреннего и вечернего пейзажа в ясную погоду и ненастье, до расположенных на крутых обрывах буддийских монастырей и даосских храмов. Богатое народными обычаями симфоническое торжество песен и танцев с помощью сверхновых технологий может панорамно отразить блистатель-

ный облик китайской горы Тайшань, которое никого не оставит равнодушным. Его энергия, зрительное и звуковое восприятие нисколько не уступают крупнобюджетному фильму [4].

После долгих рассуждений режиссер Лю Жун в конце концов соединил инструментальную и вокальную музыку, танец, хореографию, костюмы, декламацию и другие разнообразные элементы и формы искусства в одно целое, известное сейчас как музыкальная картина «Тайшань».

Симфоническая картина «Дуньхуан». Одним из новейших произведений явилась Симфоническая картина «Дуньхуан».

«Дуньхуан» – произведение, пронизанное мотивом «шелкового пути». В нем город Дуньхуан является декорациями, пещера Могао становится осязаемой. Посредством формы народной симфонической картины раскрывается прекрасная, богатая культура города Дуньхуан и его духовный облик. Музыка симфонической картины основывается на фактических материалах о «шелковом пути», а также на сохранившихся материалах традиционной народной музыки и древних нотных записях. Автор также использовал характерное для Дуньхуана арочное зодчество, и, придерживаясь принципа «приближать сопоставление, отдалять отклик», разработал музыкальную конфигурацию произведения, в которой каждая пьеса по силе, тембру, настроению представлена в сопоставлении, обладает своими средствами выразительности. Каждая часть целостна, одновременно демонстрирует древнюю историю Дуньхуана и подробно раскрывает блестящую эпоху процветания через путешествие во времени.

Симфоническая картина «Дуньхуан» крупной формы впервые была представлена публике 29 февраля 2012 года в Большом театре провинции Ганьсу. Ее авторами являются Чжао Цзипин, председатель Союза музыкантов Китая, автор многочисленных музыкальных работ, материала к симфонии, автор музыки для народных духовых и струнных инструментов, симфонических поэм, концертов и т. д., и Цзин Цзяньшу, композитор и дирижер. Они рассказывали: «В нескольких пьесах воплотить великий Дуньхуан. Сначала эта задача поставила нас в тупик. Сильный толчок нам дали фрески.

К которой из фресок родились чувства, ту часть пьесы и писали» [5]. Так нам понадобилось 7 пьес, чтобы позволить слушателю «войти» в Дуньхуан. Композитор Чжан Цзянь сказал: «Фрески Дуньхуана величественны и проникновенны. Сталкиваясь с ними, появляется сильное чувство потрясения, музыка о создании Дуньхуан – это не только разговоры о пещере Могао, но и всестороннее ее раскрытие», – говорит композитор Хань Ланькуй [6].

Симфоническая картина «Дуньхуан» состоит из семи пьес: «Ветряные колокольчики пещеры Могао», «Шествие главнокомандующего», «Танец Западной Лян», «Озеро Юэяцюань», «Дуньхуанская ярмарка», «Летящие апсары», «Дары Дуньхуана». «Ветряные колокольчики пещеры Могао» привлекают путников войти, завлекая их уносящими в далекое прошлое радостными воспоминаниями, в спокойной музыке наблюдается динамика, она простая и точная. Мелодия «Шествия главнокомандующего» величественная и грандиозная. Она живо передает величественную сцену отправления в поход командующего поздней династии Тан Чжан Ичао, сцены ожесточенных сражений. Музыка довольно напряженная. Мелодия «Танца Западной Лян» прекрасна, энергична по ритму, обладает густым колоритом Западных земель. Уникальное лирическое адажио «Озера Юэяцюань» подобно грезам, имеет свои особые характерные черты. «Дуньхуанская ярмарка» – это радостное и лаконичное аллегretto. Оно рисует картину, как различные народности мирно сосуществуют на «шелковом пути», цветущие сцены дружеского обмена. Музыка «Летящих апсаров» живая и туманная, необычно красивая, наполнена романтическим колоритом, словно обманчивый пейзаж [7].

«Дары Дуньхуана» благодаря искренним чувствам и трогательной мелодии выражают переживания и восклицания о Дуньхуане. Поэтому можно увидеть тесную связь музыки и изобразительного искусства, их неразделимость. Только объединив музыку и фрески, композиторы смогли создать столь совершенное произведение.

Заключение. Таким образом, можно сделать вывод о том, что хотя, в целом, рассматриваемые произведения различны по колориту и способам передачи образов, все они прославляют величественную красоту родного края. Выразительные формы и техники, свойственные симфоническим поэмам, в сочетании со спецификой национального стиля позволили в итоге добиться цельности и целостности музыки и изобразительного искусства, что знаменует переход к новым и перспективным, синтезированным формам искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лю, Вэнзинь. Особенность искусства симфонической картины «Живой пейзаж горы Юньлин» / Вэнзинь Лю, Шаньсинь Хэ // Народная музыка. – 1981. – № 8. – С. 25–30: кит. яз.
2. Чжао, Синдао. О воображении симфонической картины «северный лес» / Синдао Чжао // Народная музыка. – 1982. – № 12. – С. 20–22: кит. яз.
3. Национальная симфоническая картина «Гора Тайшань», которая вышла на сцене Национального Большого театра в Цзинань / Байду [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.northnews.cn/2013/1011/1417138.shtml>. – Дата доступа: 11.10.2013.
4. Цзан, Дуншэн. Критика национальной симфонической картины «Гора Тайшань» / Дуншэн Цзан // Культурный науч. – 2014. – № 1. – С. 48: кит. яз.
5. Национальная симфоническая картина «Дуньхуан» / Байду [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://special.gscn.com.cn/system/2012/07/19/010131715.shtml>. – Дата доступа: 07.19.2012.
6. Гао, Дэсюй. Музыка и танец древнего Дуньхуана / Дэсюй Гао. – Пекин: Народная музыка, 2008. – 427 с.: кит. яз.
7. У, Кэвэн. Анализ особенностей симфонической картины «Дуньхуан» / Кэвэн У, Цзайшэн Лю // Народная музыка. – 2012. – № 11. – С. 20–24: кит. яз.

Поступила в редакцию 05.06.2015 г.

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

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 316.752.4:930.85(470)«1930/1979»

Советская культура и ценности модерна: официоз и повседневность

Чернявская Ю. В.

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



С начала постсоветского периода в гуманитаристике господствует следующий топос: советская власть отбросила общество на семьдесят лет по сравнению с цивилизованными странами. При этом представляется недооцененным факт, что ряд ведущих советских ценностей в точности соответствовал темам современного проекта в современном западном понимании. Какова судьба этих идей и ценностей в СССР? В чем причины того, что модернизация на постсоветском пространстве даже спустя 20 лет после распада СССР не состоялась, а приняла симулятивные «догоняющие» формы?

В этой статье автор понимает модерн не в искусствоведческом, а в современном культурологическом контексте (Э. Гидденс, П. Бергер, Ю. Хабермас и др.) – как стиль современной цивилизации (Modernity), возникший в результате капитализма и индустриализма, но ими не ограничившийся. Ведущие «темы» (тенденции, идеи) западного современного проекта определил социолог Петер Бергер. Это Будущее, Абстракция, Освобождение, Индивидуация и Секуляризация. Все они возникли на Западе, но во властном дискурсе СССР признавались «уникальными», поскольку идеал коммунизма претендовал на абсолютную новизну и непреходящую незыблемость.

Ключевые слова: модерн, культурологический контекст, СССР.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 44-48)

Soviet Culture and Values of Modernity: the Official and the Everyday

Cherniavskaya Yu. V.

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

Since the beginning of the post Soviet period in humanitarian studies the following topos has been reigning: Soviet power threw the society seventy years back compared to civilized countries. At the same time the fact that some leading Soviet values exactly corresponded the topics of the Modernity project in the contemporary Western understanding seems to be underestimated. What is the destiny of the ideas and values in the USSR? What are the reasons why modernization in the post Soviet space even 20 years after the collapse of the USSR didn't take place but took simulation, «keeping up» forms?

The author understands Modernity not in the art but in the contemporary cultural context (E. Giddens, P. Berger, U. Habermas and others) – as the style of contemporary civilization which emerged as a result of capitalism and industrialism but not limited by them. Leading topics (tendencies, ideas) of the Western Modernity project were defined by sociologist Peter Berger. This is Future, Abstraction, Liberation, Individualization and Secularization. They all emerged in the West but in the authoritarian discourse of the USSR were considered unique since the ideal of communism claimed to be absolutely new and unobtainable.

Key words: Modernity, cultural context, USSR.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 44-48)

С нашей точки зрения, именно неучитываемые властью «низовые» практики советской повседневности во многом и явились причиной развала СССР – сперва идейного, а затем и фактического.

Цель статьи – анализ преломления темы модерна в общественном сознании, а также ракурсы, благодаря которым модернизация в СССР претерпела сбой не только на уровне действий, но и – первично – на уровне дискурса.

Адрес для корреспонденции: e-mail: yvch@of.by – Ю. В. Чернявская

Будущее в идеологических представлениях и культуре. Центральной в советской идеологии была тема Будущего. На базисном уровне она выразилась в образе единственного справедливого государства в мире, отвергшего свое порочное прошлое. В этом самоопределении уже кроется идея Будущего. Такое совершенное государство может существовать именно как образ, обещание: оно по определению не может реализоваться в настоящем. Его достижению мешают «враги», «пятая колонна», «родимые пятна буржуазного быта» и т. д. Напротив, все победы СССР – от Великой Отечественной войны и до полета Гагарина, от научно-технических открытий и до спортивных триумфов служили подтверждениями правильно избранного курса в будущее. На более приземленном уровне тема Будущего выражалась в плановом характере экономики («семилетка», «пятилетка» и т. д.). На уровне культуры с нею связана огромная роль школьного и внешкольного образования («Дети – наше будущее»).

Долгое время тема Будущего разделялась большинством граждан СССР: люди видели действительные причины, по которым настоящее не могло быть светлым. Светлое же будущее откладывалось на время «после военного коммунизма», «после разрухи», «после войны», у части населения – «после Сталина», т. е. на время неопределенное. Тем не менее, в массе эта идея не вызывала недоверия. Люди видели реальность изменений и понимали, что этот путь не может быть кратким. Реальными были не только изменения, но и бедствия: они тоже требовали времени для преодоления. Но не менее значимым представляется более глубинное обстоятельство: в стране, где свыше 80% населения исторически были бесправными крестьянами, устойчиво сохранялся утешительный религиозный посыл – награда мира горнего за страдания в мире дольнем. Кстати, с этой точки зрения, советский лозунг «Дети – наше Будущее» без противоречий вкладывался в одну вековую идею домодерного человечества – идею Рода. Тем не менее, когда в 1961 г., в выступлении на XXII съезде КПСС Н. С. Хрущев пообещал построить коммунизм через двадцать лет, эту фразу окрестили «самым коротким анекдотом». Вряд ли критическое отношение к это-

му слогану было симптомом тотального неверия народа в коммунизм, скорее, скепсис объяснялся отношением к особой харизме вождя, а также краткостью срока, в который предполагалось достичь провозглашенной цели.

Впрочем, пока партия исповедовала коммунизм всерьез, массы верили хотя бы в искренность начинаний. И лишь когда в конце шестидесятых годов, когда «верхи» начали нейтрализовать этот романтически-оптимистический идеал, стало ясно: вера в сильное, красивое, настоящее будущее – пусть даже на маниловском уровне – для многих служила оправданием жизни. Тем самым идея коммунизма перестала быть связующей в тандеме «история – биография», где биография отдельного человека является сколом всего социума.

Абстракция как современная тема. Абстракции – ведущая в любом индустриально-урбанистическом, бюрократическом обществе тема [1]. Отсюда противостоящий герметичным людским сообществам (общинам, кругам, «свету») образ масс, в СССР обладавший положительной семантикой (трудовые массы, народные массы). Отсюда же образы «абстрактных, неличных, посредников» между людьми, например, конвейера [2]. Он красной линией проходил по самоощущению советского человека, найдя свое отражение и в кино, и в литературе. Сюда также можно отнести институты, обладающие надличностным характером: четко выявленные государственные органы; институты контроля и надзора; унифицированное образование; пресса и т. д. Добавим: эти механизмы и институты свойственны любому современному обществу, но в СССР переход от семейной экономики, малого предприятия, общины произошел стремительно, и оттого абстрагирование повседневности еще долгое время имело смешанные, микшированные формы (например, работа на заводе при сохраненном крестьянском быте жителей городских окраин; пользование новым, государственным языком при сохранении аутентичного этнического синтаксиса и произношения и т. д.).

Важно и средство распространения информирующего механизма в массах: по крылатому выражению М. Маклюэна, «the medium is the message» [3]. Каким образом

можно было кратко и емко довести идеи государства до масс (большая часть которых еще долгие годы оставалась малограмотной)? Путем «картинки» – лозунга, плаката, стенда, еще более абстрагирующих жизнь людей, сводящих человека к общему образу, числу, проценту на диаграмме. Можно говорить даже о своего рода «культуре лозунга» в СССР. Однако уже к концу 1950-х сила лозунга девальвировалась. Появлялись и развивались другие, более сложные возможности контакта власти и граждан: радио, кино и особенно телевидение. Однако они же и усложняли картину мира советского человека. Тем самым, лозунг, не объясняющий действительность, а служащий простейшим заклинанием, лозунг, как мантра, требующая веры и мобилизующая весь народ на действия, потерял связь с реальностью. Важно и следующее: лозунги имеют силу в ситуации сопротивления враждебному окружению, но не в мирной действительности. И несмотря на то, что в целях консолидации социума СССР постоянно моделировал ситуацию подспудной войны с внутренним и / или внешним врагом, к последнему периоду его существования (т. н. «застоем»), лозунги приобрели характер декларативных клише, не имевших соответствий с частной жизнью людей. Это было осознанно на массовом уровне и выразилось в многочисленных анекдотах и парафразах («У нас все ради человека, во имя человека, и я знаю, как зовут этого человека» или «Сахаров – ум, честь и совесть нашей эпохи»¹).

Тема Освобождения в советской культуре. Она выражена даже ярче, нежели предыдущие. Она репрезентовалась в двух идеологемах: освобождение от социальной несправедливости и освобождение от врага (внутреннего и внешнего). Первая идеология, неотъемлемая от идеи модернизации и противоположная креационизму, предполагает постулат изменения вещей, людей и статусов – и в этом смысле возникший на останках империи социальный лифт (образовательный, карьерный), безусловно, явился механизмом, эмансипирующим большие массы людей.

Именно борьба нарождающегося и отжившего («попы», «буржуи», баи, басмачи, кулаки и т. д.) – лейтмотив первых десяти-

летий советской власти. Те или иные козлы отпущения понимались как неизбежные жертвы модернизации («социалистического строительства»), живущие старым порядком, старыми воззрениями и тянущие социум назад. Все враждебное в публичной сфере ассоциировалось с вчерашним днем – в том числе, и в 30-е годы, несмотря на то, что именно к их середине в результате Большой сделки (В. Данэм) [4] стало проявляться тяготение к предшествующему имперскому стилю (в образовании, в армейской службе, в создании «новой буржуазии»). Однако логика борьбы продолжала свое существование вплоть до самого конца СССР (буржуазные националисты, троцкисты, «враги народа», «безродные космополиты», «убийцы в белых халатах», диссиденты и т. п.).

Тем самым тема Освобождения в СССР находила оправдание не только материальной дефицитарности, но и человеческим жертвам. Разумеется, в ходе истории образы претерпевали изменения, но связка «Испытание – Враг – Жертва», связка архаическая, мифологическая, оставалась нерушимой, и в какой-то мере объясняла отличия между лозунговой действительностью и реальностью повседневности – и в сталинский период, а для большинства даже и позже. Испытание, Враг и Жертва – эти образы в сознании большинства были несокрушимы: менялось их содержание, но не суть. Отметим: все эти образы коллективны: они прочно увязывают историю страны с биографией человека, нивелируя биографию в целях истории.

Тема Индивидуации. Тема Освобождения тесно связана с темой Индивидуации, эмансипации личности от социальных заданностей: потому далее мы будем говорить об этих темах в контексте их единства и – одновременно – противоречия между ними. Нельзя сказать, что хоть в какой-то стране, включая западные, дилемма «личность – общество» была разрешена в полной мере: скорее, можно говорить о постоянном поиске консенсуса между благополучием общества и свободами групп и отдельных личностей. Но в СССР, который держался на принципе монолитности, такой подход был невозможен. Идеологически выход из ситуации артикулировался как постоянное возвращение к теме войн и революции – к тяж-

¹ Лозунг звучал: «Партия – ум, честь и совесть нашей эпохи».

ким испытаниям для народа, вследствие чего лишения (в том числе, жертва личными свободами) представлялись полностью оправданными.

«Совершенно очевидно, – писал П. Бергер, – что есть два противоположных понимания освобождения в сегодняшнем мире: освобождение индивида от судьбы любого рода (социальной, политической и даже биологической) и освобождение его от анонии, которое характерно для состояния без судьбы. Проще говоря, существует идеал освобождения как выбор и идеал освобождения от выбора» [1]. Если первое понимание в СССР проявлялось в дискурсе героизма в годину испытаний, то второе было уделом масс в повседневности: при этом подразумевалось, что в ситуации, вынуждающей к героизму, человек автоматически сделает верный выбор. Не удивительно, что тема Освобождения постепенно и неуклонно слилась с памятью о войне – как в масштабе многомиллионного социума, так и моделируемой «на местах» путем метафор. Метафоры «борьбы» или «битвы», распространенные в советском официальном дискурсе, латентным путем оседали в обыденном сознании людей (классовая борьба, битва за пятилетку, битва за урожай... В этом смысле особенно показателен оксюморон «борьба за мир»).

Однако если сразу после революции и войн и партийные «верхи», и людские массы понимали идеал «свободы» как самоцель всего гигантского советского «организма», то к концу 1960-х постепенно нарастает разрыв: коллективная свобода от врага – и свобода как неотъемлемые права личности. Разумеется, речь идет, в первую очередь, о картине мира интеллигенции, но 1960-е и являлись триумфальным временем именно для этой страны: она, как никогда более, влияла тогда на сознание общества.

В свете этого становится явным один из парадоксов советской идеологической структуры: наряду с идеей массового освобождения все острее стоял вопрос об индивидуации личности. В этом – один из сбоев социокультурного советского дискурса: декларируемая сверху свобода всего общества в обмен на свободы личности (в сфере слова, убеждений, вероисповедания, передвижений и т. д.). тем самым индивидуация ста-

новится все более и более проблематичной в мироощущении людей.

Тема Индивидуации, как определяет ее антрополог Наталия Козлова, «связана, прежде всего, с возникновением биографической идентичности и приватного пространства» [2]. Следует признать: в первые десятилетия после революции биографическая идентичность большинства без противоречий вписывалась в пространство государственной риторики. Именно в советские годы «новый человек» – как правило, бывший крестьянин, стал думать о себе в терминах личной идентичности. Однако вследствие пиетета образования и декларируемого идеала «культурности» к 1960-м годам возникло перепроизводство интеллигенции. В силу несоответствия уровня мышления и возможностей социального лифта она резко ощущала собственную невостребованность в стране, позиционирующей себя как государство рабочих и крестьян. Если в 1950-е маргинальное самоощущение интеллигенции оправдывалось тяготами войны, в 1960-е объяснялось последствиями сталинизма, то уже с 1968 года, с событий в Чехословакии и свертывания «оттепели», значительное число образованных людей перестало считать государство своим.

Какой выход нашли эти люди? Внутри общей декларируемой свободы появлялись оазисы личной и даже групповой свободы – в основном связанной с реализацией творческих задач (движение авторской песни, народные театры, литературные студии и т. д.). Наиболее страстные и разочарованные шестидесятники становились диссидентами. Попытка освободиться и освободить – красная линия советской культуры в 1970-х и начале 1980-х. Именно в этом плане диссиденты-антисоветчики и являлись последними советскими идеалистами.

Наиболее мучительной лакуной для интеллигенции представлялось отсутствие свободы слова. Невозможность передвижения по миру несколько амортизировалось масштабами и разнообразием Советского Союза, а отсутствие свободы вероисповедания (массированный удар по которой нанесли не только 1920-е, но и хрущевские атеистические кампании), к 1970-м уже не воспринималось как значительная проблема.

Здесь мы переходим к последней теме модерна – **теме Секуляризации**, которая в СССР выражалась не менее противоречиво, чем предыдущие.

С одной стороны, секуляризация в государстве, где религия под запретом, является несомненной. С другой стороны, многие исследователи справедливо отмечают столь же несомненную узаконенность советского атеизма в качестве своего рода религии (инициации, агиографии советских героев, «святые имена» и «священные места», культ тела Ленина, сходство морального кодекса строителя коммунизма с религиозными заповедями и т. д.). Можно аргументированно предположить, что истинная секуляризация в СССР проходила не по грани отношения «Божественное–Мирское», а по грани отношения «Сакральное–Профанное», понятого в гораздо более широком смысле. Потому о Секуляризации как о теме советского модерна следует говорить в контексте ценности земной (она же единственная) жизни, противоречащей, с одной стороны, религиозным догматам, а с другой (чем далее, тем более) – аскетическим идеалам первых десятилетий советской власти и священным образам советской культуры. В стране, где базисном по умолчанию считается материальное, а идеалы диктуют отречение от «собственничества», неизбежна коррозия именно идеальной составляющей – особенно, если учитывать опыт не бессеребренника-идеалиста, а «человека дефицитарного» (термин Юрия Левады), образ, который сложился уже в начале 1970-х.

Заключение. Опыт советской модернизации, который понимался в СССР как «особый», «уникальный» путь на уровне идей отличался от аналогичных западных процессов значительно менее, нежели того

хотелось коммунистическим идеологам. Проблема их реализации в советском варианте состояла в попытке исключения необходимых спутников «модерной цивилизации» – приватности, плюральности и необходимых рисков модерна, главный из которых – неизбежный отход человека от коллектива, компромисс между дисциплинарными практиками и возможностями Я.

В остальном советское общество было не просто обществом модерна, но обществом усугубленного, «крайнего модерна». Поспешный, обгоняющий современный проект в СССР был накинута на традиционное по своей структуре общество, как до того было накинута ярмо крепостного права. Однако если внерефлексивное приятие вековых социокультурных практик возможно в течение долгих исторических периодов, то современный проект реализуется лишь в единстве биографической идентичности и общественной рефлексии. Итогом этого противоречия и явилась следующая парадоксальная ситуация: «Хотя крушение системы было невозможно представить, пока оно не началось, оно никого не удивило, когда произошло» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергер, П. Понимание современности / П. Бергер // Социологические исследования. – 1990. – № 7. – С. 127–133.
2. Козлова, Н. Н. Социально-историческая антропология / Н. Н. Козлова. – М.: Ключ-С, 1998. – С. 113.
3. McLuhan, M. Understanding Media: The Extensions of Man / M. McLuhan. – Cambridge: The MIT Press, 1994. – P. 61.
4. Dunham, Vera S. In Stalin's Time. Middle-class Values in Soviet Fiction. Introduction by Jerry F. Hough. First paperback edition / Vera S. Dunham. – Cambridge: Cambridge University Press, 1979. – P. 274–283.
5. Yurchak, Alexei. Everything Was Forever, Until It Was No More: the Last Soviet Generation / Alexei Yurchak. – Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2006. – P. 1.

Поступила в редакцию 06.10.2014 г.

УДК 7.03(476)“18/19”:008

Тэарэтычныя аспекты рэтраспектыўнай пабудовы нацыянальнай традыцыі ў мастацкай культуры Беларусі XIX–XX стагоддзяў

Вакар Л. У.

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



Пераважна нацыянальную мастацкую традыцыю звязваюць з той формай дзяржаўнасці, якая ўсталявалася ў Новым часе і стала фактарам кансалідацыі народа часу станаўлення індустрыяльнага грамадства. Асаблівасцю гісторыі і культуры Беларусі з'яўляецца яе развіццё ў межах розных форм дзяржаўнасці, і адпаведна таму яе ўкараненасць у мастацкія традыцыі суседніх народаў, што часам робіць нашых творцаў больш прыналежнымі да іх культурнай спадчыны, чым да ўласнай. Гэтаму спрыяе раскіданасць іх твораў па музеях суседніх краін, і слабая прадстаўленасць, а часам поўная адсутнасць у музеях Беларусі, а таксама адсутнасць манаграфій і альбомаў па мастацтве Беларусі XIX стагоддзя. У артыкуле разглядаюцца характэрныя асаблівасці структуры і стылістычныя адметнасці твораў айчынай культуры ў апошнія стагоддзі.

Ключавыя словы: паэтыка і стылістыка мастацкай культуры Беларусі, адметнасці твораў айчынай культуры.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 49-53)

Theoretical Aspects of Retrospective Shaping of National Tradition in the Artistic Culture of the XIX–XXth Century Belarus

Vakar L. U.

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

National art tradition is mainly connected with the form of state which established itself in New Age and became the factor of consolidation of the people of the period of industrial society maturation. The peculiarity of history and culture of Belarus is its development within different forms of state, and consequently, its rooting into art traditions of neighboring peoples, which often makes our people of art more adherent to that cultural heritage rather than to their own. This is due to scattering of their works around museums of neighboring countries and poor presentation, or even complete lack, at Belarusian museums, as well as lack of monographs and albums on the XIXth century Belarusian art. Characteristic features of the structure and stylistics of works of national culture in the last centuries are considered in the article.

Key words: poetics and stylistics of Belarusian art culture, peculiarities of works of national culture.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 49-53)

Позняе станаўленне ў Навейшым часе ўласнай дзяржаўнасці і адпаведна самасвядомасці беларусаў з'яўляецца асаблівасцю развіцця нашай культуры і зместам сённяшніх тэарэтычных праблем. Цэнтрабежныя працэсы беларускай гісторыі не спрыялі своєчасоваму асэнсаванню нацыянальнай мастацкай традыцыі,

і таму намаганні сучасных даследчыкаў накіраваны на вылучэнне таго, што ў час не было сфармулявана і мэтапастаўлена. Тым не менш феномен нацыянальнай самасвядомасці палягае якраз у яе другаснасці адносна самога быцця народа і нават, калі яна прачынаецца ў спадкаемцаў творцы праз многія пакаленні, то ўсё роўна

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: lvakar@mail.ru – Л. У. Вакар

знойдзе ніты пераемнасці, сатчэ іх у адзіны покрыв традыцыі. Паспяховае вырашэнне гэтай задачы залежыць ад распрацаванасці гістарыяграфіі пытання, а дакладна ад сталасці мастацтвазнаўчай думкі.

Мэтай дадзенай работы з'яўляецца вызначэнне адметных рыс паэтыкі і стылістыкі мастацкай культуры Беларусі XIX стагоддзя, іх сугучнасці нацыянальнай культуры XX стагоддзя. Метадам даследавання з'яўляюцца гістарыяграфічны, фармальна-стылістычны і культуралагічны аналізы.

Падзелы Рэчы Паспалітай і далучэнне тэрыторыі былога Вялікага Княства Літоўскага да Расійскай імперыі ўзмацніла польскі патрыятызм у шляхецкім асяродку і зарыентавала прадстаўнікоў трэцяга саслоўя на мастацкія цэнтры Расіі. На працягу ўсяго XIX стагоддзя інтэлектуальная і творчая эліта знаходзілася ў сітуацыі падвоянай творчай рэфлексіі паміж патрыятычнымі пачуццямі адносна былой дзяржавы і патрэбай асэнсоўваць сябе і прастору ўласнай культуры адпаведна новым рэаліям.

Дзяржава, як пэўны культураўтваральны чыннік, на Беларусі з'явілася толькі ў XX стагоддзі. У гісторыі XIX стагоддзя першасным фактарам для адбудовы нацыянальнай мастацкай традыцыі можа быць толькі тэрыторыя, якая пазней стане прасторай беларускай дзяржавы. Гэта не павінна засмучаць, бо па вялікаму рахунку менавіта прастора і час з'яўляюцца першаснымі каардынатамі, паводле якіх развіваецца гістарычная і мастацтвазнаўчая рэфлексія. Нават калі пэўная мастацкая культура не мае непасрэднага дачынення да папярэдняй гісторыка-культурнай спадчыны той тэрыторыі, на якой яна развіваецца, але арыентуецца на яе каштоўнасці і ўключае іх у кола сваіх ідэалаў, то ў рэшце рэшт яны становяцца яе глебай. Прыкладам можа быць эпоха італьянскага Адраджэння, якая паўстала ў выніку творчага засваення і пераасэнсавання мастацкай спадчыны Антычнасці і разам з ёй з'яўляецца ўзорам класічнага стылю ў еўрапейскім мастацтве.

Гісторыка-культурны сінкрэтызм беларуска-польска-літоўска-яўрэйскай мастацкай культуры XIX – пачатку XX стагоддзя. Мастацкая культура Беларусі XIX – пачатку XX стагоддзя не мела ясна акрэсленых нацыянальных рыс і развівалася

ў межах рэгіянальных мастацкіх школ Вільні і Полацка ў першай палове XIX стагоддзя, Вільні, Віцебска і Мінска на мяжы XIX і XX стагоддзя. Рэгіянальны кантэкст гэтых школ мае форму гісторыка-культурнага сінкрэтызму беларуска-польска-літоўска-яўрэйскай мастацкай традыцыі і таму значна шырэйшы за нацыянальны кантэкст, які распрацоўваецца паасобку ў кожнай з названых культур. Гэты феномен стаў ужо прадметам даследавання і вострай палемікі ў мастацтвазнаўчых колах. Маскоўская даследчыца польскай мастацкай культуры І. І. Свірыда, спасылаючыся на У. М. Топарава [1] піша, што прыналежнасць Віленскай мастацкай школы да розных культур стала прычынай падваення і нават патраення гістарычных фактаў, культурных сімвалаў ды іх інтэрпрэтацый [2]. Пры гэтым яна згадвае шматтомнае выданне “Искусство народов СССР” [3], дзе даецца інтэрпрэтацыя Віленскай мастацкай школы ў беларускім і літоўскім нацыянальных кантэкстах, імёны мастакоў маюць розныя формы напісання, а іх творчасць разглядаецца двойчы.

Дадзеная сітуацыя, на першы погляд, выглядае абсурднай, але яна аб'ектыўна ілюструе сінкрэтызм беларуска-польска-літоўска-яўрэйскай культуры на пэўны перыяд гістарычнага развіцця. І ў гэтай канкурэнтнай барацьбе за “нацыяналізацыю” спадчыны віленскіх творцаў перамагае тая культура, якая напрацуе большую гістарыяграфію і замацуе такім чынам факты і імёны агульнай гісторыі ва ўласнай традыцыі. Безумоўна лідарамі ў гэтай справе з'яўляюцца палякі, якія пачалі пісаць гісторыю мастацкай культуры яшчэ ў XIX стагоддзі, і ўнеслі ў яе творцаў, якія маюць беларускае, літоўскае і ўкраінскае паходжанне. Вялікіх поспехаў за апошняе паўстагоддзе дасягнулі літоўскія даследчыкі, бо плённа перапрацавалі ўсю гісторыка-культурную спадчыну крывіцкага горада Вільні, які атрымалі ў якасці сталіцы ў 1939 годзе. Праведзеныя на працягу апошніх дваццаці год сумесныя польска-літоўскія выставы па Віленскаму класіцызму [4] без удзелу беларускіх музеяў прывялі да выключэння Беларусі з дыялогу нацыянальных культур у Віленскай прасторы. Узмацняюць пазіцыі польскага і літоўскага мастацтвазнаўства публікацыі

расійскіх мастацтвазнаўцаў [5], якія працягваюць мастацтвазнаўчую гістарыяграфію, што складалася ў XIX стагоддзі, калі беларускамоўных і беларускаэнтрычных даследаванняў яшчэ не было. Дадзеныя спрэчкі вакол нацыянальнага зместу Віленскай мастацкай школы, пэўна, будуць бясконцымі, калі не пагадзіцца, што яна зможа быць дапасаванай да кожнай нацыянальнай традыцыі роўна настолькі, наколькі будзе запатрабаванай.

Гісторыяграфія выяўленчага мастацтва Беларусі XIX стагоддзя мае пэўны аб'ём публікацый пераважна савецкага часу, дзе інтэрпрэтацыя матэрыялу даецца з пазіцый марксісцка-ленінскай эстэтыкі, цэнтральнае месца адводзіцца рэалістычным тэндэнцыям. Найбольш паслядоўна беларускі погляд на мастацтва XIX стагоддзя выказаны Л. Н. Дробавым у шэрагу яго выданняў, дзе ў якасці крытэрыю для адбору матэрыялу бяруцца дзве пазіцыі: паходжанне аўтара з тэрыторыі Беларусі і ўдзел творцы ў мастацкіх працэсах на Беларусі. Аднак нацыянальныя адметнасці культуры Беларусі знівеліраваны. У кнігах Л. Дробава "Беларускія мастакі XIX ст.", "Живопись Белоруссии XIX – начала XX в.", тэксты якіх перайшлі ў шасцітомную "Гісторыю беларускага мастацтва" [6] развіццё жывапісу і графікі выкладзена па агульнапрынятай мадэлі ў савецкім мастацтвазнаўстве з паслядоўнай зменай класіцызму, рамантызму і рэалізму. Іншыя стылёвыя накірункі, такія як бідэрмайеральбо неарамантызм і неабідэрмайерканца XIX стагоддзя не разглядаюцца.

Між тым асаблівасці нацыянальнай мастацкай традыцыі праяўляюцца ў трываласці паэтыкі асветніцтва і рамантызму на працягу ўсяго XIX стагоддзя [7] і падчас перыядаў нацыянальнага адраджэння XX стагоддзя. Гэта абумоўлена сціслай сувяззю культурнага жыцця з нацыянальна-вызваленчым рухам і паступовым абуджэннем нацыянальнай самасвядомасці ў розных сляях грамадства і народаў былога Вялікага Княства Літоўскага. Неабходна прааналізаваць паступовую трансфармацыю асветніцка-рамантычных вобразаў і тэмаў, пашырэнне альбо перакадыроўку сэнсаў за кошт спалучэння з іншымі стылёвымі плынямі.

Значнай праблемай з'яўляецца сацыяльны кантэкст нацыянальнай традыцыі.

У беларускім мастацтвазнаўстве савецкага часу было прынята далучаць да нацыянальнай культуры пераважна народна-дэмакратычную плынь, пакідаючы арыстакратычна-шляхецкую ў межах польскай культуры. У другой палове васьмідзясятых – дзевяностых гадах у літаратуразнаўстве і мастацтвазнаўстве з'яўляецца шэраг артыкулаў, дзе робіцца спроба засваення і шляхецкай культурнай спадчыны, што істотна пашырае кантэкст нацыянальнага мастацтва [8] і разам з тым істотна ўзбагачае стылёвую карціну развіцця мастацтва. Зараз ідзе праца па паступовай рэканструкцыі нацыянальнай традыцыі без цэзур на сацыяльныя яе складнікі і аднаўленню каштоўнасцей, якія раней адносіліся да польскай шляхецкай культуры.

Істотная праблема інтэрпрэтацыі гісторыі Віленскай мастацкай школы для беларускага мастацтвазнаўства – гэта ступень раскрытасці яе гістарычнага зместу. Вытлумачэнне сэнсу алегорый і сюжэтаў практычна адсутнічае. Падзеі і героі твораў не вытлумачваюцца. Між тым вырашэнне дадзенай праблемы дасць магчымасць пераадоліць штучную разарванасць традыцый былога Вялікага Княства Літоўскага і культур яго народаў XIX стагоддзя.

Асветніцка-рамантычная паэтыка культуры Беларусі XIX стагоддзя і яе актуальнасць для XX стагоддзя. Віленская школа ўзнікла падчас фарміравання культуры буржуазнага тыпу, але ў народаў, якія страцілі ўласную форму дзяржаўнасці і цэлае стагоддзе знаходзіліся ў стане пераадолення палітычна-культурнай стагнацыі. Народы, якія ўсвядомілі і сцвердзілі ва ўласным развіцці каштоўнасці часу Асветніцтва: ідэі сацыяльнай і этнічнай свабоды і роўнасці, змушаны былі іх захоўваць ва ўмовах імперскай палітыкі Расіі [9]. Адсюль такая ўстойлівая рэтраспектыўная звернутасць мастацтва да гістарычнага мінулага, культыванне шляхецкай вольнасці, трагічнае перажыванне сучаснасці, паднявольнага жыцця народу і ўсведамленне патрэбы яго асветы. Адсюль адначасовае суіснаванне асветніцкіх і рамантычных культурных праграм на працягу ўсяго XIX стагоддзя.

Асветніцкая праблематыка ў яе рамантызаваным варыянце была глыбока распрацавана ў творчасці Францішка Смуглевіча і Язэпа Пешкі. На іх палотнах і замалёўках

мы сустракаем сцэны духоўнай еднасці і кансалідацыі прадстаўнікоў усіх саслоўяў падчас найбольш значных гістарычных падзей. Менавіта ў іх творах знайшла адлюстраванне новая канцэпцыя нацыі, дзе народны, этнічны элемент выводзіцца на першы план. У шматфігурных кампазіцыях “Прысяга Т. Касцюшкі на Кракаўскім рынку” (1797) Ф. Смуглевіча, “Абвяшчэнне Кракава вольным горадам” (?) Я. Пешкі вобразы простых людзей змешчаны на першым плане і хоць не з’яўляюцца актыўнымі ўдзельнікамі падзей, але працываюцца разам з алегарычнымі жаночымі постацямі як увасабленне Радзімы. Яны – прадстаўнікі той будучыні, дзеля каторай неабходны рэформы і барацьба. Смуглевіч двойчы звяртаецца да такога надзвычай вострага сюжэта як “Перадача ўстаўной граматы сялянам у Паўлаве” (1769, 1795), дзе шляхціч Павел Ксавер Берастоўскі даруе вольнасць сваім прыгонным. Адпаведна асветніцкім ідэалам падзея абстаўляецца ўсімі адзнакамі высокароднага грамадзянскага ўчынку: сяляне са зброяй сталі ў шыхт, стараста атрымлівае грамату пад бой барабана і вынас сцяга. У сцэну ўведзены алегарычныя постаці антычных багінь, падкрэсліваючых сваёй прысутнасцю лёсавызначальнасць моманту. Шляхціц выразным жэстам указвае на сялянскіх дзяцей, якія на першым плане непасрэдна прыселі на зямлю і з цікаўнасцю чытаюць папяровы аркуш з тэкстам граматы.

Падчас Асветніцтва ў выяўленчым мастацтве з’яўляецца вобраз простага мужыка, які ўсведамляецца як носьбіт натуральнасці і выяўляецца ідылічна падчас адпачынку, забаў, у прыгожых народных строях, у гарманічных стасунках з прыродай і грамадскім асяродкам. Паводзіны, якія больш уласцівы для дзяцей, што адпавядала асветніцкаму ўспрымання простага народа, заклапочанасці пра яго будучыню. Такімі мы бачым сялян на жанравых палотнах Ф. Смуглевіча “Сяляне літоўцы”, “Сцэна з сялянскага жыцця” (1790-я гады).

У пазнейшым, рамантычным і бідэрмайераўска-рэалістычным перыядзе развіцця жывапісу вобразы сялян набудуць больш распрацаваны сацыяльны характар, але ідэя адказнасці за лёс народа і неабходнасці яго выхавання застануцца. Культ ведаў і асветніцкая дзейнасць

будуць устойлівымі канстантамі народнай свядомасці ва ўсе часы, пра што сведчаць палотны Н. Сілівановіча “Салдат і хлопчык” (1866), “У школу” (1870-я), В. Сляндзінскага “Дзяўчынка каля дзвярэй” (1870-я). У партрэтным жывапісе Н. Сілівановіча з’яўляецца вобраз мужыка з глыбокай псіхалагічнай распрацоўкай, у поглядзе якога прысутнічае нямы дакор (“Пастух са Свенцяншчыны”). Яго ўбачыць і занатаваць у жывапісу мог толькі чалавек з асветніцкімі ідэаламі. Цікавым узорам раўных стасункаў сялян і дробнай шляхты могуць быць карціны сялянскага цыкла К. Альхімовіча “Дажынкi”, “Наём работнікаў”, “Збор сена” [10], дзе ў мужыцкіх постацях адчувальна пачуццё ўласнай годнасці. На мяжы ХХ ст. у творчасці Ф. Рушчыца (“Зямля”, “У свет”, 1890-я), а пазней у прадстаўнікоў віленскага неакласіцызму П. Сяргіевіча (“Шляхам жыцця”, “Беларусы”, 1930-я) і М. Сеўрука (“Жніво”, 1937) вобраз мужыка набудзе эпічную велічнасць і класічную манументальнасць.

Апроч сацыяльнага напаўнення сялянская тэма ў творчасці Смуглевіча была не пазбаўлена і этнаграфічнай афарбоўкі, што потым знайшло падаўжэнне ў рамантыка К. Русецкага (“Ліцвінка з вербамі”, “Жняя”, 1840-я) і асабліва моцна праявілася на мяжы ХІХ–ХХ стагоддзя, у творчасці Ф. Рушчыца (“Зямля”, “Ля касцёла”, афіша да “Першай краёвай выставы дробнага промыслу і народнага мастацтва”, 1913 г.), Я. Драздовіча (вокладка да “Беларускага календара”, 1910 г.), Б. Тамашэвіча (“Беларуска”), калі народнае мастацтва і побыт складуць аснову нацыянальнай беларускай сімволікі. У беларускім савецкім мастацтве народны арнамент і тыпаж стануць галоўнымі сродкамі выказвання нацыянальнага патрыятызму ў першыя савецкія дзесяцігоддзі ў творчасці М. Філіповіча (“На Купалле”, “Вясновае свята”, “Апрацоўка лёну”, 1920-я), складуць аснову адраджэнскай паэтыкі выяўленчага мастацтва 1970–1990 гадоў (У. Стальмашонак “Партрэт Р. Шырмы”, 1968; В. Маркавец “Народны майстар А. Пупко”, 1982; А. Марачкін “Гуканне вясны”, 1987).

У творчасці класіцыстаў віленскай школы бярэ пачатак пейзажная лінія жывапісу Беларусі. У жывапісных фонах партрэтаў Я. Рустэма і Я. Пешкі пейзажны вобраз напоўнены лірычным зместам, з’яўляецца дадатковым сродкам для раскрыцця

ўнутранага стану мадэлі (Ян Рустэм “Партрэт А. Ваньковіча”, 1805 г.; Я. Пешка “Партрэт сям’і Борхаў”, 1806–1807), што стане галоўным сродкам характарыстыкі героя ў рамантыкаў, і ў прыватнасці, ў знакамітым “Партрэце А. Міцкевіча на скале Аю Даг” (1828) работы Валенція Ваньковіча, праграмным творы польска-беларускага рамантызму. У беларускім жывапісу XX стагоддзя мы сустракаем падобнае рашэнне пры стварэнні вобраза паэта ў працах: “Партрэт М. Танка” (1957) П. Сяргіевіча; “Я. Купала на беразе Волгі” (1949) М. Гусева; “Свіцязянская балада” (1975–1978) У. Пасюкевіча.

Панарамныя акварэлі Я. Пешкі гарадоў і прадмесцяў закладуць аснову ўстойлівай традыцыі мастацкага “партрэтавання” славуцасцей Беларусі, што атрымае працяг у творчасці М. Кулешы, Н. Орды, К. Русецкага, а ў XX стагоддзі стане знакам аднаўлення гістарычнага мыслення і дзейсным сродкам папулярызацыі архітэктурнай спадчыны (графіка Я. Куліка, М. Купавы, У. Басалыгі ды інш.).

Даволі часта ў партрэтах пачатку XIX стагоддзя мадэль увасабляецца праз алегарыю і разам з пейзажам утварае цэласны карцінны вобраз патрыятычнага гучання. Да прыкладу “Партрэт Тэафіліі Радзівіл” у вобразе Гебы (Я. Пешка, 1807–1810) разам з вялікім арлом на фоне гераічнага краявіду з’яўляецца алегорыяй Рэчы Паспалітай. Мастацкая алегорыя, пэўнае сімвалічнае іншаказанне будзе прысутнічаць у творах рамантыкаў XIX стагоддзя і асабліва ярка выявіцца ў сімвалізме Ф. Рушчыца (“Nec mergitur”, 1904–1905), К. Стаброўскага (цыкл “Шэсце буры”, 1907–1910), Я. Драздовіча (“Рэвалюцыя і эвалюцыя”, “Вечная будыніна”, “Пагоня”, 1921). У жывапісу 1970–1980 гг. алегорыя верніцца ў арсенал выяўленчых сродкаў у творчасці М. Савіцкага (“Поле”, 1974), Г. Вашчанкі (“Жнівень”, 1975), У. Тоўсціка (“Вясна 1985. Пачатак”) ды іншых.

Заклучэнне. Народжаная эпохай Асветніцтва на мяжы розных этнакультурных традыцый Віленская мастацкая школа прадвызначыла шляхі развіцця мастацтва Беларусі Новага часу, выпрацавала новую жанравую сістэму і кампазіцыйныя схемы. Грамадзянскі пафас і сацыяльна-рэвалюцыйны змест мастацтва Віленскай

мастацкай школы апярэджвае сацыяльную крытыку перадзвіжнікаў больш чым на паўстагоддзе. Праблема сацыяльнай роўнасці дадзена і вычарпальна вырашана ў творчасці Ф. Смуглевіча і Я. Пешкі праз традыцыі Асветніцтва, што падчас пазітывізму ўжо не мела такой актуальнасці, якую расійскім мастацтве. Віленскі класіцызм быў больш знітаваны з развіццём грамадскай думкі, чым з дзяржаўнай палітыкай, што вызначала яго рэвалюцыйна-дэмакратычны характар і забяспечала пераемнасць з мастацкай праграмай рамантыкаў.

Такім чынам мастацкую культуру Беларусі XIX і XX стагоддзяў злучае асветніцка-рамантычная паэтыка, якая была выпрацавана ў Віленскай мастацкай школе ў першай палове XIX стагоддзя і набывала актуальнасць падчас этапу нацыянальнага адраджэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Топоров, В. Н. Vilnius, Wilno, Вильна: город и миф / В. Н. Топоров // Балто-славянские языковые контакты. – М., 1980.
2. Свирида, И. И. Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX вв. / И. И. Свирида. – М.: ОГИ, 1999. – 360 с.
3. Искусство народов СССР. – М., 1979. – Т. 5.
4. Malinowski, J. Odziai Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego 1797–1832 w kat. wyst.: Kształcenie w Wilnie i jego tradycje / J. Malinowski // Muzeum Okręgowe w Toruniu. – Toruń 1996, s. 7–16.; Czarazicka, Elżbieta (and other) W kręgu wileńskiego kiasycyzmu/ Elżbieta Czarazicka. – Warszawa, 1999. – 198 с.
5. Тананаева, Л. Ф. Польское изобразительное искусство эпохи Просвещения. Живопись. Рисунок / Л. Ф. Тананаева. – М., 1968; Свирида, И. И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века / И. И. Свирида. – М., 1978.
6. Дробаў, Л. М. Беларускія мастакі XIX ст. / Л. М. Дробаў. – Мінск, 1971; Дробов, Л. Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л. Н. Дробов. – Мінск, 1974; Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. – Мінск, 1989. – Т. 3: Канец XVIII – пач. XX ст.
7. Цывінскі, Б. Рамантычны падмурак культуры XIX ст. Вялікага Княства Літоўскага / Б. Цывінскі // Адам Міцкевіч і нацыянальная культура: матэрыялы Міжнар. навук. канф. – Мінск, 1998. – С. 225–315.
8. Мархель, У. Прысутнасць былога / У. Мархель. – Мінск, 1997; Шунейка, Я. Вяскоўцы як антычныя багі: новы погляд на карціну Ф. Смуглевіча “Літоўскія сяляне” / Я. Шунейка // Роднае слова. – 1994. – № 12. – С. 72–77; Усова, Н. Беларускія вандроўкі Юзафа Пешкі / Н. Усова // Наша вера. – 1999. – № 1. – С. 29–35.
9. Пяткевіч, А. Нацыянальнае мінулае і рух асветніцкай ідэалогіі ў Беларусі XIX ст. / А. Пяткевіч // Наш радавод. – С. 250. – Кн. 7. Гродна, 3–5 ліп. 1996 г.
10. Загідуліна, М. Духовны свет Казіміра Альхімовіча / М. Загідуліна. – Мастацтва. – 1998. – № 10. – С. 28–33.

Паступіў у рэдакцыю 04.05.2015 г.

УДК 130.2:2+821.111.09«19»

Библия и художественная литература англо-американского модернизма (на примере творчества Т. С. Элиота и Э. Паунда)

Данченко А. К.

Белорусский государственный университет, Минск



Исследование диалога с Библией в художественной культуре англо-американского модернизма на примере творчества Т. С. Элиота и Э. Паунда необходимо для более полной характеристики художественной культуры Англии и США XX в. Наиболее ярко диалог с Библией представлен на зрелом и позднем этапе творчества Элиота и на раннем этапе творчества Паунда. Основной способ реализации диалога в их творчестве – включение в текст таких элементов интертекста, как цитаты, аллюзии и реминисценции. Рецепция библейских образов и мотивов в лирике Элиота и Паунда имеет свою специфику. Из всех библейских текстов для Элиота наиболее значима Книга Экклесиаста, для Паунда – Книга Притчей Соломоновых, Книга Экклесиаста и Песнь Песней. Как у Элиота, так и у Паунда библейские мотивы, аллюзии и реминисценции становятся своеобразным «кодом», позволяющим глубже прочитывать произведения поэтов и вскрывающим более герметичные, завуалированные смыслы их текстов. Специфической особенностью функционирования библейского «кода» становится обращение к культурным смыслам Востока и язычества.

Ключевые слова: англо-американский модернизм, Библия, библейский «код», образы, мотивы, аллюзии, Экклесиаст, Песнь Песней, Книга Притчей Соломоновых, метатекст, интертекст, культура, художественная литература, Элиот, Паунд.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 54-58)

The Bible and Literature of Anglo-American Modernism (Based on T. S. Eliot's and E. Pound's Works)

Danchenko A. K.

Belarusian State University, Minsk

Analysis of the dialog with the Bible in Anglo-American modernist literature on the example of T. S. Eliot and E. Pound's works is important for a deeper description of English and American culture of the XXth c. In the middle and late periods of Eliot's poetry and in the early period of Pound's poetry the dialog is represented more brightly. The principal way of its implementation in the key works of these poets is inserting of allusions, reminiscences and citations as intertextual elements. Reception of biblical motifs in such texts has its own specificity. The most important biblical text for Eliot is Ecclesiastes and for Pound such texts are Book of Proverbs, Ecclesiastes and the Song of Solomon. In Pound's works as Eliot's biblical motifs, allusions and reminiscences become a specific «code», which lets understand poetic texts more deeply and discloses more hermetic, disguised meanings. The turn to oriental and pagan cultural meanings becomes the peculiarity of functioning of the biblical «code».

Key words: Anglo-American modernism, the Bible, biblical «code», images, motifs, allusions, Ecclesiastes, the Song of Solomon, Book of Proverbs, metatext, intertext, culture, literature, Eliot, Pound.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 54-58)

Рецепция библейских образов и сюжетов является предметом рефлексии в рамках культурологии, искусствоведения, литературоведения, философии в работах разных исследователей. Среди крупных ученых, в чьем поиске Библия занимает первое

Адрес для корреспонденции: e-mail: whitepigeon88@mail.ru. – А. К. Данченко

место, на постсоветском пространстве самое значимое имя – С. С. Аверинцев [1–3]. В Беларуси серьезным исследованием рецепции Библии в мировой культуре занимается Г. В. Синило, что представлено в ее трудах «Танах и мировая поэзия» [4], «Экклесиаст и его рецепция в мировой культуре» [5; 6], «Песнь Песней в контексте мировой культуры» [7]. Однако диалог с Библией еще не рассматривался отдельно в поле модернизма, англо-американского в частности, как в отечественной, так и в зарубежной науке, что определяет новизну данного исследования. Англо-американский модернизм, ярко репрезентирующий модернизм в целом, представляет большое разнообразие библейских мотивов в музыке и живописи. Существенный пласт библейских аллюзий содержит художественная литература англо-американского модернизма. Исследование диалога с Библией в литературе англо-американского модернизма необходимо для более полной характеристики как англо-американского модернизма, так и последующих феноменов художественной культуры Англии и США XX в. Это утверждает актуальность данного исследования.

Цель данного исследования – выявить специфику рецепции библейских образов и мотивов в литературном творчестве представителей англо-американского модернизма.

Художественная литература англо-американского модернизма представлена, на наш взгляд, прежде всего творческим наследием Т. С. Элиота, Э. Паунда и У. Льюиса [8]. Специфика их теоретических исканий, эстетических взглядов и творческого пути обусловила наш выбор рассматриваемых здесь текстов. Так, для Элиота христианство, а значит и Библия, есть одна из важнейших традиций западноевропейской культуры, фундамент европейской цивилизации. Значимость Библии как одной из опор существующей цивилизации поэт наглядно продемонстрировал и в художественном творчестве. Библейский пласт интертекста, наряду с дантовским и шекспировским, является одним из основных в творчестве Элиота; особенно важен он на зрелом и позднем этапе творчества поэта. Паунд противопоставлял свое мировоззрение христианству, отрекался от него и склонялся скорее к язычеству, если не в реальной жизни, то в мире

искусства и поэзии. Тем более специфичным предстает диалог с Библией, особенно ярко развертывающийся в ранней лирике поэта, для которой в целом характерны элементы неоромантизма, символизма, мистицизма и катарсические прорывы к Божественному. Что касается творчества Льюиса, диалог с Библией, на наш взгляд, наиболее свойственен его живописи, нежели словесному творчеству, для которого характерны высокий интеллектуализм и значительная политизированность (что присуще также зрелому и позднему этапам творчества Паунда). Это не оставляет места для развертывания возвышенных символов, в том числе библейских, на страницах произведений Льюиса. В связи с этим исследование произведений Льюиса остается за пределами данной статьи.

Исследование поэтического наследия Элиота и Паунда позволило определить, что наиболее значимой Библия является для зрелого и позднего этапов творчества Элиота и для раннего этапа творчества Паунда.

Диалог с Библией в творчестве Т. С. Элиота. Достижения и характерные особенности зрелого этапа творчества Элиота аккумулирует в себе поэма «Бесплодная земля». В ней присутствует ряд библейских аллюзий и мотивов: мотивы Экклесиаста, аллюзии на Книгу пророка Иезекииля, на Евангелия от Матфея и от Марка, на Откровение Иоанна Богослова, и роль их весьма существенна.

На наш взгляд, наиболее ярко диалог с Библией в «Бесплодной земле» представлен мотивами Экклесиаста. Среди них можно условно выделить мотив круговорота всего сущего, мотив бренности бытия и мотив тщетных поисков смысла бытия.

Одним из ключевых для понимания произведения является мотив повторяемости всего сущего. Он реализуется у Элиота различными способами: через мифологему умирающего и воскресающего бога, символизирующего плодородие, через включение в контекст христианского сюжета о распятии Христа, через символ игры в шахматы и некоторые другие символы. Четвертая часть поэмы, «Смерть от воды», содержит ряд символов, непосредственно указывающих на круговорот, повторяемость существеннейших процессов – жизни и смерти. Самые очевидные из этих символов – водоворот (whirlpool) и рулевое колесо (wheel),

многозначное слово, которое может переводиться как «колесо» и как «штурвал». Представляется возможным связать символы водоворота и колеса с колесом сансары (санскритское «блуждание», «круговорот», «переход из одного состояния в другое»; ср. «He passed the stages of his age and youth» – «Он проходил периоды своей старости и юности»), что в индийских этико-религиозных представлениях есть суть бытия, заключающаяся в бесконечной повторяемости смертей и рождений, воплощений душ в разных состояниях и формах.

Мотив бренности бытия неразрывно связан с идеей смерти-в-жизни и призван, наряду с мотивом повторяемости всего сущего, полнее раскрыть ее. Мотив бренности бытия реализуется в произведении через образ Кумской Сивиллы, через аллюзии на Книгу пророка Иезекииля, посредством образов, напрямую заимствованных из Экклесиаста, через образы разрушающегося города и падающего моста, а также на лексическом уровне: в поэме присутствует лексика, отсылающая к образу смерти (dead, died, dying, death, corpse, bones). Книга пророка Иезекииля и Экклесиаст являются одновременно интертекстом и метатекстом по отношению к поэме. Мотив бренности бытия раскрывает мироощущение современного Элиота человека как трагическое в связи с утратой духовных ценностей и оснований, связей с традицией. Мир предстает в его глазах разорванным и хаотичным; культура и сам человек, утративший духовность, обречены на гибель.

Мотив тщетных поисков смысла бытия неразрывно связан с образом бесплодной земли, которая символизирует одновременно гибнущую цивилизацию и состояние внутренней опустошенности и разорванности человека.

Комментируя значение библейских смыслов в творчестве поэта, Е. Фейгина пишет: «Для Элиота мифологическая и библейская образность создают важнейший пласт текста. Они предстают как намеренно разъединенные, разорванные части важного сообщения, которое порой и понять-то без комментария невозможно. Но именно эти образы являются опорными смыслообразующими структурами» [9]. Библейские мотивы, преобладающие в поэме, подводят читателя к сюжетному, композиционному и смысловому финалу произведения (выра-

женному религиозно-философской формулой на санскрите), претворяясь в мифологему восточной культуры, как бы приоткрывая ее для сознания европейского читателя, позволяя осмыслить данную мифологему и одновременно углубить восприятие текста. Заметим, что сходную функцию экклесиастовский мотив круговорота выполняет в четвертой части поэмы, где посредством библейского пласта текста акцентируется внимание на понятии сансары, что также углубляет смысл текстового фрагмента и всего произведения в целом. Библейские аллюзии и мотивы, в особенности мотивы Экклесиаста, представляют собой своеобразные ремарки, ключи к пониманию «Бесплодной земли», включающиеся в текст в каждой его части. Данные ремарки поясняют нам основные идеи, заключенные в произведении американского поэта. Это дает основание утверждать, что Библия, в частности, Книга Экклесиаста, выступает как метатекст по отношению к поэме «Бесплодная земля».

Основной функцией элементов диалога с Библией здесь является углубление и расширение ключевой идеи произведения, согласно которой гибель цивилизации обусловлена духовным падением человека, разорванностью его внутреннего мира, в котором преобладает чувственное начало.

Итогом творческого пути и произведением, содержащим характерные особенности поздней лирики Элиота, является поэма «Четыре квартета». В результате проведенного анализа данного текста мы пришли к следующим выводам. Диалог с Библией осуществляется здесь посредством включения в текст библейских образов, символов и мотивов. Это традиционные мотивы Экклесиаста, образы-символы лотоса и сада роз (отсылки к Песни Песней), плоти и крови (реминисценции из евангельских текстов), образ единства огня и розы (аллюзия на Ветхий – Неопалимая Купина – и Новый – Святое семейство – Завет). Комментируя финал произведения, К. МакНелли Кернз пишет: «Образы, завершающие поэму, близки многим оккультным и эзотерическим традициям, от буддийской Огненной проповеди до гностических традиций розенкрейцеров, персидских и, позже, суфийских представлений о мистической любви. Все эти значения группируются вокруг идеи Логоса как закона

бытия. Постичь этот закон возможно, однако эта возможность стоит «не меньше, чем все на свете». <...> Поэма может прочитываться по-разному и неоднократно, и постижение мудрости, о которой в ней говорится, может длиться всю жизнь и ни в коем случае не должно ограничиваться какой-то одной культурной традицией» [10, с. 34]. Заметим, что библейские мотивы органично вплетаются в контекст произведения и наряду с иными темами и мотивами формируют представления лирического героя об истине и мироустройстве, поднимая эти представления высоко над какими бы то ни было монокультурными взглядами. Более того, на данном этапе творчества поэта библейские мотивы предстают как некий «код», включающий в плоть текста философские категории времени и бытия, его смысла, и одновременно тот же библейский «код» является ключом, позволяющим распознать эти категории и осмыслить их. Еще раз подчеркнем, что данные категории сопряжены с образами и концептами различных культур и религиозных традиций, в особенности с древнегреческой культурой, суфизмом и буддизмом, т. е. с Востоком в широком смысле.

Библейские аллюзии в лирике Э. Паунда. Диалог с Библией в творчестве Паунда, в ранней лирике в частности, представлен достаточно широко, что во многом обусловлено характерной для этого периода символичностью произведений, тяготению к романтическому идеалу художника-творца и его особой миссии, а также представлениями поэта об обновлении поэтического языка и особой роли мифологического сознания, реализованного в текстах с помощью мифологических образов и мотивов различных культур.

Наиболее ярко диалог с Библией проступает в следующих стихотворениях: «La Fraisne», «Ответы Фифины», «In Tempore Senectutis», «Vana», «Баллада мрака», «Ночная литания», «Partenza Di Venezia», «Occidit», «В духе Бедоуза». Х. Уайтмайер пишет: «Паунда... привлекал фантастический, неоромантический идеал. Так, многие его ранние стихотворения пробуждают мистический божественный воображаемый мир, повторяющиеся элементы которого представлены бесплотными духами, магическими метаморфозами, отраженным светом, вдохновляющими ветрами и символическими кристаллами» [11, с. 45]. К этим сло-

вам добавим – и библейскими образами. Диалог с Библией осуществляется посредством включения в тексты определенных интертекстовых элементов, а именно синтаксических и лексико-грамматических структур, образов, мотивов, прямых цитат и парафраз. Такие элементы появляются в тексте в значимых для его художественного облика, ключевых местах, определяющих дальнейшее разворачивание образов и смыслов, или в паратексте, определяя стилистику и семантический фон стихотворения. Интертекстовые элементы выступают как «код», позволяющий глубже прочитывать произведение и вскрывать заключенные в нем концепты, нередко контрастирующие с самим «кодом». Библейский «код» в ранней лирике Паунда функционирует как легко узнаваемый смысловой пласт, позволяющий распознавать завуалированные и менее очевидные смыслы, заостряя внимание читателя на ключевых для восприятия текста фрагментах. Помимо этого, в некоторых произведениях библейские аллюзии представлены через призму иных культур и литературных традиций: средневековой («Вийонада на святки», «Ответы Фифины») и романтической («Молитва перед песней», «Баллада мрака»). Из всех библейских текстов, с которыми в произведениях Паунда ведется диалог, наиболее значимыми претекстами становятся Песнь Песней, Книга Экклесиаста и Псалтирь, выступающие как метатексты по отношению к стихотворениям поэта. В некоторых стихотворениях библейские аллюзии раскрываются в последовательности Книга Притчей Соломоновых – Экклесиаст – Песнь Песней. Как видится, это связано с особым восприятием этих книг в христианской культуре. Комментируя подход Оригена, заложившего мистическую и аллегорическую интерпретации Песни Песней в христианской традиции, Г. В. Синило пишет: «...Ориген, в отличие от еврейских мудрецов, полагавших, что Соломон создал Песнь Песней в юности, а затем в зрелости и старости, – Книгу Притчей и Экклесиаст, считает эту последовательность иной: Притчи, Экклесиаст, Песнь Песней. Он связывает две первые книги с изучением этики и природы, и это, с его точки зрения, – две необходимые ступени, предшествующие высшей – созерцанию Незримого, Божественной Тайны» [7, с. 626].

Кроме перечисленного выше в произведениях Паунда особенно значим образ би-

блейского Бога – Творца или Иисуса Христа, а также аллюзии на определенные библейские сюжеты, как ветхозаветные (борьба Иакова с Богом), так и новозаветные (встреча Иисуса с учениками). Для творчества Паунда также характерен синтез библейского и мифологического, языческого. Библейский «код» тесно смыкается с языческими образами и мифологемами, древнегреческими, индоиранскими, т. е. восточными в широком смысле, и западноевропейскими, как бы раскрывая перед читателем смысл и тех и других, возвращая им статус культурных основ и обновляя их ценность перед лицом современности, утверждая их значимость в веках. При этом полностью отсутствуют какие бы то ни было элементы пародирования или иронии над библейскими претекстами. Напротив, Библия предстает как один из эстетических идеалов поэта на раннем этапе его творчества, как одна из основ современной культуры, переосмысление которой заключается не в отрицании ее статуса, а в многократном обращении к ней с целью обновления поэтического языка, художественной системы и семантического поля современной культуры.

Заключение. Художественная литература англо-американского модернизма рассмотрена в ракурсе диалога с Библией, что ранее не осуществлялось. Диалог с Библией в художественной литературе англо-американского модернизма представлен в творчестве Т. С. Элиота и Э. Паунда и реализуется посредством включения в поэтические тексты таких элементов интертекста, как цитаты, реминисценции, аллюзии. Для творчества Элиота особую значимость имеет библейская Книга Экклесиаста, выступающая как метатекст по отношению к произведениям поэта. В творчестве Паунда существенную роль играют библейские Книга Притчей Соломоновых, Песнь Песней и Экклесиаст, также выполняющие функции метатекста для стихотворений поэта. Как у Элиота, так и у Паунда библейские мотивы, аллюзии и реминисценции становятся своеобразным «кодом», позволяющим глубже прочитывать произведения поэтов и вскрывающим их более герметичные, завуалированные смыслы. Так, в творчестве Элиота диалог с Библией сопряжен с культурным полем Востока, в творчестве Паунда – с культурным полем Востока и западноевропейско-

го язычества. Библейский «код» вскрывает эти пласты смысла, позволяя европейскому читателю прикоснуться к темам если не новым, то как минимум нетрадиционным (Восток), и обновить в памяти давно забытые культурные смыслы (язычество). Таким образом, специфика рецепции библейских образов и мотивов в художественной литературе англо-американского модернизма состоит в том, что именно они выступают как своеобразный «код», отмечающий обновление культуры западноевропейского типа через поворот к Востоку и возврат к языческому архетипам. Результаты исследования позволяют расширить и углубить общую характеристику культуры XX века и англо-американского модернизма, могут быть использованы при подготовке лекций и практических занятий по дисциплинам «Библия и мировая культура», «История культуры», «История американской литературы», «История мировой литературы», а также при дальнейших исследованиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Древнееврейская литература / С. С. Аверинцев // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 1. – С. 271–302.
2. Аверинцев, С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы / С. С. Аверинцев // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 1. – С. 501–515.
3. Аверинцев, С. С. Премудрость в Ветхом Завете / С. С. Аверинцев // Альфа и Омега. – 1994. – № 1. – С. 25–38.
4. Синоло, Г. В. Танах и мировая поэзия / Г. В. Синоло. – Минск: Эконом-Пресс, 2009. – 880 с.
5. Синоло, Г. В. Экклесиаст и его рецепция в мировой культуре: в 2 ч. / Г. В. Синоло. – Минск: БГУ, 2012. – Ч. 1: Предтечи, поэтика, религиозные интерпретации. – 220 с.
6. Синоло, Г. В. Экклесиаст и его рецепция в мировой культуре: в 2 ч. / Г. В. Синоло. – Минск: БГУ, 2013. – Ч. 2: Экклесиаст в мировой поэзии: от Поздней Античности до Раннего Нового времени. – 543 с.
7. Синоло, Г. В. Песнь Песней в контексте мировой культуры: в 2 кн. / Г. В. Синоло. – Минск: Экономпресс, 2012. – Кн. 1: Поэтика Песни Песней и ее религиозные интерпретации. – 680 с.
8. Данченко, А. К. Проблема определения англо-американского модернизма: феноменологические границы и специфика / А. К. Данченко // Вестн. Полоцк. гос. ун-та. Сер. Е, Педагогические науки / гл. ред. Д. Н. Лазовский. – 2014. – № 7. – С. 132–135.
9. Фейгина, Е. Э. Монтале и Т. С. Элиот: проблема классической традиции в XX / Е. Фейгина // Сайт филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Feighina.htm. – Дата доступа: 29.04.2010.
10. Kearns, C. McNelly. Doctrine and Wisdom in Four Quartets / C. McNelly Kearns // Bloom's Modern Critical Views: T. S. Eliot – New Edition – New York: Infobase Publishing, 2011. – P. 23–35.
11. Witemeyer, H. The Poetry of Ezra Pound / H. Witemeyer – Los-Angeles: University California Press, 1969. – 220 p.

Поступила в редакцию 13.04.2015 г.

УДК 784.66:7.071.1(476.5)«19»

Художественная культура Витебска: песенное искусство Марка Фрадкина

Русецкий А. В., Русецкий Ю. А.

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



Авторы статьи поставили перед собой цель выявить сегмент художественной культуры Витебска XX века – музыку, а именно раскрыть песенный талант знаменитого земляка Марка Фрадкина. Авторы стремились донести сведения об известных уроженцах Витебщины, оставивших заметный след в интонационных художественных культурах. Предлагаемый читателям материал посвящен изучению жизненного пути и творческой деятельности уроженца города Витебска, лауреата Государственной премии СССР, народного артиста СССР Марка Григорьевича Фрадкина.

Авторы предлагаемой работы подчеркивают, что каждый избранный М. Фрадким музыкально-песенный штрих – интонационный, мелодико-ритмический или гармонический – всегда был обусловлен стремлением к наиболее точному выражению темы и идеи создаваемого произведения. Обращаясь к простым, традиционным средствам, композитор, проявляя творческую мобильность, всегда находил свое, ярко индивидуальное решение, сохраняя верность своему мелодическому дару. Можно утверждать, что у его песен счастливая судьба.

Ключевые слова: художественная культура, музыкальная жизнь, творчество, песенное искусство, сотворчество.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 59-69)

Vitebsk Art Culture: Song Art by Mark Fradkin

Rusetski A. V., Rusetski Yu. A.

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

The authors of the article have a goal to find out the segment of Vitebsk XX century art culture – music, namely, to disclose the song talent of the famous compatriot Mark Fradkin. The authors strived to carry information of outstanding people of Vitebsk origin who left a noticeable trace in art cultures of other nations. The material under the reader's consideration centers round the study of the life and creative activity of Mark Grigoryevich Fradkin, USSR State Award Laureate, USSR People's Artist, who was born in Vitebsk.

The authors stress that every musical and song stroke, chosen by M. Fradkin, either intonation, melody and rhythmical or harmonic, was always conditioned by the desire to most exactly express the theme and idea of the created piece. Addressing simple, traditional means the composer, exposing creative mobility, always found his own clearly individual solution, being still loyal to his melodic gift. It is possible to state that his songs have a happy destiny.

Key words: art culture, musical life, creativity, song art, co-creativity.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 59-69)

Так сложилось, что роль и место уроженцев Витебщины в развитии белорусской художественной культуры (в том числе и Придвинского края) изучены и глубоко, и всесторонне. От времен давних, от первопроевительницы Ефро-

синьи Полоцкой берет начало тот мощный художественный поток, который не смогли остановить ни время, ни границы, ни разноразличные государственные системы.

Но оказалось, что в этом временном изменении для многих творцов судьба готовила

Адрес для корреспонденции: 210026, г. Витебск, ул. Садовая, д. 11, кв. 21. – А. В. Русецкий

свои планы. Первооснову жизни, свою «малую родину» по тем или иным причинам им пришлось оставить, а художественная слава приходила к ним уже за ее пределами, независимо от того, было это ближе или дальше зарубежье (в нынешнем его прочтении). Имена и фамилии уроженцев Витебщины значатся на художественном пространстве России и Польши, Литвы и Латвии, Франции и Канады, Эстонии и Соединенных Штатов Америки.

О многих из них, к сожалению, не знают даже профессиональные работники культуры и искусства, не говоря уже о специалистах других областей знания. По сути, их творческая деятельность – это одна из малоизвестных страниц в истории художественной культуры Витебщины, оказавшаяся вне границ краеведческой заинтересованности. И удивляться не приходится. Ведь и сейчас в массовых библиотеках и библиотеках учебных заведений хранятся (да и читаются) учебники по истории СССР (пусть как вспомогательная литература), в которых ни слова нет о Софии Полоцкой, хотя это был храм, по красоте и величию, не уступающий ни Софии Новгородской, ни Софии Киевской. Не находилось в таких книгах места и для такой знаковой фигуры в истории и культуры Беларуси, как Франциск Скорина.

А ведь люди, по разным причинам оставившие свою родину, – это частица нашей истории. Еще и потому, что многие из них, чья деятельность приходилась на XX – начало XXI в., нет-нет да и наведываются в родные места, помнят, пишут, вспоминают земляков, с которыми проходили их детские и юношеские годы. Думается, что главенствуют в таких поступках не просто ностальгические чувства, а ведет их к своим первоисточкам, к родительским местам глубокая человеческая Память, не подвластная ни времени, ни пространству. Именно преодоление беспометства современники находят в песнях М. Фрадкина, художественных полотнах П. Сергеевича, литературных произведениях Я. Волчека, Я. Юхновца, К. Акулы, кинопроизведениях Б. Волчека, книгах и статьях киноведа Р. Юренева и других деятелей художественной культуры разных стран и континентов.

Масштабной видел роль национальной культуры в историческом процессе извест-

ный белорусский писатель, лауреат Государственной премии БССР имени Я. Коласа Борис Саченко: «Калі з дзіцячага ўзросту нашы дзеці не стануць ганарыцца продкамі, не зразумеюць усёй велічы подзвігу народа і таго, што ён перанёс, не адчуюць сябе беларусамі, і калі наша культура не дасць ім гэтага разумення – гэта будзе трагічна» [1].

Логично, на наш взгляд, читается этот писательский вывод: знать не только тех деятелей художественной культуры, о которых постоянно читаем в учебниках, чьи картины постоянно присутствуют на выставках, чьи имена так или иначе являются постоянными спутниками наших духовно-нравственных поисков, но и тех, кто трудами своими, своим искусством в разных его видах и жанрах напоминал жителям разных стран о родной белорусской земле, о ее зелено-голубой Витебщине.

Цель работы – анализ сведений об одном из известных уроженцев Витебщины, оставившем заметный след в инонациональных художественных культурах, композиторе-песеннике Марке Григорьевиче Фрадкине.

Песни Марка Фрадкина о родине, о Витебске. ...Последние дни августа 1974 года. Город Витебск празднует 1000-летие со дня основания. В зале Белорусского драматического театра руководство Советской Белоруссии, Витебской области, города Витебска, многочисленные делегации, витебляне... Идет праздничный концерт. Дикторы объявляют: «Исполняется песня «Столица областная», слова Евгения Долматовского, музыка Марка Фрадкина. У рояля – автор». И буря аплодисментов – ведь у рояля земляк витеблян, народный артист СССР Марк Григорьевич Фрадкин.

Времени после первого исполнения песни прошло много. И многие читатели могли подзабыть слова. Приведем несколько строк:

*Ту столицу областную
Я зову своим началом,
И ее всегда ревную
К городам большим
и малым.
Где бы ни был всюду
гордо
Говорю, что я отсюда.
С высоты Успенской*

горки
 Мир открылся мне
 как чудо.
 Не спеша, идут по
 городу века
 А внизу течет зеленая
 река
 Выйдешь на берег
 увидишь, как по ней
 Уплывает в дальний путь
 кораблик юности моей.

«Столица областная» – это вторая из наиболее известных песен М. Фрадкина, посвященных родному городу. Первой, по признанию композитора, была песня «Вернулся я на Родину» на слова поэта Михаила Матусовского. Сам Марк Григорьевич вспоминал: «...У 1946 годзе я наведаў горад майго дзяцінства. Хадзіў паяго разбураных вуліцах, і ад вострага болю сціскалася сэрца. У Маскве з хваляваннем раскажаў пра ўбачанае свайму сябру Міхаілу Матусоўскаму. Ён неўзабаве напісаў словы, а я – музыку. Так паявілася наша песня. Напэўна, усе помняць яе словы»:

Вернулся я на родину,
 Шумят березки
 встречиные.
 Я много лет без отпуска
 служил в чужом краю.
 И вот иду, как в юности,
 я улицей Заречною
 И нашей тихой улицы
 совсем не узнаю [2].

Почти через 20 лет после этого признания в беседе с витебским поэтом Давидом Симановичем композитор снова вернется к этой теме. «...Вяртаючыся да свайго юнацтва, я раптам ўспамінаю і песню, напісаную мной аб родным горадзе Віцебску ў 1946 годзе.

Горад быў разбураны. Не было цэлых вуліц, цэлых раёнаў. Ніхто з родных не сустракаў мяне ў Віцебску – загінулі ў вайну, у нямецкай акупацыі. Немцы не паспелі разбурыць толькі цэнтральную плошчу горада – так сказаць, яго візітную картку (яна захавана і цяпер у зноў адбудаваным горадзе). Непадалёку ад яе здаўна стаяла каланча з гадзіннікам, – там даўно ўжо быў гарадскі гістарычны музей.

...Гарады бываюць розныя. Вялікія і прыгожыя. Больш сціплыя. Але горад юнацтва заўсёды любім асаблівай непраходзячай любоўю. Таму зразумела мая любоў да Віцебска. Прызнацца, я не пішу песень для кагосьці або для чагосьці, карацей – песень «з прычыны». І «Вернулся я на родину» – гэтая песня не толькі аб Віцебску. Але для мяне асабіста яна звязана менавіта з гэтым горадам» [3].

И еще одно привлекательное признание земляка. Знакомясь с новым Витебском, на месте родительского дома он увидел большое просторное здание. Сопровождающие его работники культуры пояснили, что это музыкальное училище. Последовала небольшая пауза, а затем Маэстро глубокомысленно заявил: «В этой случайности была милая улыбка судьбы» [4]. Читается красиво. Однако слова композитора, как показало изучение нами его витебских путей, по всей вероятности автором корреспонденции были истолкованы весьма произвольно. Думаем, что ближе к истине витебский сторожил, он же родственник семьи Фрадких И. Мазья. В областной газете «Народное слово» читаем: «Моя мама особенно была дружна с тетей Женей – Евгенией Мироновной, матерью Марка Фрадкина. Мы часто бывали у тети Жени на Никольской улице. Она была застроена одноэтажными домами, в одном из которых – довольно старом, бревенчатом, с высоким крыльцом жила тетя Женя. Здесь прошли детские и юношеские годы будущего композитора.

...Теперь на месте этого дома находится физкультурный диспансер, а Никольская называется улицей Льва Доватора» [5].

Да, действительно, в Витебске есть и улица Льва Доватора, и находится на ней физкультурно-спортивный диспансер. Однако, до настоящего времени о том, что здесь жил великий Маэстро советской песенной классики М. Фрадкин, ничто не напоминает.

Истоки жизни и творчества. Фрадкин Марк Григорьевич родился в Витебске 21 апреля (4 мая) 1914 года в небогатой еврейской семье. Отец был врачом, добровольно ушел служить в Красную Армию. Впоследствии народный артист СССР М. Г. Фрадкин вспоминал: «Мое детство было очень беспокойным. После гибели отца я оказался фактически предоставлен

самому себе. Мать много работала, и я в свободное от школы время вместе с такими же мальчишками, как я, наводил страх на всю округу. Начиная с четвертого класса, учителя каждый год грозили за неуспеваемость оставить меня на второй год, и, чтобы этого не произошло, мать переводила меня в другую школу. К седьмому классу не осталось уже почти ни одной школы, в которой бы я ни учился, и тогда мой друг, который был председателем учкома, взял с меня слово, что я, наконец, начну заниматься, и уже в середине года меня зачислили в одну из лучших школ города. Слово свое я сдержал и школу закончил одним из первых» [6]. Учился в школах Витебска, политехническом техникуме. В детстве довольно рано проявил музыкальность, играл на слух на рояле и родители неоднократно пытались определить мальчика в музыкальную школу. Но он всякий раз оставлял в ней занятия. У него были другие задумы – с одной стороны, тянуло к технике, с другой – к театру, хотя с охотой участвовал в музыкальном оформлении детских спектаклей в Витебском театре юных пионеров.

После окончания техникума был оставлен на работу в городе Витебске – несколько лет проработал инженером на швейной фабрике «Знамя индустриализации», познавал «премудрости» переустройства общества на новых, социалистических началах. Активно участвовал в художественной самодеятельности, был организатором фабричного «шумового» оркестра.

Однако театр манил все больше и больше. И театральные устремления привели юношу в Белорусскую студию при Центральном театральном училище в Ленинграде. Здесь-то и состоялся окончательный выбор в пользу... музыки. И главную роль в этом, вспоминал Марк Григорьевич, сыграла учеба у композитора Арсения Павловича Гладковского и музыковеда Леонида Арнольдовича Энтелиса, разрешавших ему самостоятельное музыкальное оформление студенческих спектаклей.

По распределению был направлен в Белорусский театр юного зрителя в Минске. Играл актером, пробовал силы в режиссуре, заведовал музыкальной частью театра. Понимая, что теоретических знаний недостаточно, в 1938 году поступил на второй

курс Белорусской консерватории, где два года занимался по классу известного белорусского композитора профессора Н. И. Аладова. В 1939 году был призван в ряды Красной Армии, служил в Виннице, где быстро создал образцовый солдатский ансамбль в Киевском военном округе. Был утвержден вторым дирижером, а затем назначен художественным руководителем Ансамбля Киевского военного округа. И снова товарищи – теперь уже не юные зрители, – а солдаты и офицеры становились первыми исполнителями его *ранних*, скажем, *полу-профессиональных* песен.

Военные дороги композитора. Их лейтенант Фрадкин прошел с фронтовым ансамблем Юго-Западного фронта, ставшего трамплином для многих мастеров советского искусства. К примеру, программу концертов вели рядовые Юрий Тимошенко и Ефим Березин, часто выступавшие в образах фронтовых повара и банщика – Галкина и Мочалкина («Тарапунько и Штепсель») (впоследствии народные артисты Украины), танцы ставил лейтенант П. Вирский, впоследствии – народный артист СССР. С ансамблем работал выдающийся хормейстер И. Шейнин, до войны руководивший Академической хоровой капеллой в Киеве. Уже после войны М. Фрадкин признавался, что работа в ансамбле практически похоронила мечты о театре. Как-то все стало на свои места – именно музыка и песня стали его призванием.

Небезынтересными представляются воспоминания М. Фрадкина о первых месяцах войны: «Буквально через несколько дней ансамбль получил первое боевое задание по обслуживанию частей действующей армии. Причем мы стали считаться ротой, все были вооружены, и в ансамбле ввели нормальную войсковую дисциплину... Субординация установилась воинская: начальник ансамбля, комиссар, командир роты (это был М. Фрадкин. – А. Р., Ю. Р.), старшина и солдаты – участники коллектива.

...Было много трудного, неожиданного. Вспоминается, например, как в августе сорок первого, на Украине, нас со вторым эшелоном оставили в маленьком городке. На следующий день там вдруг появилось несколько орудийных расчетов с зенитками, красноармейцы. Они установили орудия возле моста через реку. Мы даже как-то уве-

реннее себя почувствовали. И были крайне удивлены, когда начальник ансамбля, майор Яновский, поднял нас по тревоге, приказав срочно грузиться в автобусы, на которых мы передвигались. Мы переехали через мосты и двинулись по шоссе на восток. Вскоре сзади послышались взрывы, орудийная стрельба. Нас обогнала машина с группой милиционеров, которые сказали, что вырвались из города последними: орудийные расчеты и красноармейцы оказались переодетыми фашистами, они взорвали мост... Если бы не какое-то поистине удивительное чутье нашего начальника, мы оказались бы в плену и неминуемо погибли» [7].

Говоря о том трагическом и героическом времени, композитор вспоминал: «И вот – война, фронт. Вскоре я написал *«Землянку»* (на тот же сурковский текст, что и К. Листов), ее великолепно пели тогда И. Паторжинский и М. Литвиненко-Вольгемут. После *«Землянки»* начал серьезно задумываться о своем композиторском призвании, но только *«Песня о Днепре»* определила это окончательно.

«Тяжелые были времена – наши войска оставили Украину. В Урюпинске, под Воронежем, куда приехал ансамбль (для выступления перед переформированными частями. – А. Р., Ю. Р.) мы встретились с Евгением Долматовским (военным корреспондентом газеты «Красная Армия» и поэтом. – А. Р., Ю. Р.) и, сидя за разбитым пианино, сочинили эту песню... для бойцов Юго-Западного фронта. Она разливалась широко и свободно, «как будто стремилась вырваться на волю, в ночной весенний лес, подняться до самых звезд, докатиться могучей волной до окопов врага и смести их» [8]. Вспоминает первое, в конце ноября 1941 г. исполнение, автор слов, поэт Е. Долматовский: «Руководитель ансамбля И. Шейнин слушает, молчит. Приказывает собрать свое подразделение. Все слушают. Молчат. Завтра будем петь. Приказано разучить. Первое исполнение в манеже при казармах. Слушателей тысяча – фронтовые политработники. Я никогда не забуду молчания, которым была встречена *«Песня о Днепре»*. Такое это было молчание, что ансамбль вынужден был исполнить песню вновь. И еще – в третий раз. И потом еще долго стояли и солдаты ансамбля, и слушатели и смотрели друг

на друга. Думали о пройденном пути. Вновь видели Днепр» [9].

Вот они несколько слов из задушевной песни о любимом Днепре, его истории и судьбе:

*...У прибрежных лоз, у высоких круч
И любили мы и росли.
Ой, Днепро, Днепро, ты широк, могуч,
Над тобой летят журавли....*

У каждого фронтовика в памяти сохраняется свое, на всю жизнь запомнившееся название. Пусть это название и не всегда найдешь на географической карте. Для кого-то это Темные горы, для кого-то поселок Степной, для кого-то просто высота 126.0. Для М. Фрадкина таким названием стал Урюпинск, где эта песня прозвучала впервые.

Специалисты считают, что *«Песня о Днепре»* родственна *«Священной войне»* А. В. Александрова – наполняла сердца бойцов решимостью и мужеством, напоминала о родном доме и горечи утрат, звала к борьбе и победе. Правда, в отличие от *«Священной войны»* она была более лирична, с преобладанием эпической распеваемости над маршевой. В ней широко использованы некоторые приемы русских революционных песен, однако, трактовка их нетрадиционная (В. Зарудко). Выразительные средства отчетливо передают основное настроение сдержанного, строгого, даже сурового раздумья, усиливающего эмоциональный строй песни, ее героическую кульминацию и утверждающей уверенность в неотвратимости победы над врагом:

*Как весенний Днепр всех врагов сметет
Наша Армия, наш народ!*

Стало очевидным, что с *«Песней о Днепре»*, ставшей визитной карточкой, в советскую музыку вошел новый, всенародно впоследствии признанный, витеблянин Марк Фрадкин.

Однако вернемся к М. Фрадкину... «С Долматовским же на Курской дуге сочинили *“Случайный вальс”* (Помните: “Ночь коротка, спят облака, и лежит у меня на погоне незнакомая ваша рука...” – А. Р., Ю. Р.), часто исполнявшийся, как “Офицерский”, а затем и третью песню, также ставшую популяр-

ной – *“Дорога на Берлин”*, и вот, кажется, тогда я поверил в свои силы.

В начале 1942 года наш коллектив попал в Воронеж, куда в то же время приехала группа композиторов из Москвы, среди которых были Виктор Аркадьевич Белый и Дмитрий Борисович Кабалевский. Они отнеслись ко мне очень внимательно и, возвращаясь в Москву, взяли с собой ноты некоторых песен. А вскоре в Воронеж стали приходить газеты – “Правда”, “Известия”, “Комсомолка” и я с радостью и удивлением находил мои песни, напечатанные там. Тогда я решился стать композитором, так сказать, официально и подал заявление в Воронежское отделение Союза композиторов. Пока здесь взвешивали все “за” и “против”, из Москвы вернулся председатель отделения К. Массалитинов, который сообщил, что меня заочно уже приняли в Союз композиторов в Москве. Правда в памяти композитора остались и более прозаические эпизоды из воронежского периода жизни: «На всю жизнь запомнил я и такой случай. С группой ансамбля из двенадцати человек мы выехали в штаб фронта, который стоял под Воронежем. Заночевали дорогой у танкистов. Вдруг они разбудили нас среди ночи и сказали, что идут на прорыв: немецкие танки обошли, мы в окружении. Каким-то чудом нам удалось добраться до леса, потом уж, много часов спустя, мы вышли на дорогу, где нас подобрали военные грузовики». И далее М. Фрадкин поясняет: “Почему я вспоминаю об этом? Да потому, что это связано с тем состоянием души, бытия, которое во многом определяло тогда наше творчество. Чем больше трудностей мы встречали на фронтовых дорогах, тем больше закалялись как люди, тем искреннее пытались отразить пережитое в своих произведениях» [10].

В разгар боев на Юго-Западном фронте был выпущен песенный сборник «Родной Юго-Западный фронт», в котором среди песен других композиторов почти половина отводилась песням М. Фрадкина. Он не остался незамеченным у специалистов. В рецензии «Песни фронта», представляющей сборник, музыковед В. Евгеньев писал: «Среди бойцов Юго-Западного его (М. Фрадкина. – А. Р., Ю. Р.) песни широко распространены. Их с успехом исполняют ансамбль Юго-Западного фронта и различные армей-

ские ансамбли. Их можно услышать в землянках, в блиндажах – в скупые отсчитанные часы боевого отдыха... М. Фрадкин – прирожденный методист, и в этом секрет популярности его песен. Сразу и надолго запоминаются их широкие мелодии, всем своим интонационным строем крепко связанные с народным мелосом...» [11]. Получилось неожиданное: первая же рецензия верно определила один из секретов прочной и долгой популярности песен М. Фрадкина с их неповторимыми мелодико-поэтическими образами редкой выразительности.

А потом был Сталинград. Было запомнившееся его защитникам выступление песенника с аккордеоном в руках, полномочного представителя ансамбля песни и пляски Донского фронта, исполнявшего для бойцов песню «Стоит среди бурь исполин величавый...», была дивизия генерала Родимцева, его «последняя стена», орден Красной Звезды и написанная от всего увиденного, на свои же слова – первая поэтическая проба – песня «О Волжском богатыре». Случай, для композитора? Да, случай. Его друг и постоянный (к этому времени) соавтор Е. Долматовский неожиданно был направлен на другой участок фронта. Для композитора возник вопрос: «А песня нужна сейчас, сегодня. Как быть?».

«И я решил попробовать написать такую песню сам, – рассказывал Фрадкин. – Такое тогда было время, что люди иногда создавали и то, на что, казалось бы, они не очень способны. Огромный внутренний подъем, энтузиазм, желание победить – все это рождало в каждом совершенно новые качества» [12].

Приведем лишь одну строфу, чтобы убедиться, что глубоко патриотическая, наполненная историческими отзвуками, песня получилась:

*Стоит среди бурь исполин величавый,
И пламя пожаров пылает кругом.
Восходит над ним богатырская слава,
И слышен далеко сражения гром.*

Примерно в это же время командование отозвало меня из ансамбля в распоряжение Главного политического управления Советской Армии. Отсюда я выезжал на разные фронты в качестве своеобразного музыкального корреспондента» [13]. Встре-

чаясь с читателями газеты «Знамя юности», в Минске накануне 30-летия Победы, М. Фрадкин рассказывал, что каждая встреча с фронтом приносила ему новые темы и новые песни. В качестве примера назывались песни «Случайный вальс», «Дорога на Берлин», «Колечко», «В белых просторах», «У старой стены», «Песня о волжском богатыре», «Эскадрилья "Нормандия-Неман"» и др. «И мы, композиторы и поэты, знали, как необходимо наше творчество бойцам, которые в перерыве между боями вместе с песней вспоминали свой дом, своих любимых, погибших товарищей, родных, которые были далеко. И мы были счастливы, когда наш труд получал признание воинов» [14].

И не будет преувеличением, что в песнях М. Фрадкина и стихах Е. Долматовского, М. Матусовского, Л. Ошанина, Р. Рождественского, М. Пляцковского и других поэтов, написанных как в годы войны, так и навеянных памятью о войне и ставших достоянием слушателей через много лет после Победы, воедино спрессовались гнев и боль, любовь и радость, лирическое и героическое начало. Страшная героическая и трагическая правда военной жизни требовала немедленного жизнеутверждающего отклика. И он прозвучал в песне как наиболее оперативном музыкальном жанре, в чем-то близком журналистике. Чувства писателей, поэтов, художников, композиторов – а в этом ряду вместе с именем М. Фрадкина находятся имена таких мастеров песенного искусства, как А. В. Александров, В. Соловьев-Седой, А. Новиков, М. Блантер, Б. Мокроусов, К. Листов, Е. Жарковский, Б. Терентьев и др., по-своему решали военную тему, видя в песне мощное оружие священной войны. Говоря о творческом пути М. Фрадкина, великий композитор всех времен и народов Д. Шостакович подчеркивал, что в трудном сорок первом году музыканту вместе с поэтом Е. Долматовским удалось удивительно точно уловить и донести до сражающейся с врагом советской аудитории ту «великую духовность», которая наряду с ратным подвигом и героическим трудом укрепляла веру и основу грядущих побед многонационального Советского Союза над фашистской Германией [15].

О привлекательности военных песен М. Фрадкина говорит и то, что их исполняли такие известные исполнители эстра-

ной песни, как Леонид Утесов, Ефрем Флак, Петр Киричек. На протяжении всей войны (конечно, и в послевоенное время!) песни М. Фрадкина исполнялись Краснознаменным ансамблем Красной Армии под руководством А. В. Александрова, звучали в передачах Всесоюзного радио. Не оставило без особого внимания песни М. Фрадкина и новое поколение артистов – Людмила Зыкина, Марк Бернес, Эдита Пьеха, Муслим Магомаев, Иосиф Кобзон, Галина Ненашева, Лев Лещенко, великолепные песенные дуэты – Владимир Бунчиков и Владимир Нечаев, Андрей Безверхий и Владимир Трошинский, Борис Кузнецов и Лев Полосин, вокально-инструментальный ансамбль «Самоцветы» и «Пламя» и многие другие исполнители советской песни.

С 1944 г. Марк Григорьевич Фрадкин жил и работал в Москве. Много лет был членом правления Союза композиторов РСФСР, вел активную пропаганду музыкальной культуры в своих многочисленных поездках по стране, не отказывался от проведения занятий в создаваемых обществом «Знание» Народных университетах культуры (заметим, что одно из таких занятий состоялось в Витебском Народном университете культуры в апреле 1959 года), встречался с преподавателями и студентами учебных заведений культуры и искусства. Был удостоен званий заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист РСФСР (1974), Государственной премии СССР (1979), народный артист СССР (1985). Высокой наградой для себя считал премию и серебряную медаль имени А. В. Александрова.

Умер народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР витеблянин Марк Григорьевич Фрадкин – «Маэстро советской песни» – 7 апреля 1990 г. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве (приходится сожалеть, но и до сих пор в родном Витебске о нем ничего не напоминает!?).

Типология творчества М. Фрадкина. Мы попытались, хотя бы условно, многоплановое творчество М. Фрадкина ранжировать в определенные группы по содержанию-тематическому построению. На наш взгляд, весьма рельефно выделяются следующие направления:

– военно-патриотическая тематика, включающая наряду с военными песнями,

произведения, навеянные памятью о том суровом времени, солдатах и офицерах, погибших во имя Победы;

- молодежная тематика послевоенных лет, дружба, любовь, тревоги, надежды, ударные комсомольские дела, стремление к новому, зачастую неизвестному, непознанному, но тем и привлекательному для молодых людей;

- тесное сотрудничество с кинематографом (изредка – с театром), которое можно определить как вторую музыкально-творческую «стихию» (М. Фрадкин) композитора;

- поэтическое (заметим, далеко не любительское!) творчество, позволяющее вместе с собственным музыкальным оформлением создавать настоящие песенные шедевры;

- наконец, активное участие в распространении музыкальных знаний, формировании у населения (и, в первую очередь, у молодой его части) музыкальной культуры, категорическое отвержение всякого «графоманства» в музыке.

А теперь попробуем определить основные творческие принципы композитора Марка Григорьевича Фрадкина, позволившие ему создать музыкально-песенные произведения, намного пережившие ее создателя. Что же это за секреты? На наш взгляд, это, **во-первых**, следование собственнo-сформулированному правилу – в обязательном (и не иначе!) порядке следовать непреложному правилу – в песне должен участвовать *социальный гражданский образ*. И только в таком случае «песня несет с собой общечеловеческое содержание, волнует разных людей, независимо от возраста, неожиданно возрождается (может быть, в другом облики) для новых поколений» [16]. Присутствует этот «социальный гражданский образ» (заметим, с большой степенью эстетической нагрузки. – А. Р., Ю. Р.) и в песнях военных лет, и в послевоенной памяти о погибших и живущих рядом с ним ветеранами, и в песнях о нравившейся ему героике молодых людей, может быть и не заявляющий о себе, но позволяющий композитору душой и сердцем уловить патриотику молодежи 1960–1980-х годов. И только при таком условии за короткий час песня должна заявить о себе как произведение искусства, создать художественный образ, рассказать об определенном, значи-

мом событии, вызвать эмоционально-нравственную реакцию;

во-вторых, композиторская преданность «идолу» – основному герою, в роли которого на протяжении всего музыкально-песенного пути М. Фрадкина был современный ему молодой человек – в студенческих спектаклях, во время первых шагов в военном ансамбле на фронтах Великой Отечественной или в послевоенные 45 лет. «...Герой у меня всегда один и тот же. Другое дело, что время меняет облик этого героя. Стараясь, образно говоря, жить с ним вместе, стараясь не отставать от него» [13, с. 7]. И поэтому и сегодня мы встречаем фрадкин-ского героя. Он мог быть и собирательным («Днепро», боец, идущий на Берлин или слушающий карельскую «Кружится, кружится, кружится вьюга над нами...»), парень из заводской заставы и погибший, чтобы сберечь жизнь другого бойца), и конкретным, и настолько абстрактно-привлекательным, чтобы, не зная его фамилии, можно было отразить ударные точки социалистического строительства. И композитор был дважды прав, говоря о том, что если дуэт «поэт-композитор» замыкаются в узкий круг «жизненных образов и интонаций, они не просто сужают свой творческий потенциал, но и постепенно со своими штампами теряют зрителя и слушателя. Именно поэтому глубокая внутренняя убежденность композитора воплощается в искренние человеческие чувства, наполненные жизненной энергией, душевной силой и формирующие запоминающиеся образы;

в-третьих, интегративный характер песенного творчества, в котором тесно сопряжены «патриотическое» и «душевное», «героическое» и «лирическое», «романтическое» и «повседневное». Песни М. Фрадкина одновременно и патриотические, и душевные, эмоционально-насыщенные и драматические, часто с характерным сочетанием лирического распева и декламационности. Вспомним хотя бы такие песни, как «За того парня» (на слова Р. Рождественского), «Балладу о спасенном хлебе» (на стихи Б. Штокмана), «Песню о верности» (на слова С. Острового), всенародно признанную песню «Течет Волга» (на слова Л. Ошанина), нестареющую «Морзянку» (на стихи М. Пляцковского) и ту же «Песню о Днепре»

(на слова Е. Долматовского) и др. Не будет преувеличением заявить, что именно такая диалектика сделала песни М. Фрадкина явлением, неподвластным ни времени, ни пространству, но и по сегодняшний день остающимися в памяти людской. Не раз песни нашего земляка рождали новые прекрасные мысли и чувства, новые самоотверженные поступки молодежи. Вспомним, что в СССР вслед за песней М. Фрадкина родилось движение «За того парня» – движение творческое, созидательное, на практике доказывавшее силу искусства, силу идеи, овладевшей массами...;

в-четвертых, высокая (даже, может быть, жесткая) требовательность к стихотворному тексту. М. Фрадкин практически не пишет музыку на слабые стихи. Он очень внимателен к слову, а поэтому в его песнях всегда есть мысль, выраженная поэтически точно, ярко, жизнеутверждающе, волнующая сердце и душу слушателей. Подтвердим наш тезис ссылкой на самого композитора: «Стихи в моих песнях почти всегда бывают хорошие. Я сам немного пишу и в известной степени стараюсь быть литературным редактором своих соавторов. С некоторыми поэтами у меня сложились прочные стабильные отношения – с давних пор с Евгением Долматовским, а в последнее время с Робертом Рождественским. Плодотворным стало сотрудничество с Михаилом Матусовским, Львом Ошаниным, Сергеем Островым. Бывают у нас удачи (скажем, «Морзянка» или «Увезу тебя я в тундру») с Михаилом Пляцковским, человеком очень музыкальным. (И еще отступление. В интервью для читателей Витебской областной газеты «Віцебскі рабочы» – материал был напечатан в газете 12 февраля 1981 года – композитор снова подчеркнул, что успех в работе над песней возможен лишь при полном взаимопонимании между поэтом и композитором. Они всегда должны смотреть на мир одними глазами, и только в таком случае слова и музыка будут сливаться воедино).

«...Довольно часто основной музыкальный образ рождается до слов. И тогда, в зависимости от характера темы, я уже знаю, к какому поэту мне надо обратиться. Не менее типична и ситуация, когда исходным пунктом становится литературный текст. Причем иногда это всего лишь неопределенный

поэтический набросок, порой одна строчка, находящие музыкальный эквивалент. Мы вместе сидим за роялем, ищем, слово-музыка... А уж потом расходимся по своим рабочим местам дотягивать, дошлифовывать» [13, с. 9]. Заметим, что композитор писал песни на привлечшие его внимание стихи непрофессиональных авторов. Как это, к примеру, случилось с песней «Баллада о спасенном хлебе». Минский педагог Б. Штокман написал стихотворение, посвященное 18-летнему комсомольцу А. Мерзлову, ценной своей жизни спасшему хлебное поле. Две строки из этого стихотворения – «*Как живешь теперь без меня? Помнишь, я не вышел из огня*» – особенно взволновали поэта. В результате совместной работы с начинающим поэтом появилась «Баллада», в которой гражданский пафос и драматизм события сочетаются с пронзительной глубоко прочувствованной лирической интонацией, а подвиг молодого паренька превращается в героическую поэму.

В данном случае уместной будет ссылка на известного советского композитора Эдуарда Колмановского, отметившего, что среди композиторов-песенников Союза редко можно встретить такого, который был бы более требователен к отбору стихов, чем Марк Фрадкин [17];

в-пятых, умение найти выразительную ключевую интонацию, насыщение песенной интонации тематическим разнообразием – от революционной до марша, от городского романса до проникновенного лиризма, от песни-манифеста до песни-баллады, в которых рельефно прослеживается фольклорная основа, опора на народные истоки и традиции русской протяжной песни (к примеру, особенно заметных в песнях «Течет Волга», «Нет, мой милый» (на слова Е. Долматовского), «Песня о волжском богатыре» (на собственные слова) «И никогда не умрет революция» (на слова Б. Брянского), «Ходит по полю девчонка» (на слова Н. Рыленкова), но совершенно чуждые архаичности или стилизации. Умение найти оригинальный подход к использованию традиционных форм-структур и целых жанровых «подвидов», бережное отношение к интонации народного творчества, по нашему мнению, и составляют одну из сильнейших сторон композиторской деятельности

М. Фрадкина. «Песенное поле» М. Фрадкина – пространство, в котором гражданско-героическо-патриотический пафос содержания, увязанный с распевно-лирическими мотивами, преломлен композитором сквозь призму личного душевного состояния и личной оценки событий и явлений, глубоко прочувствованной мелодичностью и ритмикой. Известный советский музыковед А. Сохор подобный жанр определил как «повествовательно-маршевый» [18];

в-шестых, трепетное, даже благоговейное отношение к работе в советском кинематографе, более чем в 30 кинофильмах которого звучат песни и музыка М. Фрадкина. Заслуженный деятель искусств РСФСР, кинорежиссер И. В. Шатров очень точно и убедительно отмечал: «Фрадкин не пишет музыку к уже готовому, отснятому материалу, а вместе со сценаристом, режиссером и оператором работает над созданием картины. И нередко музыка его подсказывает драматические и монтажные ходы. Как правило, песня его становится лейтмотивом фильма. Так было и в «Минуте молчания» [19]. И, действительно песня «За того парня», целиком звучащая на кадрах, снятых у Кремлевской стены, где в одном ряду замерли и ветераны, и юноши, и девушки, вступающие в жизнь, становится тем эмоциональным мостом, который связывает воедино прошлое и настоящее, человеческое, трогательное и мужественное. Сам композитор рассказывал: «Драматург Ю. Принцев и кинорежиссер Ю. Егоров, обратившись к этому сюжету (из спектакля Московского драматического театра имени К. С. Станиславского “На улице счастливой”, в которой исполнялась песня М. Фрадкина “За фабричной заставой”. – А. Р., Ю. Р.), предложили мне написать музыку к фильму. Многие возражали против моей кандидатуры (одно дело песня, другое – музыка в кино), но Егоров настоял на своем. Фильм “Они были первыми” (1954) получился у Егорова запоминающимся. Там было две песни (кроме упомянутой, еще “Мы жили по соседству”) и много оркестровой музыки. Обе песни (одна в большей степени, другая – в меньшей) стали известными. В творческий процесс включаюсь, как правило, уже на раннем этапе создания режиссерского сценария. В результате не только музыка создается на

совершенно определенном драматическом материале, но порой даже наоборот – придумываешь с режиссером специальные сцены, чтобы лучше воплотить музыкальные эпизоды» [13, с. 9].

Работа композитора над кинопеснями позволила раздвинуть его творческие горизонты, по-новому увидеть музыкальную драматургию. Стала более выразительным раскрытием сущности характеров, подтекста переживаний, мотивов поступков киногероев. Как правило, в лучших фрадкинских песнях из кино нет комментариев к очевидному, песня не вставляется в уста героев и не «пристегивается» к конкретной ситуации: главенствует же опора на внутреннюю драматургию образа, стремление к рельефному раскрытию общего идейного содержания. Именно поэтому и первые песни из кинофильмов «Они были первыми», «Добровольцы», «Простая история» и кинопесни 1960–1980-х годов, в т. ч. и из документальных фильмов, обрели вполне самостоятельную жизнь, на долгие годы стали духовными спутниками многих поколений советских людей. Секрет «второй жизни» таких кинопесен М. Фрадкина, говоря словами Р. Рождественского, как раз и состоит в том, что в них мелодии нашего сердца, наполненные теплотой музыки, не просто обрели голос, а получили свои вневременные крылья;

– наконец, **в-седьмых**, реализация в песенном искусстве личного поэтического начала по принципу «поэт–песенник–композитор–песенник». В советской песне такая творческая связь встречалась не так уж и часто. Как правило, она замыкалась в рамках понятий «поэт–песенник», «композитор–песенник». В случае с М. Фрадкиным, нарушение сложившейся традиции, как нам показалось, было и профессиональным, и плодотворным. Чуть выше мы упоминали песню «О волжском богатыре», ставшую, по сути, для М. Фрадкина точкой поэтического отсчета в песенном творчестве. А дальше будут «Ожидание», «Лесом-перелесочком», «Чего не знаю, того не знаю» (премьера состоялась в Витебске в 1976 году) и другие. При этом поэтические находки М. Фрадкина многообразны – от фольклорной основы (или «следов», как отмечал сам композитор) до революционной патетики советской поэзии, от бытового стихописания до воз-

вышенных былинных сказаний. Словом, поэтические находки композитора и музыканта М. Фрадкина находились в полном единении с их музыкальным оформлением.

Заключение. В одном из своих интервью, рассуждая о слабых сторонах в советской эстрадной песне, М. Фрадкин назвал несколько, на его взгляд, причин, способствующих появлению таких произведений. Это, *во-первых*, «замкнутый круг поэтических образов, не дающих ничего ни уму, ни сердцу»; *во-вторых*, «слепое, бездумное подражание западной музыке, хотя у нас (советских композиторов. – А. Р., Ю. Р.) есть свои хорошие традиции русской и советской песни»; *в-третьих*, «ритмизирование без всякого проблеска мелодии». Немного помолчав, добавил, что причиной всему этому является «низкий профессиональный уровень некоторых авторов», а «иногда просто отсутствие художественного вкуса» [4].

Подытоживая следует подчеркнуть, что каждый избранный М. Фрадковым музыкально-песенный штрих – интонационный, мелодико-ритмический или гармонический – всегда был обусловлен стремлением к наиболее точному выражению темы и идеи создаваемого произведения. «Обращаясь, казалось бы, к простым, традиционным средствам, композитор, проявляя творческую мобильность, всегда находил свое, ярко индивидуальное решение, сохраняя верность своему мелодическому дару» (Е. Долматовский). Можно утверждать, что у его песен счастливая судьба. Впервые прозвучав, они быстро становились популярными, обретали долгую общественно-концертную жизнь. «Их всегда отличает мелодический простор, сочетание высокой гражданственности с проникновенным лиризмом, крепкая литературная основа» [20].

В завершение приведем несколько наших строк:

*Древний Витебск, Днепра берега,
Сталинградские стены, как память.
Для потомков тебя сберегли.
Было все – и успехи, и ...зависть.
Все кружилось: метель, самолеты
И пронзительной была любовь.
По стране – 40 лет перелеты,
Выручала «Морзянка»,
сжимая растущую боль.
Вот склонились березы устало,
Голубей, ощущая крыло.
Родилась и плыла его слава...
Сам он помнил, где сердце его.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Выхоўваць гісторыяй // Спадчына. – 1990. – № 1. – С. 6.
2. Віцебскі рабочы. – 1972. – 2 мая.
3. Віцебскі рабочы. – 1984. – 4 мая.
4. Знамя юности. – 1972. – 16 нояб.
5. Народное слова. – 2010. – 3 жн.
6. Подлипский, А. Евреи в Витебске: в 2 т. / А. Подлипский. – Витебск, 2012. – Т. 2. – С. 117.
7. Фрадкин, М. Музыкальная жизнь / М. Фрадкин. – 1980. – № 9. – С. 5.
8. Шолохов-Синяевский, Г. Волгины / Г. Шолохов-Синяевский. – Л., 1954. – Кн. 3. – С. 503.
9. Долматовский, Е. М. Г. Фрадкин / Е. Долматовский // Советская музыка. – 1964. – № 5. – С. 143.
10. Фрадкин, М. «А песни живут» / М. Фрадкин // Музыкальная жизнь. – 1980. – № 9. – С. 5.
11. Советская культура. – 1977. – 4 марта.
12. Луковников, А. Военные песни Фрадкина / А. Луковников // Советская эстрада и цирк. – 1975. – № 5. – С. 19.
13. Фрадкин, М. Ответы на вопросы редакции журнала «Музыкальная жизнь» / М. Фрадкин // Музыкальная жизнь. – 1977. – № 6. – С. 8.
14. Знамя юности. – 1975. – 27 февр.
15. Шостакович, Д. Музыка и время. Заметки композитора / Д. Шостакович // Коммунист. – 1975. – № 7. – С. 38.
16. Секрет его песен. К 90-летию со дня рождения Марка Фрадкина // Музыкальная жизнь. – 2004. – № 5. – С. 40.
17. Советская музыка. – 1974. – № 9. – С. 154.
18. Сохор, А. Русская советская песня / А. Сохор. – Л., 1959. – С. 229.
19. Культурно-просветительная работа. – 1972. – № 7. – С. 39.
20. Энштейн, Е. Счастливая судьба его песен / Е. Энштейн // Советская эстрада и цирк. – 1978. – № 12. – С. 14.

Поступила в редакцию 26.09.2013 г.

Віцебск у творах пісьменнікаў Беларусі XIX стагоддзя

Бароўка В. Ю.

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



У артыкуле вызначаецца дэтэрмінацыя звароту пісьменнікаў Беларусі XIX стагоддзя да стварэння вобраза Віцебска. Даследуюцца ідэйна-тэматычныя лініі эстэтычнай рэпрэзентацыі горада ў творах Яна Баршчэўскага, Тадэвуша Лады-Заблоцкага, Адама Кіркара, Максіміліяна Маркса. Сцвярджаецца, што Віцебску полілінгвальнай літаратуры Беларусі XIX стагоддзя прадстае як рэальная прастора з пэўнымі тапаграфічнымі і этнакультурнымі рысамі. Аўтар артыкула падкрэслівае, што пісьменнікі XIX стагоддзя закладвалі асновы віцебскага тэксту ў беларускай літаратуры. XIX стагоддзе – час нараджэння і развіцця новай беларускай літаратуры, полілінгвальнай у сваёй аснове. Гэта літаратура мела свае асаблівасці на ўзроўні зместу і формы, вызначалася дастаткова арыгінальнай топікай. Звычайна месцам дзеяння ў ёй выступалі шляхецкі фальварак, вёска ці карчма. Горад рэдка становіўся месцам дзеяння, аднак менавіта ў XIX стагоддзі сталі стварацца так званыя віленскія, полацкія і віцебскія тэксты – творы пра пэўны горад, што паэтызавалі і міфалагізавалі канкрэтную ўрбаністычную прастору.

Ключавыя словы: беларуская літаратура, эстэтычная рэпрэзентацыя, геапэтыка, мастацкі вобраз Віцебска.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 70-76)

Vitebsk in Works of Belarusian XIX Century Writers

Barouka V. Yu.

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

In the article determination of Belarusian XIX century writers' interest to create the image of Vitebsk is identified. The ideological and thematic lines of the formation of aesthetical representation of the city are under investigation in the works by Ya. Barshtevski, T. Lada-Zablotski, A. Kirkor, M. Marx. It is pointed out that Vitebsk of Belarusian polylingual literature of the XIX century appears as a real space with certain topographical and ethnic and cultural features. The author emphasizes that Belarusian writers of the XIX century laid the foundations of the Vitebsk text in Belarusian literature. XIX century was the time of emergence and development of new Belarusian literature, polylingual in its basis. That literature had its peculiarities on the level of content and form, was distinguished by rather original topicality. The place of action in it was usually estate of the nobility, village or inn. City was rarely the place of action but it was in the XIX century when the so called vilenskiya, polatskiya and vitebskiya texts appeared, works about a certain city, which poetized and mythologized definite urban space.

Key words: Belarusian literature, aesthetical representation, geopoetics, artistic image of Vitebsk.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 70-76)

Аб'ект даследавання ў дадзенай працы – творы розных жанраў, напісаныя пісьменнікамі Беларусі ў XIX стагоддзі пра Віцебск. Базавымі для вывучэння пытання сталі прыёмы канкрэтнагістарычнага, структурна-тыпалагічнага і дэскрыптыўнага метадаў, якія, на нашу думку, дазваляюць усебакова ахарактарызаваць

феномен мастацкага асэнсавання Віцебска ў айчынным слоўным мастацтве пазамінулага стагоддзя. Пра Віцебск галоўным чынам пісалі тыя аўтары, якія нарадзіліся або нейкі час пражывалі ў горадзе.

Мэта дадзенага артыкула – вызначыць дэтэрмінацыю звароту пісьменнікаў да паказу Віцебска, асаблівасці фарміравання

эстэтычнай рэпрэзентацыі горада і гарадскога жыцця пісьменнікамі Беларусі XIX стагоддзя і стварэння віцебскага тэксту.

Беларусь XIX стагоддзя была аграрным краем, але, нягледзячы на гэта, гарады адыгрывалі пэўную ролю ў яго культурным і грамадскім жыцці. Горад заканамерна стаў сферай эстэтычнага даследавання з боку пісьменнікаў па прычынах сацыякультурных (міграцыйных працэсы, прыкметны рост гарадскога насельніцтва, развіццё літаратурнага працэсу, пашырэнне дыяпазону мастацкага асэнсавання і ўзнаўлення рэчаіснасці ў слоўным мастацтве, асобна аўтабіяграфічны фактар).

У рабоце “Сімволіка Пецярбурга і праблемы семіётыкі горада” Ю. М. Лотман пісаў, што існуюць “дзве асноўныя сферы гарадской семіётыкі: горад як прастора і горад як імя” [1, с. 9]. Горад як замкнутая прастора ізаморфны дзяржаве, горад як імя рэпрэзентуе прастору, надзеленую канкрэтнымі характэрнымі прыкметамі. Па прычынах найпершуласнамастацкіхутворчасціайчынных пісьменнікаў спецыфічна адбіліся гэтыя “дзве асноўныя сферы гарадской семіётыкі”. Творцы XIX стагоддзя рабілі першыя крокі па мастацкай рэканструкцыі Віцебска як мастацкай прасторы. Пісьменнікі тагачаснай Беларусі галоўным чынам адлюстроўвалі Вільню і Полацк, і толькі часткова Мінск і Віцебск. У якасці менавіта ліцвінскага ці, па сённяшняй тэрміналогіі, беларускага горада імі ўспрымалася старажытная Вільня. І гэта не выпадкова, бо ў часы Вялікага Княства Літоўскага яна была сталіцай і на працягу доўгага часу выступала ў ролі важнага эканамічнага і культурнага цэнтра.

Аўтары новай беларускай літаратуры – аб Віцебску. З аўтараў новай беларускай літаратуры першымі прычыніліся да стварэння віцебскага тэксту ўраджэнцы Віцебшчыны Ян Баршчэўскі і Тадэвуш Лада-Заблоцкі. Ян Баршчэўскі нарадзіўся на поўначы Беларусі, на тэрыторыі цяперашняй Расоншчыны. Апавяданне дзясятае “Валасы, якія крычаць на галаве” з яго знакамітага “Шляхціца Завальні” (1844–1846) часткова ўзнаўляла вобраз Віцебска. Яно рэпрэзентавала горад як дзелавы цэнтр і месца адпачынку засцяпковых шляхціцаў. Жанр твора накладвае адбітак на інтэрпрэтацыю пэўнай з’явы. У апавяданні мастацкі вобраз

месца дзеяння найперш ствараецца сюжэтам, кампазіцыйнымі элементамі. Віцебск у апавяданні Баршчэўскага паказаны вачамі персанажаў-правінцыялаў. Апавядальнік пан Сівоха перакананы, што ў горадзе чалавек адчувае сябе ўпэўнена тады, калі мае грошы, знаёмаму доктару ён гаворыць: “З грашыма ў горадзе галадаць не будзем” [2, с. 220]. У маёмасным плане месцічы багацейшыя за вяскоўцаў. На пытанне доктара, ці не надта дорага для шляхціца абедаль у карчме, пан Сівоха адказвае: “Не даражэй, чым усюды; а калі крыху і больш заплацім, дык смачней і паямо; сабе шкадаваць не варта” [2, с. 221]. Гарадскія норавы, паводзіны наведвальнікаў карчмы пісьменнік падаваў праз успрымання засцяпковых шляхціцаў, што самімі абставінамі жыцця не прывыклі да марнатраўства: “Заходзім у велізарны пакой, было там некалькі асобаў, елі, курылі люлькі, смяшылі адзін аднаго, спамінаючы недахопы і дзівацтвы сваіх знаёмых; здэкаваліся з усіх, не шануючы ні кабет, ні старых.

Сядзячы за сталом, здзіўлена паглядаў я на гэтых шылахвостаў: як яны выхваляліся сваёй дасціпнасцю, рагаталі так, што звінелі шклянцы, і глядзеліся ў люстэрка, не раўнуючы, як дзяўчаты на выданні” [2, с. 221]. Доктар заўважыў: “Добра часам і ў карчме пабываць. Тут людзі смялей здымаюць з сябе маскі, і тут найдакладней можна ўбачыць, які хто ёсць” [2, с. 221]. Горад, як вынікае з сюжэта твора, адваргае сентыментальнасць, гарадскія людзі абыхавыя да тых, што знаходзяцца побач з імі і мае патрэбу ў дапамозе. Няшчаснага Альберта прыязна выслухалі толькі прыезджыя пан Сівоха і яго знаёмец доктар. Герой апавядання расказвае пра Віцебск, але пазнавальных тапаграфічных прыкмет Віцебска ў творы няма, а ёсць сэнсавая антытэза паміж гарадскім і вясковым жыццём, проціпастаўленне горада вёсцы на карысць апошняй у плане сацыякультурным, бытовым і маральным.

У іншым канцэптуальна-мастацкім плане пададзены вобраз Віцебска ў паэме Тадэвуша Лады-Заблоцкага “Ваколіцы Віцебска”. Гэты пісьменнік нарадзіўся на Віцебшчыне, вучыўся ў Віцебску, за патрыятычныя перакананні быў сасланы на Каўказ. “Ваколіцы Віцебска” паэт, на дум-

ку даследчыкаў літаратуры XIX стагоддзя М. В. Хаўстовіча, У. І. Мархеля, пачаў пісаць яшчэ на радзіме, а потым дапрацоўваў напрыканцы свайго жыцця на Каўказе. У жанравых адносінах свой твор Лада-Заблоцкі аднёс да апісальнай паэмы. “Ваколіцы Віцебска” – тыпова рамантычная паэма, споведзь аўтарскай душы, прасякнутая настальгіяй па радзіме, проціпастаўленнем так званай сучаснасці на чужыне і мінуўшчыны на радзіме. Лірычны герой твора згадвае былыя часы, свае дзіцячыя і юнацкія гады. Прынцып кантрасту – адзін з фундаментальных прынцыпаў у паэтыцы рамантыкаў, ён пакладзены і ў аснову “Ваколіц Віцебска”. Для прыкладу, Т. Лада-Заблоцкі проціпастаўляе прыроду Італіі і паўночнай Беларусі:

*А наша поўнач, маці снегу й навальніцаў,
Надзвычай рэдка можна сумных хмар
пазбыцца.
Зіма-краса, мароз іскрысты, непагода
Зямлю трымаюць у няволі больш паўгода.
Вясна тут, як прамень нязбыўнае надзеі,
Што блісне і разгоніць сумныя падзеі,
На момант нейкі пачуццё зняволіць,
Аднак, як сонная, не задаволіць [3, с. 271].*

Лірычнаму герою твора мілей халодны родны край, чым цёплая Італія.

Матыў падарожжа, дакладней, матыў рэтра-падарожжжа – важны кампазіцыйны элемент паэмы, які дазваляў пісьменніку ўсебакова адлюстравать урбаністычны пейзаж. Характэрнымі прыкметамі віцебскай прасторы аўтар лічыць прыроду і архітэктурныя помнікі. Гарадскую прастору рэпрэзентуюць рэкі – “срэбная” Дзвіна, “задуманная” Віцьба, “серабрыстая” Лучоса. Дзвіна для паэта – вызначальны арыбрут роднага краю:

*О срэбная Дзвіна! Праз гай цячэш халодны.
Як снег растопіць сонечны прамень лагодны,
Вясна на берагах тваіх найлепш квітнее
І ўся сваёй чароўнасцю вакол янее.
О як жа я любіў дзіцём у час калішні
Гуляць сярод тваіх лугоў, лясоў зацішных
І слухаць хвалі шум, нібыта песню няні,
Суцішваў сэрца неспакой, дум хваляванні,
Ці, быццам варажба, душы мае пагоднай
Наводзіў сум якісьці ў цішыні лагоднай [3, с. 271].*

Лірычны герой знаходзіць гармонію ў свеце прыроды, душой адпачывае на маляўнічых берагах ракі незабыўнага юнацтва:

*На беразе Дзвіны прыходзіць спакаенне:
Калі ахвяра ты жыццёвай навальніцы,
Калі твая надзея ўжо не можа збыцца,
Калі душу тваю нясцерпны боль падточыць,
І горкая сляза твой ясны зрок азмрочыць,
Хадзі сюды! Прысядзьма тут у ціхім ценю,
Тут мо пакінуць нас і болі і ўтрапенні... [3, с. 271].*

Знаходзячыся на Каўказе, паэт зайздросціў землякам:

*Шчаслівы, хто насупраць лёсам злым, варажым
На беразе тваім, Дзвіна, заплакаць можа
[3, с. 285].*

Віцьба для лірычнага героя – прамаці горада, якая дала яму назву і была сведкай многіх гістарычных падзей. Ваколіцы Юркоўшчыны, аздобленыя ракой, стваралі ўражанне зямнога Эдэму:

*Гару з вянком ляшчыны на чале зноў бачу,
Гару, што зрок прыцягвае з адлеглай далі...
Пад ёй плюскочуць Віцьбы задуманнай хвалі,
А побач распрасцёрся роўна луг прыбраны,
Кустамі, травам і кветкамі засланы
[3, с. 272].*

Стары млын на Віцьбе – важны элемент гарадскога пейзажу для паэта. Гул вадаспаду – метафарычнае ўвасабленне імклівасці жыцця і яго выпрабаванняў:

*Грыміш ты, вадаспад, як той самум, вір
знойны
Ў арабскай неабсяжнай векавой пустыні
Або віхор душы збалелае ў святыні [3, с. 273].*

Ваколіцы Віцебска заўсёды настройвалі апавядальніка на лірычны лад:

*У горад ідучы, мы адпачнем хвіліну
На тых узгорках, што схіляюць да спачыну,
Што, быццам забаўкі, са шчодрое далоні
Прырода разлажыла на сваім улонні
[3, с. 274].*

Найлепшым заняткам у вольны час для лірычнага героя быў адпачынак на лясным

узгорку каля горада:

*Пакуль стары гадзіннік з базыльянскай
везы
Пра поўнач не аб'явіць, як належыць,
І думкі з даўняе вандроўкі не адкліча,
І покуль ветрык не астудзіць мне аблічча...*
[3, с. 274].

Апавядальнік у думках вандруе па гора-
дзе і яго ваколіцах:

*Узыхнем на гару, уладарку наваколля (маец-
ца на ўвазе Замкавая гара. – В. Б.),
Дзе сумны цень кладуць высокія таполі,
Яна ўжо зарастае, а калісьці, узняты,
На гэтым месцы замак быў багаты;
Бацькі йшчэ нашы бачылі яго руіны,
А нам ледзь засталіся слёзныя ўспаміны.
Калісьці ў гэтым месцы ў час вайны крывавай
Літва і Русь былі адбітыя са славай.
Альгерд, тут перажыўшы ўпадкі й перамогі,
Прыгожай Марыянне меч паклаў пад ногі.
Так Геркулес, акрыты славай векапомнай,
Пагрэбваваў пры Амфалі булавой нязломнай*
[3, с. 274].

Лірычны герой у маладосці любіў бавіць
час ля руін старажытнага замка:

*На тым сягоння месцы, дзе даўней грывелі
Ці стрэлаў водзукі, ці песні на вяселлі,
Не раз з Гарацыем у руках або Віргілем
Я слухаў тут, як хвалі Віцьбы гаманілі,
І вельмі часта мне тут дзед сівагаловы
Апавядаў пра рыцараў вандроўных слаўных,
Пра чараўніц і пра герояў старадаўніх,
А я заглытваў тыя казкі прагным вухам*
[3, с. 275].

Цяжка не пагадзіцца з высновамі
М. В. Хаўстовіча, што паэма Лады-Заблоцка-
га – гэта ўспаміны-развагі “пра гісторыю і
пра былую веліч Бацькаўшчыны” [4, с. 15].
“Сівагаловы дзед” – захавальнік памяці пра
мінулае – прымушаў слухачоў задумвацца
над важнымі для яго пытаннямі, такімі, як
лёс Радзімы, былых герояў, як прызначэн-
не мастацтва і мастака. Апавядальнік зане-
пакоены стратай духоўных і гістарычных
каштоўнасцей. Ён звяртаецца да роднага
краю, задае рытарычнае пытанне і горка
падсумоўвае:

*І дзе твае вялікай славы вайдэлоты,
Што ўмелі дабываць на арфе тыя ноты,
Якія гартавалі сэрца патрыётаў?
Ужо пра тых герояў аніхто не знае,
А лютні бардаў час няўмольны пажырае...*
[3, с. 275].

Па меркаванні гісторыкаў літаратуры,
Віцебск ці ваколіцы Віцебска былі мес-
цам нараджэння знакамітага польскага
пісьменніка-сентыменталіста Францішка
Князьніна. Лірычны герой так характары-
зуе гэтага паэта:

*Адзін з тваіх сыноў, пясняр чулівы,
Удзячны выхаванец лесу, роўнай нівы,
Што вуха Чартарыскіх лашчыў чалавечна,
Імя сваё ў касцёле слаўна ўвекавечыў.
Магчыма, што на месцы, дзе я часта марыў,
І ён пад плюскаты Дзвіны ў адбывках чараў
Сваім прарочым вокам бачыў духаў тлумы
І з чуласцю праслухваў дзеда песні й думы*
[3, с. 275].

Пачціва звяртаючыся да Ф. Князьніна,
апавядальнік усклікае: “О, бардзе! Ты ж аз-
доба нашай Беларусі!” [3, с. 275]. Пры гэ-
тым Лада-Заблоцкі напамінае гісторыю пра
вар’яцтва паэта, прычынай якога стала не-
падзельнае рамантычнае каханне да дачкі
магната:

*Ты думаў у запале, неспакойны гэткі,
Што некалі табе падасць красуня кветкі
За песні звонкія і за прыгоства мовы,
Што колісь скронь тваю спаўе вянок
лаўровы,
Ды вельмі рана стаў ты ў ішчасці сумнявацца,
І сэрца чулае звяло цябе ў вар’яцтва.
Ці ж мог ты думаць, што князеўна маладая,
Якая караля за мужа выглядае,
Ад свету адрачэцца дзеля слёз паэта!*
[3, с. 275].

Т. Лада-Заблоцкі апаэтызаваў Віцебскі
езуіцкі базыльянскі касцёл:

*Няхай стрымаю дум сваіх трывогу
На той святыні, узнятай велічнаму Богу,
Дзе, зліць душу з арганам маючы намеры,
Шукала сэрца беднае пацехі ў веры,
Дзе споведзь адбывалася ў набожным чыне.
О, колькі ж я разоў дзіцём у той святыні*

*На крыллях чыстае малітвы з дна планеты
Ўзнімаўся да Тварца бязмежнага сусвету,
І як сусвету ўсім прыціснуты цяжарам,
Заплаканы, туліўся да зямліцы тварам!*

[3, с. 276].

Віцебск – горад асветы, горад маленства
і юнацтва лірычнага героя, месца, дзе ён
вучыўся

*Ля старажытнага стылёвага касцёла
Стаіць даўнейшы храм навукі – наша школа,
Дзе выхавальнікі праслаўленага веку
Стараліся развіць у юным чалавеку
Магчымасці яго і розум вызваліць з цямніцы,
І абвясціць адвечнай праўды таямніцы.
О, школа! Тут прыняў я першыя асновы
Навук, цнатлівасці на тэрмін шматгадовы,
Бо тут жа раніца жыцця майго мінала
І мой юнацкі розум спраўна развівала.
На творах класікаў я тут жа мацаваўся
І тут сябрамі дружбай першаю звязаўся*

[3, с. 277].

Успаміны пра Лукішанскую даліну моцна
ўзрушвалі апавядальніка:

*Чароўны кут! Высокія навокал горы,
Пакрытыя лясамі. Быццам хвалі ў моры,
Вышэй за іншыя дрэвы-волаты ўзбуялі
І зацікаўленаму горад засланылі.
Ніжэй, прытулак шчасця, – вёсачка здалёку
Паміж зялёных дрэў, гарадаў вабіць вока*

[3, с. 278].

*Лукішкі, скрытыя дуброваю цяністай,
Глядзяцца ў плынь Дзвіны магутнай і праз-
рыстай* [3, с. 283].

У адрозненне ад вялікай Дзвіны і прамаці
горада Віцьбы, Лучоса для лірычнага
героя – рака-супольніца, што лучыць
Віцебск з наваколлем

*Лучоса! Пакідаю я твае ўзбярэжжы,
Вярбу старую, што вартуе хвалі мярэжы,
І выпадку малую, што вясной і летам
Ў зеляніну й кветкі розныя адзета,
І вёску дробную, дзе ў шчасці мімалётным
Жыве працоўны люд спакойна і самотна...*

[3, с. 283].

Апавядальнік прызнаецца, што хацеў бы
зноў наведаць мясціны пад Віцебскам, каб

*Пад звон крыніцы дзесь пад дубам або клёнам
Памарыць з Шылерам, наплакацца з Байронам*
[3, с. 284].

Ён праз гады памятае званы ў кляштары
святога Марка,

*Халодныя гаі, зялёныя дубровы,
Магілы над травой – сведкі даўняй славы*
[3, с. 284].

“Ваколіцы Віцебска” – гэта адначасова
ўзнёслы гімн Віцебску і паэма-развітанне з
горадам маленства і юнацтва. Яе завяршалі
радкі:

*Сляза апошняя мне зрошвае навікі...
О краю Віцебскі! Бывай навікі!* [3, с. 285].

Т. Лада-Заблоцкі ў ліку першых стаў ства-
раць віцебскі тэкст, заснаваны на акцэнтацыі
адметнасцей прыроды паўночнай Беларусі,
а таксама багатай і старадаўняй гісторыі
горада. Такая лінія рэпрэзентацыі гора-
да на Дзвіне знайшла таленавіты працяг у
творчасці Уладзіміра Караткевіча.

**У другой палове XIX стагоддзя былі
напісаны рускамоўныя творы Адама
Кіркора і Максіміліяна Маркса.** А. Кіркор
нарадзіўся на Магілёўшчыне, ён шмат
падарожнічаў па Беларусі. Другі раздзел
яго славутага нарыса “Беларускае Палессе”
(1882) прысвячаўся Віцебску і Віцебскай
губерніі. Як вядома, нарыс – жанр, засна-
ваны на сінтэзе дакументальнага і мастац-
кага матэрыялу, ён абавязвае пісьменніка
перш за ўсё прытрымлівацца фактаў, але не
адмаўляе іх абагульнення. Вобраз Віцебска
ствараўся аўтарам “Беларускага Палесса” на
матэрыяле гістарычных звестак. Віцебскі
тэкст Кіркора артыкуляваў дынаміку пера-
мен палітычнага, эканамічнага значэння,
характэрных рыс горада ў гістарычнай рэ-
траспектыве. Для Кіркора Віцебск – гэта на
працягу многіх стагоддзяў памежны горад з
багатай гістарычнай радаводнай, а жыхары
Віцебска – адмысловыя людзі: “Они всегда
славились своим мужеством и преданно-
стью законным князьям, а потом королям
польским, крепко держались своей веры и
народности. Князья и короли отличали их
за эти качества перед другими городами и
почти каждый из них даровал городу раз-

ные права и преимущества. В XV столетии город был в цветущем состоянии, и население его было значительно, что доказывалось грамотой короля Казимира Ягеллона, данною в Бресте в 1441 году, в которой Витебск считался в числе пятнадцати значительнейших городов Литовского вел. Княжества” [5, с. 383]. У трактоўцы пісьменніка, сацыяльна-палітычныя прычыны былі галоўнымі ў вызначэнні лёсу Віцебска на працягу стагоддзяў. А. Кіркор завяршаў падарожжа ў мінулае горада аптымістычнай фразай: “В последнее время Витебск постепенно улучшается, и число жителей увеличивается. Торговля и теперь довольно значительная. Витебск находится как бы на перепутье между Москвою, Ригою и Одессою. Благодаря железной дороге и своему положению при судоходной реке, он постоянно расширяет свою торгово-промышленную деятельность” [5, с. 386].

У Енісейску ў 1887–1888 гадах былі напісаны рускамоўныя мемуары “Запіскі старога” Максіміліяна Маркса, сасланага ў Сібір за рэвалюцыйную дзейнасць. Яны ўключалі і частку пра віцебскі перыяд жыцця Маркса “Віцебск з 1821 па 1840 гады”. Традыцыйныя мемуары – гэта дакументальна-мастацкі твор, у якім апавядальнік расказвае пра падзеі ўдзельнікам ці сведкам якіх яму давялося быць. Мемуары М. Маркса “Запіскі старога” адметныя тым, што апавядальнік расказвае не пра сябе, а пра іншых, вобраз апавядальніка вымаўляецца з яго меркаванняў і ацэнак людзей і падзей. Зварот да віцебскай тэмы ў Маркса дыктаваўся яго добрым знаёмствам з горадам, дзе ён пэўны час жыў, вучыўся ў гімназіі. Ёсць таксама меркаванні, што М. Маркс нарадзіўся ў Віцебску. На пачатку ўспамінаў мемуарыст наракаў на незваротнасць часу: “Где то разнообразие, сословностей, костюмов, разговорной речи – все теперь смылось, изгладилось и слилось в какое-то безразличное однообразие. Не встретите теперь на улице адвоката (Реута, Яцыну, Падерню) или зажиточного мещанина (Таранчука, Тарасевича) в кунтуше, с широким, блестящим поясом. Не выступит важно богатый еврей (Гинцбург, Рабинович, Минц) в длиннополом шелковом кафтане, заткнув за черный пояс большие и растопыренные пальцы обе-

их рук, не порхнет перед вами мещанская дзевухна в парчовом безрукавом кициле, с чалмою на голове, повязанную торчащим спереди узлом, и не застучит по мостовой высококаблучной туфлей хлопотливая еврейка” [6, с. 26]. Віцебск для Маркса – шматкультурны ў этнічных адносінах горад, тыповы менавіта для беларускай зямлі. Не толькі Віцебску, але і іншым паселішчам у часы кіравання Аляксандра I ўласціва было сумяшчэнне несумяшчальнага: царскіх указаў, магдэбургскага права і Літоўскага Статута. У мемуарах было шмат цікавых звестак пра гарадскі быт першай трэці XIX стагоддзя, пра стан асветы, пра склад насельніцтва. М. Маркс адзначаў, што мовай навучання была польская, што насельніцтва Віцебска складалася з вышэйшых чыноўнікаў – рускіх, – і ніжэйшых – мясцовых. Прычым ніжэйшы пласт чыноўнікаў меў дрэнную рэпутацыю, яго прадстаўнікоў зняважліва называлі “кручкамі” (ці не таму станавы прыстаў у камедыі В. Дуніна-Марцінкевіча “Пінская шляхта” меў прозвішча Кручкоў? – В. Б.). Паводле М. Маркса, памешчыкі падзяляліся на два лагеры: палякаў, пераважна каталікоў у канфесійным плане, і рускіх, пераважна праваслаўных па веравызнанні. Максіміліян Маркс прытрымліваўся радыкальных палітычных поглядаў, ва ўспамінах ён ненавязліва супастаўляў грамадскія парадкі часоў Рэчы Паспалітай і Расійскай імперыі, калі нагадваў, што польскія ўлады бралі падаткі па хатах, а рускія – па душах, калі саркастычна параўноўваў стаўленне да простага люду з боку ранейшага і цяперашняга панства: “Двадзесьце пенць бато-гов! – вскрикивал поляк в ярости и бедный белорус смиренно и со стоической апатией получал это количество! Жалованные помещики и присылаемые ими из России управляющие, чувствуя свое превосходство, никогда не выходили из себя, не унижались до неприличного крика, а хладнокровно продолжали отчитывать провинившемуся по сотне, другой и даже третьей плетей. Порядки! Что и говорить!” [6, с. 28]. Ва ўспаміны пра Віцебск аўтар уключыў займальныя гісторыі пра знакамітых разбойнікаў з Віцебшчыны Астроўскага (ён стаў прататыпам галоўнага героя рамана А. С. Пушкіна “Дуброўскі”. – В. Б.) і Клінгера-Трышку (пра разбойніка Трышку згадаў у

адным са сваіх твораў І. С. Тургенеў. – В. Б.). Віцебск для Маркса – гэта найперш жыхары, таму ён падрабязна апавядаў пра людзей, якіх добра ведаў увесь тагачасны горад. У прыватнасці, пра генеральшу Пестэль, што самааааддана займалася дабрачыннасцю. Былі ўключаны ў мемуары і ўспаміны пра масонаў у Віцебску, пра маральную атмасферу 1830-х гадоў. У адным з эпизодаў М. Маркс сцвярджаў, што пісьменнік Лада-Заблоцкі выпадкова з-за даносу нядобра-сумленнага чалавека павінен быў адбыцца ссылку на Каўказе. Свае ўспаміны пра Віцебск М. Маркс завяршыў узнёслай фразай “Витебск – это Эльдorado Беларуси” [6, с. 40]. Віцебск, у трактоўцы М. Маркса, – прыгожы горад з уласнай складанай гісторыяй, з насельнікамі, рознымі па палітычных перакананнях і маральных імператывах. Імкненне насычаць аповед пра горад займаальнымі гісторыямі пра яго жыхароў стане адной з ліній стварэння гарадскіх тэкстаў у нарысістыцы У. Караткевіча.

Заклучэнне. У польскамоўных творах Я. Баршчэўскага і Т. Лады-Заблоцкага першай паловы XIX стагоддзя і рускамоўных творах А. Кіркора і М. Маркса другой паловы стагоддзя закладваліся асновы эстэтычнай рэпрэзентацыі Віцебска ў сучаснай белару-

скай літаратуры, асабліва ў лірыцы і эпіцы. У мастацкай інтэрпрэтацыі пісьменнікаў таго часу Віцебск – рэальная прастора з пэўнымі тапаграфічнымі і этнакультурнымі асаблівасцямі. Узнаўленне гісторыка-культурных, бытавых урбаністычных дэталей залежала ад канцэптуальных устаноў пісьменнікаў, жанру твора і суправаджалася асэнсаваннем філасофскай і маральна-этычнай праблематыкі. Віцебск у творах аўтараў XIX стагоддзя галоўным чынам паказваўся памежным полікультурным горадам з багатай гісторыяй.

ЛІТАРАТУРА

1. Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992–1993. – Т. 1. – 1992. – 479 с.
2. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с.
3. Лада-Заблоцкі, Т. Ваколіцы Віцебска; пер. П. Бітэля / Т. Лада-Заблоцкі // Шляхам гадоў: гіст.-літ. зб. / уклад. Я. Янушкевіч. – Мінск: Маст. літ., 1994. – С. 270–286.
4. Хаўстовіч, М. В. Душа вярталася на берагі Лучосы (Лёс і творчасць Тадэвуша Лады-Заблоцкага) / М. В. Хаўстовіч // Роднае слова. – 1994. – № 10. – С. 10–19.
5. Киркор, А. Витебская губерния / А. Киркор // Живописная Россия: репринтное воспроизведение издания 1882 года. – Минск, 1993. – С. 382–402.
6. Маркс, М. Записки старика / М. Маркс // Лингвистические особенности русскоязычных мемуаров Белорусского Поозерья: XIX – нач. XX века: теория, тексты, задания / В. В. Горнак. – Витебск, 2005. – С. 25–41.

Паступіў у рэдакцыю 27.09.2013 г.

УДК [821.161.1+821.161.3+821.512.154]–3.091

«Положительно прекрасный» герой в эпоху экзистенциального кризиса (на примере романов Ф. Достоевского, В. Короткевича, Ч. Айтматова)

Крикливец Е. В.

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



Вопрос о нравственном идеале поднимался в литературе в период духовного кризиса общества. Создание романов Ф. Достоевского «Идиот», В. Короткевича «Христос прызямліўся ў Гародні», Ч. Айтматова «Плаха» свидетельствовало о смене коммуникативной стратегии, о переходе от социально (идеологически) обусловленного письма к постановке важнейших экзистенциальных проблем. В статье отражена историко-культурная ситуация второй половины XIX и XX веков. Исследование имеет научную перспективу, так как открывает новые возможности для сравнительно-типологического изучения национальных литератур.

Ключевые слова: сравнительное литературоведение, экзистенциальная проблематика, коммуникативная стратегия.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 77-82)

«Positively Beautiful» Hero in the Era of Existential Crisis (Based on the Novels of F. Dostoevsky, V. Korotkevich, Ch. Aitmatov)

Kriklyets E. V.

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

The issue of the moral ideal was raised in literature in the period of the moral crisis of the society. Creation of novels of F. Dostoevsky «The Idiot», V. Korotkevich «Christ Landed in Grodno», Ch. Aitmatov «Scaffold» testified of the change in communication strategy, of the transition from socially (ideologically) predicted writing to shaping most important existential problems. The article reflects the historical and cultural situation of the late XIXth and XXth centuries. The research has a scientific perspective, since it opens up new opportunities for comparative study of national literatures.

Key words: comparative literature studies, existential issues, communication strategy.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 77-82)

Творчество Ф. Достоевского, В. Короткевича, Ч. Айтматова относится к разным культурно-историческим периодам, имеет специфическую социальную и национально-ментальную принадлежность. Однако нам представляется возможным расширить границы сравнительно-типологического подхода к изучению литератур и

исследовать произведения названных авторов в сопоставительном аспекте. Объектом изучения послужили романы «Идиот», «Христос прызямліўся ў Гародні», «Плаха».

Цель исследования – раскрыть особенности постановки и решения экзистенциальных вопросов, характерных для ключевых этапов развития гуманитарного сознания,

Адрес для корреспонденции: e-mail: kriklyvec@mail.ru – Е. В. Крикливец

в романах Ф. Достоевского, В. Короткевича, Ч. Айтматова.

Экзистенциальная проблематика в литературе. Размышления о бытии, о Боге, о смысле существования являются важнейшей составляющей духовного становления и формирования личности. Поиском ответов на вечные вопросы занимаются богословие, философия, литература. В русской и белорусской литературах экзистенциальное направление начинает складываться в XIX веке, когда влияние церкви на общественное сознание ослабевает и гуманитарная мысль встает перед выбором «как человеку лучше жить: с Богом или без Бога?» [1, с. 89].

С точки зрения исследователей, оппозиция веры-безверия на протяжении двух последних столетий осмысливалась по-разному. Философия и литература второй половины XIX века искали доказательства права человека на разрыв с Богом, на отказ от абсолютных ценностей и нравственных ориентиров. В XX веке советская идеология последовательно и насильственно искореняла из сферы культуры и литературы все, что было связано с религией и напоминало о Боге [1; 2]. И лишь в последней трети XX столетия происходит восстановление в правах традиционных ценностей и теоцентрической картины мира.

Не случайно, фабульная канва многих художественных произведений, созданных в период «экзистенциально кризиса», в той или иной степени соотносится с евангельской притчей о блудном сыне. В статье «Об экзистенциальном пространстве русской литературы» В. Бачинин утверждает, что «блудный сын – это универсальный экзистенциальный тип духовного скитальца, потерявшего не только Бога, но и самого себя вначале утратившего, а затем вновь обретшего собственную идентичность» [1, с. 95]. Очевидно, что движение гуманитарной мысли в XIX–XX веках коррелирует с логикой сюжета об отречении от отца (Бога) и последующем раскаянии, жажде спасения и решении вернуться.

Примечательно, что именно литература начинает выполнять прогностическую функцию: писатели декларируют необходимость возвращения, предлагают его пути, предупреждают об экзистенциальной ка-

тастрофе в том случае, если возвращения блудного сына не случится. В белорусской литературе евангельская притча приобретает еще одно определяющее значение – обретения не только личной, но и национальной идентичности.

«Положительно прекрасный человек» в романе Ф. Достоевского. Роман Ф. Достоевского «Идиот» создавался на фоне стремительной секуляризации общества и увлечения нищезанятием. Писатель задумал создать образ «положительно прекрасного» человека, но сложность этого замысла состояла в том, что, по свидетельству Достоевского, «идеал ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался» [3]. Князь Мышкин призван был соединить в себе лучшие нравственные устремления человечества, воплотить мечту о всемирной гармонии. При этом образ главного героя романа не мыслился как социальная утопия, а должен был обладать цельностью и жизненной достоверностью.

В советском литературоведении отмечался тот факт, что, создавая образ человека «вполне прекрасного», Ф. Достоевский анализировал опыт предыдущих попыток воплощения в литературе идеала человеческой личности, в частности, в тексте романа «Идиот» исследователи усматривали полемику с романом Н. Чернышевского «Что делать?».

Очевидно, что эпоха 1860-х годов диктовала писателям с разными социальными и эстетическими установками поиск ответа на ключевой вопрос времени. Однако любопытно взглянуть на это явление с иного ракурса. Роман Н. Чернышевского «Что делать?» создан в традициях утопии и изображает пути социального переустройства общества. «Новые люди» Чернышевского являют совокупность социальных, психологических и идеологических черт представителей новой исторической силы, способной взять в свои руки дальнейшее развитие государства. Не случайно роман Н. Чернышевского сыграл большую роль не только в литературе своего времени, но и в истории общественно-политической борьбы. Заметим, что менее чем через сорок лет В. И. Ленин дал одноименное название своему произведению, посвященному основам новой

идеологии. Таким образом, Н. Чернышевский предвосхитил массовые в литературе соцреализма попытки создать новый тип советского «сверхчеловека». Кроме того, автор романа «Что делать?» использовал коммуникативную стратегию идеологически ангажированного письма, также характерную в будущем для эстетики соцреализма.

Коммуникативная стратегия Ф. Достоевского принципиально иная. Писателя беспокоит, в первую очередь, нравственное обновление человечества, залог которого он видит в каждой отдельной личности. В. Бачинин утверждает, что Ф. Достоевский сформулировал «основные пункты концепции духовного скитальчества, которую можно считать философской сердцевинной русского литературно-художественного экзистенциализма» [1, с. 92]. Общество, утратившее веру в Бога, лишается нравственных ориентиров и обрекает себя на духовную деградацию.

Поднимая вопрос о необходимости нравственного идеала в современном ему обществе, Ф. Достоевский помещает Льва Николаевича Мышкина в бездушную среду аристократического Петербурга. Князь утрачивает состояние благодати и безмятежности, столкнувшись с порочным миром. Как верно заметила Л. М. Лотман, «чем более сгущается мрак жизни вокруг “князя Христа”», как именует Достоевский своего героя в черновых текстах к роману, тем ярче разгорается в нем факел жертвенной любви к людям, освещая трагедию жизни, торжество эгоизма, себялюбия, равнодушия, хищничества» [4, с. 306]. При этом моральный кризис общества, отраженный в романе, не девальвирует значение идеала, созданного Ф. Достоевским. Князь Мышкин – это вершина, которая должна стать итогом духовного развития человека.

Нравственный императив в национальных литературах последней трети XX века. Роман В. Короткевича «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» датирован 1966 годом. 1960-е годы – период очередного «поворота» в развитии экзистенциального сознания. Общество, пережившее эпоху «воинствующего атеизма», испытывает острый дефицит нравственных ориентиров и жизненных смыслов. Закономерно, что

В. Короткевич, обращаясь к евангельским темам, по-новому осмысливает суть образов, «приспосабливая» их к изменениям в исторической ситуации. В связи с этим «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» называют в белорусском литературоведении «романом-притчей, романом-легендой» [5, с. 376].

Писатель создает свою версию Евангелия, определяя жанровую форму произведения как «Евангелие от Иуды». Можно предположить, что в романе показано пришествие лжеисуса. Евангелие от Матфея в определенном смысле предусматривает возможность будущих пришествий: «Ибо многие придут под именем моим, и будут говорить “я Христос”, и многих искусят» [6, с. 124]. Однако «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» представляет собой синтез иронии и притчи. Смысловая нагрузка образов позволяет говорить о том, что Юрася Братчика вряд ли можно считать лжеисусом в евангельском значении. Динамика образа главного героя свидетельствует о переосмыслении версии второго пришествия, тем более что роман изобилует атрибутикой Священного писания, творчески интерпретированной в связи с особенностями идейно-художественной концепции произведения.

Братчик исключен из коллегіума «за памяркоўнасць, спагаду і... сумненне ў веры» [7, с. 88]. Герою еще только предстоит понять и исполнить свое предназначение, он идет по свету «Без надзеі, але каб ведаць усё і жыць, як усе. Ні мне, ні ім і ні вам анічога не дапаможа. Шчасце не з’явіцца перадчасна. Але застаецца цікаўнасць, дзе ля якой мы... ну, як бы гэта вам сказаць... з’яўляемся ў гэты свет, калі... наш Бог вядзе нас у яго» [7, с. 88].

В первых главах романа «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» человеколюбие и готовность к самопожертвованию Юрася Братчика вызывают сомнение. Этому есть причина. Пыточные камеры, костры инквизиции не способствуют зарождению веры в человека: «Тут працавалі таксама чалавечая фантазія і ўменне, працаваў чалавечы мозг – і ад усяго гэтага можна было хутка і назаўсёды пазбавіцца веры ў чалавека і ў ягоную будучыню, у ягонае прызначэнне і ў тое, што з гэтай жывёлы калі-небудзь што-небудзь атрымаецца» [7, с. 129]. Приносить

себя в жертву людям, утратившим представление о человеческой природе, Братчик определенно не готов: «І воласам няварта было ахвяраваць дзеля ўсяго гэтага быдла, на ўсёй гэтай паршывай зямлі. Хай бы сабе выдахлі» [7, с. 130]. Юрась делает резкие и неутешительные выводы, которым, правда, суждено подвергнуться изрядной трансформации.

Людям, голодным и бесправным, униженным и церковными, и светскими властями, оставалось уповать только на чудо. «Своего» Бога они увидели в Христе-Братчике. Людям нужна была точка опоры, и она у них появилась: «Павінен быў ты прыйсці. Бог... Чорт... Чалавек... Усё адно. Але не паверым мы, што ты не Бог. Не таму, што дзівытвае бачылі. Таму, што бязвер'е нам зараз – смерць» [7, с. 350]. Именно вера людей (и, прежде всего, вера в человека) заставляет Братчика стать тем, кем его хочет видеть народ. Можно сказать, что происходит обоюдный процесс развития: плут и бродяга Братчик становится Человеком, толпа – народом. Народ, обретший веру, встал на защиту своей земли от татарского нашествия, смог противостоять церковной верхушке и торговцам, наконец, спас от гибели своего Христа. Во имя своего народа и его веры Братчик готов отдать жизнь: «Вецер варушыў валасы Хрыста. Ён глядзеў, ён бачыў абліччы. Тысячы абліччаў. Бачыў жывых і забітых. І гэта было тое, неўміручае, імя чаму – Народ» [7, с. 482].

Духовная эволюция Юрася Братчика приводит героя к пониманию того, что не существует большей ценности, чем родная земля, малая родина. Показательно, что не в Гефсиманском саду обращается мужицкий Христос к Богу, а на берегу Немана припадает он к родной земле: «Зямля неадольна клікала яго да сябе. Вочы ягоныя сачылі за зоркай, а калені згіналіся, і ўрэшце ён стаў на іх, схіліўся да зямлі. “Ты прабач, – у думках папрасіў ён. – Ты, неба. Я здрадзіў дзеля гэтага. Я – тутэйшы. Я – беларус. Няма дзеля мяне даражэйшай зямлі, і тут я памру... Не хачу ўцякаць ад працы, ад крывавага поту, ад зямной чашы маёй. Гінуць таксама не хачу. У мяне ёсць сябры, і каханне, і народ мой, і сотні іншых народаў, і ты. Хай памінае мяне чаша сія, але, зрэшты, як хочаш. Бо

калі ты вызначыш мне загінуць, зямля мая, я не буду наракаць”» [7, с. 410]. Ощущение неразрывной связи со своей землей и народом – залог национального и духовного возрождения.

Мужицкий Христос Братчик воплощает идеалы социальной справедливости, национального возрождения, веры в будущее человечества, так необходимые белорусскому обществу в XVI веке и не утратившие актуальности в наши дни. В результате своего духовного пути Юрась Братчик обретает знание и надежду: «Нараджаецца на гэтай цвердзі новая парода людзей. З веданнем і чысцінёй думак» [7, с. 451].

Роман «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» завершается эпизодом, носящим откровенно притчевый характер: Христос, спасенный своим народом, засеивает пашню как основу новой жизни: «Неапалімыя купіны дрэў стаялі на ўзгорках. Сумавала вакол капліцы шыпшына. А сейбіты падымаліся на вяршыню круглага пагорка, як на вяршыню зямнога шара. І першым ішоў насустрач нізкаму сонцу Хрыстос, мерна размахваючы рукамі. І, гатовае да новага жыцця, падала зерне ў цёплую, мяккую зямлю. Выйшаў сейбіт сеяць на нівы свая» [7, с. 490]. Картина созидательного труда, пашни, подготовленной к посеву и символизирующей обновление – гимн человеку, любящему родную землю, надежда на то, что когда-нибудь «пачнуць кананізаваць не ў святыя, а ў Людзі» [7, с. 3] и человек будет достоин своего имени.

Коммуникативную стратегию романа В. Короткевича можно определить, вероятно, как национально ориентированное письмо. Образ Юрася Братчика уже не представляет собой совокупность утопических идеалов, а намечает путь духовного развития личности. Это развитие, по мнению белорусского писателя, неразрывно сопряжено с поиском национальной идентичности, осознанием себя частью своей земли, своего народа и его истории.

В последней трети XX века становится очевидно, что ни государственная идеология, ни даже научное знание не предлагают оптимальных путей выхода из экзистенциального кризиса. Произведения 1980-х годов характеризуются глубиной нравственной проблематики, постановкой важ-

нейших экзистенциальных вопросов. Утрата человеком духовности осмысливается как результат морального отступничества, разрыва связей со своим прошлым, с традициями предков. Ч. Айтматов так же, как и В. Короткевич, соотносит логику своего романа с библейским сюжетом. Притчевый характер «Плахи» не вызывает сомнений, более того, в композиционную ткань повествования вплетена легенда о Христе.

Бывший семинарист Авдий Каллистратов чувствует личную ответственность за любое зло, любое преступление, творимое на земле. Он ищет «современную форму Бога», дабы указать людям путь к спасению через покаяние. Авдий стремится познать всю глубину духовного падения людей и обратить их в свою веру, в результате чего оказывается в рядах добытчиков анаши. Однако слова Авдия не находят отклика, он чужд даже подростку Ленке, уже вполне развращенному деньгами и кайфом. Весь свой земной путь Авдий проходит один, его учение не имеет последователей: власть, деньги и наркотики – вот ориентиры нового времени.

Авдий, чудом оставшийся в живых после драки с анашистами, задается вопросом: «К чему мы пришли, что у нас есть взамен той милосердной, жертвенной, давно отброшенной на обочину, злорадно высмеянной реалистическими мировоззрениями идеи? Что у нас есть подобное, вернее, превосходящее? Ведь новое несомненно должно быть лучше старого» [8, с. 184]. Ответ на этот вопрос страшен: «На подходе новая могучая религия – религия превосходящей военной силы» [8, с. 184].

Идея самопожертвования во имя людей осмысливается Ч. Айтматовым в контексте своего времени. Объясняя семинаристу значение гибели Христа, Городецкий в романе «Плаха» утверждает, что «если бы Христос не был распят, он не был бы Господом. Эта уникальная личность, одержимая идеей всеобщего царства справедливости, вначале была зверски убита людьми, а затем вознесена, воспета, оплакана, выстрадана, наконец. Здесь сочетается поклонение и самообвинение, раскаяние и надежда, кара и милость – и человеколюбие» [8, с. 80]. Однако в новое время гибель человека, одержимого гуманистическими идеями, уже ни-

кого не приводит к осознанию собственной греховности, покаянию, очищению и духовному возрождению.

Человеколюбие Авдия безгранично: будучи «распаятым» на саксауле, он продолжает взывать к Творцу о «спасении душ людских», о «прозрении людскому роду» [8, с. 232]. Однако герой должен признать, что поражение гонцов за анашой есть его поражение, поскольку привести этих людей к раскаянию ему не удалось. Авдий выносит приговор не только своей идее, но и гуманистическим идеалам человечества.

Авдий погибает так же, как и «чужак один галилейский» [8, с. 148], не пожелавший «ради своего спасения сказать в свою пользу двух слов» [8, с. 148]. Однако эта жертва оказывается бессмысленной, ибо не вызывает раскаяния.

В своей последней молитве герой обращается к тому, что выступает безусловным воплощением нравственного закона, его носителем. Акбара, принявшая также, как и Авдий, страдания от рук человеческих, являет собой нравственный императив, хранимый природой, но уже не доступный миру людей: «Он уже не слышал ничего, в глазах у него помутилось, и ему почему-то привиделась серая волчица. Та самая, которая тем жарким летом перепрыгнула через него в конопляной степи... “Спаси меня, волчица”, – вдруг вырвалось у Авдия» [8, с. 228]. Вероятно, по мысли Айтматова, спасти человечество от морального разложения может только возвращение к утраченной гармонии, которую олицетворяет собой природа. Бесцеремонное потребительское отношение к природе разрушает гармонию, а следовательно, человек сам отвергает путь к спасению.

Роман Ч. Айтматова, как и роман Ф. Достоевского, создавался в тот период развития общества, когда приближающаяся духовная катастрофа, обусловленная безверием, становилась особенно очевидной. И если, несмотря на трагическую развязку, образ князя Мышкина осмысливался и писателем, и читателем, как безусловный нравственный императив, к которому необходимо стремиться, то ценности социума времен создания «Плахи» исключают саму возможность следования нравственным идеалам.

Заключение. Образы «положительно прекрасных» людей появлялись в литературе в период духовной деградации общества. Такие герои отражали поиск писателями нравственных идеалов и путей выхода из кризиса. Создание романов «Идиот», «Христос прызямліўся ў Гародні», «Плаха» свидетельствовало о смене коммуникативной стратегии, о переходе от социально (идеологически) обусловленного письма к постановке важнейших экзистенциальных вопросов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бачинин, В. А. Об экзистенциальном пространстве русской литературы / В. А. Бачинин // Свободная Мысль. – 2012. – № 9–10. – С. 89–102.
2. Заманская, В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий / В. В. Заманская. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.
3. Достоевский, Ф. М. Письма / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1930. – Т. 2. – С. 71.
4. Лотман, Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическое своеобразие) / Л. М. Лотман. – Ленинград: Наука, 1974. – 480 с.
5. Верабей, А. Л. Уладзімір Караткевіч / А. Л. Верабей // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, АДД-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Мінск: Беларус. навука, 1999–2002. – Т. 4. Кн. 1. 1966–1985. – С. 361–390.
6. Лявонава, Е. А. Алюзія на вобраз Хрыста ў рамане У. Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» і сусветная літаратурная традыцыя / Е. А. Лявонава // Беларуская мова і літаратура. – 2001. – № 4. – С. 121–127.
7. Караткевіч, У. С. Хрыстос прызямліўся ў Гародні: раман / У. С. Караткевіч. – Мінск: Беллітфонд, 2000. – 491 с.
8. Айтматов, Ч. Плаха: роман / Ч. Айтматов. – М.: АСТ, 2010. – 352 с.

Поступила в редакцию 12.06.2015 г.

УДК 7.01:165.6(510+519.5+7)

Проявление принципов философских учений «Тайцзи» и «Тайцзицюань» в корейском и американском искусстве

Хань Луцзяо

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



В статье рассматривается философская идея «Тайцзицюань» – единство природы и человека – как символ китайской традиционной культуры и искусства. Развитие «Тайцзицюань» на протяжении тысячелетий придало ей широкую известность в современном мире и в разных странах. На конкретном материале автор рассматривает примеры использования символа «Тайцзи» в корейском и американском искусстве. На протяжении истории техника «Тайцзицюань» развивалась, совершенствовалась, формировались школы по совершенствованию тела и духа, предлагались пути к омоложению и т. д.

«Тайцзицюань», которую «придумывали» на протяжении тысячелетий, поражает сегодня своим великим многообразием. Существуют местные, национальные разновидности «Тайцзицюань». А они, в свою очередь, подразделяются на новые разновидности. «Тайцзицюань» – символика «Тайцзи», и она выражает конкретную культуру и искусство «Тайцзи».

Философию «Тайцзи» можно анализировать с позиций теории культуры и теории искусства. Поскольку в настоящее время философия «Тайцзи» вновь привлекает пристальное внимание, то и художественное наполнение «Тайцзи» также стало предметом анализа.

Главная философская идея «Тайцзицюань» – это единство природы и человека. «Тайцзицюань» символизирует «Идею гармонии Тайцзи».

Ключевые слова: «Тайцзицюань», философия «Тайцзи» (Великий предел), «Восемь триграмм» (кит. 八卦 «Ба-гуа»), «Символ Тайцзи» (кит. 太極圖 «Тайцзи-ту»), «Пять элементов» (кит. 五行 «Усин»), «Канон тайцзицюань», барабан-символ «Тайцзи», «Четыре сокровища кабинета» (четыре традиционных письменных принадлежности для искусства каллиграфии – кисть, тушь, бумага и тушечница).

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 83-88)

Manifestation of Principles of the Philosophic Teachings of Taitzi and Taitzitsuan in Korean and American Art

Khan Lutsziao

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

The philosophic idea of Taitzitsuan, unity of nature and man, as a symbol of Chinese traditional culture and art is considered in the article. The development of Taitzitsuan, during thousands of years made it widely known in the contemporary world and in different countries. On the basis of definite material the author considers examples of the use of the symbol of Taitzi in Korean and American art. The technique of Taitzitsuan developed within centuries and improved, schools on the perfection of the body and spirit were set up, ways of rejuvenation were offered etc.

Taitzitsuan, which «was thought of» during thousands of years, strikes today by its great variety. There are local, national types of Taitzitsuan. And they, in their turn, are subdivided into new subtypes. Taitzitsuan is symbolics of Taitzi and it expresses a definite culture and art of Taitzi.

The philosophy of Taitzi can be analyzed from the positions of the theory of culture and the theory of art. Since nowadays the philosophy of Taitzi attracts again close attention the artistic filling of Taitzi is also the object of analysis.

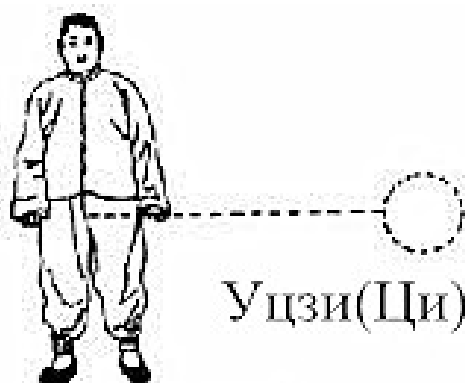
Адрес для корреспонденции: e-mail: verazlatoust@mail.ru. – Хань Луцзяо

The main philosophic idea of Taitzistuan is unity of nature and man. Taitzitsuan symbolizesthe Idea of Harmony of Taitzi.

Key words: Taitzitsuan, philosophy of Taitzi (Great Limit), Eight Threograms (Chin. 八卦 «Ba-gua»), Symbol of Taitzi (Chin. 太极图 «Taitzi-tu»), Five Elements (Chin. 五行 «Usin»), Canon of Taitzitsuan, drum symbol of Taitzi, Four Treasures of the Cabinet (four traditional writing appliences for the art of calligraphy – brush, mysh, paper and myshечница).

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 83-88)

«Тайцзицюань» – это важная часть традиционной культуры китайского народа, она основана на трех главных принципах философии «Тайцзи»: «Восми триграммах» (кит. 八卦 «Ба-гуа»), «Символе Тайцзи» (кит. 太极图 «Тайцзи-ту») и «Пяти Элементах» (кит. 五行 «Усин») (ил. 1) [1, с. 30].



Ил. 1. «Тайцзицюань» и философия «Тайцзи».

Автором основополагающего трактата «Рассуждения о Тайцзицюань» («Тайцзицюань лунь» кит. «太极拳论»), а также составителем целого ряда речитативов, собранных под единым названием «Канон Тайцзицюань» («Тайцзицюань фа» кит. «太极拳法») считается философ Ван Цзунъюэ (кит. 王宗岳), живший во времена династии Мин (1368–1644 гг. н. э.). До сих пор эти тексты считаются классикой Тайцзицюань, до сих пор многие известные мастера находят в них откровения, секреты, спрятанные за словами, исполненными символики и скрытого смысла [2, с. 30.].

«Тайцзицюань» как часть философии «Тайцзи» включает в себя боевое искусство, которое основывается на восьми базовых движениях рук: 1. Отражение (кит. 棚 «пень»). 2. Возврат в исходное положение (кит. 掬 «люи»). 3. Сдавливание (кит. 挤 «цзи»). 4. Толкание (кит. 按 «ан»). 5. Хватание (кит. 采 «цай»). 6. Разведение (кит. 捌 «ле»). 7. Использование локтей (кит. 肘 «жоу»). 8. Протягивание (кит. 靠 «као») (ил. 2).



Ил. 2. Движения рук «Тайцзицюань».

На рисунке видно, что движения рук как бы «прорисовывают» в воздухе символ «Тайцзи» – две рыбки.

«Тайцзицюань» – символ китайской традиционной культуры и искусства, который завоевал любовь не только китайского народа, но и людей во всех уголках мира.

Цель статьи – выявить особенности проявления принципов философских учений «Тайцзи» и «Тайцзицюань» в корейском и американском искусстве.

Символ «Тайцзи». В сентябре 1987 г. распространение «Тайцзицюань» доходит до Южной Кореи. После установления в 1992 г. дипломатических отношений между Китаем и Южной Кореей, сотрудничество двух стран в сфере образования, культуры и искусства получает всестороннее развитие. И по мере общения между китайскими и южнокорейскими инструкторами по «Тайцзицюань» это искусство быстро развивается в Южной Корее. Образовываются такие организации по обучению, как «Ассоциация по Тайцзицюань Китая и Южной Кореи», «Южнокорейско-китайский институт Тайцзицюань».

Южнокорейские практики посредством изучения теории овладевают глубоким философским смыслом «Тайцзи», вместе с сохранением физической формы и укреплением здоровья проникают в философскую идею «Гармонии».

Символ «Тайцзи» ярко передал идеологию философии «Тайцзи» и стал символическим знаком этой философии.

Южные корейцы внутреннее содержание гармонии, симметрии, равновесия символа «Тайцзи» рассматривают как символ национального духа, который также присутствует в их государственном флаге. Флаг Южной Кореи впервые был нарисован направленным в Японию министром в августе 1882 года, а в 1883 официально был признан Императором в качестве государственного флага корейской правящей династии, в марте 1949 года флаг стал национальным флагом Южной Кореи. Белая часть на данном флаге символизирует землю, символ «Тайцзи» посередине флага разделяется на две части: синюю и красную и символизирует «Инь» и «Ян». Четыре сезона или четыре времени года (кит. 四季) символизируют осень, зиму, весну и лето. Государственный герб Южной Кореи – «Символ Тайцзи» синего и красного цвета – оформлен в виде цветка. Это – национальная эмблема, эмблема военно-воздушных сил, авиации, телевизионной станции (ил. 3).

Барабан-символ «Тайцзи» (кит. 太極鼓), или «Чангу» (кит. 杖鼓 «корейский ритуальный барабан»), традиционный корейский ударный музыкальный инструмент, который состоит из деревянного полированного (иногда также лакированного) корпуса и 2 стянутых шнурами кожаных мембран. По форме напоминает песочные часы или две рюмки, поставленные вертикально одна над другой и соединенные основаниями коротких ножек (ил. 4) [3, с. 45].

Барабан-символ «Тайцзи» был сделан в честь 60-й годовщины основания армии Кореи. Тигр и дракон символизируют силу всего мира (ил. 5–6).

Барабан-символ «Тайцзи» и деревянное изображение рыбы-дракона подвешивается рядом с барабаном во время церемоний (ил. 7).

Диаметр самого большого в мире барабана-символа «Тайцзи» составляет 6,4 метра. Такой барабан был создан в южнокорейском городе Йондоне (ил. 8).

В традиционном корейском танце с барабанами фигурирует огромный барабан-символ «Тайцзи», который по размеру может быть больше, чем сам исполнитель (ил. 9).

Древние корейские художники часто изображали музыкальный инструмент – барабан-символ «Тайцзи». Например, один

из музыкантов, изображенных на картине «Танцы с двумя мечами» художника Шэнь Жунь Фу (кит. 申潤福 1758 – начало XIX в.) (ил. 10), играет на барабане-символе «Тайцзи».

В странах Азии всегда уделяли большое внимание танцу как некоему ритуалу. Традиционная форма корейского танца обычно исполняется группой танцовщиц. Часто этот танец является обязательным элементом многих культурных и прочих мероприятий в Южной Кореи. Танцующие надевают национальный костюм «ханбок», а в руках держат яркие веера «Тайцзи» из перьев (ил. 11).

Танец с веерами-символами «Тайцзи» – новый традиционный танец Южной Кореи. Впервые танец с веерами-символами «Тайцзи» Корейского народного ансамбля был представлен в Пекине в Государственном национальном театре 11.12.2012 г. (ил. 12).

Современного корейского художника Joо Seok Ju по праву можно назвать «темной лошадкой» корейского искусства, который приобрел известность благодаря изображению символа «Тайцзи» на своих картинах. На его картине под названием «Гармония» на фоне луны изображены гуси. Большая чаша и луна символизируют круг символа «Тайцзи» (ил. 13).

В 2014 г. в южнокорейском городе Бусан (Busan) планируется строительство крупнейшего культурного объекта – оперного театра Busan Opera House. На данный момент Правительство Южной Кореи объявило конкурс на лучший проект здания оперного театра и рассматривает предложения ведущих архитекторов всего мира (ил. 14).

Концепция дизайна знаковых объектов культуры. Эффектная структура, которая, возможно, уже в скором времени станет еще одним знаковым объектом Южной Кореи, основана на одном из главных аспектов восточной философии – балансе противоположностей символа «Тайцзи».

С философией «Тайцзи» связано и китайское чайное искусство, которое в основном зиждется на идеях конфуцианства. Иероглиф чай (кит. 茶) символизирует главную философскую идею «Тайцзи» – «единство» (Небо–Земля–Человек) – триаду основ. Чайная церемония (кит. 茶道) возникла в Китае задолго до появления буддизма. Духовное

содержание китайского чайного искусства является сложной и глубокой системой, в которой соединились лучшие идеи конфуцианства, даосизма, что является воплощением исконно китайской идеи о тесной взаимосвязи и взаимодействии материального и духовного [4, с. 40].

Понятие «китайское чайное искусство» означает, что процесс возделывания, сбора, приготовления и отбора чая следует считать эстетическим наслаждением, таким же, какое мы испытываем, читая прекрасные стихи или слушая великолепную музыку. Для китайцев чай является воплощением духа Вселенной [4, с. 40].

В древности говорили: «У ученого мужа семь ценностей: цинь, имеется в виду музыкальный инструмент, шахматы, каллиграфические прописи, картины, поэзия, вино и чай». Искусство обращения с чаем связано с Шестью Искусствами и почитается с ними наравне, как неотъемлемая часть национальной культуры и искусства.

Корея переняла у Китая не только сам чай, но и его материальную, духовную сущность и китайское чайное искусство. В Корее чай появился из Китая в период с 632 по 646 год н. э. С тех пор в Корее прижились китайская традиция чаепития и искусство китайского чая.

Чай и чаепитие стали одной из главных тем в изобразительном искусстве. Художник Янь Либэнь (кит. 阎立本 601–673) принадлежит к крупнейшим художникам Китая раннего периода династии Тан.

Живописная работа этого художника «Сяо И пытается выманить “Свиток Павильона Орхидей”» (кит. 《萧翼赚兰亭图》) является первой работой в мире, посвященной чаю. На ней изображены конфуцианец и два монаха, которые вместе пьют чай. Справа – монахи и конфуцианец разговаривают о сути буддизма и конфуцианства в ожидании чая. Слева – двое слуг, старый и молодой, сосредоточенно готовят чай. Старый слуга ставит чайник на очаг и тщательно заваривает чай, а молодой в это время держит чашу, ожидая, когда можно будет подать ее своему господину. Персонажи картины выглядят как живые: сама картина написана очень тщательно, она отражает чрезвычайно простой образ жизни, который был при-

сущ рядовым монахам и конфуцианцам. Это произведение ценно по той причине, что на ней не просто запечатлен процесс приготовления чая и чаепития, а заключен глубокий смысл. Полотно отражает ту мысль, что буддисты и конфуцианцы за чаем обсуждали философские проблемы. Поэтому становится ясно, что беседа за чашкой чая гораздо важнее, чем просто заваривание и употребление чая (ил. 15) [4, с. 40].

Чайное искусство подразумевает наличие нескольких предметов – элементов ритуала: подставки под чайные чашечки (кит. 茶托, именуются «ча тоу»), чайная кисточка (кит. 茶笔 «ча би»), чайная чашка и чайник. Кроме этого следует подчеркнуть, что самым главным предметом этого ритуала является ширма (кит. 屏风). В искусстве Кореи и Китая ширма также была значительным произведением искусства, популярной поверхностью для рисования.

Национальный дворцовый музей Кореи проводил специальную выставку под названием «Художественная придворная вышивка», на которой в общей сложности было представлено 90 образцов вышивки времен династии Коре (918–1392) и династии Чосон (кит. 李氏朝鲜时期 1392 – 1897).

Одной из таких работ времен эпохи Коре является ширма, состоящая из четырех вышитых панно с изображением цветов в вазе, олицетворяющих четыре времени года. Ширма с вышитыми цветами, олицетворяющими четыре времени года выражают философию «Тайцзи», философскую идею «единства природы и человека», предположительно была изготовлена во время династии Коре (ил. 16).

Интересен процесс распространения «Тайцзицюань» в США. Хотя США по географическому положению находится довольно далеко от материкового Китая, но время проникновения «Тайцзицюань» в США вовсе не является поздним. В соответствии с записями в соответствующей литературе, последователь «Тайцзицюань» Цайхэ Пэн (кит. 蔡鹤朋, стиль Ян) в 1939 г. Отправляется в США, где в Сан-Франциско, Лос-Анджелесе, Нью-Йорке и других местах основывает клубы по «Тайцзицюань», в которых в то время все ученики являлись китайцами-эмигрантами. В 1963 г. Эдвард

Мейзел (Edward Maisel американец) выпускает первое издание «Тайцзицюань: стиль Ян» на английском языке. Сильный интерес к развитию «Тайцзицюань» в США стимулировали множество мастеров из Китая, которые внесли большой вклад в распространение восточного учения в американской среде. В 1999 г. супружеская пара Дуглас (Bill Douglas) и Анжела Вон (Angela Wong) в городе Канзасе стали инициаторами мероприятия «Дни Тайцзицюань в мире», которое получило признание Всемирной Организации Здравоохранения, каждый год дни последней недели в апреле признаны «днями Тайцзицюань». Как показывают соответствующие данные, вплоть до 2007 г. во всех США уже 2,3–3,0 млн человек изучают «Тайцзицюань» [5].

Популяризации «Тайцзицюань» способствовала и китайская каллиграфия – удивительное и неповторимое явление в истории мировой цивилизации, уникальная жемчужина культуры Востока. Как образное искусство она сравнима с живописью, поскольку способна оказывать на человека эмоциональное воздействие богатством форм и разнообразием стилей. Как абстрактное искусство, она сравнима с музыкой, поскольку способна передавать присущие ей ритм и гармонию. Искусство каллиграфии реализуется посредством черт, выполняемых с помощью традиционных письменных принадлежностей, называемых «Четырьмя сокровищами кабинета» (кит. 文房四宝, Вэньфан сы бао) – кисти (кит. 笔), туши (кит. 墨), бумаги (кит. 纸) и тушечницы (кит. 砚台) [6]. Китайская каллиграфия – это искусство, в высшей степени способствующее как физическому, так и духовному развитию личности. Занятия каллиграфией помогают выработке в человеке таких качеств, как терпение и настойчивость.

В искусстве китайской каллиграфии структура китайских иероглифов бесконечно меняется, а в движении «Тайцзицюань» движения рук и ног также бесконечно изменчивы. Китайская каллиграфия и Тайцзицюань включают в себя глубокую философскую идею «Тайцзи». Люди при изучении китайской каллиграфии стремятся к взаимной гармонии между человеком и кистью,

между тушью (кит. 墨, черным цветом) и сюаньчэньской бумагой (кит. 宣纸, «белый цвет»). При занятии «Тайцзицюань» люди также стремятся к гармонии и единству между человеком и природой. При занятии «Тайцзицюань» сначала необходимо постичь «Идею гармонии» философии «Тайцзи», чтобы затем доносить ее в тренировках. Китайские древние каллиграфы также подчеркивают, что при занятии каллиграфией сначала необходимо понять «Идею гармонии» в философии «Тайцзи». Отсюда «Идея гармонии» в «Тайцзицюань» и китайской каллиграфии обладает глубоким и сходным смыслом.

Искусство китайской каллиграфии, как сокровище традиционного китайского искусства, получает большую любовь у американских учеников. Любительница искусства китайской каллиграфии Роуз Сигал Ибсен (Rose Sigal Ibsen американка) с 70-х годов XX века начала в Нью-Йорке изучать каллиграфию, ее каллиграфические произведения много раз выставлялись в США. Когда-то она сказала: «Среди всех видов искусства чрезвычайно глубокое влияние оказала на меня китайская каллиграфия». В 2009 г. Роуз Сигал Ибсен вступила в «Ассоциацию китайской каллиграфии» (ил. 17).

При сотрудничестве министерства образования и культуры США и Китайской государственной канцелярии по распространению китайского языка за рубежом (Хань Бань, кит. 国家汉办) в США было создано множество «институтов Конфуция» и учреждений по распространению традиционного китайского искусства и культуры. К тому же изначально направленные из Китая в США выдающиеся деятели каллиграфического искусства давали уроки для студентов высших учреждений США и любителей китайской традиционной культуры и искусства.

С июня 2006 г. «Ассоциация по Обучению китайской каллиграфии» в США и «Ассоциация китайской каллиграфии и живописи» в Шанхае организовали три «выставки произведений каллиграфического искусства китайских и американских студентов» [6, с. 15]. Главная цель «Ассоциация по Обучению китайской каллиграфии» – продвигать и содействовать обучению китайской

каллиграфии. Председатель «Ассоциация по Обучению китайской каллиграфии» Ту Синши (кит. 屠新时) считает, что китайская каллиграфия – неотъемлемая часть мирового искусства и необходимо позволить еще большему количеству людей понимать и разделять это искусство. Американские студенты посредством изучения каллиграфии осваивают традиционную культуру, понимают «идеи гармонии» в философии «Тайцзи» (ил. 18–19).

Заключение. Соответствующих исторических материалов по древней китайской философии «Тайцзи» довольно мало, современным китайским философам на основе сохранившихся данных стоило больших усилий изучить и связать в единое целое смысл философии «Тайцзи» на современном этапе. Главная идея философии «Тайцзи» – это единство природы и человека («Гармонии»). «Символ тайцзи» и «Тайцзицюань» символизируют философию «Тайцзи». «Символ тайцзи» и «Тайцзицюань» наглядно от-

крывают перед глазами людей глубокую мудрость философии «Тайцзи». «Тайцзи» не только оказала глубокое влияние на зарождение китайской культуры и искусства, но и оказала активное влияние на культуру и искусство многих стран.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чань, Сюецзюнь. Тайцзицюань / Сюецзюнь Чань. – Пекин: Культура, 2009 г. – 375 с.: кит. яз.
2. Маслов, А. А. Тайный код китайского кунфу / А. А. Маслов. – Д.: Феникс, 2006. – 378 с.
3. Цяо, Цзянь-чжун. Китайская традиционная музыка / Цзянь-чжун Цяо. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2009. – 483 с.: кит. яз.
4. Ван, Ли. Китайское искусство чаепития / Ли Ван. – М.: Центрполиграф, 2003. – 240 с.: кит. яз.
5. «Тайцзицюань в США» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newworldtimes.us/newspaperfiles/20140425/p55.pdf>. – Дата доступа: 01.10.2014.
6. Ли, Чжи-пин. Китайская каллиграфия / Чжи-пин Ли. – Хунань: Хунаньский университет Хунань, 2004. – 133 с.: кит. яз.

Поступила в редакцию 05.06.2015 г.



ПЕДАГОГИКА

Факторы, способствующие реализации фольклора в формировании этнической идентичности школьников: этнопедагогический аспект

Орлова А. П.

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



В статье рассматриваются факторы, способствующие реализации фольклора в формировании этнической идентичности школьников в белорусской школе. На основе анализа современных диссертационных исследований показана важность этнопедагогизации образования в современном мире, раскрывается актуализация исследования фольклора в формировании этнической идентичности личности. Сравнительно-сопоставительный анализ исторического опыта 20-х годов XX века и современной действительности позволил раскрыть преемственность факторов, обуславливающих активное внедрение народной педагогики в процесс формирования этнической идентичности школьников в Беларуси. Среди факторов, активизирующих формирование этнической идентичности школьников выделяются: государственно-политический (ведущий), социально-культурный фактор и образовательно-педагогический в контексте народной педагогики.

Ключевые слова: этническая идентичность школьников, этнопедагогизация образования, факторы активизации народной педагогики и фольклора в работе школы, фольклор как средство формирования этнической идентичности.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 90-97)

Factors Providing Folklore Implementation in Shaping Ethnic Identity of Schoolchildren: Ethnopedagogical Aspect

Orlova A. P.

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

In the article factors which provide folklore implementation in shaping ethnic identity of Belarusian schoolchildren are considered. On the basis of the analysis of contemporary dissertation research significance of ethnopedagogical character of education in contemporary world is shown, topicality of folklore research in shaping ethnic identity of the personality is revealed. Comparative analysis of the historical experience of the 20ies of the XXth century and contemporary reality made it possible to reveal continuity of factors which precondition active introduction of folk education into the process of shaping ethnic identity of Belarusian schoolchildren. Among factors which facilitate shaping ethnic identity of schoolchildren we can single out the following: the state and political factor (the leading one), the social and cultural factor and the educational and pedagogical factor in the context of folk education.

Key words: ethnical identity of schoolchildren, ethnopedagogical character of education, factors facilitating folk education and folklore in the work of school, folklore as a means of shaping ethnical identity.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 90-97)

Термины «национальная идентификация», «этническая идентичность» для мировой и отечественной науки не новы. В то же время интерес к стоящим за ними явлениям не вызывает сомнения, что обусловлено социальной напряженностью в современном поликультурном мире, а также внешней и внутренней политикой Республики Беларусь, направленной на стабилизацию негативных процессов глобализации, сохранение мира и сотрудничества между народами. Ситуация в современном мире обостряет деформацию национальных отношений, что актуализирует формирование этнической идентичности личности в системе образования, которая во многом определяет систему этносоциальных отношений, выбор и регуляцию того или иного типа поведения в поликультурной среде. Ученые разных областей знаний издавна пытаются найти панацею в их решении. Философы, социологи, политологи, психологи, педагоги с разных точек зрения подходят к поиску путей оптимизации данного процесса. Между тем на протяжении веков успешному формированию этнически идентичности личности способствует народная педагогика. Основоположник этнопедагогике как науки Г. Н. Волков подчеркивал, что «этнопедагогика изучает процесс социального взаимодействия и общественного воздействия, в ходе которого воспитывается, развивается личность, усваивающая социальные нормы, ценности, опыт; собирает и систематизирует народные знания о воспитании и обучении детей, народную мудрость, отраженную в религиозных учениях, сказках, сказаниях, былинах, притчах, песнях, загадках, пословицах и поговорках, играх, игрушках и пр., в семейном и общинном укладе, быте, традициях, а также философско-этические, собственно педагогические мысли и воззрения, т. е. весь педагогический потенциал, оказывающий влияние на процесс историко-культурного формирования личности» [1, с. 4]. Вышесказанное актуализирует акцентирование внимания на народной педагогике и фольклоре как одном из ведущих ее средств.

Цель исследования – определение факторов, способствующих реализации фольклора в формировании этнической идентичности школьников в Беларуси.

Этнопедагогизация образования. Исследуя проблему образования в современном мире, ученые приходят к выводу, что

ее решение имеет четко выраженную этнопедагогическую направленность, поскольку эффективность образования в условиях поликультурного социума напрямую зависит от места и роли этнопедагогики в образовательной системе региона. В связи с этим целый ряд исследований посвящен методологическим аспектам образования в контексте этнопедагогического знания (Ф. Г. Ялалов, 2001). Имеются диссертационные исследования, выявляющие этнопедагогические факторы мультикультурного образования (Г. В. Палаткина, 2003), раскрывающие научные основы этнопедагогизации образования личности (Ж. К. Жаулыбаев, 2006). В рамках этнопедагогизации акцентируется внимание на этнокультурное образование в условиях поликультурного социума. Этнокультурное образование рассматривается как детерминанта личностного развития личности (Е. А. Ангараева, 2003). Исследования методологического характера рассматривают управление деятельностью учителя по внедрению этнокультурной коннотации образования (Е. Н. Ненькина, 2006), теоретические основания и педагогические условия этнокультурного образования в условиях поликультурного социума (И. В. Малиновский, 2004).

Наметилась тенденция рассмотрения регионализации образования и подготовки специалистов социальной и образовательной сфер в контексте этнопедагогики. Ученые, разрабатывая концепцию регионализации образования, опираясь на теоретические подходы в обосновании этнопедагогики (В. Ф. Афанасьев, В. М. Бурхинов, Г. Н. Волков, А. А. Данилов), вкладывают в содержание регионального образования прогрессивные начала традиционной, народной педагогики (Н. А. Садовский, 2004). Имеются исследования, посвященные формированию этнопедагогической культуры учителя (Г. П. Вайгуль, 2004; Ю. М. Махмутов, 2009; С. Г. Тишулина, 2006), непосредственно формированию этнопедагогической компетентности студентов в процессе обучения в педвузе (А. В. Кайсарова, 2008), формированию поликультурной компетентности студентов средствами народной педагогики (Ю. В. Ломакина, 2012); рассматривающие теорию и практику этнопедагогической подготовки социальных работников (Н. Л. Максимова, 2006), социальных педагогов (Р. В. Комраков, 2005;

Л. И. Магомедова, 2008), валеологов (Е. Б. Плотникова, 2000), учителей технологии (Б. И. Беляева, 2000), работников системы дошкольного образования (Л. С. Берсенева, 2002; О. И. Давыдова, 2000; Р. М. Мубаракшина, 2006; Р. М. Рамазанова, 2001) и школы (Л. С. Берсенева, 2002; Е. В. Юдина, 2008). Исследуются педагогические технологии использования народной педагогики в процессе повышения квалификации учителя (И. М. Хамитов, 2000).

В системе подготовки и переподготовки кадров особое место следует отвести подготовке специалистов дошкольного и школьного образования в области формирования этнической идентичности личности. И здесь большим подспорьем могут стать специальные исследования, выполненные на уровне кандидатских диссертаций. Ученые-педагоги подчеркивают непреходящую ценность этнонаправленного образования, воспитания, обучения в формировании этнической идентичности. В частности, М. А. Чистякова (2007), отмечает что в процессе этнонаправленного образования, воспитания, обучения происходит становление механизмов этнической идентификации, посредством которых формируется этническая идентичность как базовое качество личности. Автор разработал и апробировал комплекс образовательно-воспитательных программ по формированию этнической идентичности личности ребенка старшего дошкольного возраста в процессе реализации педагогического потенциала русской народной крестьянской культуры. При разработке концепции этнокультурного образования детей дошкольного возраста ученые останавливают внимание на важнейших стратегических принципах построения, где выделяют «принцип этнопедагогизации образовательной среды на основе регионализации-районирования содержания этнокультурного образования» (Е. С. Бабунова, 2009).

Актуализация исследования фольклора в формировании этнической идентичности личности. Особый пласт исследований представляют работы, посвященные формированию этнической идентичности детей и подростков средствами фольклора. Многие исследования раскрывают потенциальные возможности использования фольклора в разных сферах деятельности человека (В. А. Владимирова, 2013; Г. А. Барташевич, 1974; В. И. Климов, 2013). Особое внимание ученых сосредоточено на изучении воспи-

тательной ценности фольклора при работе с детьми как дошкольного, так и младшего школьного возраста как наиболее сензитивного возраста для его восприятия. Проведенный сравнительно-сопоставительный анализ и обобщение работ позволяет сделать вывод, что наблюдается определенная качественная градация исследований, посвященных реализации фольклора в отношении младших школьников и дошкольников. Исследования, посвященные реализации фольклора в работе с детьми младшего школьного возраста, касаются в основном методологических проблем: формирование мотивационно-ценностного отношения младших школьников к детскому фольклору на основе этнопедагогизации учебно-воспитательного процесса (С. В. Иванова, 2011); развитие творческой самореализации в процессе изучения фольклора (О. Н. Костюшина, 2009); формирование интереса к фольклору славянских народов (О. С. Михайлова, 2010); формирование культуры школьников средствами фольклора (Т. Х. Ахмадова, 2011). В системе дошкольного образования фольклор становится источником получения знаний при исследовании проблемы эстетического воспитания, развития музыкальных способностей (Т. В. Антонова, 2000; О. Н. Анциперович, 2011; А. Г. Григорьева, 2006; Т. С. Есаян, 2003). Изучается роль фольклора в воспитании личности ребенка в семье (Р. М. Алиев, 2003; А. Х. Дзамыхов, 2004; Г. Н. Пивнева, 2004), подчеркивается преемственность в реализации фольклора в системе «дошкольное образовательное учреждение-начальная школа» (М. В. Абдрахманова, 2004).

Среди исследований можно отметить работы, непосредственно касающиеся изучения психолого-педагогического воздействия отдельных видов фольклора, в частности, народной сказки на нравственное воспитание детей младшего школьного (С. А. Герасимов, 2004; М. И. Корякина, 2002; А. А. Мирзаянов, 2006; Б. С. Найденов, 1954; М. М. Никеева, 2006) и дошкольного возраста (Д. А. Абдрахманова, 1998; Н. С. Карпинская, 1947; О. В. Леонова, 1996; Х. И. Салимханова, 1990; Л. А. Сидорова, 2001), а также на формирование этнической идентичности младших школьников (Е. В. Беляева, 2005) и студентов-психологов средствами сказкотерапии (Е. А. Улымжиева, 2003).

В рамках заявленной проблемы интерес представляют исследования, посвященные

изучению технологии ценностно-смыслового освоения фольклора на профильном уровне в старшей школе (О. Н. Яковлева, 2014), формирования этноценностных ориентаций у воспитанников детского дома в условиях дополнительного образования (Л. Томилина, 2014), развитие этнической толерантности подростков средствами фольклора в учреждениях дополнительного образования детей (Д. В. Корнев, 2013).

Определенное значение имеют исследования этнического сознания белорусов на материале семейной и обрядовой поэзии (И. В. Казакова, 1993, 2000); отражения социально-этических идеалов народа в белорусской сказке (В. В. Козлов, 1979); формирования нравственных ценностных ориентиров учащихся общеобразовательной школы средствами устного народного творчества (В. В. Пашкевич, 1996); развития национального самосознания детей старшего дошкольного возраста в разных видах деятельности средствами белорусской народной педагогики, в том числе фольклора (Л. Н. Воронецкая, 1997); формирование национального самосознания подростков средствами фольклора (Л. Л. Рожкова, 2007).

Вышесказанное проецирует внимание на нахождении путей активного внедрения народно-педагогические традиции и, в частности, фольклора в формирование этнической идентичности личности. Таким образом мы выходим на необходимость выявления факторов, обуславливающих влияние народной педагогики на интересующий нас процесс. В широком смысле слова фактор следует рассматривать как активный элемент воздействия на процесс того или иного развития. И в своем исследовании мы рассматриваем фактор как активный элемент воздействия на внедрение народной педагогики в процесс формирования этнической идентичности личности. Иными словами, выявляем, что активизирует использование фольклора в формировании этнической идентичности школьников.

Исторический опыт активизации реализации народной педагогики и фольклора в формировании этнической идентичности школьников (20-е годы XX века). Послеоктябрьский период характеризуется интенсивным поиском путей перевода работы школы на новый демократический лад, соответственно потребностям широких масс трудящихся. Закладывается

фундамент советской педагогики, в построении которого немаловажную роль играют взаимосвязь и взаимодействие народной и научной педагогики, обеспечивающее успех формирования этнической идентичности личности.

Государственно-политический фактор в образовании стал решающим в определении ведущего места народной педагогики в учебно-воспитательной работе формируемой школы. Об этом свидетельствуют установки, заложенные в первых декретах Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета «Основные принципы единой трудовой школы» и «Положение об единой трудовой школе Российской Социалистической Федеративной Советской Республики» (1918). Эти документы определили стратегические направления деятельности советской школы с акцентом на приоритет народного начала. Основы демократизации школы, построения ее в духе подлинно народной, заложенные в «Декларации о единой трудовой школе» (так трактуются данные документы в педагогической среде) более детально раскрываются в локальных документах и материалах, касающихся строительства новой школы.

Архивные документы, материалы учительских съездов, конференций, учебно-методическая литература для школы, периодическая печать свидетельствуют о том, что одним из действенных факторов осуществления преемственности народной и научной педагогики, а, следовательно, активизации народной педагогики и фольклора в работе школы стало повсеместное *введение обучения на родном языке*. Новая школьная политика в области использования родного языка сыграла важную роль в активизации воспитательного потенциала национальной культуры. В школьную практику внедряются прогрессивные идеи и опыт народной педагогики, находящие свое воплощение в разных видах народного творчества [2, с. 10]. Предлагался материал, на который мог опереться учитель при проведении записей фольклора. В целом в стране наблюдается единая тенденция к усилению преемственности народной и научной педагогики. Это подтверждают материалы Всероссийских конференций обществ по изучению местного края, созданных Академическим центром Наркомпроса в Москве 10–20 декабря 1921 года.

Особое развитие эта тенденция получила в отношении тех народов, которые ранее были лишены возможности обучения детей на родном языке. Даже вдали от этнической родины родной язык становится одним из важнейших средств воспитания молодежи. Вопрос целесообразности внедрения национальной культуры, родного языка в школьном обучении нацменьшинств рассматривался в педагогической печати. В учебных программах и в работе школ, где учились дети разных национальностей, рекомендовалось отражать национальные особенности (бытовые, языковые, хозяйственные). В частности, в Московской губернии в местах компактного проживания белорусов с согласия населения вводилось обучение детей белорусскому языку, а некоторые школы белорусизировались полностью. В белорусские школы, а также и в русские, где имелись дети белорусов, подбирались преподаватели, знающие язык и быт белорусов [3]. Главное направление работы школы, обусловившее широкое использование прогрессивных идей и опыта народной педагогики в учебно-воспитательном процессе, было четко сформулировано на губернском съезде работников просвещения и социалистической культуры, проходившем в январе 1921 года в г. Минске: «Чтобы школьные работники шли вместе с народом и опирались на народ» [4, с. 97].

Государственная политика определила вектор социально-культурного фактора, существенно повлиявшего на активизацию народной педагогики в формирование этнической идентичности личности школьников. Особую роль в этом процессе сыграла *белорусизация*, проводимая в 20–30-е годы XX века на территории Беларуси. Эта акция стимулировала воспитательный потенциал родного языка (белорусского), на использование которого была ориентирована советская школа с первых дней ее существования. Научно-методические комитеты и методические бюро при окроно занимались разработкой комплексных тем по предметам, входящим в школьную программу, строя работу учителя на конкретном материале, опыте народа, детально разрабатывая программы по белорусоведению. Такая же работа проводилась и районными методическими бюро, методическими кружками учителей, обсуждалась на конференциях, проводимых окружными обществами краеведения, на съездах заведующих районо,

инспекторов и инструкторов по соцвоспитанию, заведующих школ, на курсах переподготовки учителей. Планы работы отделов народного образования и краеведческих бюро согласовывались, при школах создавались кружки по изучению белорусоведения. На страницах педагогической печати обсуждались содержание, программы и методика белорусоведения. Белорусизация отражала особенности белорусской школы.

Проанализированные документы, публикации педагогической печати, архивные материалы позволяют сделать вывод, что общую тенденцию усиления влияния народной педагогики на учебно-воспитательный процесс школы 20–30-х годов в России и Беларуси определяла повсеместно развернувшаяся в республиках *краеведческая работа*, в организации и проведении которой активное участие принимали учителя и учащиеся школ. Например, только в Беларуси в этот период в отдельные годы в краеведческой работе участвовало от 80 до 85–90% учителей и школьников.

В журналах «На путях к новой школе», «Вестник просвещения», «Асвета», «Шлях освіти», «Комуністична освіта», «Камуністычнае выхаванне» и других был опубликован ряд программно-методических статей, которые нацеливали на изучение народного творчества рабочих и крестьян, их домашнего и общественного быта, семейных отношений, воспитания детей, быта молодежи, т. е. на изучение так называемого в настоящее время «фона воспитания», среды, в которой происходит воспитание и формирование подрастающего поколения, обычаев и традиций, оказывающих влияние на становление личности. Организуется работа по сбору и изучению народного творчества. В периодической печати появляются примерные программы и методики сбора фольклорного материала. Школьное воспитание и обучение строилось на основе увязки учебно-воспитательного процесса и материалов местной конкретной действительности, жизни и труда окружающего населения. Школа ориентировала свою деятельность на то, что местный, или, как его еще называли, краеведческий материал должен вводиться в программы не только для того, чтобы облегчить работу детей, но и для того, чтобы дать им реальные знания о крае, скоординировать полученные знания с общим образователь-

ным материалом, подчинить их основным учебно-воспитательным задачам школы [5, с. 32]. О содержании и формах работы учителя на местном материале докладывалось на учительских съездах и студенческих конференциях [6]. Все вышесказанное нашло свое отражение в программах Наркомпроса для школы. В школах создавались краеведческие кружки, помогающие активному внедрению в учебно-воспитательную работу элементов народной педагогики.

Разрабатывались специальные руководства по использованию народного педагогического творчества для проведения отдельных уроков. Особенно усиливалась краеведческая работа в летний период. Школьники вели наблюдения над языком крестьян, проводя записи пословиц, поговорок, сказок, песен, других видов словесного творчества, не только фиксируя обычаи, обряды, праздники данной местности, но и сами становились участниками этих действий. Одним из слагаемых успешности воспитательного воздействия народной педагогики на учащихся было то, что краеведческая работа носила исследовательский характер.

Среди факторов, стимулирующих внедрение народной педагогики и фольклора в процесс формирования этнической идентичности школьников в 20-е годы XX столетия, следует выделить преобразования в педагогической науке. Одним из идейных направлений педагогической науки, реально связанных с решением вопроса формирования этнической идентичности школьников средствами народной педагогики, была *проблема среды воспитания (предтеча социальной педагогики)*, активно разрабатываемая в 20-е годы М. В. Крупениной и В. Н. Шульгиным, выдвигающими концепцию взаимодействия школы и среды. Вопросы педагогики быта, воспитательной среды поднимали в этот период также Е. Н. Медынский, П. П. Блонский, А. П. Пинкевич, А. Г. Калашников.

В определенной мере формированию этнической идентичности школьников способствовало освещение на страницах педагогической прессы вопросов педагогики среды. Рассматривались как положительные, так и отрицательные стороны традиционного народного опыта в формировании личности, что позволяло выработать правильный критерий отбора средств и методов народной педагогики, реализуемых

в учебно-воспитательной работе школы. Работы педагогов-теоретиков и практиков, занимающихся проблемами педагогики среды, свидетельствуют, что главным условием успешности и жизненности работы новой школы они видели в воспитании ребенка на основе лучших средств, методов, приемов, творчески заимствованных из жизненной практики народа, находящих свое реальное воплощение в местной действительности, в педагогике окружающей среды.

Действенным фактором, позволившим активизировать широкое внедрение в работу советской школы народной педагогики и непосредственно фольклора в целях формирования этнической идентичности школьников, являлась подготовка учителей к ее использованию. В послеоктябрьский период будущих учителей готовили к работе в школе в соответствии с интересами населения, в органической связи с жизнью и бытом народа. Во все формы подготовки и переподготовки учительских кадров включались отдельные элементы народной педагогики. Особое место занимали занятия в учебных мастерских, где шло обучение ручному труду, как правило, культивируемому в данной местности. Будущие учителя получали навыки по сбору и использованию местного материала, в том числе фольклора на практике. Показателен в этом отношении опыт подготовки белорусских учителей. В июле 1918 года в Москве был открыт Белорусский народный университет, где читался курс лекций, целью которого было дать учителю сведения, необходимые в деле перестройки школы на новых трудовых, подлинно народных ее началах. В лекциях подчеркивалась эффективность народного творчества в деле воспитания подрастающего поколения, важность сохранения традиций и заветов старины, давался примерный план организации музеев родного края с включением элементов народной педагогики. На основе курса лекций была издана книга «Курс белорусоведения», широко пропагандировавшаяся среди учителей [7].

Во всех учебных заведениях будущие учителя изучали культурное наследие народа, народное творчество как кладовую педагогической мудрости. Давались рекомендации по методике изучения и использования в учебно-воспитательной работе школы местного материала края, народного быта,

природы, трудовой жизни населения, народных традиций и обычаев, устного народного творчества. На использование народных педагогических традиций в практической деятельности школы ориентировали многочисленные выступления в периодической печати, где печаталась информация о работе съездов, конференций, совещаний, курсов повышения квалификации учителей, давались методические рекомендации по использованию того или иного учебного материала в школьной практике, рассматривались вопросы использования народного опыта в учебно-воспитательной работе школы.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что *в период 20-х годов XX века социально-культурного фактор в контексте народной педагогики* был представлен рядом векторов: белорусизация; широко развернувшаяся краеведческая работа; дискуссия в педагогической печати по вопросу отношения педагогической науки к традиционному воспитательному опыту народа. *Образовательно-педагогический фактор* реализовывался в составе двух векторов: новое направление в педагогической науке – разработка проблемы среды воспитания (предтеча социальной педагогики) и подготовка учителей к использованию народного творчества в педагогических целях. Ведущим фактором активизации внедрения народной педагогики в формирование *этнической идентичности* школьников стал *государственно-политический фактор* (ориентация школы на построение учебно-воспитательной работы на основе материалов местной действительности; введение обучения на родном языке).

Активизации воздействия народной педагогики и фольклора на формирование этнической идентичности школьников в начале XXI века способствует:

- принятие ряда официальных документов законодательного характера, касающихся воспитания и образования, где четко прослеживается переход к созданию целостной воспитательной среды с ориентацией на использование региональных и локальных условий, воспитательных возможностей социума, местных традиций;
- всенародное обсуждение и законодательные акты, подтверждающие возможность обучения на родном языке;
- акцент на краеведческий уклон в организации работы в школе;

– целенаправленная профессиональная подготовка специалистов образовательной и социальной сфер к реализации народной педагогики в своей профессиональной деятельности, что обеспечивается:

- а) введением курса «Этнопедагогика» в программу средних и высших учебных заведений, осуществляющих подготовку и переподготовку специалистов данного профиля;
- б) появлением ряда работ (учебных, научных, научно-популярных), касающихся проблемы народной педагогики;
- в) созданием экспериментальных площадок по реализации народной педагогики в современной действительности (напр., этносады, этношколы);
- широко развернувшаяся работа по сбору, изучению и пропаганде материалов народного творчества и народной педагогики в средствах массовой информации, в том числе в педагогической печати, на телевидении, радио;
- работа учреждений образования и социальной сферы (детские сады, ясли, школы, Дома культуры, ремесел, народного творчества), по возрождению народных традиций;
- функционирование музеев этнографии, фольклора, народного творчества;
- развитие института социальной педагогики;
- активное развитие этнопедагогики как отрасли педагогических знаний, т. е. как науки о народной педагогике (это подтверждено появлением целого ряда диссертационных исследований в данной области в постсоветский период на территории бывшего Союза);
- формирование и активное развитие этношкол. В частности, в России наиболее значимыми центрами являются НИИ этнопедагогики имени Г. Н. Волкова в Чувашии, лаборатория проблем физического воспитания и этнопедагогики Сургутского государственного педагогического университета. В Казахстане – Научно-исследовательский Центр этнопедагогики и этнопсихологии имени Т. Тажибаева в Казахском национальном университете имени Аль-Фараби. В Татарстане – Центр истории и теории национального образования имени Х. Фаезханова в Институте истории имени Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан. В Беларуси – научные школы по проблеме этнопедагогики в Витебском государственном

университете имени П. М. Машерова и Мозырском государственном педагогическом университете имени И. П. Шамякина.

Приоритетным в Республике Беларусь является формирование на этнокультурной основе личности, способной органически войти в мировую цивилизацию и культуру. В связи с этим особое внимание уделяется народной педагогике. Это четко определено Министерством образования Республики Беларусь, поставившим задачу перед учреждениями высшего образования, осуществляющими подготовку педагогических кадров, о введении, начиная с 2012–2013 учебного года, в педагогических вузах комплекса мероприятий по возрождению народной педагогики. Это позволяет в достаточной степени эффективно и действенно как с научной точки зрения, так и с точки зрения практического воплощения, достичь поставленных цели и задач.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что в современных условиях в Беларуси имеется ряд факторов, способствующих реализации народной педагогики, а, следовательно, важнейшего ее средства – фольклора, в работе школы: государственно-политический фактор (ряд законодательных актов, направленных на создание целостной воспитательной среды; акцент на регионализацию образования, использование воспитательных возможностей социума, местных традиций в условиях поликультурного мира; всенародное обсуждение и законодательные акты, подтверждающие возможность обучения на родном языке; признание на государственном уровне важности возрождения народной педагогики и принятие соответствующих решений, адресованных министерствам образования и учреждениям высшего образования, осуществляющим подготовку педагогических кадров); социально-культурный фактор (акцент на краеведческий уклон в организации работы в школе; работа по сбору, изучению и пропаганде материалов народного творчества и народной педагогики в средствах массовой информации; работа учреждений образования и социальной сферы (детские сады, ясли, школы, Дома культуры, ремесел, народного творчества) по возрождению народных традиций; функционирование музеев этнографии, фольклора, народного творчества; возрождение гуманных традиций народной педагогики); образовательно-пе-

дагогический фактор (активное развитие социальной педагогики; регионализация образования; целенаправленная подготовка учителей к реализации народной педагогики в профессиональной деятельности; развитие этнопедагогики как отрасли педагогических знаний (подтверждено появлением целого ряда диссертационных исследований в данной области).

Заключение. Сравнительно-сопоставительный анализ исторического опыта 20-х годов XX века и современной действительности позволяет выявить факторы, обуславливающие активное внедрение народной педагогики и важнейшего его средства – фольклора в процесс формирования этнической идентичности школьников. В начале XX и XXI века государственно-политический фактор определяет приоритетность реализации народной педагогики и фольклора в формировании этнической идентичности школьников. Сегодня государственная политика Беларуси направлена на вхождение в мировое образовательное пространство и, соответственно, особое внимание уделяется проблеме формирования личности, способной органически вписаться в мировую культуру и цивилизацию, опираясь на этнокультурную основу. Приоритетным в связи с вышесказанным является формирование этнической идентичности личности. Все это создает доминанту в реализации гуманных традиций народной педагогики в формирование этнической идентичности школьников, что четко проявляется в детализации социально-культурного и образовательно-педагогического факторов, влияющих на данный процесс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, Г. Н. Этнопедагогика: учебник для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений / Г. Н. Волков. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 168 с.
2. Харевич, А. Школа на службе науки / А. Харевич // Асвета. – 1926. – № 4. – С. 10–11.
3. Скачков, И. Интернациональное воспитание и школы нацмен / И. Скачков // Вестн. просвещения. – 1929. – № 2. – С. 80–89.
4. Губернский съезд работников просвещения и социалистической культуры // Школа и культура Советской Белоруссии. – 1921. – № 1–2. – С. 87–97.
5. Феноменов, М. Краеведение в советской школе за 15 лет / М. Феноменов // Сов. краеведение. – 1932. – № 11–12. – С. 23–33.
6. Работа ЦКБ БССР за октябрь–декабрь 1931 г. // Сов. краеведение. – 1932. – № 5. – С. 29.
7. Курс белорусоведения: лекции, читанные в Белорусском народном университете в Москве летом 1918 года. – М.: Белорусский п/отдел отдела просвещения национальных меньшинств НКП, 1918–1920. – 304 с.

Поступила в редакцию 29.06.2015 г.

УДК 378.17:613.69:7

Повышение работоспособности и профилактика профессиональных заболеваний у студентов ХГФ посредством здоровьесберегающих технологий

Сороко Э. Л.

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



Понятие «здоровьесберегающие» технологии объединяет в себе все направления деятельности учреждения образования по формированию, сохранению и укреплению здоровья обучающихся и является составляющей процесса обучения в образовательном учреждении. Применяя защитно-профилактические и компенсаторно-нейтрализующие мероприятия в образовательной практике студентов можно существенно повысить уровень работоспособности и предупредить профзаболевания художников.

В статье проанализированы итоги исследования уровня компетентности в области здоровьесберегающих технологий и степень применения приемов здоровьесбережения при изучении предмета «Рисунок» студентами ХГФ 1–4 курсов ВГУ имени П. М. Машерова, а также представлены итоги исследования динамики заболевания органа зрения студентов ХГФ 5 курса за время обучения. Проанализированы научно-методические и литературные данные об наиболее важных положениях здоровьесберегающих технологий в образовательном процессе и, в частности, при

изучении предмета «Рисунок».

Ключевые слова: технология в педагогике, здоровьесбережение, работоспособность, профессиональные заболевания художников.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 98-103)

Increase of Work Ability and Prevention of Art Students' Professional Diseases by Means of Health Keeping Technologies

Soroko E. L.

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

The concept of health keeping technologies unites all directions of the work of an educational establishment on shaping, keeping and strengthening students' health and is a component of the academic process. Protection and preventive as well as compensation and neutralizing measures in education practice of students can significantly increase the level of their work ability and prevent professional diseases of artists.

Findings of the research of the competence level in the field of health keeping technologies as well as the degree of applying techniques of health keeping while doing the course of Drawing by 1–4 year art students at Vitebsk State P. M. Masherov University are analyzed in the article. Findings of the study on dynamics of sight organs disease of 5th year art students during the university course are also presented. Scientific and methodological as well as literature data on most significant items of health keeping technologies in the academic process are analyzed, namely, while doing the course of Drawing.

Key words: technology in education, health keeping, work ability, professional diseases of artists.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 98-103)

Адрес для корреспонденции: 210015, г. Витебск, ул. Гагарина, д. 41, кв. 324. – Э. Л. Сороко

В Кодексе Республики Беларусь об образовании (статья 41 «Охрана здоровья») говорится о необходимости сохранения здоровья за период обучения в учебных заведениях [1].

По оценкам экспертов ВОЗ факторы, определяющие здоровье человека и общества в целом, имеют следующие соотношения:

- 50% – образ жизни;
- 20% – генетика;
- 20% – экология;
- 10% – медицина [2].

Это убедительно показывает, какое значение для человека имеет здоровый образ жизни. В Республике Беларусь у 50–55% школьников общеобразовательных школ отмечены различные отклонения в состоянии здоровья, в лицеях и гимназиях более 80% школьников имеют хронические заболевания [2]. Необходимость использования в учебном процессе здоровьесберегающих технологий продиктовано современными взглядами на педагогический процесс [3]. Поэтому исследование уровня компетентности в области здоровьесберегающих технологий, применяемых в процессе обучения, у студентов художественно-графических факультетов представляется актуальным.

Цель статьи – привлечь внимание к проблеме повышения работоспособности и здоровьесбережения на занятиях изобразительным искусством у студентов и школьников. Представить динамику заболевания органа зрения у студентов ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова за период учебы.

Технология в педагогике – это системный метод создания, применения и определения всего процесса преподавания и усвоения знаний с учетом технических и человеческих ресурсов и их взаимодействия, ставящей своей задачей оптимизацию процесса образования (ЮНЕСКО) [4].

Здоровьесберегающие технологии. Это понятие объединяет в себе все направления деятельности учреждения образования по формированию, сохранению и укреплению здоровья обучающихся.

Цель – обеспечить возможность сохранения здоровья за период обучения, способствовать формированию компетентности студентов в этой области знаний.

Принципы – вместе с общепедагогиче-

скими: сознательности, активности, доступности и др. входит и специфический принцип «не навреди». Он актуален не только для медиков, но и для педагогов.

Задачи:

- формировать личную заинтересованность в изучении основ здоровьесбережения;
- формировать знания, умения и навыки рациональных приемов мышления и деятельности;
- формировать потребность применения приемов здоровьесбережения в практике.

Методы применяют специфические: игровой, демонстративный, иллюстративный и др. и общепедагогические: лекционный, лабораторный, программированного обучения и др. Оптимальное сочетание методов специфических и общепедагогических может обеспечить выполнение задач здоровьесбережения в образовании.

В структуре специфического метода выделяют *приемы*:

1. Защитно-профилактические: рациональная организация труда, гигиеническая направленность и др.
2. Компенсаторно-нейтрализующие: разгрузка зрительного и мышечного напряжения во время занятий, самомассаж, массаж, корригирующая гимнастика, лечебная физкультура, парная баня, сауна, бассейн, подвижные и спортивные игры, приемы психотерапии, фитотерапия, сбалансированное питание, а также другие практики применяются по возможности регулярно [4].

В исследовании использовались методы: наблюдение, беседа, анкетирование, изучение данных медицинских карт студентов ХГФ, анализ и обобщение научно-методической литературы по проблеме применения здоровьесберегающих технологий в практике преподавания специальных дисциплин у студентов художественных специальностей, а также изучение опыта подобной работы в педагогике разной направленности.

В 2012 г. на ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова проводилось анкетирование 79 студентов 1–4 курсов. На вопрос «Применяют ли в практике занятий рисунком компенсаторно-нейтрализующие приемы здоровьесбережения: разгрузка зрительного напряжения, пальминг (расслабление при-

крытых глаз), посмотреть вдаль, перемещение фокуса зрения (динамическая работа мышц глаз) и др. А также разгрузка мышечного напряжения работающей руки, туловища и т.д. применяя приемы расслабления мышц, самомассаж и др.» были получены следующие ответы:

- 21,5% – респондентов ответили, что используют;
- 26,6% – ответили – нет;
- 51,9% – ответили, что используют иногда.

На основании опроса можно сделать вывод, что в процессе занятий рисунком опрошенные студенты ХГФ приемы здоровьесбережения используют недостаточно.

В беседах со студентами обсуждались проблемы утомления, переутомления и способы противостояния этим состояниям, профессиональные заболевания художников и их профилактика, рациональная организация труда, производственная эстетика, сбалансированное питание, доброжелательное отношение в коллективе, и др. вопросы. Таким образом выяснялся уровень компетенций студентов в области здоровьесберегающих технологий используемых в процессе обучения. На вопрос «Есть ли необходимость повышать компетентность студентов ХГФ в отношении знаний и навыков здоровьесбережения применяемых в образовательной практике» большинство студентов ответили, что это необходимо.

По данным здравпункта ВГУ имени П. М. Машерова у 33,3% студентов ХГФ, имеющих патологию органа зрения (миопия) за период обучения на факультете заболевания прогрессировали. Основанием данных результатов явилось изучение личных медицинских карточек 12 студентов ХГФ, имеющих патологию зрения миопия (12 – количество студентов, имеющих патологию миопия, на 1 курсе, у 4 из них зрение ухудшилось к 5 курсу).

Из исследованной методической литературы только у И.Б. Шешко [5] говорится о том, что необходимо во время занятий рисунком снимать зрительное и мышечное напряжение и таким образом противостоять утомлению. И им объясняются некоторые специальные, применимые именно на занятиях по предмету «Рисунок», приемы

здоровьесбережения в других источниках информации об использовании приемов здоровьесбережения студентами художественных специальностей на занятиях рисунком не обнаружено [5–7].

Изучая применение здоровьесберегающих технологий в педагогической практике (приемы разработаны автором специально для учащихся младших классов), мы понимаем, что и педагогам изобразительного искусства необходимо нарабатывать, учитывая специфику, свою методическую литературу по вопросам здоровьесбережения на занятиях по специальным предметам и, в частности, рисунком [4].

Специфика обучения студентов художественных специальностей имеет свои особенности. Много специальных предметов, овладение которыми требует от студентов напряженной и кропотливой работы. В связи с этим уходит много физической и нервно-эмоциональной энергии. Это ведет к утомлению – физиологическому состоянию, от динамики которого во многом зависит продуктивность процесса обучения.

Утомление – это физиологическая защитная реакция организма, направленная на снижение уровня функционирования его систем с целью предотвращения истощения энергетических запасов и нарушения гомеостаза. Утомление может привести к переутомлению. Под *переутомлением* понимают патологическое состояние, характеризующиеся стойким снижением работоспособности.

Работу мышц, по режиму мышечного сокращения, разделяют на *статическую* и *динамическую*.

Примером статической работы может служить работа мышц при удержании груза. При статической работе гораздо быстрее наступает утомление. Напряженные мышцы сжимают сосуды, ухудшается кровообращение и как следствие ухудшаются обменные процессы в клетках. Примером динамической работы может быть работа сердечной мышцы. При динамической работе чередуются сокращения и расслабления, в момент расслабления происходит отдых и восстановление энергии [8].

Одним из важнейших условий для успешной учебы студентов художественных специальностей, является хорошее зрение.

Работа зрительного анализатора связана с динамическим и статическим напряжением. Фокусирование и удержание фокуса зрения на определенном расстоянии, определенное время – есть пример статической работы мышц глаза. При перемещении фокуса зрения с предмета на предмет, находящийся ближе или дальше предыдущего, происходит динамическая работа глазных мышц осуществляющих аккомодацию. При динамической работе после статической улучшаются обменные процессы, и происходит отдых и некоторое восстановление работоспособности глаз. При длительной и регулярной статической работе происходит компенсаторное приспособление, то есть изменение функции глаза, что ведет к ухудшению зрения. Зная эти особенности работы глаз можно, применяя методики разгрузки зрительного напряжения, снижать степень утомления, осуществлять профилактику заболеваний глаз и увеличить работоспособность [9].

Во время работы необходимо обратить внимание и на правильную осанку.

Осанка – привычное положение тела человека в покое и при движении – формируется с самого раннего детства во время роста тела ребенка, в процессе развития и воспитания.

Необходимость хорошей осанки вызывается не только эстетическими требованиями, но и медицинскими. Нарушение осанки способно привести к изменению скелета, ухудшению деятельности органов, кровообращения, дыхания, пищеварения и др., как следствие к перегрузкам и утомлению. Во время работы, стоя или сидя, необходимо контролировать правильное положение поясничного отдела позвоночника. Излишние прогибы позвоночника вперед, назад или в сторону утомляют мышцы, ухудшают кровообращение и иннервацию не только мышц поясничного отдела позвоночника, но и внутренних органов, которые снабжаются кровью и иннервируются через проходящие в этой области сосуды и нервы. И наоборот, излишне выпрямленная поза также утомительна из-за длительной статической нагрузки на работающие в напряженном режиме мышцы спины. Необходимо контролировать положение головы относительно туловища. Наклоненная вниз

голова из-за немалого веса напрягает мышцы шеи, что приводит не только к более быстрому утомлению работающих мышц шеи, но и к ухудшению кровообращения головного мозга, что в свою очередь отрицательно сказывается на работоспособности [8].

Приемы разгрузки зрительного и мышечного напряжения. Очень важно во время занятий по специальным предметам применять приемы разгрузки зрительного и мышечного напряжения. Достигается некоторая разгрузка зрительного напряжения следующим образом: необходимо прикрыть и расслабить глаза (прием пальминг) при условии теплых рук (они являются физиотерапевтическим прибором и излучают положительную энергию), прикрыть глаза ладонями и некоторое время посидеть расслабившись. Затем, открыв глаза, поморгать (примерно 10 раз в зависимости от самочувствия), во время моргания происходит процесс увлажнения глаз, что необходимо для нормального функционирования глаз [9].

Некоторая разгрузка мышц глаз достигается переводом взгляда с натуры на рисунок и наоборот. Такое восприятие натуры и рисунка особенно нужно в начале и в конце работы для более цельного охвата постановки и обобщенного построения [5].

Нежелательно снимать напряжение с мышц глаз трудоемкими упражнениями, которые сами могут вызвать утомление, предпочтительны упражнения направленные на расслабления. Во время работы глазами необходимо контролировать процесс моргания, следует делать это несколько чаще, чем обычно выполняется это действие без контроля сознания [9].

Во время работы карандашом, при возникновении напряжения мышц руки, необходимо положить руку на опору, например на колено, расслабить ее и таким образом снять напряжение с работающих мышц.

Следующий прием разгрузки мышечного напряжения заключается в рассмотрении рисунка и натуры с различных расстояний. Таким образом также освежается и восприятие натуры и рисунка. Совместный анализ рисунков своих товарищей не только вызывает определенную разгрузку зрительного и мышечного напряжения путем смены статической нагрузки на дина-

мическую, но и помогает правильно видеть свою работу, находить ошибки у других, критически взвешивать удаchi и недостатки. Совместный анализ рисунков необходимо проводить на протяжении всего занятия: первый раз при линейном построении рисунка, второй – в процессе тональной разработки и последний, когда работа находится на завершающем этапе [5].

Снимать напряжения с работающих мышц можно также специальными упражнениями расслабляющего и массирующего характера.

Таким образом, мы, снимая зрительное и мышечное напряжение, убираем застойные явления кровообращения, противостояем утомлению и связанному с ним отрицательному воздействию напряженной работы [8].

Длительное вынужденное перенапряжение работающих мышц приводит к профессиональным заболеваниям.

Профессиональные заболевания художников. К ним можно отнести заболевания органов зрения: астиопию и миопию.

Астиопия – быстро наступающее утомление глаз во время зрительной работы. Разделяют астиопию на аккомодативную и мышечную.

Миопия – (близорукость). Наряду с врожденным предрасположением к миопии на ее формирование и прогрессирование оказывает утомительная нерациональная работа глазами.

Профессиональная дискинезия также относится к заболеваниям художников. Она встречается среди профессий, работа которых требует однообразных быстрых движений, точной координации, нервно-эмоционального напряжения (музыканты, секретари-машинистки, художники и др.) [10].

Рациональная организация труда и отдыха обеспечивает профилактику перечисленных заболеваний (также и других). Она включает чередование работы и отдыха, организацию перерывов и правильное их использование. Обеспечивает высокий уровень производительности при хорошей работоспособности, сохранению физического и психического здоровья.

Гигиенические аспекты рационализации труда включают улучшение психо-

физических, санитарно-гигиенических и эстетических условий труда, разработку режима труда и отдыха. Длительность перерывов устанавливается в пределах 5–30 минут. Более эффективен во время перерывов активный отдых, заполненный другим видом деятельности.

Эргономичные конструкции оборудования способствуют повышению работоспособности, это обеспечивает удобство их использования, а также обосновывает выбор позы работающего, экономичность движений и др.

Сбалансированное питание является исключительно важным условием высокой работоспособности, имея заболевания дефицита питания (куриная слепота, цинга, бери-бери и др.) невозможно иметь высокую работоспособность.

Доброжелательные отношения в коллективе обеспечивают сохранение психического здоровья, а это очень важное условие высокой и физической, и умственной работоспособности.

Производственная эстетика также влияет на работоспособность. Она занимается вопросами выбора и применения оптимальных цветов и форм для помещений и оборудования, в которых и находиться, и творчески производительно и комфортно работать [11].

Заключение. В результате проведенного исследования уровень компетентности в области здоровьесберегающих технологий, применяемых при обучении, у опрошенных студентов 1–4 курсов ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова, недостаточен. Динамика прогрессирования заболевания органа зрения у студентов ХГФ, имеющих патологию миопия, достаточно высокая и составляет 33,3% за время учебы.

В связи с этим нами для студентов 1 курсов в начале 2012, 2013, 2014 учебных годов были прочитаны лекции по теме «Здоровьесберегающие технологии на занятиях изобразительным искусством». Рассматривались вопросы использования в практике защитно-профилактических и компенсаторно-нейтрализующих мероприятий на занятиях по специальным предметам и во внеурочное время. Изучение здоровьесберегающих технологий, применяемых в практике обучения изобразительному ис-

кусству на факультете, может проводиться в виде спецкурса, элективного курса, лекционных занятий и др.

Необходимость организовать обучение в соответствии биологической природой человека очень важная, обязательная задача каждого педагога практика. Поэтому необходимо повышать уровень компетентности у студентов художественно-графического факультета в области знаний и практического применения навыков здоровьесбережения в образовательном процессе. Применяя эти знания и навыки в личной и педагогической практике, они будут повышать уровень работоспособности и осуществлять профилактику профессиональных заболеваний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании. – Минск: РИВШ, 2011. – 352 с.

2. Дорошкевич, М. П. Основы валеологии и школьной гигиены: учеб. пособие / М. П. Дорошкевич [и др.]. – Минск: Высш. шк., 2003. – 238 с.

3. Здоровье человека: экологические, медицинские и педагогические аспекты: сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 17–18 окт. 2003 г. / УО «ВГУ имени П. М. Машерова», 2003. – 259 с.

4. Ковалько, В. И. Здоровьесберегающие технологии / В. И. Ковалько. – М.: Вако, 2004. – 295 с.

5. Шешко, И. Б. Построение и перспектива рисунка / И. Б. Шешко. – Минск: Высш. шк., 1981. – 136 с.

6. Ростовцев, Н. Н. История методов обучения рисованию / Н. Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1982. – 240 с.

7. Школа изобразительных искусств. – М.: Искусство, 1965–1968. – Т. 1–10.

8. Физиология человека / под ред. Н. Ф. Зимкина. – М.: Физкультура и спорт, 1975. – 496 с.

9. Биран, В. П. Зрение дар бесценный / В. П. Биран. – Польша. – Минск, 1987. – 94 с.

10. Справочник практического врача: в 2 т / Ю. Е. Вельтищев [и др.]; под ред. А. И. Воробьева. – 4-е изд., стереотипное. – М.: Медицина, 1992. – Т. 1. – 432 с., Т. 2. – 336 с.

11. Бурак, И. И. Гигиена / И. И. Бурак [и др.]. – Минск: Высш. шк., 2006. – 256 с.

Поступила в редакцию 09.03.2015 г.

12 законов и правил, которые помогут в достижении успешного проектного решения промышленного дизайнера

Вергунов С. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



Мировой опыт накопил множество законов и правил, которые могут помочь остальным людям, особенно молодым, постигать то или иное ремесло. Эти законы и правила касаются всех отраслей человеческих знаний. Такие законы и правила существуют и в дизайне. Они написаны успешными и талантливыми людьми, чей жизненный путь и профессиональные достижения могут являться непрекращаемым авторитетом, ценностным ориентиром и образцом для подражания. В статье описаны 12 законов и правил, которые помогут в достижении успешного проектного решения промышленного дизайнера. Они сфокусированы на вопросах композиционных построений проектируемых объектов, функционально-технологических решениях, эргономике при использовании продукта, а также организации самого процесса проектирования. Каждый закон или правило даны с авторскими комментариями, которые помогут понять их суть и, главное, возможность практического применения в контексте промышленного дизайна и проектной деятельности.

Ключевые слова: промышленный дизайн, композиция, гармония, пропорциональность, «Золотое сечение», ряд Фибоначчи, модуль, софросуне.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 104-110)

12 Laws and Regulations, which will Help Industrial Designers to Achieve Successful Design Dolution

Vergunov S. V.

Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkiv

World experience has accumulated a variety of laws and regulations that can help other people, especially the young, to comprehend a particular craft. These laws and regulations can be applied to all branches of human knowledge. Such laws and regulations exist in the design sphere. They are written by successful and talented people whose way of life and professional achievements are unquestioned authority, values and model to emulate. This article is about 12 laws and regulations which will help industrial designers to achieve successful design solution. They focus on issues of composition of designed objects, functional and technological solutions, ergonomics, as well as the organization of the design process. Every law or rule, is given with the author's comments that will help one to understand their nature and, most importantly, the possibility of practical application in the context of industrial design and project activities.

Key words: industrial design, composition, harmony, proportionality, «Golden section», Fibonacci series, modular, sofrosune.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 104-110)

В дизайнерском творчестве метод представляет собой совокупность приемов, способов, целесообразных действий, направленных на упорядочение и систематизацию проектного процесса.

Методы отражают повторяемость приемов и путей дизайнерской деятельности в решении поставленных проектных задач. Многие из них, впоследствии, становятся закономерностями создания проектной

Адрес для корреспонденции: e-mail: s.vergunov@gmail.com – С. В. Вергунов

модели, своеобразными правилами работы дизайнера. Эти методы (= законы и правила) описаны в специальной профессиональной литературе. Например, в своей книге «100 главных принципов дизайна» доктор психологических наук Сюзан Уейншейк (Susan Weinschenk), исследует причины, которые лежат в основе поведения людей, для которых дизайн и создается. Можно сказать, что книга даже не столько о дизайне, сколько о его психологическом восприятии теми или иными категориями людей. В своих работах автор опирается только на данные самых современных исследований, и попутно приводит разнообразные примеры относительно того, как создать дизайн, привлекающий внимание.

Этой проблематике посвящены «Универсальные принципы дизайна» Уильяма Лидвелла (William Lidwell), Критины Холден (Kritina Holden), Джилл Батлер (Jill Butler) и «Универсальные методы дизайна. 100 эффективных решений для наиболее сложных проблем дизайна» Брюса Ханнингтона (Bruce Hanington) и Беллы Мартин (Bella Martin). В этих книгах представлены наиболее популярные и эффективные принципы и методы создания высококачественных дизайнерских проектов. Авторы подробно описывают каждую методику, рассказывают о том, как она была применена впервые, и приводят наиболее удачные примеры ее использования.

Цель работы – подобрать, описать и прокомментировать наиболее эффективные и универсальные законы и правила, которые могут помочь в достижении успешного проектного результата в работе молодых, начинающих промышленных дизайнеров.

Основные материалы исследования. Многие личности, имеющие большой жизненный, практический и теоретический опыт в том или ином виде профессиональной деятельности формулировали, в свое время, собственные законы и правила, которые, по их мнению, могут помочь остальным людям, особенно молодым, постигать то или иное ремесло. Эти законы и правила касаются всех отраслей человеческих знаний. Такие законы и правила существуют и в дизайне. Они написаны успешными и талантливыми людьми, чей жизненный путь и профессиональные достижения могут являться непререкаемым авторитетом,

ценностным ориентиром и образцом для подражания. В творческой среде термин «подражание» имеет, как правило, негативный характер, но в данном случае он является положительной категорией, являясь одной из форм обучения профессии, неся несомненный образовательный эффект.

В учебном процессе следует обратить внимание, а если точнее – изучить и в дальнейшем регулярно использовать 12 законов и правил, которые были отобраны как наиболее эффективные и универсальные в контексте деятельности промышленного дизайнера. Именно они могут помочь в достижении успешного проектного решения. Очередность этих законов и правил обусловлена их непосредственным отношением к дизайну, а также возможностью их экстраполяции в практическое применение в промышленном дизайне. Они сфокусированы на вопросах композиционных построений проектируемых объектов, эргономике при использовании продукта, функциональных и технологических решениях, а также организации самого процесса проектирования. Они даны с авторскими комментариями, которые помогут понять их суть и возможность практического применения в контексте промышленного дизайна и проектной деятельности.

001. Закон гармонии или Закон пропорциональности и композиции. Закон композиции и пропорциональности (гармонии) гласит: каждая система стремится к оптимальному взаимному расположению частей и к оптимальному количественному соотношению между ними. Иными словами: «Каждая материальная система стремится сохранить в своей структуре все необходимые элементы (композицию), находящиеся в заданной соотносительности или заданном подчинении (пропорции)».

Гармония – это естественный эволюционный процесс, происходящий на всех уровнях мировой цивилизации: государств, отраслей, организаций, семьи и даже одного человека. Гармонию следует рассматривать только субъективно (гармония для кого, для чего). Гармонизация элементов организации для получения прибыли существенно отличается от гармонизации элементов для комфортной работы персонала и тем более от проектного предложения дизайнера. Гармонизацию остановить нельзя, но ее можно

направить. Основная задача просвещенного человека состоит в том, чтобы не тормозить этот процесс. Торможение приводит к накоплению несбалансированности элементов. Эта несбалансированность после достижения критической точки вызывает неестественный, революционный процесс гармонизации, предсказать результаты которого практически невозможно. Таким образом, гармония имеет системное начало, она объективна и не зависит от воли и желания человека, который может либо помочь ей, либо испортить естественный ее ход [1].

Комментарий: в промышленном дизайне, гармония – это красота в формообразовании, соразмерность формообразующих элементов, разумные сочетания материалов и цвето-фактурного решения, логичность в конструктивно-технологической схеме, согласованность функциональных блоков, стройность в цепочке рассуждений об алгоритмах использования потребителем, легкодоступная ремонтпригодность и продуманная утилизация. Каждая сложная система (=проектируемый объект) стремится к гармонии – состоянию, когда композиция и пропорции оптимальны. Говоря о композиции в этом случае, имеем в виду соотношение и взаимное расположение частей проектируемого целого. Пропорциональность в этом случае – это определенное количественное соотношение между элементами композиции, выраженное в визуальной форме проектируемого объекта. Пропорциональность часто понимается как соразмерность. Закон композиции и пропорциональности в наиболее явной форме применяется во всех видах искусства, архитектуре и конечно дизайна. Дизайнер, работая над проектом, стремится к гармонии, используя известные композиционные приемы, например, правило «Золотого сечения».

В природе все гармонично: все, что не работает на высшую цель, отсекается; все, что избыточно, постепенно отмирает, достигая оптимальной композиции и пропорциональности. Закон композиции и пропорциональности в проектируемом дизайнером объекте отражает необходимость согласования целей элементов системы с ее главной целью, а также необходимость определенного соотношения между частями целого – их соответствие, соразмерность или зависимость.

Достижение необходимых пропорций, соразмерности и соответствия в границах проектного предложения равнозначно повышению жизнеспособности, повышению уровня самосохранения системы (=объекта). Несответствие между частями, элементами системы называется диспропорцией. Диспропорции снижают эффективность организации и способствуют ее разрушению. Поэтому одной из стратегических задач дизайнера является умение избегать диспропорциональных решений. Выбор и использование такого средства гармонизации, как пропорции, позволяет дизайнеру предлагать проектное решение, максимально отвечающее законам гармонии и эстетическим потребностям человека. Применение определенных пропорциональных отношений может придать большую выразительность созданному художественному образу, глубже раскрыть его.

002. Принцип «Золотого сечения». «Золотое сечение» – (золотое деление, золотая пропорция) – соотношение двух величин, равное соотношению их суммы к большей из данных величин. В числовом выражении «Золотое сечение» – это иррациональная математическая константа, равная приблизительно 1,6180339887. В процентном округленном значении – это деление 100% величины на 62 % и 38 % соответственно [2; 6, с. 114].

Комментарий: «Золотое сечение» можно считать базовым принципом композиции, предложенным нам самой Природой. Все, что приобретало какую-то форму, образовывалось, росло, стремилось занять место в пространстве и сохранить себя, находит осуществление в основном в двух вариантах – рост вверх или по поверхности земли и закручивание по спирали.

Объекты, спроектированные на основе этого принципа, будут «выигрывать» в формообразовании и подсознательно совпадать со вкусами потребителей. Эту пропорцию можно использовать и в целом, соизмеряя с ней силуэт проектируемого объекта, и в частности, при определении и расстановке элементов формы объекта, создавая условную сетку, приятную для восприятия мини-прямоугольников по принципам «Золотого сечения».

003. Последовательность или числовой ряд Фибоначчи. Последовательность Фибоначчи (Fibonacci), названная в честь

Леонардо Пизанского, более известного под именем Фибоначчи, была сформулирована в начале XIII века, хотя она встречалась и раньше в работах арабских и индийских математиков. Последовательность представляет собой список чисел, который продолжается путем сложения последних двух сумм. Он начинается с нуля, и выглядит следующим образом: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, 6765, 10946 ... и т. д. Потребители подсознательно находят такие формообразующие конструкции наиболее эстетичными. Многие считают эту последовательность наиболее важной моделью как в математике, так и в дизайне [2; 6, с. 94].

Комментарий: являясь одной из самых популярных систем пропорционирования, числовой ряд Фибоначчи представляет собой универсальный инструмент для создания пропорциональной формы. Он может быть одинаково успешно применен как в плоскостных 2D-композициях, так и при проектировании объемно-пространственных 3D-структур.

004. Статистический закон пропорций человеческого тела Цейзинга. В 1854 году немецкий поэт и философ, профессор Адольф Цейзинг (Zeising) опубликовал свой труд «Эстетические исследования». В нем он абсолютизировал пропорцию «Золотого сечения», объявив ее универсальной для всех явлений природы и искусства. У Цейзинга были многочисленные последователи, но были и противники, которые объявили его учение о пропорциях «математической эстетикой». Как бы то ни было, но Цейзинг проделал колоссальную работу. Он измерил около двух тысяч человеческих тел и пришел к выводу, что «Золотое сечение» выражает средний статистический закон пропорционального построения тела человека, определенные размерные взаимоотношения его частей. По Цейзингу, важнейший показатель «Золотого сечения» – деление тела на две равные части точкой пупка. Пропорции мужского тела колеблются в пределах среднего отношения $13 : 8 = 1,625$ и несколько ближе соответствуют «Золотому сечению», чем пропорции женского тела, в отношении которого среднее значение пропорции выражается в соотношении $8 : 5 = 1,6$ [3].

Комментарий: 99% всех проектов, которые разрабатывают промышленные дизайнеры, непосредственно предназначены для человека – основного потребителя дизайнерского труда. И, как правило, в отчетных материалах к дизайнерскому проекту присутствует фигура человека. Психологически мы устроены так, что любой предмет или объект соотносим с собой, своим жизненным опытом, пытаемся сравнить его возможности со своими потребностями, спроецировать его значение в нашу практическую жизнь. Зачастую это происходит на подсознательном уровне и независимо от нас, нашего желания. И когда на проектной графике или других проектных материалах отсутствует фигура человека – восприятие дизайнерского объекта затруднено, особенно если разрабатываемый объект имеет инновационный характер и его функциональность не определяется с первого взгляда. Поэтому изображение фигуры человека является обязательным фактором успешного выполнения проекта, необходимым и достаточным условием его профессиональной презентации, понятной любой категории потребителей. Следовательно, знание пропорций человеческой фигуры, соотношения ее частей ко всей фигуре в целом и между собой в частности – необходимое условие любого успешного дизайнерского проекта.

005. Модульор – система пропорций Ле Корбюзье. Модульор (модульёр) – система пропорций, разработанная французским архитектором Ле Корбюзье (фр. Le Corbusier; настоящее имя Шарль-Эдуар Жаннере-Гри (фр. Charles-Edouard Jeanneret-Gris). Он описал ее как «набор гармонических пропорций, соразмерных масштабам человека, универсально применимых к архитектуре и механике». Ле Корбюзье разработал модульор на основе древних традиций Витрувия, «Витрувианского человека» Леонардо да Винчи, работ Леона Баттисты Альберти и других исторических попыток выявить математические пропорции человеческого тела. Свои исследования Ле Корбюзье опубликовал в книге *Le Modulor* в 1948 году, а после уточнений и апробации своих теорий на практике в 1955 году вышла книга *Modulor 2*.

«Модульор» – это рабочий инструмент, целый диапазон числовых размеров, ко-

торыми можно пользоваться для проектирования «...изделий массового промышленного производства, а также для обеспечения единства крупных архитектурных композиций» [4].

Комментарий: человек (=потребитель), его фигура, в данном случае выступает мерилом, определенным ориентиром, неким критерием каждого дизайнерского проекта. Его роль в этом случае основополагающая как в самом процессе проектирования, так и в процессе подачи проектных материалов. Если в первом случае фигура человека является эргономическим ориентиром проекта – потребитель должен комфортно использовать дизайнерский продукт, то во втором случае фигура человека является масштабным ориентиром проекта – потребители (потенциальные производители, коллеги по профессии, будущие пользователи) должны адекватно воспринять разрабатываемое проектное предложение, экстраполируя виртуальные проектные образы в реальную жизненную ситуацию. Иными словами: каждое проектное предложение, каждый дизайнерский проект, независимо от формы подачи проектных материалов – будь-то «эскизная почеркушка», «ручной скетч», «проектная графика *hand made*» или детальный проект на основе 3D-модели – должен включать в себя, особенно в презентационные материалы проекта, фигуру (фигуры) потребителя (потребителей), выполненную в соответствующей графической манере.

006. Правило третей. Впервые этот принцип композиции был сформулирован в 1797 году в книге английского художника Джона Томаса Смита (Jon Tomas Smite) «Заметки на фоне сельского пейзажа» [5; 6, с. 208]. Смит рассматривал свое открытие как обобщенное правило, а не как абсолютный закон. Правило утверждает, что при определении зрительных центров, изображение должно рассматриваться разделенным на девять равновеликих частей с помощью двух равноудаленных параллельных горизонтальных и двух параллельных вертикальных линий. Важные части композиции должны быть расположены вдоль этих линий, или на их пересечении – в так называемых точках силы (сильные точки).

Комментарий: являясь менее распространенным правилом композиции, этот

способ привлекает своей простотой и очевидностью при прогнозируемо положительном результате. Если на картинной плоскости присутствует только один объект, его желательно расположить с левой стороны – рекомендация основана на выработанной привычке просматривать образы слева направо. Если на картинной плоскости присутствуют несколько объектов, доминирующий объект должен быть размещен в правой нижней точке – рекомендация основана на усилении восприятия последней полученной информации, особенно с эмоциональным подтекстом. Для дизайнеров понимание и разумное использование «правила третей» может привести к возрастанию зрительского интереса к их проектам.

007. Софросюне и смыслообразование. В работах античных философов, термин софросюне (греч. σωφροσύνη – «благоразумие, рассудительность, здравый смысл») часто употреблялся в смысле «сдерживающей меры», особенно в эстетическом понимании.

Понятие «смыслообразование» рассматривается, как постепенный процесс, в ходе которого, при взаимодействии различных уровней сознания, формируются единицы смысла – от ощущений, представлений, базовых потребностей и произвольных установок до концептов, категорий, ценностно-смысловых конструктов, убеждений, высших потребностей, произвольных установок и программ.

Комментарий: смыслообразование в структуре дизайнерской деятельности в целом, и дизайнерской саморегуляции личности в частности – это процесс построения смысловых связей и распространения смысловых систем на новые объекты, что обеспечивает соединение разрозненных компонентов смысловой саморегуляции в единую систему, и как следствие, включенность и объекта и личности в жизненные отношения. Иными словами, в процессе проектирования изучая аналоги и определяя круг потенциальных потребителей, дизайнер аккумулирует разные компоненты будущего продукта, собирая их в единую структуру, образуя новый объект с новыми потребительскими качествами. И характерным, положительным показателем этого объекта будет его смысловое значение: красивый,

но бессмысленный продукт никому не нужен. Красота и польза – вот девиз, которым должен руководствоваться каждый промышленный дизайнер.

008. Принцип «Бритва Оккама» и закон Хика. «Бритва Оккама» (иногда «лезвие Оккама») – методологический принцип (или закон минимума допущений), получивший название от имени английского монаха-францисканца, философа-номиналиста Уильяма Оккама (Ockham, Ockam, Oссам; ок. 1285–1349). В кратком виде он гласит: «Не следует множить сущее без необходимости» либо «Не следует привлекать новые сущности без крайней на то необходимости». Этот принцип формирует базис методологического редукционизма (лат. *lex parsimoniae*), также называемый принципом бережливости, или законом экономии [6, с. 172].

Закон Хика был предложен британским психологом Вильямом Эдмундом Хиком в 1950-е годы и является непрямым подтверждением принципа «Бритвы Оккама». Этот закон гласит, что чем больше выбор, тем более долгим и сложным будет процесс принятия решения: «Время принятия решения возрастает в зависимости от количества возможных вариантов выбора» [6, с. 120].

Комментарий: применительно к промышленному дизайну принцип «Бритва Оккама» можно интерпретировать так: нужно избегать излишней сложности как в формировании, так и в функциональном насыщении проектируемого объекта. Интуитивно простое решение объекта проектирования, максимальная простота в управлении и обслуживании является целью и от всех «излишеств» следует беспощадно избавляться. В этом смысле Альберт Эйнштейн так сформулировал принцип «Бритвы Оккама»: «Все следует упрощать до тех пор, пока это возможно, но не более того». Конкретизируя понятие функционального насыщения объекта промышленного дизайна, закон Хика может утверждать, например, о том, что минимальное число органов управления: кнопок, панелей и регуляторов привлечет потребителя, и он будет заинтересован в приобретении такого продукта. Чем больше управляемых параметров, тем больше вероятность, что потребитель никогда не будет ими пользоваться, и все ресурсы, потраченные на их производство, не

принесут ожидаемого эффекта. Эти рассуждения справедливы и в отношении формы проектируемого объекта, а также и процесса проектирования как такового.

009. Соотношение «сигнал – шум». Соотношение «сигнал – шум» актуально для определения баланса между сообщением и шумовым фоном, который может ограничивать или ослаблять значение сообщения. В случае если предлагается соотношение 1:1, это значит, что помехи фона почти равны силе сообщения и в этом случае результаты гарантированно получатся ниже ожидаемых. Корректирование может заключаться в выделении главного элемента, который может быть как звуковым, так и визуальным [6, с. 224].

Комментарий: применительно к промышленному дизайну соотношение «сигнал – шум» необходимо конкретизировать терминологически. Под термином «сигнал» следует понимать концепцию формообразования, расположение функциональных блоков и органов управления ими, подходы к конструкторско-технологическому решению объекта и все другие вопросы, составляющие суть проекта. К термину «шум» нужно добавить прилагательное «визуальный» и понимать, как все лишнее, которое не только не способствует правильному восприятию объекта, но и зачастую мешают этому процессу. Чем больше будет числовая разница в соотношении «сигнал – визуальный шум», тем выше вероятность нахождения того единственно верного проектного решения, которое стремится найти каждый дизайнер.

Таким образом, если Вы позволите важной и полезной информации (=сигналу) занять главное место в проектном предложении и снизите уровень ненужной и бесполезной информации (=шума) – это прогнозируемо принесет положительные результаты.

010. Закон Фиттса. Закон Фиттса – сформулированные мысли Пола Фиттса, который в 1954 году описал зависимость между количеством времени, требуемым для передвижения к цели, размером этой цели и расстоянием до нее. Чем легче найти цель, и чем короче расстояние, тем быстрее и легче будет передвижение к этой цели:

$$T = a + b \log_2 (1 + D/W),$$

где: T – время, a – начальное/конечное время, b – скорость передвижения, D – расстояние, W – ширина цели [6, с. 98].

Комментарий: показательным примером применением этого закона в промышленном дизайне можно считать концепцию «большой зеленой кнопки», предложенной в свое время компанией Canon. Дизайнеры компании максимально упростили процесс управления копиром, сведя это к нажатию одной единственной кнопки: одно нажатие – одна копия. Чтобы на эту кнопку обратили максимальное внимание, они при помощи увеличения ее размера и выделения зеленым цветом расположили ее в зоне легкой досягаемости, а все остальные кнопки сделали не такими крупными, сгруппировав их блоками. Таким образом, они добились того, что любой неподготовленный человек, интуитивно может управлять приборами компании. Этот принцип может быть использован и в любых других случаях. Смысл этого закона в контексте промышленного дизайна: подтолкнуть потребителя к неосознанному выбору правильного действия.

011. Закон Парето. Суть закона Парето или правила 80/20 в том, что, сколько бы ни происходило действий или событий, 80% результатов будет приходиться на 20% усилий. Джозеф М. Джуран в 1906 году назвал это явление в честь Вилфредо Парето, доказавшего в свое время, что 80% земли в Италии принадлежит 20% населения Италии. Этот же закон стал объяснением, почему 80% преступников совершают 20% всех преступлений и почему 20% всех, кто пользуется системой здравоохранения, использует 80% всех ее услуг [6, с. 14].

Комментарий: для практического применения этого закона в проектной деятельности промышленного дизайнера, алгоритм может быть таковым: надо всегда помнить, что 80% потребителей будут использовать только 20% предлагаемой проектантом информации – будь то формообразование, функциональное назначение или цвето-фактурное решение. Следовательно, все то, что не будет использоваться, должно быть сокращено или заменено на более эффективное. Такое проектный подход также поддерживается и принципом «Бритва Оккама» и законом Хика.

012. Принцип талиона. Принцип талиона (лат. lex talionis) – принцип назначения наказания за преступление, согласно которому мера наказания должна воспроизводить

вред, причиненный преступлением («око за око, зуб за зуб»). По способу возмездия выделяют два вида талиона. Материальный талион, когда причиненное зло в точности воспроизводится наказанием (например, нанесшему телесное повреждение отплачивается таким же или равноценной финансовой (имущественной) компенсацией)), и символический, в котором равенство проступка и наказания проводится в идее [7].

Комментарий: если учесть, что дизайнер, как правило, находится во главе большой и длинной цепочки специалистов, занятых в создании новых продуктов, а зачастую и возглавляет ее; что для воплощения его идей тратятся немалые материальные и людские ресурсы; большое количество времени и энергетических затрат – то вопрос ответственности дизайнера в этом случае далеко не праздный. Честность, порядочность и социальная ответственность – обязательные опции профессионального дизайнера.

Заключение. Подобранные, описанные и прокомментированные 12 наиболее эффективных и универсальных законов и правил, в контексте промышленного дизайна, могут помочь в достижении успешного проектного результата. Изучение этих законов и правил, а главное, их уместное и регулярное применение на практике, является одной из форм обучения профессии промышленного дизайнера, неся несомненный образовательный эффект.

ЛИТЕРАТУРА

1. Синякова, М. Г. Теория организации: учебно-методический комплекс для студентов, обучающихся по специальностям «Менеджмент организации» и «Управление персоналом»; Уральский гос. пед. ун-т / М. Г. Синякова. – Екатеринбург, 2006. – 179 с.
2. Fibonacci [Электронный ресурс] // Портал «forexaw» – Режим доступа: http://forexaw.com/TERMs/People/Scientists_and_economists/1725-Fibonacci.
3. Zeising, A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers / A. Zeising. – Leipzig, 1854. – 457 s.
4. Хазанов, Д. Модуль Ле Корбюзье, его значение и перспективы практического применения / Д. Хазанов [Электронный ресурс] // Портал «totalarch». – Режим доступа: <http://theory.totalarch.com/node/471>.
5. Правило третей: Редакционная статья [Электронный ресурс] // Портал «Википедия. Свободная энциклопедия». – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.
6. Лидвелл, У. Универсальные принципы дизайнера / У. Лидвелл, К. Холден, Джилл Батлер; пер. с англ. А. Мороза, под общ. ред. Е. Андреева. – СПб.: Питер, 2012. – 272 с.
7. Принцип талиона: Редакционная статья [Электронный ресурс] // Портал «Википедия. Свободная энциклопедия». – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.

Поступила в редакцию 24.12.2015 г.

Значение трансформации в формообразовании средств передвижения для инвалидов

Вергунова Н. С.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



Одним из приоритетов и социально значимых ориентиров для работы дизайнера является проектирование разнообразных объектов для людей с инвалидностью, облегчающих их адаптацию в повседневной жизни. Трансформация, как один из принципов формообразования в промышленном дизайне, в этих условиях приобретает особую актуальность, так как функционально оправданное, с соответствующими композиционными качествами, применение принципов трансформации в процессе формообразования объекта прямо пропорционально его многофункциональности. В случае со средствами передвижения для инвалидов свойство многофункциональности обеспечивает более высокий уровень организации их потребностей, способствует минимизации вынужденной зависимости от окружающих и повышению уровня самоактуализации и самореализации. В статье на основе проведенного анализа транспортных средств и обзора литературы по данной проблематике выявлено значение трансформации в формообразовании средств передвижения для инвалидов.

Ключевые слова: трансформация, принципы формообразования, средства передвижения для инвалидов.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 111-115)

Significance of Transformation in Design of Vehicles for People with Disabilities

Vergunova N. S.

Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkiv

One of the priorities and socially significant landmarks in the designer's work is designing different objects for people with disabilities to facilitate their adaptation to everyday life. Transformation as one of the shaping principles has particular relevance because of its influence on product's functionality. In case of vehicles for people with disabilities functionality also provides higher level of organization disabled person's needs. Functionality also aimed at minimizing both forced dependence of the environment and to enhance the self-actualization and self-implementation. This paper concentrates on the revelation of transformation influence in the design of vehicles for people with disabilities, which is based on the analysis of vehicles and the review of the special literature.

Key words: transformation, shaping principles, vehicles for people with disabilities.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 111-115)

Одним из основополагающих принципов формообразования, активно влияющим на дизайнерский продукт, является принцип трансформации. Применение этого принципа в проектной деятельности дизайнера способствует созданию объекта с несколькими функциональными назначениями и соответствующими видоизменениями художественного построения

объемно-пространственной структуры. В большинстве информационных источников рассматривается применение принципов трансформации в дизайне в целом, но не раскрывается их роль в разработке средств передвижения для инвалидов.

В общетеоретическом осмыслении проблематики использованы работы следующих исследователей: В. В. Семкина [1],

Адрес для корреспонденции: e-mail: natalis-design@yandex.ru – Н. С. Вергунова

К. М. Кантора [2], С. О. Хан-Магомедова [3], Р. Купера и М. Бонингера [4], Г. Уустала и Л. Минкеля [5].

Цель исследования – выявить значение трансформации в формообразовании средств передвижения для инвалидов.

Трансформация: терминологический аппарат. Применение принципов трансформации в процессе разработки отдельных предметов и комплексных объектов представляет интерес для многих исследователей в области дизайна и архитектуры. В 1983 году Владимир Семкин – автор диссертационного исследования «Морфологическая трансформация как средство решения художественно-конструкторских задач» писал: «Судя по тому, насколько стремительно и широко трансформирующаяся вещь вошла в современную жизнь, можно заключить, что принцип трансформации имеет фундаментальное значение в формообразовании современного предметного мира» [1, с. 2].

Тезис В. В. Семкина неоспорим, многие авторы также всесторонне исследовали значение трансформации в изменяющемся предметном окружении человека. Селим Хан-Магомедов в первой книге из цикла «Архитектура советского авангарда» [3] анализирует идеи Б. Кушнера о том, что «умирание вещи», связано с развитием техники и появлением многофункциональной вещи, трансформирующейся в зависимости от конкретных потребностей.

К. М. Кантор рассматривал феномен трансформирующейся вещи и «материальной установки» Б. Кушнера в связи с проблемами «тотального проектирования» – глобального переустройства мира с подачи Бога или Конструктора-Художника [6]. Эти идеи он развивал в книге «Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры» [2]. По Кантору в трансформирующейся вещи «начинается преодоление постоянной формы вещи. Многофункциональная вещь уже не вещь, она теряет целостность статического образования». В «комбинируемой, трансформируемой, секционной, сборно-разборной, механизированной мебели» автор видит «прообраз материальной установки» – нового средства удовлетворения потребности человека [7].

Толкованием трансформации как средства дизайна также занимались и другие авторы, их исследования приведены в учебных и методических пособиях, профессиональных словарях и справочниках, материалах публикаций и других информационных источниках.

В терминологическом словаре-справочнике В. П. Мироненко «Архитектура, дизайн, эргономика» «трансформация (от позднелат. *transformatio* – преобразование, превращение, лат. *trans* – через, посредством, за счет) – изменение формы, взаиморасположения в пространстве за счет внутренних (например, конструктивных) возможностей вещи или ее элементов и воздействия внешних факторов, часто влекущее за собой изменения в ее образе и содержании» [8, с. 302].

В иллюстрированном словаре-справочнике дизайна под общей редакцией Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко под трансформацией подразумевается «свойство объектов предметно-пространственного мира изменять свои первоначальные формы и параметры в процессе существования или эксплуатации. Трансформация существует и как часть художественной модели мира, и как одно из звеньев творческого метода» [9, с. 208].

В. В. Семкин в автореферате к своему диссертационному исследованию определяет морфологическую трансформацию, как «один из принципов дизайнерского формообразования предметного мира, выражающийся в создании полифункциональной вещи (или предметной среды жизнедеятельности) на основе динамичной материальной структуры в рамках определенной дизайн-концепции (включающую эстетику, целостную художественную модель среды и образ потребителя) преобразуемого объекта, рассматриваемого в трех сферах: потребления, производства, проектного мышления» [1, с. 10].

Несмотря на разноплановость в терминологическом осмыслении процесса трансформации в дизайне, большинство исследователей сходится во мнении о «практически неисчерпаемых возможностях в плане поисков творческих решений многофункциональной формы на основе трансформации» [1, с. 2].

Трансформация в средствах передвижения для инвалидов. Потребность в расширении функциональных возможностей

пространства жизнедеятельности человека предопределена движением, развитием и изменением окружающей предметно-пространственной среды, следовательно, принципы трансформации могут послужить эффективным средством дизайна в обеспечении этой потребности. Наиболее целесообразным представляется применение трансформации в дизайнерской деятельности, направленной на разработку медицинского оборудования, изделий для инвалидов и пожилых людей ввиду специфичности проектируемых объектов, в частности транспортных средств.

Планирование и организация средств передвижения для инвалидов являются частью системы, направленной на обеспечение полноценной интеграции инвалидов в экономическую, социальную и культурную жизнь общества, более того, средство передвижения для инвалидов является объектом междисциплинарного взаимодействия медицинских, социально-политических экономических и гуманитарных наук. Проектная разработка такого объекта, подкрепленная соответствующими междисциплинарными данными, будет направлена не только на обеспечение той или иной потребности инвалида, в частности передвижения, но и представит многоплановое решение этой задачи в различных условиях.

Одним из таких многоплановых решений является модельный ряд инвалидных кресел «IBOT System» Дина Кеймена. Основой предложенного им проектного решения является принцип трансформации системы основных и вспомогательных колес, которые принимают то или иное положение в зависимости от выполняемого действия. Разработанная в 1995 году инвалидная коляска поступила в продажу в 2003 году, пройдя ряд медицинских проверок и испытаний, основные данные которых изложены в исследованиях нескольких авторов.

Р. Купер и М. Бонингер в работе «Use of the Independence 3000 IBOT Transporter at home and in the community» анализируют функциональные возможности инвалидной коляски-транспортера «IBOT 3000» в зависимости от области применения. Авторы отмечают значительное расширение функционального назначения вследствие трансформации инвалидной коляски за счет

гироскопического принципа построения, необходимого для автоматического поддержания равновесия коляски и ее владельца в том или ином положении [4].

Исследователи Г. Уустал и Л. Минкель в материалах «Study of the Independence IBOT 3000 Mobility System» [5] также отмечают многофункциональность «IBOT 3000», которая заключается в возможности принятия инвалидом разных положений, как следствия трансформации инвалидного кресла; беспрепятственном спуске/подъеме по лестницам, а также передвижению по неустойчивым поверхностям, таким как песок и гравий. Основным выводом тестирования мобильной системы «IBOT 3000», выполненный по заказу американской компании «Medline», состоит в том, что человек с инвалидностью, освоивший управление инвалидной коляской «IBOT 3000», становится гораздо более независимым и самостоятельным, особенно в приложении к общественной деятельности.

Еще одно средство передвижения с изменяющейся объемно-пространственной структурой было разработано специалистами из лаборатории «Kamata» при Токийском университете в кооперации с компанией «JTEKT», входящей в состав «Toyota Group». Модель получила название «NOBOROT» – роботизированное колесное транспортное средство, способное подниматься по лестницам. Транспортное средство имеет датчик приближения, который помогает определить каждую последующую ступеньку. Во время подъема или спуска корректируется положение подвижной, вращающейся платформы с закрепленными попарно четырьмя колесами. Трансформируясь в разные положения, это средство работает как единое целое и обеспечивает стабильно ровное положение инвалида, как и при поездке по ровной местности [10].

Кабина, в которой человек с инвалидностью осуществляет управление средством передвижения, выполнена в форме шара, члененного в соответствии с рисунком традиционного восьмипанельного баскетбольного мяча. Две верхние панели этого проектного решения выполнены в специальном стекле, остальные элементы в ахроматической гамме с традиционной для японских разработок голубой LED подсвет-

кой. Две нижние панели конструктивно соединены с вращающейся платформой.

Среди других аналогов корпорации «Toyota» необходимо выделить субкомпактвэн (в европейском варианте Мини-MPV) «Toyota Raum». Для людей с инвалидностью было создано несколько версий транспортного средства «Toyota Raum» [11]. Вот некоторые из них:

- версия с поворотным передним пассажирским сиденьем с дополнением в виде электрического подъемника инвалидного кресла;

- версия с поворотным и выдвигающимся задним пассажирским сиденьем, также электрический подъемник инвалидного кресла;

- версия с поворотным и выдвигающимся вперед передним пассажирским сиденьем и электрический подъемник инвалидного кресла в качестве дополнения;

- версия с ручным управлением, оснащенная инвалидной коляской, которая при помощи электрического крана манипулятора с дистанционным управлением самостоятельно убирается в салон. Следовательно, данной версией человек с инвалидностью может управлять без посторонней помощи.

Вариативность средства передвижения «Toyota Raum» может быть расценена как агрегатирование, то есть наличие определенных дополнительных элементов, применяемых в тех или иных ситуациях. В зависимости от потребностей человека с инвалидностью, появляется возможность выбора и комбинаторики нескольких операций в одном транспортном средстве. Преобразование объемно-пространственной структуры транспортного средства, придание ему функциональной и образной многозначности свидетельствует о трансформируемом характере построения этого объекта.

Проектное решение австрийского аналога – инвалидной коляски «CARRIER» основано на специальной конструкции колеса «Galileo Wheel», запатентованного израильской компанией «Galileo Mobility Instruments». Эта технология колеса сочетает в себе и колесный и гусеничный ход для преодоления максимально большего количества препятствий.

«Galileo Wheel» представляет собой колесную пару с минимальной комплектацией

в одну пару, где в необходимый момент система рычагов внутри колеса раскрывается в разные стороны. Каждый рычаг оканчивается роликом, который давит изнутри на резиновый обод колеса. Под действием этой силы меняется конфигурация покрышки, которая преобразуется и трансформируется в гусеничную [12].

В минимальной комплектации «Galileo Wheel» состоит из основного колеса и вспомогательного, то есть из одной колесной пары. Другие комплектации характерны большим количеством вспомогательных колес, соответственно и изменением конфигурации гусеницы при трансформации. Одна пара в разложенном состоянии – это каплеобразная форма, две пары – трапециевидная форма и так далее. В любом случае вспомогательное колесо, одно или несколько в собранном состоянии находятся внутри основного колеса, а в разложенном выдвигаются за его пределы.

Следует отметить, что первоначальное назначение «Galileo Wheel» рассматривалось в сфере военной робототехники, именно для этих целей была создана комбинированная структура, сочетающая в себе колесный и гусеничный ход. Если колеса были необходимы для передвижения робота по ровной поверхности, то трансформация в гусеницы обеспечивала перемещение по неустойчивой поверхности со сложным рельефом, с преодолением препятствий, в том числе ступеней лестницы.

С осуществлением этой задачи, колесо «Galileo Wheel» приобрело новые возможности дальнейшего развития, не только в сфере робототехники. Применение этого колеса в качестве оснащения инвалидной коляски значительно расширяет ее функциональные возможности, что отражено в концептуальном решении инвалидной коляски «CARRIER», где помимо спуска и подъема по лестнице добавляется функция вертикализации.

В целом, применение конструкции «Galileo Wheel» в техническом решении инвалидной коляски является перспективным направлением. Более того, целесообразным может быть сочетание «Galileo Wheel» со специальной конструктивной составляющей, которая позволила бы преобразовывать местоположение человека с инвалидностью в следующие положения:

- стандартное положение сидя;
- вертикальное положение (общение с другими людьми, возможность достать продукт с верхних полок в супермаркете, удобство оформления операций платежным терминалом, покупка продуктов в специальных автоматах и тому подобное);

- горизонтальное положение (необходимость изменения положения тела, возможность поднять упавший предмет, а также комфортное времяпрепровождению на отдыхе и тому подобное);

- положение «сидя, но на большей высоте», (возможность поставить книгу на верхнюю полку книжного шкафа, повесить белье для сушки и обеспечить другие бытовые необходимости);

- промежуточные положения, принимаемые вследствие определенных потребностей.

Заключение. Актуальность использования принципов трансформации в формообразовании средств передвижения для инвалидов очевидна, в первую очередь, обеспечением функциональной многозначности и расширением возможностей применения таких объектов.

Трансформирующиеся средства передвижения обладают рядом функциональных преимуществ, направленных на многоплановые решения в обеспечении надлежащего комфорта при удовлетворении соответствующих потребностей инвалидов. Таким образом, применение принципов трансформации в проектной деятельности дизайнера, направленной на разработку средств передвижения рационально, целесообразно и эффективно способствует минимизации вынужденной зависимости инвалидов от окружающих и повышению их уровня самоактуализации и самореализации.

Дальнейшие исследования планируется направить на изучение принципов транс-

формации, как эстетического фактора в об-разной проработке средств передвижения для инвалидов, используя практические результаты в написании диссертационного исследования по аналогичной теме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Семкин, В. В. Морфологическая трансформация как средство решения художественно-конструкторских задач: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.06 / В. В. Семкин. – М., 1983. – 15 с.
2. Кантор, К. М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К. М. Кантор. – М.: Искусство, 1967. – 279 с.
3. Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1996. – Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – 709 с.
4. Cooper, R. Use of the INDEPENDENCE 3000 IBOT transporter at home and in the community / R. Cooper, M. Boninger, A. Kelleher // Model Systems Knowledge Translation Center [Electroniuc resource]. – URL: <http://www.msktc.org/publications/detail/1128>.
5. Uustal, H. Study of the independence IBOT 3000 mobility system / H. Uustal, L. Minkel // Информационный портал «Technovelgy» [Electroniuc resource]. – URL: <http://pubget.com/paper/15605340/>.
6. Лола, Г. Н. Дизайн как социо-культурный феномен: автореф. дис. ... доктор филос. наук: 09.00.13 / Г. Н. Лола. – М., 1998. – 23 с.
7. Барышева, В. Е. Мобильные элементы и динамическая форма в пространстве жилого интерьера: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.06 / В. Е. Барышева. – М., 1993. – 16 с.
8. Мироненко, В. П. Архитектура, дизайн, эргономика: иллюстрированный терминологический словарь-справочник / В. П. Мироненко. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2009. – 403 с.
9. Минервин, Г. Б. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.: под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.
10. NOBOROT: транспортное средство для передвижения по лестнице // Социальный портал «ИНВАИННОВАЦИИ» [Электронный ресурс]. – URL: <http://innva.ru/novosti/noborot-transportnoe-sredstvo-dlya-peredvizheniya-po-lestnice/>.
11. Toyota Raum // Социальный портал «Sheinik.com» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.sheinik.com/avtoinval.php>.
12. Колесо Галилео на ходу меняет гусеницы [Электронный ресурс] // Информационный портал «Membrana». – URL: <http://www.membrana.ru/article/3237>.

Поступила в редакцию 24.12.2014 г.

УДК 78.01

Взгляды философии на значение музыкального искусства и музыкального образования для человеческого общества

Чжу Цзин, Полякова Е. С.

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», Минск



В статье рассматривается роль музыкального искусства и музыкального образования в жизни человеческого общества. Анализируются взгляды философии музыки Китая и России на взаимодействие музыки и человека, социальные функции музыкального искусства, позиции, на которых держится музыкальное образование в мире. Прослеживаются исторические тенденции и направления современного развития философии музыки: усиление взаимодействия разновидностей музыкального искусства, стремление к единству и взаимосвязи музыки с другими видами искусств, расширение звукового диапазона музыкального искусства и др. Философия музыки как основа теории и практики музыкального воспитания и образования, признание возможности изменения и развития человека под влиянием музыки, гуманистическая, демократическая направленность музыкального искусства и др. впервые формулируются как основополагающие позиции музыкального образования. Они являются общими для разных стран и позволяют с оптимизмом отнестись к формированию единой поликультурной музыкальной среды, позволяющей каждому человеку приобщиться к мировой сокровищнице музыки и усвоить совокупный эмоционально-духовный опыт человечества.

Исторические тенденции и направления современного развития философии музыки: усиление взаимодействия разновидностей музыкального искусства, стремление к единству и взаимосвязи музыки с другими видами искусств, расширение звукового диапазона музыкального искусства и др. Философия музыки как основа теории и практики музыкального воспитания и образования, признание возможности изменения и развития человека под влиянием музыки, гуманистическая, демократическая направленность музыкального искусства и др. впервые формулируются как основополагающие позиции музыкального образования. Они являются общими для разных стран и позволяют с оптимизмом отнестись к формированию единой поликультурной музыкальной среды, позволяющей каждому человеку приобщиться к мировой сокровищнице музыки и усвоить совокупный эмоционально-духовный опыт человечества.

Ключевые слова: философия музыки, музыкальное образование, традиции, человек, социальные функции музыки, совокупный эмоционально-духовный опыт человечества.

(Искусство и культура. — 2015. — № 3(19). — С. 116-123)

Ideas of Philosophy on the Value of Musical Art and Music Education for Human Society

Zhu Jing, Polyakova E. S.

Educational establishment «Belarusian State Pedagogical Maxim Tank University», Minsk

In the article the role of musical art and music education in the life of human society is considered. Ideas of the philosophy of music of China and Russia on the interaction of music and the human, social function of musical art, position of music education in the world are analyzed. Historical trends and directions of the contemporary development of music philosophy are traced: increased interaction of varieties of musical art, desire for unity and the relationship of music with other arts, expansion of the audible range of musical art, and others. Music philosophy as the basis of the theory and practice of music education, recognition of the possibility of human's transformation and development under the influence of music, humanistic, democratic character of the art of music and others, are identified for the first time as fundamental positions of music education. They are common to different countries and allow us to be optimistic with regard to shaping a single multicultural musical environment, which allows every person to join the world Treasury of music and to learn cumulative emotional and spiritual experience of mankind, which perfected itself in the masterpieces of musical art.

Key words: philosophy of music, music education, traditions, human, social functions of music, cumulative emotional and spiritual experience of mankind.

(Art and Culture. — 2015. — № 3(19). — P. 115-123)

Адрес для корреспонденции: e-mail: poljakova.elena@mail.ru – Е. С. Полякова

Современное состояние философии музыки характеризуется интеграцией различных взглядов на взаимодействие Человека и Музыки, Природы и Музыки. Одним из важнейших предметов изучения как философии, так и искусства является человек во всем многообразии его духовного мира, рациональной и образно-эмоциональной сфер сознания. При этом научная мысль отмечает важное различие между философией как наукой и музыкой как искусством. Философия апеллирует к рациональной сфере сознания, к категориально-понятийным средствам осмысления действительности, а музыкальное искусство – к эмоционально-аффективной сфере личности, к художественному мышлению, к отражению мира в чувственно-эмоциональных образах. Следует отметить, что осмысление и принятие ценностных пластов культуры возможно только в сочетании рациональной и эмоционально-аффективной сфер личности. Отсюда вытекает постулат о важной роли музыкального образования в становлении и развитии человека, в общении его к духовности.

Важно помнить, что мировая музыкальная культура и музыкальное образование всегда, сознательно или интуитивно, опирались на философские постулаты, отражающие взгляды той или иной эпохи, того или иного общества на ценности музыки, важность ее взаимодействия с человеком, роль и значение музыкального образования в жизни общества и государства (Аристотель, Конфуций, Лао Цзы, Платон и др.). Можно констатировать, что музыкальное искусство, как одно из самых сложных явлений человеческого духа, может быть описано как в рамках категориального аппарата философии, что облегчает осознание музыки, так и в понятиях художественно-образного мышления. Многозначность смыслов музыки обеспечивает возможность музыкального образования развивать все сферы личности обучающегося, что на протяжении веков признавалось передовыми умами человечества.

Вызывает интерес и тот факт, что философия музыки возникла с момента возникновения философии как одна из ее существенных частей, обеспечивающих анализ взаимодействия Человека и Музыки. В про-

тивовес этому факту, философия музыкального образования стала оформляться как наука только в конце XX века. Такие ученые, как Софья Лисса, Денеш Золтаи, Ион Гажим, А. С. Ключев, В. Г. Лукьянов, Л. Г. Тарапата-Бильченко, Ли Лин, Гун Нили и др. стоят у истоков этого нового направления философии [1–5]. При этом наиболее разрабатываемыми философией музыкального образования проблемами стали: искусствоведческое содержания музыкального образования (И. Гажим); функции музыкального искусства и идеи музыкотерапии в коррекции личности (А. С. Ключев); взаимосвязь этоса и аффекта (Д. Золтаи); значение музыкального искусства в становлении личности (Л. Г. Тарапата-Бильченко); роль социальных функций музыки (Ли Лин); проблема интерпретации в музыкально-педагогической деятельности (Гун Нили) и др.

Однако за гранью осмысления остались многие проблемы, которые могут быть решены философией музыкального образования. В частности, более широкого анализа требует проблема значимости музыкального искусства и соответствующего образования для сохранения многонационального музыкального наследия человечества, для полноценного жизнеосуществления человека, для преодоления тех вызовов, с которыми оно сталкивается в современной социокультурной ситуации; анализ путей и средств повышения аксиологичности музыкального образования для общества и государства и др. Особого осмысления требует и межкультурный диалог, взаимопроникновение взглядов на роль музыкального искусства и образования для человеческого общества.

Цель исследования – проанализировать взгляды китайских и российских ученых, философов на роль музыкального образования для человека и осмысление функционирования музыки в социуме с точки зрения решения проблем, стоящих перед человечеством.

Влияние музыки и музыкального образования на личность и социум. На раннем этапе человеческой истории музыка не представляла еще самостоятельного вида искусства. Искусство выступало в недифференцированном единстве, а вся художественная деятельность человека мо-

тивировалась и определялась магическими представлениями «о пользе». Воздействие музыки на личность и природу интерпретировалось в мистическом плане, смыкаясь с экстазом и музыкальной магией [1–3].

Важным моментом для нашего анализа философии музыки в роли музыкального образования является высказанная еще древнекитайской философией идея об изначальной музыкальности мира. Конституционной сущностью каждой вещи реального мира является звук, а в совокупной целостности все звуки мироздания составляют музыку. Музицирование, например, Сыма Цянь (древнекитайский философ и музыковед) рассматривает как процесс ментальной концентрации, в результате которого человеку удается воспринимать гармонию мира и действовать как ретранслятор мировых частот. В таких условиях цель музыки – предотвращать бесчинства, излечивать страдания народа, укрощать гнев Сына Неба [6]. Являясь своеобразной голограммой мироздания, музыка, в своем непосредственном звучании, позволяет человеку использовать ее как источник информации об устройстве мира. Музыка приобретает статус онтологической категории, становится элементом концептуальных матриц, описывающих Вселенную [6, с. 16]. Эта идея, дополненная теорией космического резонанса, показывала универсальную коммуникативность вещей, их взаимосвязь и зависимость, превращала человека в резонатор мировой гармонии, а музыку – в действенный способ оптимизации жизни. Можно с достаточной точностью сделать вывод, что музыка играла в древнем Китае значительную роль как модель мироздания и онтологическая категория, обуславливающая изменения человека, общества и государства для достижения ими мировой гармонии, т. е. философия музыки являлась одной из значимых основ теории и практики музыкального воспитания и образования, дающей четкое осознание воспитывающей и развивающей функции музыки, которые, таким образом, были общепризнанными.

Однако, как пишет в своей работе Хуан Пин, традиционная культура Китая «...рассматривает природу, как единую часть жизни, подчеркивает, что между человеком и природой существует прямая связь – един-

ство неба и человека. Эстетическое восприятие и стремление понять психологию человека, подчеркнуть человеческий разум – все эти аспекты выделялись и почитались в традиционной культуре» [7, с. 8]. Китаеведы признают, что китайская культура опирается на религиозную философию. Соответственно и традиционная китайская музыкальная культура находилась под большим влиянием религиозной философии.

Традиции музыкально-образовательной практики уходят своими корнями еще в период зарождения конфуцианства, даосизма и буддизма. Несмотря на различия во взглядах на категорию развития у Конфуция, Мо Цзы, Лао Цзы основным для наших дальнейших рассуждений стало признание движения, развития и изменения Мира, Человека, Природы.

Философия музыки Китая признает, что, созданная человеком, музыка способна выразить все многообразие мира и природу самого человека. Китайская философия, эстетика и музыкальная педагогика подчеркивают также общественный характер музыкального искусства, его воспитательные и образовательные функции и, в конечном итоге, ценность музыки для личности, общества и государства.

Отсюда вытекает важный постулат философии музыкального искусства и музыкального образования Китая, которые признают возможность изменения и развития человека под влиянием музыки. Особое значение придается гуманистической направленности музыки, которая при всей своей эмоциональной насыщенности, отражающей мысли и чувства народа, тем не менее, имеет некие ограничения и опирается на категорию меры.

Развивавшаяся на территории России в XIX–XXI вв. философия музыкального искусства также легла в основу функционирования как музыкального искусства, так и музыкально-педагогической практики. В условиях полиэтнического состава населения России воспитание на базе русских культурных ценностей (включая, естественно, и ценности музыкальной культуры) представляло собой сложный, многомерный, нелинейный процесс.

Тем не менее, применительно к русской культуре В. С. Соловьев, известный русский

философ, признавал в ней наиважнейшими категориями Истину, Добро и Красоту, рассматривая их сквозь призму традиционных православных ценностей. Все это связывалось с понятием «русской идеи», которую И. А. Ильин, например, оценивал как квинтэссенцию русской духовности, резко контрастирующей с нарастающей бездуховностью западноевропейской технократической цивилизации.

Феномен русской культуры (и музыкальной, в том числе) привлекал к себе внимание практически всех российских мыслителей, как предшественников В. С. Соловьева (И. С. Аксаков, И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, С. П. Шевырев и др.), так и представителей последующих поколений (В. В. Зеньковский, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Н. О. Лосский и др.). Однако, признавая огромные заслуги вышеперечисленных философов и методологов славянской культуры, нельзя не отметить одновременно, что в их трудах философские взгляды о музыке, музыкальном образовании, их роли в жизни общества и т. д. не нашли полного и всеобъемлющего воплощения. Тем не менее, русские мыслители и деятели культуры, проецируя свои философские взгляды на российское образование (и музыкальное образование в том числе), отстаивали идею воспитания «цельного человека», несущего в себе как народно-православные, так и общечеловеческие ценности [8]. Научные основы новой, гуманистической теории обучения были заложены в России П. Ф. Каптеревым. Он солидаризировался с рядом идей религиозных мыслителей (В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева и др.), придавая большое значение духовному началу в жизни человека [8, с. 21].

В российской педагогике ряд российских дидактов и педагогов-практиков с большей или меньшей последовательностью утверждали идею образования, ориентированного на национальную культуру. Концептуальной основой этой идеи стали работы К. Д. Ушинского, согласно которым обучение и воспитание молодых россиян должны основываться на народных началах, освященных национальными традициями, – ибо никакие иные источники, включая и абстрактно-гуманистические идеи, – не сформируют нравственно-устойчивую и духовно богатую личность [8].

Подобные высказывания фигурируют и в настоящее время на общефилософском, дидактическом и культурологическом уровне – вне специальной ориентации на сферу художественно-эстетического воспитания и образования. Необходимо отметить, что принципы народности и реализма в XIX веке внедрялись в русское искусство, в частности, музыкальное творчество композиторами «Могучей кучки» и рядом других русских композиторов, не вошедших в это объединение. Они становились главными принципами педагогики искусства, сохранив свое значение и в наши дни. В среде российских музыкантов и в то время, и сейчас философское осмысление проблем культуры и художественного (музыкального) воспитания и образования во многом детерминировано тем уровнем, на котором эти проблемы осмысливались философией музыки.

Музыкальная культура современного российского общества в ее целостном выражении не может не быть многослойной и полифункциональной, в которой приоритетная роль должна принадлежать по логике вещей соответствующим национальным традициям, равно как органично связанными с ними художественно-эстетическим идеалам, которые восходят к временам М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и др. Их философские, художественно-творческие и социокультурные позиции, их мироощущение, их профессиональная музыкальная деятельность воплощаются как в художественном творчестве, так и в музыкальной педагогике. Определяя главный вектор развития русской музыкальной культуры XIX века в целом, можно отметить, что идеи музыкального воспитания и образования, функционировали на тех же нормативных и эстетических основаниях, что и музыкальное творчество названных выше композиторов.

Приоритет художественно-содержательного начала музыки перед формально-структурирующим, идейно-эстетического смысла – перед композиционной схемой, звуковой конструкцией, образно-поэтического мышления – перед так называемым «технократическим» мышлением, потребовал обращения философии музыки к анализу таких качеств и свойств человека как

эмпатия, склонность к вчувствованию, сопереживанию, непосредственному эмоциональному отклику на музыку и прочему.

При этом философия музыкального искусства выделяет некие принципы, которые лежат в основе национальной музыки.

Как антропоцентристская ориентация в музыкальном творчестве и практической музыкальной деятельности выделяется **гуманизм**. Он рассматривается как атрибутивное свойство сознания и мироощущения, отражающее внимание и интерес к человеку, его внутреннему миру, душевной среде, его гражданским правам и обязанностям. Гуманизм позволяет выявить индивидуально-своеобразное в типическом – и наоборот.

Народность как принцип отражает и преломляет национальный менталитет в музыке и воплощает художественными средствами мышление и мироощущение народа. Ассимиляция и активная творческая переработка музыкантами, педагогами народных традиций (от современных образцов до мифологии и эпоса) позволяет раскрыть особое художественное мироощущение человека, оценивающее настоящее и прошлое культуры сквозь призму национальных эстетических норм и критериев. На основе народности у новых поколений формируется демократизм убеждений и представлений о морально-этическом, нравственном идеале, выраженном в музыкальном искусстве и переданном средствами музыкальной педагогики.

Реализм как художественное отражение жизни в произведениях музыкального искусства обеспечивает правдивое, искреннее воплощение эмоций и чувств человека в музыке, точную, адекватную передачу его душевных состояний и переживаний. Реалистические традиции сохраняются и передаются в народном и профессиональном музыкальном искусстве из поколения в поколение и обеспечивают преемственность художественного мироощущения и воплощения жизненных явлений в музыке.

Ретроспективный взгляд на музыкальное искусство позволяет констатировать, что философия музыки и музыкального образования России, как и музыки и музыкального образования Китая, традиции музыкально-образовательной практики опираются на религиозную базу. В Китае

это – конфуцианство, даосизм и буддизм, а в России – православие.

Развивающая функция музыкального искусства, которую признавали ведущие философы и музыканты прошлого, отражает общефилософские взгляды на движение, развитие и изменение Мира. Гуманистическая, демократическая направленность музыки, опирается на ее народные истоки и выражает мысли и чаяния народа и способна передать все многообразие мира и природу самого человека. Воспитательные и образовательные функции, ценность музыки для личности, общества и государства признаются как передовыми учеными, музыкантами-педагогами Китая, так и научной общественностью России.

Начало XXI века характеризуется пристальным вниманием к проблемам философии музыкального образования, т. к. назрела необходимость осмысления функционирования музыки в социуме с точки зрения проблем, стоящих перед человечеством. Например, А. С. Ключев, Л. Г. Тарапата-Бильченко рассматривают перспективы развития музыкального искусства, образования и совершенствования мира [1–3].

Эти проблемы исследуются в различных направлениях и с опорой на разные методологические принципы.

Важным направлением является *усиление взаимодействия всевозможных разновидностей музыкального искусства*. Уже в настоящее время ощущается тесное взаимовлияние различных музыкальных направлений, жанров, стилей, что, безусловно, приводит к взаимообогащению различных течений и музыкальных систем. Это направление развития мирового музыкально-образовательного процесса не может не опираться на тесные поликультурные связи между различными нациями и государствами. Сравнение, например, музыкальных образовательных систем Китая и России лежит именно в русле взаимодействия и взаимообогащения различных музыкальных культур и различных видов музыкального искусства. Основой этого направления является признание единства и целостности всего мирового музыкального процесса. Отсюда вытекает, что общефилософский принцип холизма определяет базу исследований этого направления.

К этому направлению примыкает тенденция комплексного воздействия искусств, которая определяет *стремление к единству и взаимосвязи музыки с другими видами искусств*, т. к. это отвечает потребности в многостороннем моделировании человеческого жизнедействования во всей его целостности. Исследование этого направления опирается на принцип комплексности.

А. С. Ключев, отмечает также *расширение звукового диапазона музыкального искусства за счет включения в ткань музыкальных произведений звучания биологической и физической природы*. Е. В. Назайкинский ввел понятие «расширяющейся музыкальной Вселенной», которое перекликается с высказыванием Р. М. Шейфера о задаче объединения науки и искусства на службе Человека и расширении их влияния на мировые процессы. Эти идеи прорастают в современной философии музыки и музыкального образования еще со времен Конфуция, Лао Цзы, Аристотеля и Платона (музыка как концептуальная матрица Вселенной, роль музыки в жизни человека и общества) [2; 3]. Основопологающим методологическим принципом этого направления является принцип всеобщей взаимосвязи и зависимости.

Значимым направлением развития современного музыкального искусства является *усложнение музыкального языка* за счет повышения коммуникативности музыки: узнаваемых на слух интонаций музыки, звуковых построений и т. д., означающих и выражающих определенные эмоциональные состояния человека. Включение в элементы музыкального языка того, что традиционно считается как бы противоположным звучанию – тишины. Тишина, как и смысловые паузы в музыке, является элементом, включенным в самоидентификацию личности через музыкальное искусство, т. к. позволяют осмыслить и категоризировать через музыкальное восприятие феномены музыки и личности человека, опереться на диалогизм и полилогизм жизни и искусства. Диалогичность как принцип повышает коммуникативные процессы в музыкальном искусстве и педагогике.

Наконец, философия музыкального искусства проскопирует *усложнение роли*

композитора, исполнителя и слушателя в музыкально-творческом процессе будущего. Развивающая роль музыки предполагает приобщение каждого представителя человечества к одному из основных видов музыкальной деятельности, т. к. представление мира в звучащих образах отвечает его насущным потребностям. Музыкальное образование в этом случае становится условием не только сохранения мирового музыкального наследия, но и обеспечивает дальнейшее развитие музыкального искусства и мирового музыкально-педагогического процесса.

Попытаемся проанализировать взгляды педагогов-музыкантов и философов КНР, которые отражают состояние современной философской и музыкальной мысли о роли и значении музыкального искусства.

Китайская философия музыки, эстетика, музыкальная педагогика признают, что с момента зарождения музыкального искусства, оно выполняет свою социальную функцию. Это проявляется в рабочих (трудовых) песнях, охотничьих танцах, современном оформлении праздников и т. д. Можно сказать, что музыка как ни один вид искусства выполняет свою социальную роль, обеспечивая социализацию личности через освоение музыкального искусства. Современный философ и эстетик Дон Чжуншу, исследуя происхождение музыки и ее социальных функций, опирался на исторические корни конфуцианства в рассмотрении роли музыки в жизни общества. С его точкой зрения солидаризируется Ли Лин, который рассматривает роль социальной функции музыки [4].

Эти позиции совпадают со взглядами российских философов, эстетиков, педагогов-музыкантов России. Так, А. М. Сохор во второй половине XX века утверждал важность и ведущую роль социальных функций музыкального искусства, определяя одними из главенствующих развивающую, воспитательную и образовательную функции.

Большинством ученых Китая признается, что музыка и природа, человек и общество тесно взаимосвязаны. Глубокое социальное и культурное значение имеет концепция музыки как средства эмоциональной адаптации человека, культивирования, развития его характера. Музыка напрямую связа-

на с поведением человека и становлением его как социально-культурного существа, – так рассматривает музыкальное искусство Гун Нили, в своей работе 2007 года «Значимость музыкальной интерпретации в Китайской традиционной культуре» [5]. Это подтверждает единые позиции философов и педагогов-музыкантов КНР и РФ, которые, опираясь на традиции прошлого, признают развивающую и воспитывающую функции музыкального искусства.

Значимым является исследование эмоциональных факторов музыкального искусства, проведенное Пан Сяоминь [9]. Музыка является отражением социальной жизни человека, в то время как содержанием музыки является его эмоциональная сфера. Она несет эмоциональную информацию и обеспечивает трансляцию эмоционального опыта человечества и реализацию социальных функций. Эмоция относится к проявлениям психической деятельности личности и отражает отношения человека к объективной реальности. Несмотря на всю сложность эмоциональных проявлений человека, музыка способна выразить все богатство оттенков человеческих мыслей и чувств. Эта позиция перекликается с позицией А. С. Даргомыжского, который утверждал, что музыка является отражением жизненной изменчивости эмоциональных состояний и настроений личности.

Проведенный анализ позволяет впервые сформулировать общие для разных стран, в нашем случае КНР и РФ, позиции философии музыки и музыкального образования, позволяющие с оптимизмом отнестись к формированию единой поликультурной музыкальной среды, позволяющей каждому человеку приобщиться к мировой сокровищнице музыкального образования.

Заключение. Итак, нами осуществлен в историческом контексте сопоставительный анализ взглядов философии музыки и философии музыкального образования КНР и РФ. Несмотря на различия, существующие в менталитете Востока и Запада, славянских и китайских традиций – впервые отмечено значительное совпадение взглядов передовых ученых разных регионов мира на музыкальное искусство и музыкально-педагогическую практику. Сформулируем основные

позиции, которые признаются мировым сообществом:

- философия музыки для обеих стран являлась одной из значимых основ теории и практики музыкального воспитания и образования, дающей четкое осознание воспитывающей и развивающей функции музыки;

- находясь под большим влиянием религиозной философии, философия музыки и музыкального образования всегда придавала большое значение духовному началу в жизни человека;

- ученые издревле признают возможность изменения и развития человека под влиянием музыки;

- с момента зарождения музыкальное искусство выполняет свои социальные функции;

- особое значение придается гуманистической, демократической направленности музыкального искусства;

- на протяжении веков в обеих странах последовательно утверждается идея образования, ориентированного на национальную культуру, которая отражает и преломляет национальный менталитет в музыке и воплощает художественными средствами мышление и мироощущение народа;

- реалистические традиции сохраняются и передаются из поколения в поколение и обеспечивают преемственность художественного мироощущения и воплощения жизненных явлений в музыке;

- глубокое социальное и культурное значение имеет концепция музыки как средства эмоциональной адаптации человека, культивирования и развития его характера. Музыкальное искусство несет эмоциональную информацию и обеспечивает трансляцию эмоционального опыта человечества и реализацию социальных функций.

Проведенный анализ показал, что традиции функционирования музыкального искусства с древнейших времен до наших дней опираются на несколько перечисленных выше основополагающих позиций философии музыки и музыкального образования. Из всего вышеизложенного следует вывод, что «музыка как часть общественного сознания отражает, выражает, сохраняет и передает другим поколениям совокупный эмоционально-духовный опыт челове-

ства, откristаллизовавшийся в шедеврах музыкального искусства» [10, с. 567].

Таким образом, музыкальное искусство и его роль в жизни Человека и Человечества поистине неопенимы. Музыкальное образование приобщает каждого представителя человечества к этому виду художественной деятельности и обеспечивает приобретение опыта эмоциональных переживаний и перевод его в плоскость реальных отношений личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ключев, А. С. Философия музыки / А. С. Ключев. – СПб.: Астерион, 2010. – 227 с.
2. Лукьянов, В. Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки / В. Г. Лукьянов. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1978. – 62 с.
3. Тарапата-Бильченко, Л. Г. Філософія музики: навчальний посібник для студентів та магістрантів факультету мистецтв / Л. Г. Тарапата-Бильченко. – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. – 76 с.
4. 李凌. 音乐的社会功能问题[J]. 中央音乐学院学报. 1980 (01). – Ли, Лин. Проблемы социальной функции музы-

ки / Лин Ли // Центральная музыкальная консерватория. – 1980. – № 1. – С. 12–16.

5. 龚妮丽. 中国传统文化视野中的音乐文化意义解读 [J]. 星海音乐学院学报 2007(9). – Гун, Нили. Значимость музыкальной интерпретации в Китайской традиционной культуре / Нили Гун // Синхайская музыкальная консерватория. – 2007. – № 9. – С. 30–35.

6. Сыма, Цянь. Юэ шу («Трактат о музыке») / Цянь Сыма // Исторические записки («Ши цы»). – М.: Наука, 1986. – Т. 4. – С. 77–92.

7. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Пин Хуан; под общ. ред. В. А. Гуревич. – СПб.: Астерион, 2009. – 158 с.

8. Юдин, А. П. Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: / А. П. Юдин; Моск. гос. пед. ин-т. – М., 2004. – 68 с.

9. 潘晓敏. 试论音乐艺术中的情感因素 [J]. 湖州师范学院学报 2002 (4). – Пан, Сяоминь. Эмоциональные факторы музыкального искусства / Сяоминь Пан // Хучжоуский педагогический колледж. – 2002. – № 4. – С. 64–66.

10. Полякова, Е. С. Музыкальное образование и вызовы современности / Е. С. Полякова // Современное образование: роль психологии: материалы X юбилейной междунар. науч.-практ. конф. / Психологический институт РАО. – М.; СПб.: Нестор-История, 2014. – С. 564–569.

Поступила в редакцию 02.04.2015 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 Ван Гога «Подсолнухи».

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.