

ISSN 2222-8853



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

№ 4(20) 2015

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2015 № 4(20)

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

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

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. Владимировна, Н. А. Гугнин, В. В. Кулененюк, 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. Gugnin, 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 07.12.2015 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 15,58. Уч.-изд. л. 11,91. Тираж 100 экз. Заказ 175.

Оглавление**Contents****Искусствоведение**

| | |
|--|----|
| <i>Цыбульскі М. Л.</i> Міф і міфапэтыка выяўленчага мастацтва ў XX стагоддзі | 6 |
| <i>Макаревич А. В.</i> Видеоарт: этапы технологической и художественной трансформации | 17 |
| <i>Луговский А. Ф.</i> Техническая составляющая в формировании проектного образа в экодизайне | 22 |
| <i>Босый И. М.</i> Характерные черты дизайна мебели-трансформера в странах Дальнего Востока конца XX – начала XXI столетия | 27 |
| <i>Литовченко Н. Н.</i> Основные этапы формообразования детской мебели | 32 |
| <i>Брыжаченко Н. С.</i> Влияние технологий на формирование принципов создания интерактивной предметно-пространственной среды | 39 |
| <i>Христюк Ю. С.</i> Подходы к организации объемно-пространственных решений в проектировании интроверсивной игровой среды | 49 |
| <i>Руткевич С. А.</i> Современные способы расширения выразительных возможностей духовых инструментов ... | 54 |

Культурология

| | |
|---|----|
| <i>Соколова О. М.</i> Город как текст культуры: структурно-семиотический подход | 60 |
| <i>Рудковский Э. И.</i> Культурный код, историческая память и региональное сотрудничество | 69 |
| <i>Джумантаева Т. А.</i> Музеєграфічны агляд з нагоды 30-годдзя самастойнасці Полацкага музея-запаведніка | 75 |

Art History

| | |
|--|----|
| <i>Tsybulski M. L.</i> Myth and Mythological Pathetics of Fine Arts in the XXth Century | 6 |
| <i>Makarevich A. V.</i> Video Art: Stages of Tehnological and Artistic Transformation | 17 |
| <i>Lugovsky A. F.</i> Scientific Component in Shaping the Project Image in Ecodesign | 22 |
| <i>Bosiy I. M.</i> Characteristic Features of Furniture-Transformer Design in the Far Eastern Countries of the Late XXth – Early XXIst Centuries | 27 |
| <i>Litovchenko N. N.</i> Main Stages of Children's Furniture Form Building | 32 |
| <i>Bryzhachenko N. S.</i> Impact of Technology on Shaping the Principles of Creating Interactive Object and Spatial Environment | 39 |
| <i>Khrystiuk J. S.</i> Approaches to Three-Dimensional Solution in the Design of Introversion Playing Environment | 49 |
| <i>Rutkevich S. A.</i> Modern Ways of Expressive Opportunity Expansion of Wind Instruments | 54 |

Cultural Studies

| | |
|---|----|
| <i>Sokolova O. M.</i> City as Text of Culture: Structural and Semiotic Approach | 60 |
| <i>Rudkovski E. I.</i> Cultural Code, Historical Memory and Regional Cooperation | 69 |
| <i>Jumantayeva T. A.</i> Museographical Review on the Occasion of the 30th Anniversary of Independent Existence of Polotsk Museum-Reserve | 75 |

| | | | |
|---|----|---|----|
| <i>Николаенко С. В.</i> Культура Витебщины с позиции лингводидактики ... | 82 | <i>Nikolaenko S. V.</i> Vitebsk Culture from the Point of View of Linguistic Didactics | 82 |
| <i>Новоселова В. И.</i> Культурный глобализм Средневековья: Крескес Авраам, создатель Каталонского атласа | 89 | <i>Navasiolava V. I.</i> Cultural Globalization of the Middle Ages: Cresques Abraham, the Creator of the Catalan Atlas | 89 |
| <i>Самосюк Н. В.</i> Развитие культурной идентичности православного населения Западной Беларуси в межвоенный период | 96 | <i>Samosiuk N. V.</i> The Development of the Cultural Identity of the Orthodox Population of Western Belarus in the Interwar Period | 96 |

Педагогика

| | |
|---|-----|
| <i>Гриценко В. В., Орлова А. П.</i> Теоретико-методические основания разработки программы исследования роли русского и белорусского фольклора в формировании этнической идентичности | 104 |
| <i>Беженарь Ю. П.</i> Инновационно-творческая деятельность в учебном процессе художественно-графического факультета | 112 |
| <i>Уласевич Т. П.</i> Содержание и структура основных составляющих электронного учебно-методического комплекса по декоративно-прикладному искусству для студентов художественных специальностей ... | 122 |

Pedagogics

| | |
|---|-----|
| <i>Gritsenko V. V., Orlova A. P.</i> Theoretical and Methodological Fundamentals of the Development of the Research Program of the Role of Russian and Belarusian Folklore in Shaping Ethnic Identity | 104 |
| <i>Bezhenar Yu. P.</i> Innovation and Creative Activity in the Academic Process of the Art Faculty | 112 |
| <i>Ulasevich T. P.</i> Content and Structure of Main Components of the Electrone Applied Arts Academic and Methodological Complex for Art Students | 122 |

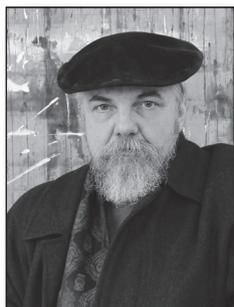


ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Міф і міфапаэтыка выяўленчага мастацтва ў XX стагоддзі

Цыбульскі М. Л.

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



Самасвядомасць еўрапейскай культуры ў XX стагоддзі стала відавочнай падставай і выдатным грунтам для развіцця новай хвалі міфалагічнага мыслення. Моцна ўзросшы аб'ём міфалагічнага мыслення ў XX стагоддзі засведчыў з'яўленне міфа новага тыпу не столькі цэласнага і эстэтычна аформленага, колькі шырока распаўсюджанага ў выглядзе нейкіх першасных структур міфаў, іх асобных састаўных частак (матываў, першавобразаў, тыпаў, архетыпаў). Вызначаючы толькі нейкую частку міфа, яго першасную ідэю-форму, міфемы і міфалагемы занялі месца завершаных форм міфаў. З іх дапамогай адбывалася актуалізацыя дамінуючых культурных кодаў.

У мінулым стагоддзі адбылося перасэнсаванне паняцця “міф”, у чым немалаважную ролю адыграла развіццё семітыкі, усведамленне складанай знакавай суб'ектна-аб'ектнай прыроды міфа і радыкальна наватарскі змест культуры і мастацтва мадэрнізму. Усё гэта прывяло да абноўленага ўспрымання міфа як закадзіраванага комплексу ведаў пра свет, вызначэння яго ў якасці своеасаблівай матрыцы чалавечай памяці. Пачуццёва-паэтычная форма міфаў як і насычанае эмацыянальнасцю міфалагічнае мысленне сталі добрай глебай для развіцця мастацтва XX стагоддзя. У сувязі са зменай анталогічнага статусу міфа, які становіцца значнай рэаліяй мастацтва, шматграннасцю праявы міфа ў розных відах, жанрах, вобразах усё большую актуальнасць набывае неабходнасць асэнсавання асаблівасцей яго паэтыкі.

Ключавыя словы: міф, міфапаэтыка, XX стагоддзе, выяўленчае мастацтва.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 6-16)

Myth and Mythological Pathetics of Fine Arts in the XXth Century

Tsybul'ski M. L.

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

Self identity of the XXth century European culture became an apparent condition and outstanding basis for the development of a new wave of mythological thinking. A powerfully emerged volume of mythological thinking in the XXth century testified to the appearance of a new type of myth which is not so much wholesome and aesthetically shaped but widely spread in the form of some primary structures of myths, their constituent parts (motifs, primordial images, types, archetypes). While singling out only some part of the myth, its original idea-form, mythemes and mythologemes took the place of completed form-myths. With their help actualization of dominating cultural codes took place.

Last century reconsideration of the notion of myth took place in which a significant role was played by the development of semiotics, clarification of the complex sign subject and object nature of the myth and radical new content of culture and the art of modernism. All this resulted in a new perception of the myth as an encoded complex of knowledge of the world, its identification as a matrix of human memory. The sense and poetic form of the myth as well as percolated with emotions mythological thinking became good soil for the development of the XXth century art. In connection with the change of the ontological status of the myth, which becomes a significant reality of art, multiedge manifestation of the myth in different genres, images, the issue of understanding and features of its poetics become more and more topical. Addressing the poetics of the myth in fine arts makes it possible to raise the study of artists' works onto a new level.

Key words: myth, mythological poetics, XXth century, fine arts.

(Art and Culture. — 2015 — № 4(20). — P. 6-16)

Міфалогія, як і міфы, захоўвае сваю актуальнасць і прысутнасць ва ўсіх сферах жыццядзейнасці чалавека і грамадства на працягу стагоддзяў. З'яўленне міфаў звычайна злучаюць з патрэбай разумення і асэнсавання свету ў цэлым. Яны і ўзнікаюць як нейкія зменлівыя мадэлі рэчаіснасці, якія паступова ўскладняюцца. У механізме ўтварэння міфа асобая роля належыць актыўнасці творчай свядомасці чалавека.

Самасвядомасць еўрапейскай культуры ў XX стагоддзі стала відавочнай падставай і выдатным грунтам для развіцця новай хвалі міфалагічнага мыслення. І хоць паводле юнгаўскай канцэпцыі міфатворчасць уяўляе сабой бесперапынны працэс, уласцівы чалавецтву ва ўсе часы, менавіта мінулае стагоддзе стала своеасаблівым апагеям гэтай з'явы. Моцна ўзросшы аб'ём міфалагічнага мыслення ў XX стагоддзі засведчыў з'яўленне міфа новага тыпу не столькі цэласнага і эстэтычна аформленага, колькі шырока распаўсюджанага ў выглядзе нейкіх іх першасных структур, асобных састаўных частак (матываў, першавобразаў, тыпаў, архетыпаў). Вызначаючы толькі нейкую частку міфа, яго першасную ідэю-форму, міфемы і міфалагемы занялі месца завершаных форм. З іх дапамогай адбывалася актуалізацыя дамінуючых культурных кодаў.

У XX стагоддзі міф выступае аб'ектам мастацтвазнаўчых, псіхалагічных, філасофскіх даследаванняў, узнікае мноства разнастайных яго тэорый, якія датычацца як тлумачэння праблем яго зместу, так і вывучэння генезісу. Даследчыкі міфа ў гэты час разважаюць пра тагачасныя межы міфалагічнай свядомасці, адзначаюць устойлівасць іх папулярнасці ў культуры і мастацтве. Пры гэтым зразумела, што мастацтва паранейшаму не адкрывала міфаў, яно было формай іх з'яўлення (прэзентацыі), як пісаў расійскі мастацтвазнаўца М. В. Алпатаў.

У мінулым стагоддзі адбылося пераасэнсаванне паняцця “міф”, у чым немалаважную ролю адыграла развіццё семіётыкі, усведамленне складанай знакавай суб'ектна-аб'ектнай прыроды міфа і радыкальна наватарскі змест культуры і мастацтва мадэрнізму. Усё гэта прывяло да абноўленага ўспрымання міфа як закадзіраванага комплексу ведаў пра свет,

вызначэння яго ў якасці своеасаблівай матрыцы чалавечай памяці.

Пачуццёва-паэтычная форма міфаў, як і насычанае эмацыянальнасцю міфалагічнае мысленне, стала добрай глебай для развіцця мастацтва XX стагоддзя. У сувязі са зменай анталагічнага статусу міфа, які становіцца значнай рэаліяй мастацтва, шматграннасцю праявы міфа ў розных відах, жанрах, вобразах усё большую актуальнасць набывае неабходнасць асэнсавання асаблівасцей яго паэтыкі.

Мэта дадзенага артыкула – вызначэнне ролі міфа ў мастацтве, аналіз сутнасці міфалагічных уяўленняў пра свет і іх уплыву на развіццё культурнага ўніверсуму, аналіз унутраных механізмаў функцыянавання міфа ў мастацтве.

Метадалагічным прынцыпам даследавання з'яўляецца феноменалагічнае разуменне міфа, як неад'емнай структуры чалавечай свядомасці, якая задае сэнсавы кантэкст успрыняццю рэальнасці. Аднак, для даследавання зменаў уяўленняў пра сутнасць міфа ў гістарычнай рэтраспектыве; для усведамлення ўзаемасувязі міфа з рознымі сферамі культуры выкарыстаны сістэмны падыход і параўнальна-супастаўляльны аналіз.

Ступень тэарэтычнай распрацаванасці праблемы. Яшчэ К. Г. Юнг прыйшоў да высновы, што міф з'яўляецца інструментам спасціжэння абсалютнай праўды, ірацыянальнай па сваёй сутнасці. Але ж найбольш актыўна вывучэнне міфа пачынаецца з сярэдзіны XX стагоддзя. З найбольш значных аўтараў тут можна вылучыць М. Эліадэ, які асноўным увасабленнем традыцыйнай і сучаснай міфатворчасці лічыць літаратуру і мастацтва, Р. Барта, які асаблівую ўвагу надаў апісання сучасных міфаў і разглядае сучасны міфалагізм у якасці камунікатыўнай сістэмы, К. Леві-Строса, што распрацаваў тэорыю міфалагічнага мыслення, вызначальнымі прыкметамі якога з'яўляюцца метафарычнасць і апераванне гатовым наборам элементаў. Даволі грунтоўны аналіз большасці пытанняў тэорыі феноменалогіі міфа можна сустрэць у працах Е. Мелецінскага “Паэтыка міфа”, К. Хюбнера “Праўда міфа” і В. Найдыша “Філасофія міфалогіі. XIX – пачатак XXI ст.”.

Праблемы ўзаемасувязі міфалагічнай свядомасці і мастацтва разглядаюцца ў

працах С. Батракавай, В. Бычкова, М. Германа, В. Кулікавай, В. Мірыманова, Х. Артэгі-Гасэта, В. Руднева, В. Фрэйдзенберг, М. Хрэнава, А. Якімовіча. Гэтыя і шматлікія іншыя навукоўцы мінулага стагоддзя сфармулявалі новы падыход да феномену міфа ў мастацтве.

У выніку ў сучаснай навуцы назапашана мноства часам несумяшчальных вызначэнняў міфа, а рознагалоссе меркаванняў па гэтым пытанні не раз адзначалася даследчыкамі. Адной з прычын супярэчлівасці з'яўляецца тое, што розныя навукі вывучаюць тыя, ці іншыя бакі, уласцівасці міфатворчасці, яе праявы, вылучаюць і абсалютызуюць толькі адну з функцый міфа.

У дачыненні да мастацтва выяўленчага міфапаэтыка звернута да аналізу сутнасці міфа, яго генезісу, відаў і форм праяўлення ў разнастайных жанрах. Міфапаэтыка вывучае міфалагічныя структуры і вобразы, разглядае мастацкі твор з пункту гледжання адлюстравання ў ім міфаў і міфалагічных выяў.

З часоў узнікнення міф значна пашырыў свае межы і сёння ўяўляе сабою своеасабліва метафізічна злучаныя элементы тэорыі і мастацкай творчасці. У мастацтве, як і ў жыцці, міф задавальняе патрэбу чалавека ў цэласных ведах пра свет, абумоўлівае сістэму каштоўнасных арыентацый, фармуе сродкі і метады сімвалічнага мыслення. Інакш кажучы, як гэта і адзначаў вядомы рускі філосаф А. Лосеў, міф – гэта “неабходная катэгорыя жыцця і думак, далёкая ад усякай выпадковасці і самаўпраўнасці. (...) найвышэйшая па сваёй канкрэтнасці, максімальна інтэнсіўная і ў найбольшай ступені напружаная рэальнасць” [1].

Міфалогія XX стагоддзя. Кожны гістарычны этап звяртаецца ды тых ці іншых гістарычных міфаў і, да таго ж, фармуе, прапагандуе міфы свайго часу. Міф тлумачыць каштоўнасці сучаснай культуры, ачалавечвае і персаніфіцыруе з'явы навакольнага свету, падтрымлівае традыцыю. Іншымі словамі, міф паўстае абавязковым падмуркам усякай культуры. І ў гэтым сэнсе міфы “традыцыйныя” і “сучасныя” адыгрываюць аднолькавую ролю.

XX стагоддзе асабліва багата міфалагічнымі канцэпцыямі, што абумоўлена шэрагам прычын. Відавочна, што як гэта і было на працягу ўсёй гісторыі, міфы ў XX стагоддзі ствараліся ў залежнасці ад

пэўных запатрабаванняў, стратэгіі соцыума і асобных яго індывідаў. А ў мастацтве міфалогія часта выкарыстоўвалася як узмацняльнік тых, ці іншых каштоўнасцей. Але ж у XX стагоддзі мастацкі твор пачынае сам быць падобным па сваёй структуры на міф. Міф і рэальнасць становяцца раўнапраўнымі састаўнымі часткамі мастацкага твора [2].

Міфалогію XX стагоддзя нельга абазначыць толькі як мазаічную ці хаатычную, паколькі яна валодае сістэматызаванай канцэптואльнай формай, якая стваралася не без дапамогі сацыялогіі. Сучасныя міфы, як і іх “класічныя продкі”, паралельныя ідэям і не з'яўляюцца абстракцыяй, выдумкай, ці метафізічнымі пабудовамі. У аснове міфа заўжды імкненне выразіць тыя, ці іншыя жыццёвыя патрэбы і памкненні. Але калі старыя міфы былі пераважна носбітамі свяшчэннага сакральнага сэнсу, сённяшнія маюць, як правіла, свецкі секулярны характар.

Сапраўдным “пралогам” да новай эпохі “ўлады міфа” сталі ідэі Ніцшэ, які абвясціў не толькі прыцягальнасць, але і новую канцэпцыю міфа, заснаваную на радыкальным пераглядзе еўрапейскіх прынцыпаў арганізацыі жыцця. “Толькі далягляд перабудаваны на аснове міфа можа прывесці цэлы культурны рух да завяршэння (...). Міфічныя вобразы павінны стаць нябачнымі, паўсюднымі (...) вартавымі (...), пад аховай якіх растуць малодыя душы...”

Можна толькі дзівіцца разнастайнасці ўсякага роду міфалогій у XX стагоддзі, сярод якіх вызначаюцца тры асноўныя вядучыя напрамкі: аўтарытарны міфалагізм, уласцівы таталітарнаму грамадству, прафанны – народжаны масавай культурай і, сфарміраваны авангарднай свядомасцю, авангардны міфалагізм. Пры ўсіх адрозненнях навішых міфалагем іх збліжае (адна з адной і са старажытнымі міфалогіямі!) функцыянаванне архетыпаў, аб'якавых да індывіду, ці яму супрацьпастаўленых, персаніфікацыя ўлады сацыяльных законаў, псіхалагічных інстыктаў ці касмічных стыхій.

Міфы заўжды былі ўласцівы палітычным і ідэалагічным сістэмам, але міфатворчасць XX стагоддзя – гэта надзвычай заідэалагізаваная эстэтычная з'ява. Пры гэтым міфы літаральна азначаюць вехі, аказваюцца “своеасаблівымі лініямі

дэмаркацыі паміж культурамі” [3], і рознымі сацыяльна-палітычнымі сістэмамі. І гэта невыпадкова. Ужо Фрэйд убачыў у міфах, як і ў снах, выражэнне бессвядомых анты-сацыяльных пабуджэнняў. Асабліва спрыяльным часам для міфаў можна лічыць перыяд панавання камуністычнай ідэалогіі. Манопалізм марксісцкай парадыгмы ў культуры некаторых краін у XX ст. ператвараў міфы ў своеасаблівыя аб’екты веры міфалагізаваных стэрэатыпы. Дзякуючы такім асаблівасцям міфа, як апавядальнасць, пачуццёвая вобразнасць, эмацыянальная афарбаванасць ён аказваўся вельмі зручнай формай для афармлення “камуністычных галюцынацый” і маніпулявання свядомасцю мас, якая, дарэчы і сама дэманстравала патрэбу ў міфах.

Пры сацыялізме міф становіцца спосабам адносін да жыцця, выконвае ролю сацыяльнай склейкі, дзякуючы татальнай міфічнасці сацыялістычнай рэчаіснасці. Сацыялістычныя міфы праяўляюцца на розных узроўнях, фарміруюць мараль і дзяржаўную свядомасць. Праўда міфа прэтэндуе на тое, каб быць выкарыстанай у любых выпадках. Міфы становяцца сродкам эфектыўных маніпуляцый. Грамадзянскія міфы ствараюць аснову для ўтварэння дзяржавы, аб’ядноўваюць грамадзян з дапамогай агульнага сімвалізму. Многія сацыялістычныя неаміфалагізмы па сваёй сутнасці гэта ідыялагемы. Але каб нейкая ідыялагема стала міфам, яе апрацоўваюць у прыгожую вопратку, робяць так, каб яна абавязкова ўплывала на эмацыянальную сферу чалавека, каб яна была “прыгожай, эстэтычна прывабнай, ці біла па нейкіх тонкіх струнках душы чалавечай” [4]. Дваякі характар сацыялістычных міфаў праяўляўся ў тым, што яны адлюстроўвалі рэчаіснасць і тварылі яе. Без міфа, які вырастаў з сучаснасці шляхам яе спецыяльнай ідэалагічнай апрацоўкі, нельга было ствараць той асяродак, што ўзгадваў таталітарызм, ствараў для яго арэол святасці (...), фарміруючы сімпатыі на ніжэйшым узроўні, нормы і схемы паводзінаў, светапогляду – на вышэйшым. Міфы падавалі ісціну спрощана, што лепей за ўсё ўплывала на вялікую колькасць людзей. Агульнадаступнасць задавальняла псіхалагічную патрэбу людзей у прымітыўных фармулёўках, па-

радыгмах рэчаіснасці. Рэалізаваўся прасты прынцып: “Верна тое, што магу зразумець”.

Сацыялістычныя міфы былі з’арыентаваны на фетышызацыю, дагматызм, прэтэндавалі на абсалютнасць, гіпатэтычнасць і катэгарычнасць дэкларуемых ідэй, аднак часам не толькі парушалі законы фармальнай логікі, але і былі звычайнай хлуснёй. Нярэдка ў якасці маўклівага дапушчэння міф выкарыстоўваў фальшывыя падставы, якія павінны былі б з’явіцца ў высновах, ці заключэнні. Як і ўсе міфы новага свету сацыялістычныя таксама стварыліся калектывам. Але міфы, якія валодалі сацыялістычным грамадствам, у значнай ступені адлюстроўвалі аўтарытарныя ідэі і думкі тых, хто гэтым грамадствам кіраваў, выражалі як бы сілу аўтарытарнага імператываўнага светаўяўлення.

Акрамя рэальнасці, значнай крыніцай міфаў у сацыялістычным грамадстве была гісторыя. Але міф звычайна не супрацьстаіць гісторыі, а як бы пранізвае яе. Гісторыя становіцца міфалогіяй, нараджае рытуал, а рытуал, у сваю чаргу, патрабуе ікон. У рытуалах увабляюцца ўчынкі герояў міфаў. Спалучэнне элементаў гістарычнага логасу і элементаў міфа, злучанасць міфа і рытуалу знайшлі вобразную інтэрпрэтацыю ў шматлікіх міфалагемах мастацтва савецкага перыяду.

Многія міфы сацыялістычных часоў блізкія да класічнай формы міфа сфармуляванай Р. Бартам. Яны нічога не хаваюць, але нічога і не дэманструюць. Тактыка гэтых міфаў і не праўда, і не хлусня, а адхіленне [2, с. 225]. Аднак пад уздзеяннем падобных міфаў “чалавек страчваў пачуццё гаспадары (...), людзі гублялі сацыяльны імунітэт, пазбаўляліся здольнасці бараніць сваё жыццё, гонар і годнасць, адстойваць свае правы. У выяўленчым мастацтве сацыялістычныя міфы паўставалі зусім не як прымітыўныя схемы і алегорыі, а нярэдка як паэтычныя сімвалы, звязаныя з пэўным сюжэтам. І гэта не выпадкова, бо па па сваёй прыродзе міф больш паэтычны, а не жывапісны”.

Міфы і мастацтва. Міфы з’яўляюцца катэгорыямі культурнага кантэксту і ў выяўленчым мастацтве ўяўляюць спецыфічную семіятычную сістэму, сродак камунікацыі. Менавіта таму рэальным плацдармам для шматграннай міфатворчасці ў XX стагоддзі стала мастац-

ва і ў першую чаргу выяўленчае. Славуты нямецкі філосаф Фрыдрых Вільгельм Ёзэф фон Шэлінг у сваёй Філасофіі мастацтва адзначаў: “Міфалогія – ёсць свет і глеба, на якой толькі і могуць квітнець творы мастацтва. Пры гэтым міфалагічную форму вобразнай інтэрпрэтацыі нельга лічыць чымсьці навізаным з боку, паколькі яна з’яўляецца натуральнай формай існавання мастацкага вобраза. І таму міф – прыцыпова полісемантычны, з амбівалентнымі функцыямі вобраза, асабліва прыцягвае ўвагу мастацтвазнаўцаў.

Роля міфаў у пабудове мастацкай карціны свету ў значнай ступені вызначаецца арганізацыяй мастацкага часу і прасторы. З’арыентаванасць на так званы міфалагічны (а зусім не на “прафанны час”, які паказвае звычайны гадзіннік!) адлюстроўвае часавы спектр міфалагічных ідэй, у якіх “перамяшчэнне з аднаго локусу ў другі можа адбывацца па-за часам...”. Спецыфічнай паўстае і міфалагічная прастора: яна выглядае “ні як прызнакавы кантынум, а як сукупнасць асобных аб’ектаў у прамежках, паміж якімі прастора як бы перарываецца” [5]. Міфалагічнае мысленне змяняе акцэнт, пазбаўляе падзеі канкрэтнасці і часавых прыкмет. Цэнтральнымі аб’ектамі міфалагічных медытацый у мастацтве з’яўляюцца героі. Выключная роля таксама належыць і этымалагічнай функцыі міфа, накіраванай на тлумачэнне той ці іншай з’явы.

Прабужэнне міфалагічных пластоў чалавечай свядомасці, якое адбылося ў XX стагоддзі ва ўсім свеце паспрыяла таму, што ўжо ў пачатаку стагоддзя нібыта ў пошуках згубленых ідэалаў мастакі зноў звяртаюцца да найстаражытнейшых міфалагічных матываў, інтэрпрэтуючы іх у кантэксце актуальных праблем. У першую чаргу крыніцай мастацкіх вобразаў служаць сюжэты і героі з антычнай міфалогіі. Эстэтыка сімвалізму звярталася да антычнай міфалогіі, інтэрпрэтуючы міфы ва ўмоўнай прасторы-часу, увасабляючы сабой вечныя тэмы быцця – каханне, смерць, адзінота, надзея, таямніца і г. д. У перыяд мадэрнізму прастора лакальных міфаў пачынае хутка пашырацца не магчымымі раней тэмамі, міфы перажываюць істотныя сістэмна-структурныя змены, становяцца цалкам традыцыйнымі ментальнымі наратывамі.

У творчасці сімвалістаў вялікую ролю складалі міфалагічныя сюжэты салярнага і лунарнага культы. У творах многіх мастакоў у гэты час злучыліся міфалагічная архаіка, знакі хрысціянства і своеасабліва аўтарская міфалогія.

У сусветным кантэксце ўся гісторыя мінулага стагоддзя, у тым ліку і гісторыя мастацтва, прасякнута пафасам космагенезу. Свет нібыта нанова ствараецца мастаком як не падобны на рэальнасць непаўторны свет вобразаў. Рэфлексія на тэму таго, ці іншага міфа робіць яго прадметам амаль філасофскіх разважанняў творцы. Адным з накірункаў такой міфатворчасці ў XX стагоддзі было будучае касмічнае быццё чалавека і разбурэнне ўяўлення пра касмічную ізаляцыю зямной цывілізацыі. Міфы ў мастацтве нараджаліся паралельна, таму як гэтыя ж працэсы адбываліся і ў самой навуцы. Міфалагізацыя навуковых ведаў ішла і ў нетрах навуковай фантастыкі, дзе навуковыя абстракцыі пераводзіліся на мову выяў.

Ужо ў першай палове XX стагоддзя міф у таталітарных грамадствах як у жыцці, так і ў мастацтве выкарыстоўваецца як сродак маніпулявання грамадскай свядомасцю. Міфы набываюць інтэрпрэтацыю адпаведна пануючым у грамадстве ідэалам і каштоўнасцям, адыходзячы часцяком ад зыходных міфалагічных сэнсаў. У мастацтве савецкага перыяду адбываецца далейшае развіццё шэрагу агульных рыс архаічнага міфа, пачатае ў перадрэвалюцыйнай мастацкай культуры. Як і ў папярэднія эпохі, антычныя сюжэты ў выяўленчым мастацтве XX стагоддзя былі закліканы ўвасабляць значнасць гераічных дзеянняў; герой успрымаўся як узор этычных паводзін. На першы план выступаюць сюжэты, у якіх грамадскае пераважала над асабістым. Як гэта не дзіўна, але ж сама па сабе атэістычная па форме і памкненнях савецкая ідэалогія ў шматлікіх адносінах можа быць ахарактарызавана як рэлігійна-міфалагічная.

Сярод усіх сацыяльных міфаў, якія панавалі ў нашым грамадстве на працягу дзесяцігоддзяў і ў значнай ступені вызначалі характар сацыялістычнага мастацтва, першаснымі можна лічыць міфы аб камунізме і аб уладзе. Першасныя монаміфы ў паслярэвалюцыйны час звязаны з эсхаталагічным успрыняццем свету,

абвясціўшым знікненне старога свету і наступленне ўсеагульнага багацця і шчасця [6]. Паводле іншых міфаў, няма такой сферы ў грамадскім жыцці, якой не дасягала б улада, і таму ўсё, што мае асоба і грамадства, адбываецца дзякуючы ўладзе, якая надае сацыяльную і асабістую вартасць чалавеку.

Мастацтва звяртаецца і да самых розных гісторыка-рэвалюцыйных падзей, стварае мастацкую версію “святой гісторыі”, у якой ёсць месца для вобразаў папярэднікаў (“рэвалюцыйныя дэмакраты” XIX стагоддзя), дэміургаў і прарокаў, падзвіжнікаў і пакутнікаў. У якой ёсць акрамя таго свае рытуалы і свой абрадавы каляндар [7]. Ужо ў 1920-я гады ў жывапісе пачалі з’яўляцца вобразныя інтэрпрэтацыі міфаў, звязаныя з рэвалюцыяй (аб рэвалюцыйных падзеях, штурме Зімяга і г. д.).

Працэсы, якія адбываюцца ў першыя паслярэвалюцыйныя гады, дазваляюць непасрэдна назіраць нараджэнне і развіццё новага міфа. Адною з прычын наўмыснага запазычання элементаў архаічных міфаў з’яўляецца, па меркаванні большасці даследчыкаў, бедната ўласна камуністычнай ідэалогіі і адначасова жаданне праз традыцыйныя, уласцівыя чалавечай свядомасці міфалагічныя канструкцыі легітылізаваць сваю ўладу. У савецкім мастацтве, як і ў культуры ў цэлым, архаічныя міфы мудрагеліста змяшаліся з элементамі хрысціянства. Не малаважны тут яшчэ і адмысловы характар праваслаўнага хрысціянства, у якім выразна прачытваюцца элементы міфалагічнай свядомасці і паганства.

Пасля Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, названай Вялікай, некаторыя новыя міфы былі ў першую чаргу неабходны для знішчэння міфаў мінулага (аб царскай уладзе, усемагутнасці Расійскай імперыі і г. д.). Напэўна, з мэтай зразумець на мове якіх міфаў гавораць і думаюць масы, уступаючы ў новую эру свайго існавання, Ленін цікавіўся кнігай І. Мазалеўскага “Пралетарская міфатворчасць” (выдадзенай у Сяміпалацінску ў 1922 г.). Крытыкуючы міфы, “як філасофскія казкі першабытнага дзяцінства” бальшавікі, асабліва Троцкі і яго паслядоўнікі, стваралі новую міфалогію. Міфалогію савецкай дзяржавы. Працэсы будаўніцтва дзяржавы Саветаў падаюцца як працэсы стварэння новага свету ў

касмалагічным варыянце. “Гэта бачанне рэвалюцыйнай гісторыі ствараецца і тыражыруецца мастацтвам” [8, с. 20]. Міфалагічнае ўяўленне аб тым, што нараджэнне новага свету (“Мы наш, мы новый мир построим...”) магчыма толькі пасля знішчэння (“до основанья”) старога, у гэты час ужо трывала замацоўвалася ў гісторыі і ў мастацтве.

Насычаным шматмерным міфалагічным сімвалам становіцца вобраз У. Леніна. Яго асоба ўзвільчваецца да сусветных маштабаў і пачынае ўспрымацца як аб’ектыўная дадзенасць: “Ленін, як і прырода і навакольны свет жывуць па-за нашымі суб’ектыўнымі ўяўленнямі”. Асновы культу закладваюцца стыхійна яшчэ пры жыцці Леніна ў 1923 годзе, калі ён ужо адышоў ад спраў у сувязі з хваробай. А ўжо пасля смерці (1924) міфы набываюць форму грамадзянскай рэлігіі дзяржаўнага маштабу. Гэта невыпадкова, паколькі, як прызнаваў сам Луначарскі, “навуковы сацыялізм самая рэлігійная з усіх рэлігій, і сапраўдны сацыял-дэмакрат самы глыбока рэлігійны чалавек”. Ужо ў сярэдзіне 20-х гг. пачаўся працэс паступовага зліцця марксізму і містыцызму. Бальшавізм актыўна ствараў Бога, надзельнага чалавечымі рысамі, які ўвасабляў бы ў сабе ўсю будучыню чалавецтва. Невыпадкова адзін з цэнтральных савецкіх міфаў звязаны з сапраўдным абагаўленнем вобраза “правадыра” – Леніна – атрымлівае і рытуальную падтрымку ў выглядзе будаўніцтва Маўзалея, дзе давалі клятвы, падобныя да старажытных абрадаў ініцыяцыі. А ў 1924 годзе была створана спецкамісія, у абавязкі якой уваходзіў разгляд усіх партрэтаў, бюстаў правадыра на прадмет іх мастацкай (ці ідэалагічнай?) прыгоднасці.

Колькасць міфаў пра Леніна можна параўнаць з колькасцю міфаў пра багоў Старажытнай Грэцыі. Менавіта міфы аб Леніне сталі асновай для стварэння ў далейшым культу і міфалагем пра жывых “правадыроў” (Сталіна, Хрушчова, Брэжнева). У 60-я гады з Леніна робяць прарока і чудатворцу, ператвараюць яго ў своеасаблівую абстракцыю, генератар сілы і энэргіі. А ў 1970-я гг. культ Леніна становіцца яшчэ больш шырокамаштабны, міф аб бессмяротным правадыры дасягае свайго апагею: стылізаваныя партрэты Леніна становяцца своеасаблівымі абразамі, а яго ідэалізаваная біяграфія – Евангелем.

Вобраз сучасніка звычайна таксама ўвасабляў у сабе рысы звышчалавека. Па вобразу і падабенству на правадыра ствараліся і вобразы шматлікіх савецкіх персанажаў – рэвалюцыянераў, герояў-ударнікаў працы. Канешне, у гэтым міфалагічным пантэоне герояў рэвалюцыі і кіраўнікоў савецкай дзяржавы асаблівае месца займалі толькі вобразы Леніна і Сталіна.

Сапраўды міфалагічнымі выглядаюць у выяўленчым мастацтве паслярэвалюцыйнага часу сюжэтныя кампазіцыі, у якіх адлюстраваны дабрабыт, шчаслівае і чудаўнае жыццё пры Саветах. Гэта адбываецца ў той час, калі на Паволжы пануе голад, ствараюцца першыя канцэнтрацыйныя лагеры (1918), ідзе братазбойная грамадзянская вайна, вядзецца прымусовая калектывізацыя, у жыцці ўвасабляецца жорсткая палітыка ваеннага камунізму і прадразвёрстка, маюць месца масавыя выступленні сялян (1918–1920 гады) і шматмільённая эміграцыя. Падобныя падзеі, безумоўна, не маглі быць адлюстраваны ў мастацтве. Іх з поспехам падмяняла агітацыйнае мастацтва, якое заклікала да здзяйснення Сусветнай рэвалюцыі. Нягледзячы на плюралізм у мастацтве таго часу, ужо выстава 1923 года канчаткова прадэманстравала і пераканала ўлады ў тым, што толькі мастакі рэалісты могуць абслугоўваць Савецкую Расію ў яе новай фазе гаспадарчага будаўніцтва.

Але павышаная цікавасць да міфатворчасці ў пачатку XX стагоддзя з’яўлялася і характэрнай прыкметай творчых пошукаў многіх мастакоў-авангардыстаў. У іх асяродку адным з найбольш распаўсюджаных становіцца міф аб тым, што толькі мастацтва можа перарабіць свет. З дапамогай міфаў авангардысты імкнуцца ператварыць хаос рэчаіснасці ў космас. У гэтым праяўляецца спецыфічная функцыя міфа – мадэляванне космасу. У міфах мастакі авангарда закранаюць самыя старажытныя ідэі, уяўленні чалавецтва, якія на думку некаторых даследчыкаў зводзяцца да архетыпаў. Сапраўды значнае месца ў творчасці мастакоў гэтага часу займала міфалогія колеру. Як рэалістычны, так і абстрактны жывапіс гэтага часу нават асацыятыўна быў звязаны з палітычнымі сімваламі эпохі. Памылковыя ўяўленні аб тым, што станковая карціна па сваёй сутнасці з’яўляецца неад’емнай

часткай капіталістычнага ладу, спрыялі распаўсюджанасці міфа аб смерці станковых форм мастацтва ў новым грамадстве.

Ужо ў канцы 1920-х гг. культ Сталіна і звязаны з ім міфы пачалі выцясняць культ Леніна. А з 1934 па 1954 год Ленін застаецца аб’ектам міфаў выключна ў кантэксце ўзвялічвання Сталіна. Міфалагізаваны вобраз жывога правадыра заняў важнае месца ў творчасці мастакоў таго часу. На жаль, многія “выяўленчыя панегірыкі”, створаныя у той перыяд, на сёння згублены. У свой час карціны з выявамі “бацькі” і яго саратнікаў бязлітасна знішчалі, і некаторыя з іх захаваліся толькі ў выглядзе рэпрадукцый на старонках газет. Многае з таго, што склала цэнтральнае ядро мастацтва сацыялістычнага рэалізму, знікла, утварыўшы яшчэ адзін “правал памяці ў гісторыі таталітарызму”. І тым не менш, асобныя захаваныя творы Я. Кругера, А. Бразера, В. Волкава і іншых, дзе цэнтральнае месца заняў міф аб героі і знайшлі адлюстраванне вобразы Леніна, Сталіна, Дзяржынскага, Варашылава, Будзёнага, добра адлюстроўваюць тэндэнцыі, якія існавалі ў культуры і мастацтве.

Вобраз Сталіна ў творчасці народных мастакоў нярэдка насіў нацыянальную этнічную афарбоўку. Аснову міфалагемы для апісання велічы Сталіна складала выкарыстанне метафары нахштальт “арол”, “птушка”, “скала”, што падкрэслівала яго сілу і моц і набліжала да ўсведамлення вобраза тым, ці іншым народам. Такого роду творчасць была афіцыйна падрымана сталінскім рэжымам.

Сцвярджанне міфа аб усеагульным савецкім патрыятызме, безумоўна, у нейкай ступені, адлюстроўвала і рэальна здзяйсняемыя савецкім народам працоўныя і ваенныя подзвігі. Але гераічны пафас заўжды нёс на сабе і адбітак трагізму. Быццам бы развіваючы паэтыку антычных трагедый, мастакі даволі часта героя прадстаўляюць як барацьбіта і пакутніка, які змагаецца, ці нават гіне ў барацьбе за “правое дело”. Памерці і стаць героем азначае тое ж самае... Месцам культу героя становіцца магіла, помнік, выявы якіх даволі часта сустракаюцца ў жывапісе, і побач з якімі нярэдка адбываюцца рытуальныя акцыі.

1930-я гады звязаны з інтэнсіфікацыяй працэсаў міфатворчасці, узмацненнем

связаў міфаў з рытуаламі і абрадамі. Адно нараджае другое і разам з тым крыніцай чарговых міфаў становяцца рытуалы. Краевугольным камянем сталінскага культу, неаднойчы ўвасобленым у творах жывапісу, быў развенчаны ўжо М. Хрушчовым міф аб непарушным сяброўстве Сталіна і Леніна. (Гэты міф, як і ўвогуле большасць міфаў аб Сталіне, былі першымі сацыялістычнымі міфамі, развенчанымі ўжо ў межах сацыялізму.) Вобраз Сталіна ў мастацтве знікае разам з вынасам яго цела з Маўзалея.

У выяўленчым мастацтве цэнтральнае месца займаюць сюжэты, новая сацыялістычная сімволіка і атрыбутыка, у аснове якіх ляжаць міфы аб велічы, асаблівым шляху і ўнікальным прызначэнні савецкай дзяржавы, шматлікіх ваенных перамогах СССР, “вялікай місіі”, наканаванай савецкаму народу (“Мы рождены, чтобы сказку сделать былью...”). У гэтым жа рэчышчы развіваўся ў мастацтве і міф пра непераможную моц Чырвонай Арміі. Вельмі важным для абгрунтавання насілля з боку дзяржавы, сцвярджэння новых міфаў было і выхаванне нянавісці да ворага.

Моцны пафас барацьбы за новае жыццё знайшоў шырокае адлюстраванне ў мастацкіх вобразах, аснову якіх склалі міфы аб светлай камуністычнай будучыні, маральнасці палітыкі і надзвычайнай сіле КПСС, аб роўнасці людзей, бяскласавым грамадстве. Міфалагізацыя свядомасці адбывалася на фоне страшных масавых рэпрэсій, маральнага і фізічнага тэрору, голаду 1932–1933, які забраў 3–7 млн жыццяў, захопніцкай савецка-фінскай вайны (1939–1940). Узрастае значэнне міфаў аб ролі народных мас, і сярод іх міф аб тым, што людзьмі рушаць класавыя інтарэсы, міф аб магчымасці вырашэння непалітычных пытанняў палітычнымі сродкамі.

Мастацкія трансфармацыі міфа аб новым савецкім чалавеку, вольным ад індывідуалізму і ланцугоў класовай прыналежнасці, у пераважнай большасці былі звязаны з адлюстраваннем вобраза, высокамаральнай, духоўна багатай, проста і адкрытай, але неспасцігальнай асобы, сутнасць якой выражалася формулай “У здоровым целе – здоровы дух”. Тэмы спорту, адукацыі і навукі становяцца асабліва папулярнымі ў творчасці мастакоў. Маюць

месца сапраўдных ганенні на вучоных і ў той жа час ствараецца міф аб савецкай навучы.

“У савецкіх свой гонар!” – сцвярджалі ў той час, і з асаблівай асалодай стваралі міфы аб савецкай Жанчыне–Маці. Для мастацтва савецкага часу ідэя ўвасаблення ў жаночай выяве вобраза Радзімы надзвычай актуальная. Яна знайшла адлюстраванне ў працах многіх мастакоў. Гэты ідэал, пазбаўлены вонкавай сентыментальнасці, дэталіроўкі, нярэдка акцэнтуюць жанчыне яшчэ і фізічную сілу (што не было ўласціва класічным узорам!) і пры гэтым, не саромеючыся паказвае жанчын за цяжкай фізічнай працай. Для жаночага вобраза 30-х гадоў характэрна дамінуючая ў сацрэалізме арыентацыя на класічны ідэал антычнасці і Адраджэння. Пры згадванні мастацтва 30-х гадоў – зала-тога перыяду сацрэалізму – першым чынам у свядомасці паўстае выява дзяўчыны з вяслам ці вобраз мухінскай калгасніцы.

Адзін з асабліва папулярных у жывапісцаў міфаў – міф пра сацыялістычную вёску. У адлюстраванні калгасных святаў праявілася адна з важнейшых функцый міфа – падмена рэальнай рэчаіснасці жадаемай. Абагаўляючы савецкага калгасніка – гаспадара зямлі, аратага – дзяржава пры гэтым зусім не клапацілася аб спрадвечнай сялянскай культуры, якая актыўна знішчалася [4, с. 49–53]. Немагчыма не адзначыць і паралелі, што існавалі паміж традыцыйнай і новай сацыялістычнай міфалогіяй: як раней пад абразом зжаты сноп размяшчаўся пад партрэтамі Леніна.

У 30-я гады мастацтва пачынае прадудураваць і ўласныя міфы, многія з якіх абапіраюцца на цэнтральны міф аб неабходнасці служэння мастацтва дзяржаве. Асноўным метадам ў мастацтве становіцца сацыялістычны рэалізм, які быў “дэманалагічнай медытацыяй, тыпова сінкрэтычным мастацтвам”. Пафас гераічнага рэалізму, афарбаваны святочнай урачыстасцю, удала падыходзіць для адлюстравання сутнасці новых міфалагем. Надзвычайная роля надаецца трыядзе – ідэйнасці, партыйнасці і народнасці ў мастацтве, а таксама тэматычнай карціне. Любая сцэна, аб’ект, прадстаўленыя мастаком у кампазіцыі, павінны дэманстраваць далучанасць да высокіх каштоўнасцей сацыяльных дактрын. У тэматычнай карціне такога роду

тэкст (г. зн. выява) быў глыбока пагружаны ў падтэкст (г. зн. у ідэалогію) [9]. Важным для фарміравання стылістыкі мастацтва сацыялістычнага рэалізму становіцца міф аб перадзвіжніках, яскрава выражаны А. Луначарскім ужо ў 1933 годзе ў лозунгу “Назад да перадзвіжнікаў!”.

Немагчыма не адзначыць, што ў гэты час стылістыка Трэцяга Рэйху і стыль сацрэалізму ў многіх выпадках збліжаюцца, дзякуючы падабенству міфаў, распаўсюджаных у абодвух грамадствах. Трэба адзначыць, што ў афіцыйным мастацтве таталітарнай краіны відавочны і кампаненты міфаў “дакультурнай эпохі” (культ урадлівасці, культ Вялікай маці, Вялікага бацькі).

У гады Вялікай Айчыннай вайны сацыялістычная міфалогія была зведзена да мінімуму. Краіна мабілізавала сваю энергію на супрацьстаянне ворагу. Але менавіта з гэтага часу вядуць свой пачатак міфы аб непераможнасці Савецкай Арміі (пры тым, што падзеі фінскай вайны зусім яшчэ не былі гісторыяй!). Міф аб Вялікай Айчыннай пазней на Беларусі нават засланы міф пра Леніна. Ваенным падзеям, суровым выпрабаванням быў надазены сімвалічны сэнс, што, безумоўна, уздымала кошт гераізму, умацоўвала ўвесь міфалагічны комплекс савецкай эпохі.

У 1950–1970-я гады ў выяўленчым мастацтве знаходзяць адлюстраванне міф аб міралюбівай палітыцы СССР, які шырока дэкларуецца на фоне рэзкага абвастрэння міжнародных адносін з ЗША, Кітаем, Албаніяй, ФРГ (1961), іншымі заходнямі краінамі, незважаючы на маючы месца карыбскі (1962), Вьетнамскі крызіс (1964), пачатак вайны ў Афганістане (1979). Паўстанне ў Венгрыі (1956), увядзенне савецкіх войскаў у Чэхаславакію (1968) не перашкаджаюць “апрацоўцы” масавай свядомасці міфамі аб росце і асаблівай папулярнасці сацыялістычнай ідэі ў “брацкіх” краінах.

Але ў цэлым Запад разглядаецца як рэальная пагроза для сацыялістычнай ідэі, а яго дасягненні ў розных галінах як негатыўная з’ява. “Сусветны заговор”, супрацьстаянне дакладна адлюстраваны ў формуле “Мы” і “яны”, паводле якой антаганістычных характар сацыялістычнага і капіталістычнага грамадстваў праяўляецца

нават у супрацьлегласці агульначалавечых каштоўнасцей у іх і ў нас. Магчыма ў нейкай ступені на гэтым грунтаваўся з канца 40-х да пачатку 70-х гг. міф аб надыходзячым апакаліпсісе – агульнай пагрозе ядзернай вайны.

Ужо пры Хрушчове, а пазней пры Брэжневе, у грамадстве ўсталёўваецца міф аб “советском изобилии”. Факты адставання вытворчасці прадуктаў харчавання і тавараў народнага карыстання ад попыту насельніцтва (хлебны крызіс 1963), рэальныя праблемы сельскагаспадарчай вытворчасці, застою ў эканоміцы краіны ўдала ўтойваюцца.

Увогуле, у жыцці, і адпаведна ў мастацтве ў канцы 70-х гадоў цікавасць да міфалагічнага мыслення моцна павысілася, інтэнсіфіцыраваліся працэсы стварэння новых культурных міфаў. Сярод іх міф аб савецкай касманаўтыцы (не звяртаючы ўвагу на гібель шэрагу караблёў!), міф аб БАМе (пабудаваным, праўда, у значнай ступені зняволенымі!), міф аб цаліне і іншыя.

Асабліва вялікую шкоду беларускаму народу нанеслі сацыялістычныя міфы, у якіх гісторыя Беларусі тлумачылася з пункту гледжання расійскай гісторыі. Пры гэтым не трэба забываць і аб тым, што і іншыя варыянты (літоўскі ці польскі) інтэрпрэтацыі беларускай гісторыі таксама моцна скажалі ход гістарычных падзей. Сярод гістарычных міфаў у мастацтве знайшлі адлюстраванне міф аб ролі для беларусаў рэвалюцыі 1917 года, якая выцягнула іх з жабрацтва і невуцтва, і міф аб здзяйсненні ў канцы XVIII стагоддзя векавых мараў беларускага народа аб ўз’яднанні з брацкім рускім народам.

На абшарах былога СССР перыяд постмадэрнізму адметны разбурэннем таталітарнай ідэалогіі і адпаведна выкрыццём яе міфалогіі. Працэс дэміфалагізацыі, пераадолення міфаў пачынаецца ў сярэдзіне 80-х гадоў, але толькі ў 90-я гады больш шырокае ўсталяванне прынцыпаў гістарызму садзейнічала вызваленню мастацтва ад сацыялістычных міфаў. Адбываецца дэсакралізацыя міфаў пра многіх герояў сацыялістычнага мінулага. Адным з першых персанажаў міфаў, асоба і роля якога пераасэнсоўваецца ў гэты час у гісторыі, становіцца Ленін. Асабліва спрыяюць дэміфалагізацыі грамадства працэсы “перабу-

довы”. І гэта натуральна: пакуль чалавек жыве ў міфе, няма патрэбы ва ўсведамленні міфа.

У апошняя чвэрці XX стагоддзя ў мастацтве нібыта рассыпалася адзіная апавядальная тканіна міфа. Але постмадэрнізм наўрад ці можна лічыць пазбаўленым міфалагем. З’яўляюцца новыя міфы (навуковыя, біялагічныя, экалагічныя, гістарычныя, астранамічныя і іншыя), але нікуды не знікаюць і старыя. Напрыклад, зноў выцягнуты і крыху падноўлены міф аб апакаліпсісе, інфармацыйны міф, паводле якога светлая будучыня ўсяго чалавецтва факсіруецца ў інфармацыйным грамадстве, сімвалам якога з’яўляецца камп’ютарная інфармацыя. “Мысленне”, якое традыцыйна прыцягвалася для выгнання міфа, становіцца яго часткай: навука пастаўляе матэрыял для антынавуковых апісанняў. У гэты перыяд мастакі звяртаюцца да выяў і міфалагем масавай свядомасці, да культурных архетыпаў. Цікавасць да міфа становіцца вызначальным фактарам культурнай дынамікі. Межы семантычнага поля міфа пашыраюцца і, па сутнасці, ён дэканструюецца, дэмантуецца.

У постмадэрнізме новая міфалогія адлюстроўвае свет першавобразаў. Як вядома, у аснове жыцця яшчэ першабытнага чалавека было спалучэнне міфа і гульні. Элемент гульні становіцца часткай міфа. “Па меры таго, як з міфа знікае элемент веры, усё мацней гучыць у ім гульнівы тон, які прысутнічае ў ім з самага пачатку” [10]. Акрамя таго некаторыя міфы фарміруюцца нібыта на падставе эмацыянальна афарбаваных уражанняў, стэрэатыпаў і знаходзяцца як бы за межамі свядомасці. На арэну выходзяць магічныя акультныя міфы схаваныя, забароненыя ў свой час. У савецкім мастацтве 1980–1990-х гадоў стварэнню новых выразных міфалагем у якасці ўніверсуму садзейнічала хрысціянская рэлігія, а ў беларускім – своеасаблівы сімбіёз паганства і хрысціянства. Міфалагічнае мысленне не існуе без містыкі, і таму натуральна, што апошняя стала своеасаблівай формай для з’яўлення новых міфаў. Нельга не адзначыць і ролю народнага міфалагічнага мыслення ў фарміраванні міфаў.

Набліжанасць мастацтва і сучаснай філасофіі да архаічнага светаадчування спрыяла таму, што ў мастацтве 1970–1980-х гадоў узрастае цікавасць да сла-

вянскай міфалогіі, міфалагічных сюжэтаў, розных жанраў фальклору, абрадаў і г. д. У межах міфалагічных канструкцый аб’ядноўваюцца розныя светапогляды. Часам мастакамі выкарыстоўваюцца не міфалагемы, а цэлыя сюжэты, злучаныя з каляндарнай, вясельнай, пахавальнай абраднасцю, уяўленнямі пра “іншы свет”. Ва ўсім гэтым праяўляецца “нэаміфалагізм” постмадэрнісцкага мастацтва.

У жывапісе міф стаў дыскрэтны з прычыны страты сюжэту. Сувязь выяў, якая прысутнічае ў творах мастацтва і здзяйсняецца па прыцыпе асацыяцыі і гіпертэксту, нагадвае сувязь выяў у міфалагічным мысленні. Сюжэтныя сувязі пры гэтым практычна адсутнічаюць ці ператвораны ў сюжэтныя схемы. Страціўшы сюжэт, а такім чынам, і апавядальную форму, міф становіцца фрагментарным, існуе ў выглядзе асобных дыскурсаў. Відавочна, што дыскрэтнасць сучаснай міфалогіі абумоўлівае і невялікую працягласць “жыцця” сучасных міфаў.

У канцы XX стагоддзя актывізавалася выкарыстанне міфалагічных выяў і сюжэтаў, значна пашырылася кола міфаў і міфалогій, на якія арыентуюцца мастакі. Акрамя таго, інтэнсіфікавалася стварэнне так званых “аўтарскіх міфаў”. Вялікая колькасць выяў, прадстаўленых у творах сучасных мастакоў, у той ці іншай ступені мае міфалагічны характар ці пабудавана на аснове міфалагічных прыцыпаў. Мастакі звяртаюцца да міфа як да сінтэтычнай, універсальнай дыялагічнай катэгорыі, з дапамогай якой ствараюць вобраз СВЕТУ. Відавочна своеасаблівая палеміка з традыцыйным, класічным міфам, на аснове якога ўзнікае новы. За аснову, як правіла, бярэцца класічны міф, рэмінісцэнцыі з якога ці карэляцыі з якім і выкарыстоўваюць мастакі для пабудовы мастацкага вобраза.

Міф нярэдка дапамагае мастаку сфармаваць новы, аўтарскі ВОБРАЗ СВЕТУ, у якім многія вобразы нібыта балансуюць на грані рэальнасці і міфа. Напрыканцы мінулага стагоддзя сярод мастакоў узрастае папулярнасць “аўтарскай міфатворчасці”. Ствараючы тканіну твора па законах міфалагічнага мыслення, мастакі, па сутнасці, будуць у творах выяўленчага мастацтва структуру гіпертэксту.

І сёння міф застаецца нязменным элементом культуры і мастацтва. Развіццё камп'ютарнага мастацтва і новых медыя ў сваю чаргу стварыла новыя прасторы для існавання міфа, міфатворчасць пачала функцыянаваць у якасці метаду мадэлявання новых віртуальных рэальнасцей.

Заклучэнне. Міф у XX стагоддзі не толькі прысутнічае на ўсіх узроўнях жыццядзейнасці чалавека (эстэтычным, сацыялагічным, этналагічным, гістарычным, філасофскім), але таксама моцна ўплывае на развіццё ўсіх відаў і жанраў мастацтва. "Міф – гэта вечнае люстэрка, у якім мы бачым саміх сябе (...), міф паўсюль вакол нас..." [11] Сёння, калі чалавек жыве не толькі ў фізічным, але і ў сімвалічным ўніверсуме, мова, міф, мастацтва, рэлігія становяцца яго часткамі, тымі ніцямі, з якіх сплятаецца складаная тканіна чалавечага вопыту. І часам ужо здаецца, што "сама гісторыя з'яўляецца другаснай і паходзіць ад міфа", як аб гэтым піша А. Ф. Лосев. І ў нейкай ступені гэта сапраўды так. "Гісторыя не ёсць набор эмпірычных фактаў, гісторыя гэта міф. Міф гэта не выдумка, а рэальнасць; аднак гэта рэальнасць іншага парадку чым так званы эмпірычны факт" [12]. Таму не гісторыяй народа вызначаецца яго міфалогія, а наадварот, міфалогіяй вызначаецца гісторыя народа, ці хутчэй яна не вызначаецца, яна ёсць сама яго лёс. Міф аказваецца своеасаблівай формай жыцця і пры гэтым заўсёды паэтычнай. Нават тады, калі гэта наша сумнае гістарычнае мінулае.

Зварот ды паэтыкі міфа ў мастацтве выяўленчым дазваляе падняць на новы ўзровень вывучэння твораў мастакоў. Сцвярджаць, што любы твор сучаснага мастацтва змяшчае ў сабе міфалагічную аснову ці генетычна бярэ пачатак ад міфа – значыць, нічога не растлумачыць, а толькі спаслацца на трывіяльнасць ісціны. Міф існуе ў сучасным мастацтве, як спецыфічная структура мыслення, у аснове якой імкненне да новых духоўных пераарыентацый. Больш таго, сам твор мастацтва прызнаецца падобным міфу, паколькі не мае дакладнага кода, які забяспечыў бы яго адназначнае прачытанне.

У межах дадзенага артыкула мы не разглядалі міфалогію масавай культуры, дзе імкненне да эскепізму г. зн. бегству ад рэальнасці ў свет фантазій і мрояў было адной з галоўных праяў. Гэта асобная тэма, якая патрабуе крыху іншага аналітычнага кантэксту.

У XX стагоддзі міфы зноў у межах актуальнай парадыгмы сацыяльнага досведу працягвалі ўздзейнічаць на грамадскую свядомасць глыбіннымі інтэнцыямі. Можна адзначна сцвярджаць, што ландшафт мастацтва і культура XX стагоддзя не менш чым у старажытнасці вызначаюць міфы. Ды і эстэтыка постмадэрнізму насычана міфалагічнай свядомасцю і семантыкай міфаў. Міфапаэтыку постмадэрнізму характарызуе своеасаблівая іранічная гульня з усімі каштоўнасцямі і культуры, эклектычнае спалучэнне вобразных сэнсаў, мастацкіх стыляў, тэхнік і матэрыялаў і г. д. Калі таталітарная міфалогія была кампактнай, замкнёнай і досыць простаай для разумення, то міфалогія сучасная адзначаецца аморфнасцю, неадназначнасцю, размытасцю, поліцэнтрызмам і няўстойлівасцю. Асабліва цяжка яе аналізаваць, знаходзячыся (свадома ці не) непасрэдна пад яе ўплывам, з'яўляючыся суб'ектамі такой міфалогіі.

ЛІТАРАТУРА

1. Лосев, А. Ф. Самое само / А. Ф. Лосев. – М.: Эксмо-Пресс, 1999. – С. 210.
2. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
3. Лобок, А. М. Антропология мифа / А. М. Лобок. – Екатеринбург, 1997. – С. 26.
4. Шамякіна, Т. Міфалогія і яе значэнне / Т. Шамякіна // Роднае слова. – 1993. – № 7. – С. 51.
5. Лотман, Ю. М. Миф – имя-культура / Ю. М. Лотман, Б. М. Успенский // Ученые записки Тартус. ун-та. Труды по знаковым системам. – Вып.: Тарту, 1973. – С. 288.
6. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М., 1995. – С. 76.
7. Мелетинский, Е. М. Миф и двадцатый век / Е. М. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998.
8. Хренов, Н. А. Миф в художественной картине мира / Н. А. Хренов // Мир психологии. – 1998. – № 3. – С. 20.
9. Голомшток, И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – С. 255.
10. Хейзинга, Й. Homo Ludens / Й. Хейзинга // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: 1991. – С. 79.
11. Бирлайн, Дж. Ф. Параллельная мифология / Дж. Ф. Бирлайн. – Крон-Пресс, 1997. – С. 7.
12. Бердяев, Н. Смысл истории / Н. Бердяев. – М.: Мысль, 1990.

Паступіў у рэдакцыю 24.09.2015 г.

УДК 73/76.036:791.3

Видеоарт: этапы технологической и художественной трансформации

Макаревич А. В.

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



и видеоперформанс.

Ключевые слова: видеоарт, экранное искусство, актуальные художественные практики.

В статье рассматривается художественная и технологическая специфика явления искусства второй половины XX века – видеоарта. Определяются его общие признаки (рекординг, перформативность, экспозиционность), отражающие двойственную природу рассматриваемого явления. С одной стороны, видеоарт имеет непосредственное отношение к экранному искусству, восприняв и адаптировав особенности выразительных средств кино и телевидения; с другой – в нем отчетливо проступают тенденции актуальных художественных практик второй половины XX века.

Видеоарт прошел четыре этапа художественной трансформации: лабораторный (исследование особенностей строения и функционирования видеокамеры), экранный (освоение художниками видеоарта специфики экранного нарратива), автономизация видеоарта (адаптация видеоартом идей, концепций и выразительных средств актуальных художественных практик) и этап деавтономизации (размывание художественных границ видеоарта в различных видах современного искусства). Результатом эволюции видеоарта стали две его базовые формы – видеoinсталляция

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 17-21)

Video Art: Stages of Tehnological and Artistic Transformation

Makarevich A. V.

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

The article describes artistic and technological particularity of the phenomenon of the second half of the XX century art – video art. Its general features (recording, performativity, expositivity) are identified which reflect the dual character of the phenomenon. On the one hand, video art has a direct relationship to the audiovisual art. It's perceived and adapted particular qualities of expressive means of the cinema and TV. On the other hand, video art contains tendencies of contemporary art practices of the second half of the XX century.

Video art has gone through four stages of artistic transformation: the laboratory (research of the structural features and operation of the camcorder), the screen (the development of specifics of screen narrative by artists), the autonomy of video art (video art adaptation of ideas, concepts and expressive means of actual art practices) and the non-autonomy stage (blurring of artistic boundaries of video art in the variety of contemporary art). The result of the evolution of video art was its two basic forms – video installation and video performance.

Key words: video art, audiovisual art, contemporary art practices.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 17-21)

Начиная с последней четверти XX века движущееся изображение становится важнейшим слагаемым современного искусства. Возможно, этот факт отражает коллективный ответ художников на их время – всеобъемлющее присутствие в жизни человека средств массовой информации и технологий, телевидения и кино. Возможно, такое развитие событий в равной степени

представляет и разочарование художников в эксклюзивности искусства как такового, его аудитории, а также стремление авторов приблизить свое творчество к популярной культуре, к более тесному соприкосновению с жизненными реалиями, с социальными и политическими проблемами.

Цель статьи – обозначить траекторию технологической и художественной транс-

Адрес для корреспонденции: 220117, г. Минск, пр-т газеты «Звезда», 43-33 – А. В. Макаревич

формации явления искусства второй половины XX века – видеоарта.

Видеоарт как явление искусства второй половины XX века. Видеоарт – это феномен современного искусства, возникшее в США и получившее широкое распространение в странах Западной и Восточной Европы. Поколение художников второй половины 1960-х – начала 1970-х годов (Нам Джун Пайк, Вито Аккончи, Брюс Науман, Дэвид Холл, Тамара Григорян и Стюарт Маршалл) своим творчеством продемонстрировало не только вызов миру искусства, расчлняя его классические конвенции. Одновременно они расширили словарь искусства, пересмотрели статус зрителя, столкнув его с необходимостью быть «активным» участником, а не «пассивным» наблюдателем. Видеохудожники часто предпочитают изолировать своих зрителей в темной комнате. Возможно, частично, для того, чтобы ему (зрителю) не отвлекаться на другие произведения искусства (как то происходит в музеях), и требовать более глубокой сосредоточенности (аналогично просмотру фильма в кинотеатре). Но самое главное, чтобы создать среду, в которой, посредством использования движущегося изображения, звука, жеста или иных художественных элементов, создается возможность погрузить зрителя на эмоциональном, интеллектуальном и физическом уровнях в особую атмосферу.

Эволюция художественной трансформации видеоарта. Лабораторный этап. Прежде чем была выработана собственная художественно-эстетическая платформа видеоарта, видеохудожники окунулись в изучение особенностей новой техники. К концу 1960-х годов они не только тщательно, разносторонне изучили потенциал портативной техники видео, но подвергли новые камеры и записывающие устройства модернистской фальсификации. Это был так называемый *лабораторный этап* становления видеоарта, необходимый для понимания процессов внутренней работы камеры, особенности ее строения и функционирования.

Так, художники открыли для себя, что фосфорное покрытие в начале электронно-лучевой трубки камеры было крайне чувствительно к ярким источникам света, особенно в период длительного светового воздействия (о чем, к слову, предупреждал

производитель техники). Примерами такой технологичной работы стали артефакты американского художника М. Люсьера («Горящий рассвет», 1975), немецкого художника Й. Герца («Прометей ГреческЛаий. Часть № 3», 1975). В обоих случаях была продемонстрирована чувствительность трубки видеокамеры путем длительного воздействия на нее прямых солнечных лучей. Изучая технологические особенности камеры, художники Билл и Луиза Этра и Бен Татти начали направлять камеру прямо на монитор, к которому она подключена. В результате обнаружилось, что видео обратной связи создает замкнутое проявление видеопроцесса. Подобного характера встречаются артефакты в творчестве Ст. Партриджа, М. Сноу в начале 1970-х годов. Также ряд экспериментальных видеоработ возник в связи с технической возможностью видеокамеры синхронно фиксировать изображение и звук (Б. Науман, «Синхронизация», 1969; Р. Серра, «Бумеранг», 1974).

В конце 1960-х годов произошел небольшой технический прогресс в направлении Portapak. Новые записывающие устройства имели два звуковых канала. Первый предназначался для синхронной фиксации изображения и звука, при помощи второго можно было записать звук независимо от изображения. Теперь художники могли «играть» с различными вариантами озвучки, закадровым комментарием и т. п. Так, логическая связь между звуком и визуальностью была нарушена американским художником Г. Хилом в ленте «Зачем делать что-либо в неразберихе» (1984).

Видеоаппаратура очень быстро «обрастала» техническими новшествами. Так, в начале 1970-х годов художник Великобритании П. Донбауэр создал новый инструмент – видеосинтезатор (Videokalos Colour), который представлял собой своеобразную электронную палитру, с помощью которой художник мог работать непосредственно с цветами (красный, синий, зеленый) или объединять их со снятыми на пленку изображениями. Перформативный потенциал видеосинтезаторов был использован художниками Ш. и В. Васюлка, которые работали в Европе и США на рубеже 1960–1970 годов. Чешские художники экспериментировали со звуковым сигналом видеокамеры. Они смешивали

вали изображение и звук, происходящий из камеры, со звуком, генерируемым иным звуковым источником. Изобретая, таким образом, новые отношения между звуком и изображением, в которых нарушалась логика изображения источника звука с тем, что мог видеть и слышать зритель. Подобные опыты десинхронизации изображения и звука встречаются в творчестве Б. Наумана.

Схожие задачи ставили перед собой польские художники в первой половине 1970-х годов. Используя различное техническое оборудование (камеры, микшеры, мониторы), они анализировали проблемы записи, манипуляции и передачи образа средствами видеотехники (П. Квек «Положение студии», 1974; И. Марцолла «Измерение 1, 2, 3, 4», 1975 и др.).

Подобного рода артефакты носили автономный характер, расширяя границы действия аналитического поиска в пространстве электронной записи и трансляции изображения. Эти ранние работы, на наш взгляд, не имеют особой художественной ценности, скорее являются своеобразным подступом, протопериодом видеоарта. Главная же ценность этого этапа заключается в том, что здесь обнаруживается базисная онтологическая составляющая видеоарта – *рекординг*.

Под рекордингом нами понимается процесс, который включает видеозапись, монтажную обработку видеоматериала, его хранение на определенном носителе, а также возможность воспроизведения изображения на экране. Рекординг, таким образом, является главным признаком видеоарта, демонстрирующим его связь с аудиовизуальным (экраным) искусством.

Экранный этап художественной трансформации видеоарта. Это время выхода художников на чужую территорию экранного искусства и освоение ими специфики экранного нарратива. Тесное взаимодействие видеоарта с кинематографом и телевидением привело в результате, с одной стороны, к взаимообогащению выразительными средствами этих видов искусств, с другой – к выработке видеоартом собственных эстетико-технологических свойств.

В этот период многие работы видео были, в первую очередь, ответом на повсеместное распространение телевидения. Также художники озаботились тщательным изуче-

нием языка кино и тем, каким образом он может «согласовываться» с изобразительным искусством. Возможность использования длящегося, развернутого во времени «повествования» в видеоарте вызвала огромный интерес в художественной среде. Многих амбициозных художников, выросших во времена возникновения и разработки новых художественных концепций, уже не удовлетворяют способы выражения своих идей в статичном образе. Они стремятся найти то, что позволит им рассказать «историю».

Этап автономизации видеоарта. Возникновение видеоинсталляции. Данный период развития видеоарта ознаменован его возвращением в русло изобразительного искусства, но с рекординговой «сердцевиной» в своих артефактах. Начался этот период с адаптации видеоартом идей, концепций, выразительных средств актуальных художественных практик, среди которых особое место заняли инсталляция и перформанс. Результатом явились две базовые формы видеоарта – видеоинсталляция и видеоперформанс.

Концептуально оформилась видеоинсталляция в русле актуальных художественных практик XX века, а именно: минимализма, концептуализма, творчества М. Дюшана и, соответственно, искусства инсталляции. Идея создания видеоинсталляций оказалась близка художникам видеоарта, поскольку в видеоартефактах, как правило, функция изображения заключается в визуализации идей, а не отражении реальной действительности. В отличие от традиционных видов искусства (живопись, скульптура и др.), отражающих действительность в узнаваемых формах самой реальности, видеохудожники используют электронные изображения реальности, а также технически сгенерированные видеоизображения для того, чтобы отразить многовариантность значений демонстрируемых образов. Сложная система концептуализации видеообразов как бы воссоздает процесс человеческого мышления, предлагая зрителю различные способы оперирования визуальными концептами видеопроизведения. При этом, видеообразы, демонстрируемые зрителю, зачастую утрачивают свои первоначальные смыслы, наделяясь самим художником множественными значениями и превращаясь в подобие «ноль-объектов».

Наиболее известными создателями видеоинсталляций являются Билл Виола, Эйя-Ли-за Ахтила, Дуглас Гордон и др.

Видеоперформанс как базовая форма видеоарта. Параллельно с видеоинсталляцией возникла другая базовая форма видеоарта – видеоперформанс, обнаруживший тесную связь с искусством перформанса первой половины XX века. Как известно, явление перформанса, зародившееся в среде футуризма, своими корнями уходит в театральное искусство. Именно в классический театр приносились, с одной стороны, элементы варьете, кабаре, балагана, цирка, что привлекало широкую публику, с другой стороны, желая фраппировать зрителя, в постановках радикально менялись тексты, жесты исполнителей, использовались любые средства для преодоления границ застенчивости и предрассудков, которыми, по мнению футуристов, захвачено традиционное искусство [1]. Идеи их продолжили дадаисты (К. Тцара, Ж. Рибмон-Диссень и др.). В результате именно театральные установки – наличие живого актерского действия и возможность непосредственной коммуникации со зрителем – стали узловыми моментами в видеоперформансе. Представителями видеоперформанса являются Вито Аккончи, Брюс Науман, Изабелла Густовска, Войцех Брушевски и др.

Таким образом, видеоинсталляция и видеоперформанс, являясь основными формами видеоарта, определяют собой такие его составляющие, как экспозиционность и перформативность.

Понятие экспозиционности сближает видеоарт с изобразительным искусством. Именно его роль становится определяющей в организации художественного пространства видеоинсталляции. В рамках искусства традиционных форм (живопись, скульптура) экспозиционность понимается как средство визуальной организации выставочной среды, определяющей ее визуальное и смысловое содержание с целью достойной презентации художественных произведений. Относительно видеоинсталляции под экспозиционностью мы понимаем размещение видеообраза, как объекта экспонирования, в такой пространственной локализации, которая обеспечивала бы оптимальное восприятие художественно-смыслового

содержания видеоартефакта. Сущность же экспозиционного пространства видеоинсталляции заключается во взаимопроникновении времени и пространства, в своеобразной антиномии статики и динамики.

Важной особенностью, которую привнесли электронные образы видеоинсталляции в понятие экспозиционности является, прежде всего, стирание черты, разделяющей произведение искусства и зрителя, в результате чего, воспринимающий оказывается как бы захваченным художественным образом. Кроме того, нахождение зрителя «внутри» произведения в значительной степени меняет его роль: скованный темнотой и ускользающими видеообразами, зритель становится частицей этого, поглощающего его искусства [2].

Перформативность понимается как возможность непосредственного воздействия на зрителя путем определенных действий (жестов, игры) художника, подкрепленных аудиовизуальными средствами. Следует сделать одну оговорку. В теории перформативных искусств, принято разделять два понятия «делать» (doing) и «показывать делание, представлять» (showing doing). Искусство перформанса, как правило, обозначается в иностранной литературе как «performance art» и применяется в значении визуального искусства 1960–1970 гг. [3]. Мы же используем понятие перформативности в значении «performing art» («перформативное / исполнительское искусство»), которым обозначается театр, опера, балет и т. п. Тем самым мы настаиваем на более тесной связи видеоперформанса с театром, нежели с визуальным искусством, поскольку в данном случае именно актерское «движение» призвано образовать характерную коммуникацию между ним и зрителем.

В результате, видеоарт представляется нам как гибридная форма актуальной художественной практики, соединившая в себе рекординг, экспозиционность и перформативность.

Этап деавтономизации видеоарта. Последний этап развития и трансформации видеоарта совпадает со временем его, так называемой, деавтономизации – постепенном растворении в театральных постановках, тесном взаимодействии с музыкальным искусством, имплементацией в архитектурном пейзаже и природном ландшафте и

т. п. В этот период стираются грани между основными базовыми формами видеоарта (видеоинсталляцией, видеоперформансом), появляются сложные видеоартефакты синкретической природы.

Заключение. Своим появлением видеоарт размывает определенность границ художественной культуры, однако, являясь носителем новых возможностей, он в то же время обогащает палитру преобразования реальности, инструментарий ее образного постижения и представления. При этом множество проявлений, кажущихся чуждыми художественной культуре, но остающихся при этом органичными элементами видеоискусства, оказываются настолько общекультурно значимыми, что их исследование, характеристики и оценки уже не укладываются в компетенцию отдельных дисциплин и требуют междисциплинарного подхода для их изучения.

Технология и эстетика видеоарта формировались в русле экранных искусств с привлечением современных художественных практик. Это развитие прошло несколько этапов: от освоения художниками новой видеотехники, через постижение выразительных средств и технических приемов экранного искусства и к выработке собственной технологической и эстетической платформы.

История становления видеоарта – это путь «проникновения» движущегося экранного изображения в изобразительное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Turner, V. *The Anthropology of Performance* / V. Turner. – PAJ Publications, 1988. – 185 p.
2. Elwes, C. *Installation and the Moving Image* / C. Elwes. – Wallflower Press, 2015. – 215 p.
3. Schechner, R. *Performance Theory* / R. Schechner. – Routledge, 2003. – 432 p.

Поступила в редакцию 02.11.2015 г.

УДК 7.05:501.1(477)

Техническая составляющая в формировании проектного образа в экодизайне

Луговский А. Ф.

Черкасский государственный технологический университет, Черкассы



Для дизайна тенденция ориентации на решение экологических проблем проектной культуры глубоко органична по ценностям и целям. Однако современный дизайн не всегда готов с полной компетентностью и ответственностью к воплощению новых экологических технологий. Нужна продуманная широкая программа его комплексного развития по всем направлениям: образование, экономика, организация, управление, государственная политика.

В таких условиях проектная деятельность становится уже не только форматворчеством и самовыражением проектировщиков и, что очень важно для нашего общества – студентов-дизайнеров в учебном процессе, но еще и стимулирует поиск концепций, ориентиров и черт будущего, основанный на широкой интеграции различных научных достижений. Поэтому, создавая экологически целесообразные объекты, дизайнеры используют уже известные приемы: художественно-образные, пластичные, конструктивные и технологические, но с учетом современного состояния и условий проектности. Отсюда, понимание особенностей формирования проектного образа и как это взаимосвязано с формообразованием объектов экодизайна является важной составляющей подготовки дизайнера, и стоит своего изучения.

Ключевые слова: экологический дизайн, электромобиль, проектный образ, аэродинамика.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 22-26)

Scientific Component in Shaping the Project Image in Ecodesign

Lugovsky A. F.

Cherkassy State Technological University, Cherkassy

In design the trend of aiming at solving environmental issues of design culture is deeply organic in values and goals. However, contemporary design is not always ready with full competence and responsibility for the implementation of new environmental technologies. A well considered broad program is necessary of its integrated development in all areas: education, economy, organization, management, public policy.

Under such circumstances, the project activity becomes not only form creating and self-expression of designers, but, what is very important for our society of design students in the academic process, also stimulates the search for concepts, guidelines and future features, based on a broad integration of different scientific achievements. To create environmentally viable facilities designers use already known techniques: art-shaped, plastic, constructive and technological, but taking into account current state and conditions of design. Therefore, understanding of features in design image shaping and how it is interconnected with formation of ecodesign objects, is an important part of designer training, and worth consideration.

Key words: ecological design, battery car (electric car), project image, aerodynamics.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 22-26)

Проблемы экологии человека, экологической культуры сегодня довольно остро заявляют о себе. Одним из решений возникших проблем можно рассматривать применение экологического подхода в проектной культуре, заключающегося в реализации идеи органичного включения создан-

ных человеком продуктов в среду. Поэтому возникает необходимость формирования экологической культуры и сознания дизайнеров, проектировщиков, которые призваны создавать предметно-пространственную среду и, вместе с тем, оценивать ее качество во всех отношениях. Таким образом долж-

Адрес для корреспонденции: e-mail: saga-al@ukr.net – А. Ф. Луговский

на проявляться подготовка дизайнеров, их профессиональное становление и, что очень важно – экологическая компетентность.

В итоге, дизайн-проектирование, объединяя в себе научно-технический подход и художественно-образную, философскую составляющие, будет открывать для общества новые формы, конструкции и технологии, воспитывая вкус и организовывая жизненное пространство, социокультурные коммуникации, и провоцируя социальный запрос на узнаваемый и образно идентифицированный дизайнерский экопродукт.

Цель статьи – показать на конкретных примерах как влияет техническая составляющая на формирование проектного образа объектов экодизайна, и сформулировать требования к профессиональной подготовке дизайнера в условиях современной проектной практики.

Понятийно-терминологический ряд. Исследованиями в области экологического дизайна занимались как зарубежные теоретики и практики дизайна Этторе Соттсасс, Виктор Папанек, Петер Люкнер, Урсула Тишнер и др., так и отечественные – А. Генисаретский, В. Сидоренко, К. Кондратьева, Г. Курьеров, В. Даниленко, А. Бойчук и др.

Отдельного внимания заслуживает фундаментальное исследование О. Орловой экологических факторов формообразования в дизайне [1]. Определено, что экодизайн – это более широкое понятие, чем просто разумный выбор материалов и учета циклов их дальнейшей переработки. Экологический дизайн отражает тенденции развития человеческого общества, направленные на решение экологических проблем путем изменения подхода к процессу проектирования. Следовательно, экодизайн – это такой дизайн, эстетическая ценность которого растет, или, по крайней мере, не уменьшается с течением времени; это дизайн, который включает в себя экологические аспекты при формообразовании объектов и способствует возникновению более совершенной культуры производства и потребления.

Другая трактовка современного понимания экологического дизайна – это «область комплексной дизайнерской деятельности, которая стремится к реализации в спроектированных объектах сближения требований среды и культуры и вызывает

необходимость учета ценностей, достигнутых предыдущими поколениями в сфере взаимоотношений человека и природы» [2], и наводит на мысль о необходимости изучения исторических аспектов экодизайнерской деятельности, и учета этого опыта с целью создания дизайн-объектов указанного направления.

Поскольку экологические вопросы будут решаться в течение всего времени существования цивилизации, понятие «экологический дизайн» тоже будет продолжаться формироваться в современной науке. Так, по мнению А. Уварова: «Экологический дизайн – вид проектной деятельности, существующий как осознанная или интуитивная реакция на природные изменения, проявленная в предметном и пространственном творчестве. Целью экологического дизайна является стабилизация отношений человека и окружающей среды. Любые естественные изменения, осознанные человеком на уровне интуитивного восприятия или открытые им в результате научных поисков, неизбежно проявляют себя в предметном мире...» [3].

Можно подытожить, что экологический дизайн – это направление в дизайне, где уделяется ключевое внимание гармонизации отношений человека и среды вокруг нее, сохранению природной среды. Его целью является создание оптимальных условий для удовлетворения человеческих потребностей, не нарушая при этом равновесия окружающей среды. Экологический дизайн предусматривает целостный подход к проектированию любых объектов, связанных с деятельностью человека, от миниатюрных предметов, используемых в быту, к дизайну зданий, городов и ландшафтов.

Соответственно, на сегодня задачами экологического дизайна определено следующее:

- совершенствование сложившейся экологической ситуации путем создания продуктов, отвечающих требованиям природы, человека и культуры;
- поиск баланса между совершенствованием формы и функции объектов дизайна и соблюдением принципов экологического подхода;
- рассмотрение материалов и технологий с точки зрения экологических норм;
- формирование новой культуры потребления, структуры потребностей, основан-

ных на сокращении избыточного количества продуктов;

– целенаправленное изменение ценностных установок общества с помощью художественных образов объектов дизайна [4].

Видно, что в задачи экологического дизайна входят, с одной стороны, совершенствование сложившейся экологической ситуации путем создания продуктов, отвечающих требованиям экологии природы, человека и культуры, с другой – целенаправленное развитие самого общества, возможность стимулирования в нем органичности и эмоциональности. Таким образом, решая экологические проблемы средствами дизайна, специалисту необходимо найти баланс между соблюдением принципов экологического подхода и необходимостью эстетического переживания, связанного с реализованным в дизайн-продукте проектным образом.

Поэтому современные дизайнерские подходы к формообразованию в дизайне предусматривают учет фактора материала, технологии, среды. Фактор образа должен учитывать несколько иные аспекты, в частности, творческую суть проектной культуры, поскольку жизнь людей образная в том же смысле, в котором образными свойствами наделены средовые объекты и произведения искусства.

В области экологической эстетики разработаны некоторые примечательные принципы, согласно которым продукты дизайна должны:

– благоприятно влиять на психику человека, передавать ему ощущение покоя, естественности, раскованности;

– восприниматься органично, вызывать положительные эмоции;

– предоставлять человеку возможность творчества, свободного самовыражения;

– выступать стимулятором экологического сознания, наглядным аргументом в пользу экологического и экономного потребления.

Озвученные принципы вполне очевидны для практикующих дизайнеров, которые имеют значительный опыт. Для начинающих и студентов эти принципы станут понятными при ознакомлении с разработками, которые уже оставили свой след в дизайне.

Рассмотрим на конкретном примере, как эти принципы реализуются профессиональ-

ными дизайнерами в объектах экодизайна. Делая поправку на то, что существует мнение, будто экологическая ответственность промышленных дизайнеров существенно выше (это также необходимо учитывать при подготовке таких специалистов), чем в других сферах дизайнерской деятельности, обратимся к продукции именно этой отрасли. Конкретно это будет касаться автомобилестроения, поскольку здесь наиболее ярко проявляются достижения промышленного дизайна.

Техническая составляющая. Следует заметить, что можно проследить две основные тенденции формообразования экологических транспортных средств. Первая из них тяготеет к использованию существующих компоновочных схем кузовов серийных автомобилей, но с учетом заявленной концепции и технической составляющей. Технической составляющей можно считать:

– тип силового агрегата;

– источник энергии;

– главные конструкционные материалы.

В этом случае конструктивно-технологические решения классического авто практически полностью переносятся и на экологическое транспортное средство. Его проектный образ почти растворяется в образе не экологического предшественника. Между тем, формообразование кузова электроавтомобиля требует особого внимания с точки зрения, например, аэродинамических характеристик. Так, если в обычном автомобиле улучшения аэродинамических характеристик может достигаться как пассивными, так и активными конструктивными средствами, то для электромобиля этот выбор несколько ограничен. Жесткая экономия энергоресурса не позволяет конструкторам использовать такие элементы активной аэродинамической системы, как антикрыло с электромеханическим приводом или закрылки. Этими элементами оснащены известные культовые автомобили, например, «Porsche 918 Spyder» [5] и «Pagani Huayra» [6].

Поэтому в экологическом дизайне для достижения высоких аэродинамических показателей часто экспериментируют с формой. Это можно рассматривать как вторую тенденцию. Проиллюстрировать ее можно на примере электромобиля Aptera 2e (рис. 1), который в свое время был представлен в США небольшой компанией Aptera Motors. Это

проект высокоэффективного городского автомобиля, предназначенного для перевозки двух пассажиров. Внешне машина напоминает гибрид мини-самолета без крыльев и трицикла. В движение автомобиль, по замыслу конструкторов, должна приводить электрическая силовая установка. Заявленным высоким динамическим характеристикам Aptera 2e должен был способствовать легкий кузов из композитных материалов.

Эти, чисто технические вопросы, возникают всегда, когда возникает необходимость создания совершенного высокотехнологического изделия. Дизайнер, который принимает участие в такой работе, в частности в случае с экомобилем Aptera 2e, определенно должен иметь представление о том, что такие формы возникают не случайно, а являются результатом анализа специальных исследований (рис. 2).

Опытный дизайнер с широким кругозором знает, что, с точки зрения аэродинамики, наименьшим аэродинамическим сопротивлением обладает тело «каплевидной» формы, а, следовательно, при проектировании кузова автомобиля с низким аэродинамическим сопротивлением необходимо руководствоваться основными принципами аэродинамики. Аэродинамическим сопротивлением является суперпозиция следующих факторов: сопротивление формы, сопротивление трению воздуха о поверхность, сопротивление выступающих частей, сопротивление внутренних потоков.

Таким образом, кузов экомобиля должен иметь гладкую поверхность с минимальным коэффициентом трения и минимальную площадь поверхности. На поверхности кузова не должно быть выступающих частей, детали кузова должны соединяться без зазоров, с сопряжением без резких перегибов, колеса и другие элементы конструкции, имеющие «плохую обтекаемость», необходимо спрятать под обтекатели. Учет этих моментов будет способствовать решению одному из самых болезненных вопросов электромобиля – энергосбережение.

В результате, попытки минимизировать сопротивление кузова приводит нас к базовой форме, напоминающей профиль крыла.

Осуществив анализ типов компоновочных схем (рис. 2), можно прийти к следующим выводам:

– I тип конструкции

Преимущества: низкое аэродинамическое сопротивление, хорошая компоновка для размещения человека, двигателя и др. элементов конструкции.

Недостатки: сложная схема управления и привода на заднее колесо.

– II тип конструкции

Преимущества: высокая устойчивость экомобиля с подобной компоновкой колес (2 + 1).

Недостатки: высокое аэродинамическое сопротивление из-за интерференции обтекателей передних колес и кузова экомобиля.

– III тип конструкции

Преимущества: большой объем внутреннего пространства для размещения человека, двигателя и др. элементов конструкции.

Недостатки: увеличенный мидель (поперечное сечение экомобиля в самом широком месте) по сравнению с другими вариантами; высокое аэродинамическое сопротивление; низкая устойчивость экомобиля с подобной компоновкой колес.

– IV тип конструкции

Преимущества: хорошая компоновка для размещения человека, двигателя и др. элементов конструкции; простая конструкция управления задними колесами.

Недостатки: увеличенное (по сравнению с 1-й схемой) аэродинамическое сопротивление; низкая устойчивость экомобиля с данным компоновкой колес (1 + 2) [7].

Художественно-образная составляющая. Рассмотрев техническое обоснование формы гипотетического экомобиля, обратимся к причинам появления, уже упомянутого выше, необычного по форме электромобиля Aptera 2e. Разработчики Aptera определили проблему электрических автомобилей в том, что их создавали на базе серийных авто. Поэтому принципиально новое в автомобиле Aptera 2e – это то, что он изначально проектировался как электрический, поэтому и внешний вид у него потрясающий и не похож на другие транспортные средства на дороге. Само транспортное средство больше похоже на коцепт-кар, чем на машину, предназначенную для серийного производства и обычных дорог. Яйцевидный салон для двух человек сконструирован так, чтобы свести сопротивление воздуха до минимума и, за счет этого, увеличить запас хода.

Очевидно, что при формировании проектного образа преобладала, в значительной степени, эмоциональная составляющая, поскольку одна из концептуальных линий звучала почти гламурно: «Как, спасая планету, выглядеть роскошно». Между тем Aptera можно рассматривать как пример экологической эстетики, которая помимо прочего, как было продемонстрировано выше, базируется на четких технических решениях [8].

Заключение. Таким образом, на рассмотренном выше примере проиллюстрировано:

- как учет принципов экологической эстетики влияет на формирование проектного образа объекта экологического дизайна;
- роль технической составляющей в реализации проектного образа;
- современное переосмысление классических методик проведения проектного процесса в зависимости от поставленной задачи;
- необходимость налаживания междисциплинарных связей в учебном процессе, которые помогали бы студенту осознать необходимость комплексного подхода к реше-

нию задач уже на самых ранних этапах проектирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлова, О. А. Экологический фактор формообразования в дизайне: автореф. ... дис. канд. искусствовед. / О. А. Орлова. – Х., 2003. – 11 с.
2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник // Г. Б. Минервин [и др.]; под общ. ред. Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – С. 61–63.
3. Уваров, А. Экологический дизайн: опыт исследования процессов художественного проектирования: дис. ... канд. искусствовед. / А. Уваров. – М.: МВХПУ, 2010. – С. 5
4. Панкина, М. Экологический дизайн как направление современного дизайна. Определение понятия / М. Панкина, С. Захарова // Современные проблемы науки и образования. – М.: Издательский Дом «АКАДЕМИЯ ЕСТЕСТВОЗНАНИЯ». – 2013. – № 4. – [Электронный ресурс] // Режим доступа <http://www.science-education.ru/110-9670>.
5. Supercar Superbold, Discovery Channel [Electronic resource]. – 2014. – Mode of access: <http://docfilm.ck.ua/#content/view/11134>. – Date of access: 08.05.2015.
6. Supercar Superbold, Discovery Channel [Electronic resource]. – 2014. – Mode of access: <http://docfilm.ck.ua/#content/view/11200>. – Date of access: 15.05.2015.
7. Авершин, А. Аэродинамическое проектирование внешней формы экомобиля / А. Авершин // Вестн. ХНАДУ, 2012. – Вып. 56.
8. АРТЕРА: гибрид двухместного автомобиля и трицикла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://compulenta.computerra.ru/tehnika/transport/10007259>.

Поступила в редакцию 31.08.2015 г.

Характерные черты дизайна мебели-трансформера в странах Дальнего Востока конца XX – начала XXI столетия

Босый И. М.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



В работе представлен анализ особенностей формообразования и концептуальных направлений современной мебели-трансформера дизайнеров Дальнего Востока. В работе аргументированы причины возникновения трансформируемой мебели на территории стран Дальнего Востока и сформулирована проблема отсутствия в массовом производстве перспективных видов трансформируемой мебели. Исследование реализованных проектных образцов дало возможность выявить основные концептуальные направления в дизайне мебели-трансформера Японии, Китая и Кореи. Это такие направления как: создание механизированной мебели для людей с ограниченными возможностями, проектирование комбинированной модульной мебели и перегородок-контейнеров. Изучение примеров реализованных проектов дизайн-бюро Дальнего Востока позволило вывести основные принципы формообразования трансформирующейся мебели и определить различия в функциональной нагрузке данного типа мебели. Главной особенностью мебели-трансформера Дальнего Востока является попытка разрешения проблемы организации малогабаритного пространства.

Ключевые слова: мебель-трансформер, формообразование, комбинаторика, концептуальные направления.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 27-31)

Characteristic Features of Furniture-Transformer Design in the Far Eastern Countries of the Late XXth - Early XXIst Centuries

Bosiy I. M.

Kharkiv State Academy of Arts and Design, Kharkiv

The article presents an analysis of the characteristics of form building and conceptual trends in modern furniture-transformer by designers in the Far Eastern countries. The paper presents causes of emergence of transformable furniture in the countries of the Far East and focuses on the problem of the lack of mass production of perspective kinds of furniture-transformer. The study of the implemented design samples made it possible to identify the main conceptual directions in furniture-transformer design in Japan, China and Korea. They are such areas as: the creation of mechanized furniture for people with disabilities, the design of the combined modular furniture and partitions container. Case studies of completed projects by Far Eastern countries design bureau helped raise the basic principles of shaping and transforming furniture and determine differences in functional load of this type of furniture. The main feature of the furniture-transformer of Far East is an attempt to solve the problem of the organization of small-size space.

Key words: furniture-transformer, form building, combination, conceptual directions.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 27-31)

Развитие новейших технологий производства предметов мебели и применение современных нетрадиционных или модифицированных традиционных материалов привело к появлению новых подходов

в создании мебельных дизайн-форм на рубеже XX–XXI веков. Широкую популярность мебель-трансформеры получили во второй половине XX века, когда массовая застройка крупных городов многоквартирными жи-

Адрес для корреспонденции: e-mail: Bosiy_ivan@mail.ru – И. М. Босый

лыми домами привела к появлению большого количества малогабаритных квартир, что вызвало необходимость сочетать в одной комнате функции спальни, гостиной, детской и кабинета. Наличие тесных помещений стало предпосылкой острой потребности в мебели, которая могла бы обеспечить семьям комфортное проживание в таких условиях. Именно благодаря разнообразным способам трансформации мебели интерьер способен выполнять много дополнительных функций. Вместе с потребностями многофункциональности мебели-трансформера, актуальны требования портативности и компактности данных объектов как предметов «исчезающего» интерьера. Таким образом, и в наше время возникает необходимость формирования современной предметно-пространственной среды средствами трансформируемой мебели, потенциал которой еще окончательно не исследован и не исчерпан, особенно с появлением новейших электронных технологий, применяемых для трансформации. В связи с этим возникает вопрос определения особенностей формообразования, проявление основных конструктивных отличий и определения концептуальных направлений создания мебели-трансформера на примере воплощенных проектов дизайнеров Дальнего Востока.

Цель статьи – анализ особенностей формообразования и принципов трансформации современной мебели-трансформера дизайнеров Дальнего Востока.

Вопрос особенностей формообразования и принципов трансформации в работах дизайнеров Дальнего Востока конца XX – начала XXI столетия полноценно не представлен в исследованиях отечественных или западноевропейских ученых-искусствоведов. История развития мебельного искусства в странах Дальнего Востока является частью общей истории развития мебельного дизайна, и проанализирована в работах Д. Кеса, Дж. Миллер, Дж. Купера, Г. Жано, Ю. А. Дмитриева, Г. В. Гутмана, В. Н. Краева. Вопрос развития трансформируемой мебели наиболее полно представлен в монографии М. И. Каневой «Мебель-трансформер. Исторические прототипы интерактивной мебели будущего», посвященной рассмотрению конструктивных и художественных особенностей современной мебели с элементами трансформации

со времен Древнего Египта с современными тенденциями. В своей работе М. И. Канева выводит классификацию по принципам трансформации в дизайне мебели, составляет методологическую базу для дальнейших исследований. Однако, большое количество информации о конструктивных и художественных особенностях мебели-трансформера дальневосточных дизайнеров было изложено в работах, посвященных общим вопросам формирования дизайна мебели. Джудит Миллер в книге «Мебель. Все стили от древности до современности» анализирует все стили от древних времен до современных тенденций, рассматривает более чем 3000-летнюю историю мебельного искусства. В каждом разделе книги есть информация о мебели с элементами трансформации.

В последние десятилетия XX века проявилась тенденция концептуальной и экспериментальной разработки «самоорганизованного жилья» на основе преобразования технизированного «жилища-механизма» в «жилище-организм» с присущими ему свойствами адаптации [1, с. 118]. Ряд иностранных компаний финансирует прогностические исследования жилой среды, основываясь на неизбежности качественного скачка в бытовой культуре XXI века. Прогностические разработки среды и мебели неизбежно давали и дают в качестве практического результата проектные предложения по новому формообразованию мебели, инициируют развитие передовых мебельных технологий.

Производство опытных образцов мебели-трансформера, за исключением некоторых простейших моделей – сборочных столов и стульев, раскладных диванов и кресел, не налажено серийно, так как считаются нерентабельными. Эта мебель дороже в производстве, чем другие типы мебели (корпусная, встроенная). За пределами серийного производства остаются такие полезные изделия, как секретеры и бюро, «растущая» детская мебель, трансформирующиеся рабочие места для школьников или студентов, шкафы-контейнеры с многофункциональным внутренним устройством. Все эти изделия являются многофункциональными и удобными, что указывает на целесообразность их использования в дизайне современного жилого интерьера.

В конце XX века, наряду с требованием функциональности и необходимости про-

мышленного тиражирования мебели, получили распространение тенденции компактности и портативности, что было отражено в формулировке концепций «исчезающей мебели». Быт человека конца XX века стремительно заполнился многообразием всевозможных вещей, и привлекательной целью становится возможность совмещения их функций, позволяя избавляться от редко используемых вещей, передавая их функции предметам, используемым постоянно, повышая практическую значимость мебельных предметов. Эта тенденция достаточно четко проявлена в мировой практике экспериментального мебельного дизайна.

Для изучения современных тенденций в дизайне дальневосточной трансформируемой мебели необходимым является выведение основных концептуальных направлений, что поможет сформировать перспективное видение развития трансформируемой мебели.

Основные принципы трансформации в дизайне мебели Дальнего Востока (табл. 1, цветная вкладка).

1. Мебель-трансформер с электронным управлением. Одним из наиболее важных векторов развития данного направления является создание мебели для людей с ограниченными возможностями. Ярким примером воплощения данного концептуального направления является проект японской компании «Panasonic» – кровать «Robotic Bed» («Кровать-робот»), которая может превращаться в кресло и обратно – в кровать. Модель была специально создана для людей с ограниченными возможностями. Устройство «Robotic Bed» облегчает процесс преобразования кровати в кресло с помощью одной голосовой команды. Кровать имеет выдвижной модуль, который затем трансформируется в кресло. Устройство отличается понятным управлением, благодаря которому человек может, сидя в кресле, легко передвигаться по комнате. Устройство «Robotic Bed» способно распознавать находящиеся поблизости объекты и, объезжая их, избегать столкновения [2; 3]. Использование электронных устройств, вмонтированных в мебель, позволяет совершать разнообразные манипуляции людям с ограниченными возможностями – с помощью подъемников, регулируемых электронной системой, появилась возможность поднимать или опускать столешницы или

верхние секции кухонного блока. Возможности современных технологий способствуют развитию и совершенствованию трансформируемой мебели. Использование механических устройств в организации жилого пространства превращает интерьер в «живую» структуру, в «жилье-механизм». А включение электронных систем реагирования превращает «жилье-механизм» в «жилье-организм», что существенно облегчает жизнь людям с ограниченными возможностями.

2. Комбинированная модульная мебель. Такая мебель позволяет создавать разнообразные варианты комбинаторных групп из модульных элементов и является комфортабельной для хранения и транспортировки. Ярким примером такого типа мебели являются объекты японских дизайнеров Шина и Томоко Азуми. Набор столов «Hexad Coffee Table» – это система из модулей шестигранной формы. Каждый элемент данной системы сделан из массива дуба, столешница декорирована композицией из треугольных пластин, выполненных в технике маркетри. Комбинируя модули между собой, можно создавать различные предметы мебели для формирования предметно-пространственной среды. Путем составления модулей можно регулировать высоту и длину объекта. Еще одним проектом Шина и Томоко Азуми, в котором был применен принцип комбинирования модульных элементов, является «Cross table». Это модульные X-образные кофейные столики, которые можно комбинировать и составлять разнообразные конфигурации. «Cross table» имеет состоящую из верхней и нижней плоскости столешницу, которая соединена четырьмя боковыми стенками, что позволяет организовать место для хранения [4]. Анализируя проекты Шина и Томоко Азуми, можно выделить несколько принципов трансформации мебели: использование модульных элементов, принцип составления объектов один с другим, принцип «контейнерной» трансформации. Особенности мебели Азуми являются использование лаконичных форм, простота конструктивного решения и использование натуральных материалов. Комбинированная модульная мебель приобретает популярность. Дальневосточные дизайнеры все чаще используют данный принцип для создания мебели-трансформера. Интересным примером является

комплект мебели «РАСМАН», созданный на основе одноименной компьютерной игры, от корейского дизайнера Чо Хуанг Сак (Cho Hyung Suk). В основе данного комплекта мебели лежит модуль из гнутой фанеры. Модуль имеет прямоугольную форму с выемкой в виде треугольника. Размер одного модуля равен 580 x 400 x 380 мм. Благодаря дублированию и разнообразным комбинациям из таких модулей появляется возможность сложить несколько объектов мебели: стул, кресло, стол, книжный шкаф [5].

3. Перегородки-контейнеры. Создание трансформируемой мебели-контейнера в виде перегородок обусловлено необходимостью сохранения пространства и потребностью в полноценном оборудовании жилых интерьеров. Перегородки-контейнеры относятся к мебели-контейнеру, которые сочетают в себе две функциональные нагрузки: экономия пространства и удовлетворение повседневных потребностей людей. Соединение в одном объеме нескольких форм дает возможность соединить в одном объекте многофункциональные зоны. Дизайнеры Японии проектируют не отдельные объекты, а большие блоки, начиненные разнообразными элементами, и имеющие оси, по которым можно их перемещать в пространстве. Такие проекты, к сожалению, пока не имеют большого спроса, а разрабатываются как концептуальные предложения. Примером воплощения такого концептуального направления является воплощенный проект «Barcode Room» от японской студии дизайна Studio_01. Данная конструкция является комплексом из четырех массивных блоков, в которые заложена возможность для двенадцати комбинаторных вариаций трансформации формы. Данные блоки изготовлены из фанеры и имеют форму параллелепипеда (толщиной 300 мм). В каждом из блоков имеются прямоугольные ниши, в которые вставлены коробка из фанеры, с выфрезерованными отверстиями-ручками. При необходимости эти элементы можно достать из блока и организовать места для сидения, а находясь внутри блоков, эти коробка играют роль мест для хранения. Каждый из четырех массивных блоков имеет свою систему расположения ниш. В каждом блоке имеется пространство, оснащенное раскладной системой, что создает возможность организации рабочего

места, обеденного стола и спального места. В пространстве, оснащено данными блоками, присутствует отдельно стоящее стационарное оборудование в виде санитарного блока. Благодаря использованию данной системы трансформации, «Barcode Room» является комфортабельным пространством для организации быта одного человека [6]. Еще одним интересным примером организации малогабаритного жилого пространства путем использования перегородок-трансформеров, является интерьер «Domestic Transformer» (табл. 1) от китайского архитектора Гари Чанга. Пространство, для которого были разработаны данные конструкции, имеет площадь 32 м². Благодаря разработанной Гари Чангом системе перегородок с раскладными элементами, в этом жилом интерьере есть возможность создать 24 разных варианта комбинаций и организовать разнообразные функциональные зоны: рабочее место, кухня, хозяйская спальня и спальня для гостей, гостиная, гардеробная, прачечная, полноценный санузел [7]. Данная конструктивная система позволила оптимизировать пространство и максимально использовать полезную площадь интерьера квартиры.

Анализируя реализованные проекты японских дизайнеров можно сделать вывод, что наиболее перспективными являются перегородки-контейнеры. В этих объектах мебельного дизайна можно увидеть прототипические связи с концептуальными проектами Джозефа Чезаре Коломбо и Этторе Соттсасса.

В 1972 г. в Нью-Йорке прошла выставка итальянского дизайна, где были представлены проекты нового понимания концепции организации жилого пространства. Дизайнер Этторе Соттсасс предложил контейнерную систему мобильного оборудования жилища, но не в аспекте внедрения в практику, а в качестве концептуального предложения. Развивая идею «мебель-контейнер», материальное воплощение прогностических концепций неизменно принимает вид мобильных агрегатов с плотно «упакованными» функциональными устройствами, которые могут быть развернуты в любой точке жилого пространства с гибкой планировкой, а затем убраны в специальные ниши, предусмотренные в стенах или шкафах. Среди этих «контейнеров» – высокомеханизированные гибриды мебели и электронной

аудиовизуальной аппаратуры. Это одна из футурологических концепций, направленная на создание так называемой «исчезающей» мебели, появляется только в момент потребности и освобождает место для развертывания мобильного оборудования другой функциональной зоны. Наиболее ярко прогностические тенденции формирования трансформируемой мебели и новаторские методы в области экспериментального проектирования проявились в творчестве итальянского дизайнера Джозе Чезаре Коломбо (1930–1971). Разработанный им универсальный жилой контейнер для подростка перешел с позиции концептуального проекта в реализованный объект, привлекательный для производства и популярный у потребителей. Этот компактный объем, выполненный в форме параллелепипеда, занимает площадь, равную по размеру кровати. В данном объекте были объединены сразу три функциональные зоны: место для отдыха, рабочее место и пространство для хранения вещей. Для разработки данного контейнера Д. Коломбо использовал принцип «матрешки» – стул компактно задвигается под стол, а тот, в свою очередь, под кровать, где еще остается место для хранения вещей (одежда, белье, книги, небольшие предметы спортивного инвентаря и т. п.). Инновационные проекты мебели и жилой среды Д. Коломбо в дальнейшем получили развитие в разработках других дизайнеров. Идея мебели-контейнера Джозе Чезаре Коломбо дала толчок к разработке целого ряда модификаций, наиболее яркими из которых являются разработки японских дизайнеров, где особенно ценится возможность экономии пространства [1, с. 117–118].

Заключение. Особенности демографического роста населения и дороговизны цен на недвижимость привели к тому, что многие жители Дальнего Востока живут в малогабаритных квартирах, что привело к разработке ряда концептуальных проектов по организации малогабаритного жилого пространства.

Традиционное любование натуральными материалами привело к тому, что в работах дизайнеров Дальнего Востока практически отсутствуют полимерные материалы, а объекты мебельного дизайна выполняются, в основном, из древесины.

Изучение примеров реализованных проектов мебельных компаний Дальнего Востока позволило вывести основные принципы

формообразования трансформирующейся мебели (табл. 2, цветная вкладка):

- создание комбинированной мебели-трансформера за счет использования модульных элементов;
- трансформация объекта за счет применения раскладных систем;
- выдвижение различных элементов из одного объема;
- создание трансформируемой мебели за счет применения технологии «сжатия-раздвижения» формы.

Использование принципов комбинаторики в создании трансформируемой мебели дизайнеров Дальнего Востока, является наиболее распространенным. Это связано с основной функциональной нагрузкой данного типа мебели – экономия пространства. Именно комбинированная мебель-трансформер и использование модульных элементов позволяет максимально сохранить пространство при наличии возможности создания разнообразных многофункциональных предметов интерьера.

По функциональной нагрузке трансформируемая мебель дизайнеров Дальнего Востока разделяется на:

- мебель, которая экономит жилое пространство;
- мебель, удовлетворяющая повседневные потребности человека;
- мебель с развивающей функцией (в объектах детской трансформирующейся мебели).

ЛИТЕРАТУРА

1. Канева, М. И. Мебель-трансформер. Исторические прототипы интерактивной мебели будущего [Текст]: монография / М. И. Канева. – СПб.: Ноосфера СПб, 2007. – 128 с.
2. Falconer, J. Panasonic's robotic bed/wheelchair first to earn global safety certification / J. Falconer // [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.gizmag.com/panasonic-robotic-bed-wheelchair-iso13482/31656>.
3. Panasonic to Unveil Innovative Communication Assistance Robot «HOSPI-Rimo» and New Models of Hair-Washing Robot and «RoboticBed®» at International H.C.R. 2011 [Electronic resource]. – Mode of access: <http://news.panasonic.com/press/news/official.data/data.dir/en110926-2/en110926-2.html>
4. Azumi [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.azumi.co.uk>.
5. PACMAN Multi-Purpose Furniture Set [Electronic resource]. – Mode of access: <http://thedesigndesign.com/2010/12/pacman-multi-purpose-furniture-set>.
6. Parrack, D. Barcode Room: The Optimus Prime of apartments / D. Parrack [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.gizmag.com/barcode-room-transforming-apartments/25364>.
7. A Tiny Apartment Transforms into 24 Rooms [Electronic resource]. – Mode of access: <http://exquisitehouse.com/a-tiny-apartment-transforms-into-24-rooms>.

Поступила в редакцию 03.04.2015 г.

Основные этапы формообразования детской мебели

Литовченко Н. Н.

Черкасский государственный технологический университет, Черкассы



Мебель с трансформирующейся морфологией составляет одно из существенных направлений в дизайне мебели для детей дошкольного и младшего школьного возраста. Возрастающий динамизм окружающей ребенка предметной среды, характеризующий сегодняшние ритмы жизни, отражает потребность в расширении функциональных возможностей и трансформативности мебели. В статье рассматриваются особенности эволюции формообразования детской мебели как объектов дизайна под влиянием факторов научно-технического прогресса во взаимодействии с социальными и культурными факторами. В ходе исследования выделены основные этапы формообразования детской мебели и выявлены предпосылки возникновения трансформируемой мебели для детей. Первый этап охватывает период ремесленного производства колыбелей и возникновение самых ранних образцов трансформируемой мебели для детей (комодов, выдвигаемых ящиков); для второго этапа характерно машинное производство функциональной детской мебели, лишенной эстетической значимости и ее массовое тиражирование; третьему этапу свойственно внедрение методов дизайна в производство мебели для детей и появление полифункциональных объектов детской трансформируемой мебели.

Ключевые слова: мебель-трансформер, комод, люлька, колыбель, «исчезающая мебель».

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 32-38)

Main Stages of Children's Furniture Form Building

Litovchenko N. N.

Cherkassy State Technological University, Cherkassy

Furniture with transforming morphology is one of the significant trends in furniture design for children of preschool and younger school age. Growing dynamism of the object environment of the child that characterizes today's rhythms of life reflects a need to expand the functionality and transformation of furniture. The article considers the peculiarities of the evolution of shaping children's furniture as objects of design under the influence of factors of scientific and technological progress in interaction with social and cultural factors. The study highlighted the main stages of form building of children's furniture and identified predictors of the convertible furniture for children. The first stage covers the period of handicraft production of cradles and the emergence of the earliest examples of transformable furniture for children (chests, drawers); the second phase is characterized by machine made functional children's furniture devoid of aesthetic significance and its mass production; the third stage is characterized by the introduction of design methods in the production of furniture for children and the emergence of multifunctional objects of children's convertible furniture.

Key words: furniture-transformer, dresser, bassinet, cradle, «disappearing furniture».

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 32-38)

Исследование предпосылок возникновения, распространения и совершенствования детской мебели-трансформеров требует нахождения наиболее общих признаков в историческом развитии форм мебели для детей в разных временных рамках.

К вопросу исторического развития мебели-трансформеров неоднократно обращались отечественные ученые и исследователи, а именно: И. И. Попова, В. Г. Жирякова, Е. В. Обуховская, Н. Е. Трегуб, И. М. Босый, В. А. Лучинский и многие другие. Однако,

Адрес для корреспонденции: 19772, Украина, Черкасская обл., Золотоношский р-н, с. Корововка, ул. Васильева, 56 – Н. Н. Литовченко

специально вопросы эволюции формообразования детской мебели с использованием принципа трансформации в отечественной практике почти не рассматривались, что и обусловило определение темы исследования.

Цель статьи – систематизация информации об эволюции мебели для детей и определение предпосылок возникновения детской трансформируемой мебели.

В связи с улучшением жизненного уровня развития, увеличивается потребность населения к качеству изделий промышленного дизайна. Промышленный дизайн – отрасль дизайна, область художественно-технической деятельности, целью которой является определение формальных качеств промышленно производимых изделий, а именно: их структурных и функциональных особенностей и внешнего вида. Промышленный дизайн предполагает эффективное развитие идей через процесс, который приводит к производству новых товаров. Особое место занимает дизайн мебели и элементов интерьера, разработка форм и концептов, которые имеют глубокие исторические предпосылки [1].

Детская мебель – это не только обязательный атрибут детской комнаты, но и предметы быта, со своей увлекательной историей создания и популяризации.

Сегодня детские кроватки используются всеми новорожденными до возраста примерно двух-трех лет. Но так было не всегда. История детской кроватки возвращается на много сотен лет назад. Она начинается вместе с историей возникновения мебели как таковой, потому что сначала люди, в первую очередь, заботились о комфорте своих детей, и только потом о себе [2; 3]. Считается, что детские кроватки как вид начали отсчет своего существования в Древнем Египте. От кроватей для взрослых они отличались разве что размерами. Такие кроватки имели вид деревянной основы (рамы), на которую клали матрас. Кстати, матрасы того времени выглядели примерно так: это были специальные шерстяные чехлы, которые шились по размеру кроватей, набитые перьями птиц и шерстью животных. Отсутствие популярности детской мебели вплоть до XV века в целом было обусловлено традицией совместного семейного сна: детей и родителей или младенцев со старшими детьми. Все это так или иначе самым не-

посредственным образом повлияло на эволюцию формообразования детской мебели, которую можно разделить на три основных этапа. Рассмотрим более детально каждый период эволюции формообразования детской мебели.

Этап (XV–XVIII века). Охватывает период ремесленно-канонического способа изготовления детской мебели; появление первых образцов детской трансформируемой мебели – выдвигаемых ящиков и комодов. Кустарь при создании детской мебели учитывал весь комплекс требований к изделию и превращал эти требования в принципы своей работы: а) он изучал потребности людей, структуру и динамику рынка, «географию спроса», что позволяло ему создавать качественную мебель для детей (социологический принцип дизайна); б) он ориентировался на создание в доступной ему форме функционально совершенных, надежных, прочных, долговечных детских люлек и др. видов мебели для детей, которые обслуживали несколько поколений, то есть обладали высокой практичностью; в) он стремился учесть функциональные, анатомические, физиологические, психические особенности детей с целью создания удобных вещей (эргономический принцип дизайна); г) он учитывал экономические затраты с возможностью получения прибыли, то есть работал экономически целесообразно (экономический принцип дизайна); д) он принимал во внимание художественные закономерности и создавал изделия красивые по форме и цвету. Первой мебелью, с которой человек начинал знакомство с самого детства, была колыбель. Эта старинная мебель с давних времен использовалась разными народами со всех уголков мира. Известно, что детские кроватки для новорожденных стали относительно популярным предметом в обиходе только в середине XVII века. Они напоминали современные колыбели, только производство такой мебели все еще оставалось кустарным, да и не каждая семья считала нужным иметь в доме отдельное ложе для ребенка. Славянские народы в основном использовали подвесные колыбели. Бытование такой мебели было связано с некоторыми религиозными убеждениями: люди верили, что в такой кроватке ребенок находился под защитой небесных сил. Подобные кроватки были известны под

разными названиями: кузовок, люлька-качалка, колыска, баюколка или колыбелька. Кроме них, распространенными были напольные люльки, работавшие по принципу «ваньки-встаньки», что позволяло покачивать кроватку из стороны в сторону.

Предназначалась колыбель для самых маленьких детей в возрасте до одного года. Сама колыбель небольшого размера, в основании – деревянная рама, дно которой выполнено из очень плотного домотканного полотна. По краям рамы находятся невысокие бортики. В углах колыбели были точечные балясинки для крепления. Она крепилась или к длинному гибкому шесту, или к надежному крюку, вбитому в матицу (бревно на потолке).

Люльки «ваньки-встаньки» устанавливались рядом с кроватью родителей. Отметим, что с тех самых пор такие люльки по-прежнему располагают либо рядом с родительской кроватью, либо рядом с кроватью няни. Иногда у одного ребенка было две люльки: дневная и ночная. Как только ребенок вырастал из маленькой колыбели, его обычно перекладывали в небольшую кровать, которую днем можно было хранить под кроватью родителей. Так появились кровати на колесах, которые рассматривались как детские кровати [4].

Вообще, в древние времена уделяли большое внимание материалу, из которого делались люльки и приспособления для их подвешивания. Дужки для люльки делали из веток черемухи, а шест (очеп), на который вешалась люлька, изготавливали из гибкой древесины.

Детские комнаты в широком понимании появились по причине необходимости экономии пространства, а также по причине необходимости разделения мебели для хранения взрослых вещей и детских. Кроме этого, стала появляться такая мебель в детской комнате, как стеллажи, пеленальные столы и комоды. Позволить, однако, такие предметы мебели могли себе исключительно знатные особы. Такая же ситуация складывалась и со столиками и стульями для детей.

Согласно существующим исследованиям, первой детской трансформируемой мебелью были выдвижные ящики, которые изобрели еще в XV веке в Италии. Выдвижные ящики очень удобны для хранения в них по-

стельных принадлежностей. В них хранили детскую одежду.

Эпоха Возрождения привнесла еще одно новшество в ассортимент детской мебели – стеллажи. Правда, чаще всего в них складывали книги. В XV веке стеллажи изготавливались под заказ из дерева.

Комод – это предмет интерьера с выдвижными шкафами. Комоды появились во Франции в середине XVII века, но стали популярны только в конце XVIII века. Впрочем, существует множество версий по поводу того, в какой стране зародились комоды – одни историки склоняются к тому, что это было все-таки во Франции, другие отдают предпочтение Англии, третьи – Италии, а четвертые – Японии. Существовало немало споров касательно комодов и их целесообразности нахождения в комнатах для детей. Самым общераспространенным мнением явилось то, что пространство детской комнаты необходимо экономить, ведь располагать детские вещи в комнатах взрослых было очень сложно. Именно из-за необходимости разделять вещи взрослых и детей назрела потребность в создании мебели для детской комнаты, в которой будут храниться необходимые для ухода за ребенком принадлежности.

Пеленальный столик появился в XVII веке попутно с комодами, но популярность приобрел только в конце XIX века. Чаще всего пеленальный столик могли позволить себе только богатые семьи, которые стремились обустроить детскую комнату с максимальным комфортом для себя и ребенка; в обычных семьях пеленальные столики так и не прижились. Ситуация так кардинально и не изменилась: многие родители заменяют пеленальные столики обычными столами и комодами. Раньше детская мебель считалась более предметом роскоши, чем необходимостью, и чаще всего ее покупали для детей, которые уже научились ходить. Исключением считались лишь колыбели для новорожденных, да и то детей спустя короткое время перекладывали на обычные кровати.

Считается, что предками современных двухъярусных кроватей для детей были койки моряков, которые в условиях тесных кают располагались в два ряда. В тюремных камерах, не баловавших своих обитателей пространством, тоже устанавливались двух-

этажные койки. Кстати, на английском языке двухъярусные кровати до сих пор называются «bunkbed», то есть «койка-кровать» [5].

II этап (XIX – первая половина XX века). *Период машинно-индустриального производства, когда детская мебель была результатом технико-конструкторского формообразования, но еще не дизайнерского; на первый план выдвинулись идеи функциональности мебели для детей и ее массового тиражирования. Создатели новых образцов мебели для детей все внимание сосредоточили на реализации в соответствующей конструкции определенной функции. Сначала они мало задумывались над тем, какое эстетическое впечатление произведет на людей созданная ими вещь. Все перекрывалось эффектом достижения практически полезного результата в организации предметно-пространственной среды человеческой жизнедеятельности и предоставление потребителям таких возможностей, которых ранее не существовало. При сохранении утилитарной основы мебели для детей, создаваемой промышленностью, менялось только их внешнее оформление в соответствии с изменением вкусов, эстетических идеалов людей. Но развивалась и другая идея – идея функционализма, когда создание вещей для детей становится в полную зависимость от их основного назначения. В противовес внешнему украшению мебели для детей эта концепция с учетом их массового промышленного производства находит благоприятную почву для своего развития и приводит в определенной степени к появлению дизайна.*

Детская кроватка, как нам известно, стала распространенной только в XIX веке. Детские кровати стали более обширными, рассчитанными на не менее чем первый год жизни ребенка. Они часто переходили от подросткового старшего ребенка к младшим в семье. Развивалась и детская комната.

Скорее всего, детская кроватка была разработана вместо колыбели. По мере того, как дома становились больше, появлялось больше пространства для установки детской кроватки, в которой ребенок мог спать больше одного года. Большинство кроваток были сделаны из дерева, и зачастую их делали супруги. Детские кроватки часто переходили от поколения к поколению. В это время в семьях было много детей, и каждый спал в

детской кроватке до одного года или до тех пор, пока не появлялся следующий ребенок.

К концу XIX века спрос на детские кровати стал настолько велик, что появились специальные артели, занимающиеся изготовлением данных предметов мебели. Другими словами, конец XIX – начало XX века можно считать «точкой отсчета» для производства детских кроваток. В это время стали изготавливать кровати на колесиках, что позволило не только укачивать малышек, но и убирать этот предмет мебели днем, закатывая ее под более высокую «взрослую» кровать. Конструкции и внешний вид сегодняшних «взрослых» кроватей не позволяет проделывать с детскими кроватками такую «операцию». Но зато современные детские кровати на колесиках, как правило, имеют стопорный механизм, позволяющий блокировать их и не допустить произвольного движения данной детской мебели.

Кроватки могут стоять и на дугообразных полозьях. Это, своего рода, *кроватка-качалка*. Такие качалки изготавливались в прежние времена, производятся они и сегодня. Но, сравнивая данную мебель, производимую в прошлые века, с современными детскими кроватками, хочется отметить тот факт, что в наши дни эти кроватки более функциональны, так как во многих исполнениях имеется ящик для постельного белья и игрушек. К тому же, наши предки не делали кроватей с регулируемым днищем, что имеет место у современных производителей детской мебели [6].

В начале прошлого века одним из главных двигателей художественного творчества стала высшая школа строительства и художественного конструирования *Баухаус* (от нем. *Bauhaus*). Ее философия, основанная на единстве искусства и технологии, фундаментально изменила развитие промышленного дизайна XX века.

Идея придать мебели универсальной функциональности без излишних изысков принадлежит архитекторам-минималистам. В начале XX века француз Ле Корбюзье возглавил новое культурное течение, сущность которого заключалась в рациональном оформлении интерьеров, отрицающих бесполезные детали.

Во время стажировки в архитектурной школе *Баухаус Альма Сидхоф-Бушер* (1899–

1944) в 1924 году создала набор строительных блоков, как часть детской комнаты в экспериментальном доме «В роге» – Am Horn – в Веймаре. В наборе 22 детали. Наряду с обычными кубиками, плашками и треугольными призмами, в набор входит большая деталь, напоминающая и горку, и киль корабля, и горбушку круглого хлеба, и с ее помощью можно не только строить замечательные арки и другие сооружения, например, корабли, но и экспериментировать с балансом. Корабль, кстати сказать, самая известная композиция из этого набора. Набор Альмы Сидхоф-Бушер был одним из первых дизайнерских образцов трансформируемых модульных объектов для детской комнаты [7].

III этап (вторая половина XX-XXI век). Охватывает период внедрения методов дизайна в процессы создания мебельной продукции для детей, переход от монофункциональных к полифункциональным объектам детской трансформируемой мебели. Благодаря массовому внедрению методов дизайна в мебельную промышленность, образцы детской мебели стали приобретать не только утилитарно-техническое, но и социально-культурно значимое эстетическое совершенство. Красота мебели, не имевшей аналогов и прототипов, в результате профессионального дизайнерского творчества со второй половины XX в. становится привычной для людей многих стран мира.

Ярким представителем прогностической тенденции стал один из самых выдающихся новаторов в области экспериментального проектирования итальянский дизайнер Джо Чезаре Коломбо (1930–1971). Он изобрел универсальный жилой контейнер для подростка. Из разряда концептуальных проектов эта разработка быстро перешла в разряд практически реализованных, привлекательных для производства и популярных у потребителей. В общих чертах это компактный объем в форме параллелепипеда, занимающий площадь, равную по размеру постели, которая поднята несколько выше обычного, чтобы рационально использовать пространство под ней для удобного хранения практически полного состава необходимых вещей, включая небольшой письменный стол для занятий и стул к нему. Использован принцип «матрешки» – стул компактно задвигается под

стол, а тот, в свою очередь, под кровать, где еще остается место для немалого количества объемов для хранения вещей, включая одежду, белье, книги, небольшие предметы спортивного инвентаря и т. п. В манипуляциях с этим комбайном не последнее место занимают для ребенка элементы своеобразной игры. Идея Коломбо дала толчок к разработке целого ряда модификаций, а в ряде стран, например, в Японии, где особо ценится возможность экономии пространства, мебель-контейнер для детей и подростков производится серийно на протяжении десятилетий. Теперь и некоторые небольшие отечественные производители предлагают потребителю подобные комбайны.

К концу века наметилась новая прогрессивная тенденция: так называемая «исчезающая мебель», которая появляется только в момент необходимости [8].

Прошлый век создал систему специальной мебели для детей. Отметим, что в Скандинавии появились первые проекты специальной детской мебели, авторы которых рассматривали ребенка не как недорослого, а как маленького человека со своими требованиями и особенностями. Детская мебель становится одновременно и игрушкой, так что к концу века появятся идеи мебели-трансформера, превращающейся в физкультурные горки и кукольные домики.

Дизайн современной мебели – это создание модной, технологичной и качественной мебели. Современная мебель – это мебель, которая изготовлена из новейших материалов, соответствует сегодняшнему стилю и новым тенденциям. Современная мебель – это подчеркнутая простота, блеск и отсутствие загроможденности [9].

Определение перспективных направлений развития мебельного дизайна представляет сейчас значительный интерес. С каждым годом возрастает потребность населения в качестве и оригинальности мебели, поэтому мелкие мебельные фабрики принимают индивидуальные заказы от потребителей. Необходимо учитывать потребности клиента и показатель удовлетворенности изделиям желаемого вида мебели. Дизайн детской мебели вызывает особый интерес, постоянное стремление к познанию и переустройству окружающего мира – характерная черта детей и подростков. Дет-

ская мебель должна быть идеальной в глазах его маленького хозяина. Современное мебельное производство предоставляет для этого массу удивительных вариантов. Конструкция изделий тщательно продумана с учетом потребностей ребенка и его возраста, представлена детская мебель для новорожденных, школьников и подростков. С помощью дизайнера детской мебели можно воплотить массу ярких и необычных идей. Дизайнеры используют всю фантазию, ведь в отличие от мебели для взрослых, детская мебель должна не только оставаться функциональной как можно дольше, но и нравиться малышу.

Среди огромного модельного ряда современной мебели для детских комнат особое место занимает детская кроватка. В наши дни наряду с кроватками для малышей производятся кроватки-трансформеры. Такие предметы детской мебели могут быть скомбинированы и с детским комодом, и с пеленальным столом, и с полками. Причем, в некоторых исполнениях данные кроватки предполагают их использование не только в младенческом периоде жизни ребенка, но и тогда, когда его возраст достигнет дошкольного и даже школьного. Для этого в конструкции кровати предусмотрен выдвижной механизм, увеличивающий длину изделия. Сегодня детские кровати значительно отличаются от своих предшественников. Нынешние детские кровати-трансформеры могут иметь вид: колыбелей на ножках, кроваток со съёмными боковыми перегородками, кроватей в виде машин для подрастающих малышей, а также иметь два яруса, что особенно удобно при наличии двоих детей в семье [9].

Рассмотрим *основные типы* современных детских кроваток:

- *Классическая.* Представляет собой стандартную кроватку, по периметру которой установлено специальное ограждение в виде реек.

- *Кроватка-трансформер.* Является более функциональным вариантом. Представляет собой комбинацию классического типа кроватки и пеленатора, который по мере роста ребенка можно отсоединять и трансформировать в комод.

- *Кроватка-манеж.* Соединяет в себе сразу две функции: расслабляющую и раз-

влекательную. Этому способствует специальное ограждение кроватки тканевым материалом, что обеспечивает малышу дополнительную зону для игр.

- *Кроватка-колыбель.* Предназначается для раннего возраста ребенка. Полностью закрытое пространство колыбели дарит малышу ощущение защищенности и комфорта

Кровать-трансформер со столом – это инновационное решение в мире мебели, позволяющее полноценно обеспечить быт и отдых для ребенка от дошкольного до совершеннолетнего возраста [10].

Детская комната – особое место, в котором предполагается учет целого ряда специфических требований, обусловленных особенностями развивающегося организма. Детская комната включает в себя три абсолютно разные зоны: зона сна, игровая и рабочая зона.

Сегодня нельзя однозначно ответить на вопрос о том, какой должна быть мебель для детей. Это необходимо еще выяснить совместными усилиями многих специалистов на основе данных медицины, психологии, педагогики и др.

Психолог Г. Н. Любимова считает возможным выделить следующие *типы взаимосвязей ребенка с мебелью*:

1. *Нейтральная по форме мебель.* Она не связывает ребенка, создает фон для его игры и творческой деятельности.

2. *Образно и функционально активная мебель.* Она способствует выработке образного стереотипа вещи и стереотипа поведения, «организует» психику, но едва ли активизирует ее развитие.

3. *Мебель-трансформер.* Она как будто дает простор действиям и активности, но, по-видимому, формирует определенные стереотипы мышления и поведения.

4. *Мебель-игрушка.* Она дает пищу для творческой активности, содержит резерв для воображения, но ее творческая и информационная емкости и взаимоотношение с собственно игрушкой еще не совсем выяснены [11].

Заключение. В результате анализа процесса эволюции формообразования детской мебели были выделены следующие этапы: *I этап* – охватывает период ремесленно-канонического способа изготовления детской мебели; появление первых

образцов детской трансформируемой мебели – пеленаторов, выдвижных ящиков и комодов; (XV–XVIII века); *II этап* – период машинно-индустриального производства, когда детская мебель была результатом технико-конструкторского формообразования, но еще не дизайнерского; на первый план выдвинулись идеи функциональности мебели для детей и ее массового тиражирования; (XIX – первая половина XX века) и *III этап* – период внедрения методов дизайна в процессы создания мебельной продукции для детей, переход от монофункциональных к полифункциональным объектам детской трансформируемой мебели (вторая половина XX–XXI век).

Проблема выявления, анализа и систематизации особенностей эволюции формообразования детской мебели, затронутая в этой статье, не может считаться решенной или раскрытой в полной мере, и требует дальнейших исследований в этой области.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочегаров, Б. Е. Промышленный дизайн: учеб. пособие / Б. Е. Кочегаров. – Владивосток: Владивосток ДВГТУ, 2006. – 297 с.
2. Медведев, В. Ю. Научные аспекты дизайна: сб. ст. / В. Ю. Медведев. – СПб.: СПГУТД, 2014. – 212 с.
3. История и философия науки [Текст]: учеб. пособие / Л. А. Зеленов, А. А. Владимиров, В. А. Щуров. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 540 с.; 41 ил.
4. История развития детских кроваток [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://home.damotvet.ru/babies/887334.htm>
5. История детской мебели [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.meblik.ru/eto-interesno/istoriya-detskoy-mebeli.html>.
6. Об истории детских кроватей. Люльки «ваньки-встаньки», кроватка-качалка, кроватки-трансформеры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dkd.ru/mebel/book/697/>
7. Alma Siedhoff-Buscher [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/alma-siedhoff-buscher>.
8. Соколовский, В. Будущее уже началось / В. Соколовский. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://v.sokolovsky.com.ua/?p=2791>.
9. Ткачук, Т. М. Как выбрать качественную мебель / Т. М. Ткачук. – М.: Сталкер, 2006. – 49 с.
10. Как выбрать детскую кроватку [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kreadom.ru/kak-vybrat-detskuyu-krovatku-i-matras.html>.
11. Особенности разработки детской среды и мебели [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.profydesign.ru/archives/category/osobennosti-razrabotki-detskoj-sredy-i-mebeli>.

Поступила в редакцию 31.08.2015 г.

УДК: 7.012:791.62:004.9

Влияние технологий на формирование принципов создания интерактивной предметно-пространственной среды

Брыжаченко Н. С.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



В работе анализируется влияние технологий на формирование принципов создания интерактивной предметно-пространственной среды. Выявлены и установлены связи между первыми техническими средствами и современными интерактивными технологиями, которые используются в дизайне интерьеров общественного назначения. Период модернизма, как время поисков новых возможностей художественного выражения идей и осознание новой роли зрителя, дал людям возможность непосредственного участия в процессе создания художественного произведения. В начале XX века впервые была сформирована концепция интерактивности и созданы условия для эстетизации технологий и технологизации эстетики. Развитие технических средств кинематографии стали основой для концепции интерактивных систем, создаваемых путем проецирования изображения на разнообразные поверхности. Кибернетические технологии и компьютерные системы существенным образом повлияли на развитие скульптуры, привнеся в статичную форму физическую динамику. Объекты кинетического искусства стали использоваться в организации

предметно-пространственной среды. Каждый этап становления и развития интерактивного искусства имел существенное влияние на формирование средового дизайна.

Ключевые слова: интерактивное искусство, интерактивные технологии, кинематография, модернизм, кибернетика, кинетическое искусство, виртуальная реальность.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 39-48)

Impact of Technology on Shaping the Principles of Creating Interactive Object and Spatial Environment

Bryzhachenko N. S.

Kharkiv State Academy of Arts and Design, Kharkiv

The article analyzes the impact of technology on shaping the principles of creating interactive object and spatial environment. Relationships between the first technical means and modern interactive technologies, which are used in interior design for public purpose, are identified and established. The period of modernism, as time of searching for new possibilities of artistic expression of ideas and awareness of the new role of the audience, gave people the opportunity to directly participate in the process of creating a work of art. In the early twentieth century the concept of interactivity was shaped for the first time and conditions were created for the aestheticization of technology and technologizing of aesthetics. Development of technical means of cinematography became the basis for the concept of interactive systems produced by projecting images on a variety of surfaces. Cybernetic technology and computer systems have considerably influenced the development of sculpture, bringing physical dynamics into the static form. Kinetic art objects have been used in the organization of object and spatial environment. Each stage of shaping and development of interactive art had a significant influence on the creation of environmental design.

Key words: interactive art, interactive technology, cinematography, modernism, cybernetics, kinetic art, virtual reality.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 48-58)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Bryzhachenko@mail.ru – Н. С. Брыжаченко

Интерактивное искусство, объекты которого создаются разнообразными технологическими приемами, развиваясь и приобретая новые формы, все чаще используется в средовом дизайне. Изучение процесса развития технических средств, применяемых в создании объектов интерактивного искусства, позволяет оценить влияние научных изобретений на дизайн предметно-пространственной среды, что обуславливает актуальность работы.

Цель статьи – выявление воздействия технологий на формирование принципов создания интерактивной предметно-пространственной среды.

Степень изученности темы. В существующей литературе по вопросам организации предметно-пространственной среды отсутствуют фундаментальные работы о внедрении интерактивных технологий в средовой дизайн. В области искусствоведения работы польского ученого Ришара Ключинского посвящены развитию, общим характеристикам интерактивного искусства, его специфике. Р. Ключинский обозначил составляющие интерактивного искусства, рассмотрел их особенности и характерные черты [1, с. 63–114]. Также вопросами особенностей интерактивного искусства занимались немецкие искусствоведы и теоретики в области мультимедийного искусства Оливер Грау и Томас Дрейер. Среди российских ученых-исследователей наиболее фундаментальными и значительными являются труды Н. И. Дворко.

Искусство модернизма, охватывая первую половину XX века, является фундаментальным в процессе формирования концепции интерактивности и содержит много художественных стилистических направлений. Основные принципы и границы модернизма проанализированы в работах А. Ф. Лосева и М. С. Кагана. Среди современных исследователей, изучающих период модернизма, его особенности и разнообразие явлений, наиболее важными для данной работы являются труды Е. С. Домарацкой, И. А. Едошиной, Н. В. Филичева и др.

Появление в начале XX века нового вида искусства – кинематографии и развитие его технических средств, стали основой для формирования одного из основных принципов создания интерактивной предметно-пространственной среды – проециро-

вания изображений на плоскости. История становления искусства кинематографии, особенности его выразительных средств, техническое оснащение и связи с другими видами искусства были проанализированы в работах Ж. Садуля, В. Беньямина, Л. А. Худякова, Я. Б. Иоскевича, М. С. Кагана, Р. Д. Копыловой, Н. Б. Маньковского, К. Э. Разлогова, Н. А. Хренова и др. Изучение данных работ позволило выявить технические изобретения, созданные для воплощения кинематографии, которые стали прототипами для создания современных интерактивных проекционных систем. Данный принцип был положен в основу создания многих интерактивных объектов (интерактивные полы, интерактивные панели, дымовые экраны с проецированием разнообразных статичных или динамичных изображений и др.).

Эволюция технологий, позволяющих создавать интерактивную среду, активно развивалась с середины XX века. Появление кибернетики, изобретение компьютерных технологий и виртуальной реальности привели к формированию новых средств художественной выразительности в искусстве. Развитие новых технологий и их воплощение в объектах искусства были рассмотрены в работах: М. Вайса, Ф. Поппера, Д. В. Галкина, С. В. Коловратного, П. И. Браславского, П. Ковальски, С. И. Орехового, Н. А. Короткова, Ю. В. Наседкина, В. М. Монетовой, Н. Б. Маньковской, Е. С. Громова, Н. В. Железнякова и др.

В своих исследованиях Д. В. Галкин определил, что «развитие компьютерных и цифровых технологий стремительно вошло в мир искусства и оказало огромное влияние на его становление в XX в. ...В этой технологической диффузии особое место принадлежит художественным практикам, через которые информационные технологии обретают эстетическое измерение. Таким образом, совершается глобальный процесс конвергенции науки, искусства и технологий» [2, с. 44].

Искусство играет роль эстетического наполнения предметно-пространственной среды. Интерактивное искусство, путем научных и творческих экспериментов, постигает мир. В его объектах основной целью является не только создание образа, но также воплощение авторских концепций и демонстрация технических достижений с

выявлением их художественных особенностей. Основываясь на технологиях, которые являются базой в интерактивном искусстве, дизайн использует эти средства для организации среды: зонирования пространства, выявления смысловых акцентов, привлечения внимания и направления движения посетителей в пространстве.

Анализ научных трудов и изучение фактического материала (интерьеры общественных зданий, в дизайне которых использовались интерактивные технологии) позволил выявить основные технические инновации, повлиявшие на формирование принципов создания интерактивной предметно-пространственной среды.

Изобретения ученых XIX века, способствовавшие появлению, становлению и развитию интерактивного искусства, использовались художниками-экспериментаторами для поиска новых путей художественной выразительности. Так, появление кинематографии в конце 1880-х годов стало началом внедрения новейших технологий в отрасль искусства. Изобретение фенакистископа Джозефом Плато, зоотропа Уильямом Дж. Хорнером и праксиноскопа Эмилем Рейно в 1820-х годах стали основой для разработок братьев Люмьер, аппаратура которых позволяла легко снимать и демонстрировать фильмы на большом экране, что и предопределило успех их изобретения [3].

В конце XX в. технические средства и технологические приемы искусства кинематографии были положены в основу интерактивных технологий. Их ярким примером является комплекс, состоящий из видеокамеры, проектора и компьютерного оснащения. Видеокамера, записывая движения человека, синхронизируется с компьютерной программой, которая, в свою очередь, посылает команду проекционной системе о смене изображения. Весь процесс происходит практически мгновенно, формируя фантастические эффекты изменения внешнего вида объекта. Примерами реализации таких технологий являются:

– создание интерактивного интерьера (проецирование изображения происходит на две и более поверхности). Примером такой организации пространства является интерьер телестудии Deutsche Telekom «Future zone» (рис. 1) от компании Jangled Nerves (Германия);

– интерактивные панели, которые являются частью общей структуры предметно-пространственной среды интерьеров общественного назначения. В процессе анализа реализованных проектных предложений, были выявлены типы интерактивных панелей по локации проецирования изображений: 1) *проекции на столешницы в предприятиях общественного питания* – создание интерактивного меню. Яркими примерами использования таких интерактивных панелей является ресторан «Inamo» (рис. 2) от компании Blacksheep (Лондон, Великобритания); 2) *проекции на стеклянные поверхности информационных стендов* (проекционное «умное» стекло); 3) *проекции на дымовые экраны*.

– интерактивный пол. Данная система применяется: 1) *для организации разнообразных презентаций и рекламных акций в торгово-развлекательных центрах* (рис. 3; рис. 4); 2) *как элемент «обучающей» среды в детских дошкольных учреждениях*; 3) *используется как элемент зоны активного отдыха* (создание проекции в виде футбольного поля с возможностью виртуальной игры).

Принцип проецирования изображения стал основой для видеопроекций на архитектурные объекты, которые полностью приспособляются к особенностям архитектуры зданий. Характерные элементы фасадов используются для создания запрограммированных эффектов. Изображение проецируется непосредственно на объект (стену, фасад здания и т. д.), без использования дополнительных экранов или конструкций. С помощью нескольких проекторов видеоизображение может покрывать всю площадь фасада здания. Существующие формы здания диктуют графическое наполнение, создавая новое осмысление архитектурных элементов. В зависимости от концепции замысла художника изображение меняется – объемные виртуальные элементы здания визуальнo деформируются, меняют положение, цвет и приходят в движение. Одним из наиболее известных современных специалистов в области создания видеопроекций на архитектурные объекты является австралийский художник Дэвид Аткинс. Его произведения являются не просто демонстрациями технических возможностей, а продуманными театральными представле-

ниями, со своим сценарием и многоструктурной динамичной композицией.

Таким образом, именно появление искусства кинематографии, со своими техническими средствами и технологическими приемами, стало основой для формирования первого принципа создания интерактивной предметно-пространственной среды – проектирование изображения на разнообразные поверхности.

Зарождение концепции интерактивности в искусстве. Своими корнями она уходит в период модернизма. Именно тогда происходит переосмысление роли зрителя в искусстве. Научно-техническая революция повлияла на искусство, которое было вынуждено искать новые формы художественной выразительности.

В 1909 году во французском журнале «Фигаро» был опубликован документ «Обоснование и манифест футуризма» Филиппо Томмазо Маринетти, в котором провозглашался культ будущего и разрушение прошлого, восхвалялось стремление к скорости, динамике, необычным формам и новым сочетаниям, отрицались все логические, синтаксические связи и правила. Художники искали иные формы выразительности своих произведений. Новые технологии оказали значительное влияние на западную культуру начала XX в., а приверженцы футуризма воспевали технический прогресс, мощь и динамизм новой жизни.

Научно-техническая революция и авангардные течения первой половины XX в. впервые сформировали эстетическую программу технического искусства. «Термин “техническое искусство”» был предложен французским искусствоведам Франком Поппером, имеющим весомый авторитет в области исследования техно-культурной гибридизации в истории искусства. С его точки зрения, технологическое искусство является фундаментальной интеграцией искусства и технологий, а не эстетизацией последних. ...Технологическое искусство сначала активно пыталось сблизить визуальность кино с театральным и музыкальным исполнением» [2, с. 45]. Концепция, которая соединила технику и искусство, была воспринята и расширена российским конструктивизмом и итальянским футуризмом. Художественные эксперименты и новые технические средства максимально

сближаются именно в авангардной эстетике. Огромный вклад в развитие нового кода формообразования в искусстве и создания новой эстетики сделали В. Татлин, К. Малевич, В. Кандинский, Н. Габо, П. Мондриан, Т. Ван Дусбург, дизайнеры школы Баухауз и целая плеяда других известных художников.

Многие художники экспериментировали с материалами, формой и композицией. Однако, для понимания развития интерактивного искусства, важным является изучение творчества дадаиста Марселя Дюшана. Именно его работы, созданные на основе сочетания графических элементов и механических устройств, перешли из плоскостных изображений в трехмерное пространство, тем самым став вызовом традиционному искусству. Художник искал новые техники выражения своих идей, комбинируя различные технологические приемы, исследовал оптические эффекты и природу движений [4, с. 188–191]. С 1920 до 1926 год М. Дюшан работал с фотографом Ман Рэем над произведением «Rotary Glass Plates». Эта композиция представляет собой плоские диски, покрытые простым геометрическим рисунком и текстовым наполнением, расположенным по спирали, которые вращаясь, создавали иллюзию трехмерного пространства. Движение элементов было зафиксировано на камеру, благодаря чему «Rotary Glass Plates» стал одним из первых экспериментов в области стереоскопического кино. В работе соединились ручная и машинная техники создания изображения. Это было одно из первых интерактивных визуальных произведений, которое открыло новые возможности для создания пространственных оптических динамических композиций.

Эксперименты Марселя Дюшана в сфере мультимедийного монтажа занимают важное место в истории становления интерактивного искусства, поскольку формирование динамических пространственных оптических иллюзий на плоскости четко прослеживается и в современных объектах, созданных уже средствами интерактивных технологий. К ним, прежде всего, относятся интерактивные панели, применяемые для организации предметно-пространственной среды интерьеров общественного назначения (интерьер терминала аэропорта LAX New Bready Terminal, США; интерьеры

немецкой компании Jangled Nerves (Deutsche Telekom «Future zone», Tyrol Panorama) и компании Atelier Brunkner (BMW Museum, CERN, DARWINEUM)).

Творчество Марселя Дюшана оказало влияние на ряд современных художников. В работах современного американского скульптора Рубена Марголина можно увидеть отголоски уже упомянутого произведения «Rotary Glass Plates». Во многих кинетических скульптурах Р. Марголина композиция подчинена принципу движения элементов, и развития формы по спирали («Hexagonal Wave», «Nimbus», «Tule Wave», «Yellow Spiral»). Именно Марсель Дюшан впервые сделал динамическую мультимедийную композицию на основе простого геометрического рисунка, создавая эффект движения по спирали. Но спираль М. Дюшана была плоскостной, а спирали Марголина – объемные. Таким образом, произведение середины 20-х годов XX века до сих пор остается источником вдохновения и отправной точкой для художников современности.

Технические изобретения 20-х – 30-х годов XX столетия существенно повлияли на процесс формирования интерактивных технологий. К таким относятся аппараты, ставшие основой сенсорных технологий: полиграф Джона Огастуса Ларсона (1921), емотограф Леонардо Киллера (1924) и полиграф с гальванометром Честера Дарроу (1932) [5].

Объекты интерактивного искусства. Процесс изменения показателей аппаратов при контакте с человеком является одним из основных технических принципов создания объектов интерактивного искусства, основанных на сенсорных системах (интерактивные сенсорные полы и сенсорные панели).

Интерактивный сенсорный пол (цифровой пол или видеопол) – это светодиодное покрытие, которое позволяет отображать на поверхности различные визуальные эффекты в зависимости от присутствия на ней объектов и их перемещений. Существует много разновидностей светодиодного интерактивного пола. Они различаются:

- по размерам модулей;
- по количеству светодиодов;
- по визуальным эффектам.

Например, интерактивный пол «WOWfloor» от компании ЕКТА собирает-

ся из квадратных светодиодных модулей (780 x 780 мм) с различными материалами защитно-декоративной панели. Стандартная защитно-декоративная панель модуля светодиодного интерактивного пола выполнена из ударопрочного безопасного триплекса с глянцевой поверхностью. При применении интерактивного пола «WOWfloor» можно выбрать множество визуальных цветовых эффектов. А светодиодный интерактивный пол «Sensacell's interactive floor» состоит из небольших модулей и более 1000 светодиодов. При применении этого интерактивного пола создается визуальный эффект белых секторов [6]. Интерактивность светодиодного пола обеспечивается датчиками освещенности, совмещенными с активными инфракрасными датчиками, что позволяет определять наличие объекта в конкретной точке на поверхности модуля. Эти данные передаются управляющей программе, и в зависимости от настроек на поверхности интерактивного пола отражаются необходимые видеоэффекты [7].

Одним из самых распространенных видов интерактивных панелей является сенсорное «умное» стекло, которое различается по принципам создания:

- на основе применения проекционно-сенсорной пленки (iTouchScreen);
- на базе использования инфракрасной рамки (iFrame).

Обе системы не могут выступать самостоятельно как экран. В данном случае необходимо комплексное применение проекционного экрана и жидкокристаллического, плазменного или светодиодного мониторов [8].

Интерактивные сенсорные пол и панели отличаются по оптическим эффектам, т. к. визуальный ряд формируется непосредственно для каждого отдельного пространства и может нести как декоративную, так и функциональную нагрузку. Функциональная нагрузка сенсорных объектов воплощается в смене текстовой и визуальной информации на сенсорных экранах и чаще всего используется в интерьерах музейно-экспозиционных, торговых и офисных центров и банковских учреждений. Именно функциональная нагрузка сенсорных панелей является основой внедрения сенсорных экранов в интерьеры общественного назначения, обеспечивая простой доступ к необходимой информации.

В интерьерах торгово-развлекательных центров интерактивные сенсорные панели и полы являются фрагментами общей композиционной структуры пространства. Смена цветового строя сенсорных панелей/пола добавляет к функциональной составляющей декоративную нагрузку, где визуальная информация, созданная средствами мультимедийного дизайна, является графически продуманной, яркой и помогает создать образность пространства.

Применение интерактивных сенсорных систем может осуществляться по трем основным направлениям:

– включение интерактивных сенсорных систем в общую композиционную структуру пространства, являясь частью либо ограждающих поверхностей, либо встроенного оборудования. В этом случае интерактивные сенсорные объекты подчиняются общему композиционному строю, пластическому решению пространства. Яркими примерами такого принципа включения сенсорных объектов в пространственную структуру являются интерьеры: выставочного центра Level Green от J. Mayer H., интерьер магазина Louis Vuitton в Гонконге архитектора Петера Марино (рис. 6), интерьер национального банка в Греции, экспозиционный центр VW Dataterrain, интерьер Water Planet Design от компании Urban A&O;

– выявление акцентов в предметно-пространственной среде по средствам установки отдельно стоящих интерактивных сенсорных систем. При этом интерактивные сенсорные системы могут выступать в контрасте с общим композиционным строем, иметь другую формообразующую систему и свою пластику поверхности. Примерами такой организации пространства и принципа включения сенсорных панелей в среду являются: интерьеры музея Dornier (Мюнхен, Германия) от Allmann Sattler Wappner Architekten GmbH, интерьеры Porsche Museum (Штутгарт, Германия) от компании The Viennese architects office Delugan Meissl Associated Architects, интерьер Музея Науки в Лондоне, Великобритания (рис. 7);

– создание композиционных доминант – основное оборудование экспозиционных пространств. Яркими примерами такого приема организации предметно-пространственной среды являются интерьеры центра CERN (Женева, Швейцария) от архи-

тектурного бюро Atelier Bruckner (рис. 5) и Еврейский музей и Центр толерантности (Москва, РФ) от архитектурного бюро Алексея Воронцова.

Таким образом, изобретение в 20-х – 30-х гг. XX ст. аппаратов, базирующихся на взаимодействии с человеком, стали фундаментом для формирования второго принципа создания интерактивных объектов, основанных на сенсорных технологиях.

Согласно с исследованиями Д. В. Галкина, параллельно с изобретением аппаратов, основанных на взаимодействии с человеком, авангардные эксперименты первой половины XX ст. способствовали развитию технологического искусства и внедрению современных инноваций в художественные эксперименты. Появляются кибернетическое искусство, кинетическое искусство и световое искусство. Развитие технологического искусства прослеживается до и после появления компьютерных технологий. Световые скульптуры стали лазерно-голографическими инсталляциями, кинопроекторные установки сменились видео- и телепроекторными работами (видеоарт) с преобразованием изображения в реальном времени. Именно благодаря развитию кибернетики и компьютерной техники технологический авангард дал толчок для развития современного искусства [2, с. 46].

Технологии 1950-х гг. Поскольку искусство является отражением современной действительности, то новые компьютерные технологии неизбежно повлияли на его развитие. «В послевоенном мире 1950-х гг. стремительное развитие кибернетики и компьютерных технологий стало основным контекстом трансформации технологического искусства. В строгом соответствии с основной идеей кибернетики об обратной связи в живом и неживом мире технологии становятся интерактивными» [2, с. 46].

Кибернетическое искусство становится логическим продолжением технологического искусства, подкрепленным новыми научными знаниями и новыми технологическими средствами. Новейшие технологии захватывали художников и предоставляли возможность создавать новые образы и воплощать необычные смелые концепции. В середине XX века в развитии кибернетического искусства состоялось формирование новых гибридных эстетических явлений

через технологизацию искусства и эстетизацию технологий. В 50-х годах XX ст. американский ученый Гордон Паск применил аналоговые компьютеризированные интерактивные системы для создания разнообразных эффектов в театральных постановках. А с 1966 года в Нью-Йорке под руководством Билла Клювера начинает действовать независимая художественная организация «ЕАТ» (Experiment with Art and Technology), где впервые художники и специалисты по компьютерным технологиям работали над исключительно художественными проектами. Однако, самым значительным событием в процессе становления кибернетического искусства стала международная выставка 1968 года в Лондоне «Кибернетическая проницательность» (Cybernetic Serendipity), на которой были представлены художественные произведения, выполненные с использованием компьютерной техники. Эта выставка продемонстрировала, что кибернетическое искусство становится новой культурной реальностью, охватывающий широкий спектр жанров: компьютерная графика и анимация, электронная музыка, кибернетические произведения искусства, кибернетические пространства, машины-художники [9].

Стремительное развитие технологий и плодотворный труд изобретателей второй половины XX ст. привели к появлению в 1956 году «Искусственного интеллекта» (AI – Artificial intelligence). Термин «искусственный интеллект» был предложен Джоном Маккарти для обозначения интеллектуальных компьютерных программ. А развитие кибернетических технологий и компьютерных систем привело к изобретению виртуальной реальности, что стало важным этапом формирования интерактивного искусства.

Основателем виртуальной реальности принято считать Ивана Сазерленда, который в своей научной статье впервые описал концепцию устройства под названием «Ultimate display». Основной идеей данного устройства было создание полного интерфейса – компьютерной симуляции физического мира, с которой человек мог бы вступить во взаимодействие с помощью своих ощущений. Уже в 1968 году Иван Сазерленд продемонстрировал свое изобретение – head-mounted display, который создавал

стереоскопическое изображение моделей простых геометрических объектов и имел электромеханические датчики положения головы и рук участника эксперимента. Изображение проецировалось на полупрозрачные полужеркальные поверхности-экраны, которые находились непосредственно перед глазами пользователя, благодаря чему компьютерное изображение накладывалось на реальную окружающую среду, создавая необычные эффекты другой реальности [10]. Это устройство было уникальным, поскольку во всех последующих аппаратах виртуальной реальности происходила изоляция человека от реального мира, полностью погружая его в иллюзорное пространство.

Одним из первопроходцев в сфере сочетания виртуальной реальности и мира искусства был Майрон Крюгер, который в 70-х гг. XX в. проводил эксперименты по поиску и выявлению эстетических и коммуникативных возможностей компьютерной графики. В своем произведении «Videoplace» Майрон Крюгер создал систему из видеосканирования и проецирования: движения посетителей записывались на видеокамеру и мгновенно транслировались на экраны в виде силуэтов, давая возможность людям взаимодействовать со средой.

Таким образом, кибернетическое искусство существенным образом повлияло на дизайн среды. Художественные эксперименты, направленные на игру с формой, цветом, звуком и их комбинациями, основаны на компьютерных технологиях, а главное, на принципе обратной связи технологий и человека. Следовательно, именно кибернетические компьютерные технологии являются основой и неотъемлемой частью в формировании интерактивной предметно-пространственной среды (*за исключением интерактивного пола Liquid floor, т. к. в основе его создания лежит специальный триплекс, независимый от компьютерной системы, и некоторых видов кинетических скульптур, приводимых в движение ветром или механикой (работы Д. Роя, Э. Хоула, А. Колдера и др.)*).

Визуальные произведения. Развитие технологий в области компьютерного программирования побудило изобретателей выйти за рамки чисто визуального произведения, где к визуальности добав-

ляется звуковое сопровождение. Игра со звуком в объектах искусства, созданных за счет использования интерактивных технологий, прослеживается во многих работах современных художников и экспериментаторов. Жан-Роберт Седано, Ори Сольвейг и Питер Вольф в 1980 году создали проект «Sonopticon». Суть проекта – создание аудио и визуального пространства, которое взаимодействует с движениями посетителей. Достижения современных технологий, взаимосвязь виртуальной реальности, мультимедийных технологий, инсталляций и перформансов прослеживается в творчестве современных художников: Голана Левина, Скотта Сола Снуббе, Мориса Бенаюна, Люка Куршесне, Майкла Наймарка, Натаниэля Стерна, Пери Хоберман, Рафаэля Лозано-Хеммера, Роя Эскотта, Уго Хейрмана, Брюса Наумана, Дианы Татер, Дэна Грэма, Вито Аккончи, Майкла Сноу, Нам Джун Пайка, Фабрицио Плесси и др.

Влияние кибернетических экспериментов середины XX века четко прослеживается в развитии такого вида искусства как скульптура, где привнесение технологической составляющей реорганизовало как процесс создания произведения, так и саму форму работы. Один из видов кибернетического искусства – кибернетические скульптуры, созданные с помощью различных технических устройств, информационных систем обеспечения, компьютерных технологий, являются одним из направлений кинетического искусства. Термин «кинетическое искусство» принят для обозначения произведений искусства, которые приводятся в движение ветром, зрителями, моторизованными механизмами и компьютерными технологиями.

Однако необходимо отметить, что в первые влияние на развитие скульптуры было оказано авангардными экспериментами первой половины XX ст. Скульптурные композиции объединяли в разнообразные инсталляции, заполняя пространство. Уходя от классических форм, художники наполнили скульптуру современными технологическими элементами и новыми средствами выражения, придавая тем самым другие свойства объекту искусства. Из этого следует, что именно от скульптуры начало развиваться внедрение и гибридизация техники и искусства. Благодаря новейшим техно-

логическим средствам кибернетического искусства скульптура стала подвижной, начала происходить физическая смена элементов общей композиции в пространстве и времени. «Кибернетические скульптуры-автоматы, скульптуры-машины научились взаимодействовать со средой и превратили пластический образ в динамическую систему, которая может быть как абстрактной, так и антропоморфной. В эстетику скульптуры проникли время и взаимодействие, таким образом, искусство стало интерактивным. Концепции коммуникации и взаимодействия стали основными в процессе поиска новых выразительных средств в скульптуре середины XX в.» [8].

В истории современного искусства признанными лидерами кибернетической скульптуры считаются: Гордон Паск, Эдвард Игнатъевич, Николас Шоффэр и Николас Нигропonte. Их работы и эстетические взгляды сформировали новые тенденции и новую терминологию искусства роботизированной скульптуры второй половины XX ст.

Привнесение перспективного видения искусства, которое позволило бы человеку воплощать современные технические возможности в творческих экспериментах, является основной концепцией в творчестве Николаса Шоффэра [11], который стал известным благодаря своим пространственно-динамическим скульптурам, содержащим элементы светодинамики и хромодинамики. В работах Н. Шоффэра можно усмотреть прототипические связи с абстрактными работами Пита Мондриана и формальными конструкциями Наума Габо. Скульптуры Н. Шоффэра, выполняя музыкальные композиции и продуцируя различные световые эффекты, взаимодействовали с окружающей средой. Николас Шоффэр, называя свои скульптуры не произведениями искусства, а эстетическими объектами, работал не столько с формой, сколько с процессом, динамикой, интерактивностью [9].

Гордон Паск, по-своему интерпретируя и развивая эстетику модернизма, предложил свою концепцию «эстетически заряженной среды», где основную роль играет «зритель», а пространство, захватывая человека новизной и оригинальностью, стимулирует его к изучению, формированию иерархии понятий о нем. Пространство ведет зрителя, создавая ощущение участия, единения,

ощущение того, что среда отражает и принимает присутствие человека как базовый факт эстетического опыта [11]. Концепция автора существенно повлияла на развитие средового дизайна, формируемого путем использования интерактивных технологий. Автономность, динамичность и интерактивность кибернетических скульптур прослеживаются в творческой работе Гордона Паска «Диалоги мобильных» (The Colloquy of Mobiles). Мобили Г. Паска – это подвешенные к потолку объемные композиции, которые взаимодействуют друг с другом и с посетителями выставки с помощью визуальных эффектов и аудиосопровождения (цветового строя, задержки света, тона звуков). Это произведение Гордона Паска стало первой интерактивной инсталляцией, которая охватывала общее пространство. Именно работа Гордона Паска впервые открыла возможности формирования среды благодаря применению кибернетических скульптур.

Уже с 1960 по 1968 г. художники-кинеисты собрались в группу – G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel – Исследовательская группа визуальных искусств) с целью дать каждому возможность приобщиться к их искусству. В состав группы входили: Орасио Гарсиа Росси, Хулио Ле Парк, Франсуа Морелли, Франсиско Собрино, Джоэл Штайн.

Участники группы G.R.A.V. были вдохновлены кинетическим искусством и стремились его донести до публики. В художественных произведениях художников этой группы зритель становился активным участником событий – актером инсталляционных произведений. В арт-объектах художники прибегали к игре образов, фактур, света и ритма. Это были эксперименты по поиску новой эстетики художественного произведения середины XX ст. Их проекты были направлены на создание совершенно новой концепции. Произведения группы G.R.A.V. становятся «пластическими предложениями», являясь открытым пространством, где у зрителей появляется возможность непосредственного контакта с объектами искусства [12].

Эдвард Игнатъевич, создав в 1970 году электромеханические кибернетические скульптуры, которые двигались на основе звуковых колебаний, основал начало применения микрофонов и датчиков движения, расположенных вокруг скульптуры. Для

Э. Игнатовича важен физический контакт зрителя и объекта искусства – скульптуры-машины. Позиция пассивного зрителя меняется на интерактивное взаимодействие со средой через тактильные ощущения [11].

Кинетический принцип создания интерактивной предметно-пространственной среды. Известными художниками, которые работали в сфере кинетического искусства второй половины XX в., были: Пол Бари, Хесус Рафаэль Сото, Флетчер Бентон, Александр Колдер, Наум Габо, Лин Эмери, Жан Тэнгли, Тео Янсен и др. Опыт художников второй половины XX в. стал фундаментом для творческих поисков конца XX – начала XXI в. Среди известных деятелей современного кинетического искусства, работающих с пространственными композициями, можно выделить Рубена Марголина (рис. 8) и Иоакима Заутера (рис. 9). Работы этих скульпторов направлены не просто на эмоциональное воздействие на зрителя, а являются объектами средового дизайна, гармонично вписанными в предметно-пространственную среду и создающими единую глубинно-пространственную композицию.

Анализ фактического материала исследования дал возможность выявить приемы композиционного построения и особенности соединения модулей кинетических скульптур с движущимся механизмом, которые являются акцентом в предметно-пространственной среде интерьеров общественного назначения:

- создание глубинно-пространственных кинетических композиций из плоскостных модульных элементов с креплениями на концах каждого модуля (скульптура Рубена Марголина для интерьера «Museum of Discovery» (рис. 8), Литл Рок, Арканзас, США);

- построение кинетических скульптур из точечных модулей с индивидуальным креплением каждого элемента структуры (скульптура «Kinetic Rain» (рис. 9) от Иоакима Заутера в интерьере аэропорта Changi, Сингапур);

- воплощение пространственных кинетических структур из светодиодных светильников с креплениями по продольной оси всей структуры (произведения компании «Roca» (рис. 10) для выставки «100% Design» 2010 г. Лондон, Великобритания).

Заключение. В процессе исследования было установлено, что создание интерактивной предметно-пространственной среды находилось в непосредственной связи с развитием технологий. Период модернизма, связанный с переосмыслением классического видения искусства и предоставлением новой активной роли зрителям, является фундаментом для развития концепции интерактивного искусства и интерактивной среды.

В результате исследования было выявлено влияние технологий на формирование интерактивной предметно-пространственной среды. Установлено, что основой формирования интерактивного пространства является применение в средовом дизайне кибернетических технологий, разнообразных компьютерных систем. Изобретение виртуальной реальности и киберпространства в середине XX в. является неотъемлемой составляющей объектов, созданных за счет применения интерактивных мультимедийных технологий. Именно за счет средств виртуальной реальности и технологий мультимедиа (использование комбинаций средств аудио, видео, анимации и др.) формируется реалистичный образ объекта. Эти изобретения позволили создавать интерактивные объекты сложного и многогранного характера. Использование технологий виртуальной реальности позволяет создавать иллюзорный мир, который своими эффектами привлекает внимание посетителей общественных учреждений.

В результате исследования были определены основные принципы формирования интерактивной предметно-пространственной среды:

– принцип проецирования изображений на разнообразные поверхности, основанный на появлении кинематографии в конце 1880-х годов, как средства записи движения объекта и трансляции изображения;

– принцип взаимодействия человека с предметно-пространственной средой с помощью использования сенсорных технологий основан на изобретенных в 20-х – 30-х гг. XX ст. аппаратах, меняющих свои показатели при воздействии человека;

– кинетический принцип, базирующийся на включении кинетических скульптур в общую систему предметно-пространственной среды интерьеров общественных зданий. Данный принцип основан на развитии и становлении кинетических экспериментов в области художественных практик середины XX ст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kluszczynski, R. W. Sztuka interaktywna. Od dzieta-instrumentu do interaktywnego spektaklu / R. W. Kluszczynski. – Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne Warszawa, 2010. – 334 с.
2. Галкин, Д. В. От вдохновения машинами до искусственной жизни: этапы развития технологического искусства / Д. В. Галкин // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 1 (9) – С. 44–51 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/ot-vдохновения-mashinami-k-iskusstvennoy-zhizni-etapy-razvitiya-tehnologicheskogo-iskusstva>.
3. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Изобретение кино 1832–1897. Пионеры кино 1897–1909 / Ж. Садуль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://coollib.net/b/260867/read#t6>.
4. Домарацкая, Е. С. Экспериментальное искусство Марселя Дюшана / Е. С. Домарацкая // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – Т. 4, вып. № 7. – 2004. – С. 187–198 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/eksperimentalnoe-iskusstvo-marselya-dyushana#ixzz3FxBkbBzZ>.
5. Полиграфы производства Keeler's Instrument [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ordal.ru/keeler_instruments.php.
6. Humphries, M. Sensacell makes walking fun with interactive LED floor / M. Humphries [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.geek.com/articles/news/sensacell-makes-walking-fun-with-interactive-led-floor-20080815>.
7. MotionMagix™ Floor [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://touchmagix.com/Interactive-Floor.html>.
8. Смарт-стекло: сенсорные технологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://abava.net/smartglass/sensor>.
9. Галкин, Д. В. Техно-художественные гибриды или искусство, политика и цифровые технологии в культурной динамике второй половины XX века / Д. В. Галкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://huminf.tsu.ru/jurnal/vol4/gdv_gibridy.
10. Браславский, П. И. Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX – начала XXI веков: дис. ... канд. культуролог.: 24.00.01 / П. И. Браславский. – Е., 2003. – С. 163. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/tehnologiya-virtualnoi-realnosti-kak-fenomen-kultury-kontsa-xx-nachala-xxi-vekov>.
11. Галкин, Д. В. Эстетика кибернетического искусства 1950–1960-х гг.: Алгоритмическая живопись и роботизированная скульптура / Д. В. Галкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/320/image/320-079.pdf>.
12. Popper, F. Groupe de Recherche d'Art Visuel 1960–1968 / Popper F., Mordoch L. – Extrait du catalogue GRAV 1960–1968 réalisé à l'occasion de la rétrospective au Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.artmag.com/galleries/c_frs/mordoch/grav/grav.html.

Поступила в редакцию 23.03.2015 г.

УДК 712.256

Подходы к организации объемно-пространственных решений в проектировании интровертивной игровой среды

Христюк Ю. С.

Луцкий национальный технический университет, Луцк



Проектная тенденция централизации жизни города в специализированных заведениях общественного назначения снижает интенсивность использования придомовых игровых площадок, открывая новые подходы к проектированию системы «ребенок–игровая среда–общественное пространство». Принимая во внимание сложность организации интровертивного (внутреннего) игрового пространства и отсутствие исследований в данной отрасли, актуальным представляется выявление подходов к организации объемно-пространственной структуры такой среды.

На формирование объемно-пространственной структуры детской игровой среды влияют конструктивные элементы общественного заведения (стены, колонны, перегородки, лестничные клетки, перекрытия), способы расположения функциональных зон, локализационно-часовая направленность и функциональное назначение общественного заведения.

Когда игровое оборудование представлено двумя-тремя объектами и не содержит двухъярусных элементов, то в такой игровой среде использован горизонтальный способ объемно-планировочного решения – «Playsingle». Отсутствие функциональных ярусов и увеличение игровой площадки характерно для горизонтального способа объемно-пространственного решения – «Playground». Вертикальный способ – «Playtown» – позволяет сочетать несколько функциональных зон путем использования многоярусного оборудования.

Комплексное исследование объемно-пространственных решений имеет весомое практическое значение для проектирования интровертивной игровой среды как части системы «ребенок–игровая среда–общественное пространство».

Ключевые слова: детская игровая среда, общественное пространство, объемно-пространственное решение, функциональное зонирование.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 49-53)

Approaches to Three-Dimensional Solution in the Design of Introversion Playing Environment

Khrystiuk J. S.

Lutsk National Technical University, Lutsk

The design trend of centralization of city life in public specialized institutions reduces the intensity of the use of house adjoining playgrounds, opening up new approaches to the design of the «child–playing environment–public space». Taking into account the complexity of the organization of introvert (internal) playing space and the lack of research in this sector, identifying current approaches to three-dimensional structure of such environment is topical.

Shaping three-dimensional structure of children's environment is affected by the structural elements of public places (walls, columns, partitions, staircases, floors), ways of position of functional zones, location and hour orientation of playing environment and the overall functionality of the public institution.

When the play equipment is represented by two or three objects, and does not contain elements of bunk, in such playing environment horizontal way to space-planning decisions are used – «Playsingle». The absence of functional lines and increase of the playing area which is characteristic of the method of horizontal space-spatial solution is – «Playground». The vertical way of – «Playtown» – makes it possible to combine several functional areas through the use of multi-tier equipment.

A comprehensive study of the spatial solutions is of weighty practical importance for the design of introvert playing environment as part of the «child–playing environment–public space» system.

Key words: children's playing environment, public space, three-dimensional solution, functional zoning.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 49-53)

Адрес для корреспонденции: e-mail: JuliaHristiuk@mail.ru – Ю. С. Христюк

Современная тенденция рационализации использования площадей городской среды и интенсификация общественных процессов определяют последующее направление проектирования детской игровой среды. Сегодня возникает проблема способа организации игровой среды, которая была бы информативной, воплощала в себе познавательную и эмоциональную новизну, содействовала развитию творчества, обеспечивая полную свободу. Достаточно важным остается вопрос вариативности и разнообразия проектных решений игровой среды, поскольку ее организация в общественных заведениях – достаточно перспективная отрасль современного проектирования. Интегративная сущность объединения общественной и детской среды в одно функциональное пространство определяет неотложность исследования проектных особенностей системы «ребенок–игровая среда–общественное пространство».

Современные исследователи рассматривают развивающую предметную среду как систему материальных объектов деятельности ребенка, который функционально моделирует содержание ее духовного и физического развития [1; 2]. Комплексный подход к взаимосвязи ребенка с игровым пространством осуществил С. А. Шмаков [3]. Н. В. Сирицева в своей работе раскрыла дизайнерские принципы организации игровой среды на придомовых территориях [4]. В литературных источниках значительное внимание уделяется особенностям проектирования общественных заведений и путям формирования их внутренней организационной структуры [5; 6], однако они не освещают особенностей проектирования детских игровых зон. Основные сведения относительно проектирования оборудования и его конструктивных элементов содержатся в web-ресурсах как презентация конкретных производителей [7–9] и как реклама гостиниц или торговых центров. Обзор литературных источников показал отсутствие научных работ, посвященных рассмотрению аспектов проектирования интровертивной игровой среды. В частности, не исследована тема объемно-пространственных решений игровой среды в общественных заведениях.

Цель статьи – выявление современных тенденций в проектировании интровер-

тивной детской игровой среды и выделение основных подходов организации объемно-пространственных решений. В связи с этим можно выделить основные задачи: 1) оценить состояние проектирования и предпосылки к образованию интровертивной детской игровой среды; 2) обнаружить факторы влияния внутреннего общественного пространства на формирование интровертивной детской игровой среды; 3) охарактеризовать основные решения объемно-пространственной структуры интровертивной детской среды.

Определение новой формы игровой среды. Потребности современного города требуют активизации общественной деятельности, значительную часть которой занимает досуг детей. Централизация городской жизни в общественных заведениях требует новых подходов к организации игровой среды.

Как показывают исследования, отдых вблизи жилых зон занимает незначительную часть свободного времени. Например, зоны отдыха в микрорайонах одновременно посещает не больше 1–2% населения [10]. Данный факт свидетельствует об отсутствии прямой зависимости между количеством оборудованных зон отдыха и интенсивностью их использования. Случается, что жители отдыхают в местах, не предназначенных и не приспособленных для этого. Все так происходит потому, что элементы благоустройства и оборудования для игр и отдыха рассматриваются как элементы архитектурно-композиционные, а не функциональные – отсюда определение «малые архитектурные формы». Придется констатировать, что нормы зонирования, которые сложились в проектировании, и существующая номенклатура оборудования не отвечают потребностям современного города, который развивается и изменяется быстрыми темпами. Поэтому мы вводим понятие «интровертивная игровая среда» для очерчивания новых форм игровой среды, которые образуются в общественных заведениях.

Объемно-пространственную структуру интровертивной детской среды определяют следующие критерии: особенности общественного заведения, площадь среды, способ расположения функциональных зон, концепция формообразования детской среды.

Влияние структуры внутреннего общественного пространства на формирование игровой среды. Акцент выразительности форм детской игровой среды в значительной степени связывается со структурой внутреннего общественного пространства, в котором пытаются отобразить одновременно и общее единство общественной и игровой среды, и относительную раздельность за многозначительными функциями. Поэтому важным фактором в формировании объемно-пространственного решения детской игровой среды является анализ сложности внутренней объемно-пространственной структуры общественного заведения. Конструктивные элементы интерьера общественного заведения (несущие стены, колонны, перегородки, лестничные клетки, перекрытия) определяют не только особенности расположения любого типа детской среды, но и его связи с общественным пространством. Стены как тектоническая основа общественного заведения определяют месторасположение детской среды в общественном объекте. К несущим стенам иногда могут крепиться отдельные формообразовательные элементы игрового оборудования. Высота стен может задавать последующее объемно-пространственное решение игрового пространства в вертикальном или горизонтальном направлении (например, при использовании двухъярусного игрового оборудования минимальная высота стен должна составлять не менее трех метров). Колонны могут разделять игровое пространство и не участвовать в его формировании (ТЦ «Ашан», г. Львов). Однако иногда они могут быть важным конструктивным элементом в организации игровой среды. При вертикальных и горизонтально-вертикальных объемно-планировочных решениях игровой среды колонны еще больше подчеркивают ярусность и вертикальную основу в их проектировании. Лестничная клетка и перекрытие также влияют на организацию детской зоны и игрового комплекса. Такие конструктивные элементы общественных заведений отражаются на объемно-пространственной структуре многоуровневого игрового оборудования. Например, над лестничной клеткой размещают дополнительно укрепленные уровни лабиринта (ТЦ «Варшавский», г. Луцк); к ме-

таллическому профилю перекрытия могут крепиться элементы металлического каркаса лабиринта. Все конструктивные элементы интерьера общественного заведения влияют на формирование и внутреннее строение детской среды.

Выявление объемно-пространственной структуры детской игровой среды – это важный аспект проектирования детских зон и игровых комплексов, который дает возможность всесторонне оценить структуру игрового пространства и характер его конструктивно-функциональных связей с внутренним пространством общественного заведения.

Обусловленность объемно-пространственных решений детской среды способами расположения функциональных зон. На общее объемно-пространственное решение детской среды влияют следующие способы расположения функциональных зон: горизонтальный, вертикальный и горизонтально-вертикальный. Они используются при формировании детской среды в целостную комплексную систему. Такое деление достаточно условное и практически не встречается в «чистом виде», поэтому на практике, чаще всего встречается горизонтально-вертикальный способ зонирования детской среды.

Горизонтальный способ «Playsingle» (дословно из английского – «одна игра») – это способ зонирования детской среды, для которого характерным является расположение ограниченного четко определенно количества функциональных игровых блоков на единственном уровне. Данный способ формирования объемно-пространственной структуры обуславливает расположение оборудования и игровых конструкций в соответствии с планировочным решением общественных заведений. Отмечен способ формирования объемно-планировочных решений, свойственный игровой среде образовательных заведений, где площадь игровых зон и использования игрового оборудования четко регламентируется принятыми нормами. В детской среде общественных заведений образования практически не существует двухъярусных элементов, а большинство развлекательного оборудования ограничено двумя-тремя объектами, которые четко разграничены друг от друга. Горизонтальный способ «Playsingle»

часто используется в проектировании интровертивной детской среды, когда нет необходимости в ее сложной организации. Предпосылкой для этого может быть площадь общественного заведения или нерентабельность организации значительных игровых зон, которые уменьшают площадь общественного заведения.

Горизонтальный способ «Playground» (дословно из английского – «игровая местность», «игровая почва») – это способ объемно-пространственного решения детской среды, для которой характерным является ее расположение на одной условной плоскости общественной среды. Все функциональные блоки расположены на единственном уровне и объединены между собой горизонтальными предметно-пространственными связками. Данный способ предусматривает использование оборудования и игровых конструкций, не содержащих функциональных ярусов. Горизонтальный способ проектирования определяет использование одного игрового яруса, который предусматривает увеличение общей площади детского пространства, поэтому, как правило, он характерен для значительных общественных заведений или для заведений, в которых развлекательная функция преобладает.

Вертикальный способ «Playtown» (дословно из английского – «игровое местечко» или «город») предусматривает функциональное распределение игровой среды за счет многоярусности. Вертикальный способ объемно-пространственной организации обеспечивает рациональное использование площади игровой предметно-пространственной среды в случае ее нехватки он характерен для большинства интровертивных игровых сред в общественных заведениях. Самый яркий пример использования вертикального способа – игровые комплексы, которые имеют два и больше ярусов. Такой способ пространственного решения дает возможность сооружения оборудования, которое выполняет лишь развлекательную функцию или совмещает несколько функционально отличающихся зон (например, развлекательной и зоны отдыха). Вертикальный способ дает возможности дополнительного подчеркивания уровней сложности развлечений для детей. На низших уровнях, обычно, размещаются развлекательные зоны для млад-

ших детей, а высшие уровни предназначены для старших.

Объемно-пространственное решение интровертивной игровой среды типа «Playtown» в общественных заведениях может иметь разную конструктивную основу: 1) основа сплошную размещается на полу; 2) основа расположена на сваях; 3) основа проходит над конструктивными элементами интерьера (например, над лестницей). Решение пространственной структуры детских комнат путем использования многоярусности обеспечивает рациональное использование площади, сооружения интересного и сложного оборудования, введение в действие вертикального пространства, подчеркивание уровней сложности для детей.

Немецкие дизайнеры предлагают предметную игровую среду с активным использованием верхней части помещения – «третье измерение». Такие конструкции в общественных помещениях дают детям возможность не только получить широкое обозрение, но и общаться со взрослыми с высоты, находясь над ними, а не рядом. Дети полностью могут реализовать свою потребность в лазании, прыжках, ползании. Вмешательство взрослых при этом приведено к минимуму. Очень важно, что конструкция оборудования не скрыта, а наоборот, подчеркнута, формирует объемно-пространственное решение, которое заложено в основу концепции дизайна детского пространства данного типа. Объемно-пространственную структуру выделяют ограждения в виде мягких подвесных модулей, баннеров, декоративных элементов, сеток, прозрачных вставок.

В интровертивной детской среде также возможно использование горизонтально-вертикального планирования как способа организации объемно-пространственной структуры и зонального деления детской среды, при котором часть игровых уровней размещается на двух, трех ярусах и к ним прибавлены объекты горизонтального расположения, которые отвечают первому ярусу вертикального деления. Разнообразие процессов, которые происходят в детском пространстве, предопределяет выделение отдельных специфических зон, взаимодействующих одна из другой и составляющие единое целое. Такое пространственное реше-

ние – это универсальное игровое пространство, которое имеет высокую эстетичную, практическую и информативную ценность.

Случаются что, в одном общественном заведении сосредоточены два разных типа объемно-планировочных решений детской игровой среды, которые не объединяются в одно игровое пространство. Причиной подобных проектных ситуаций может быть пространственная отдаленность такой среды и локализационно-часовая направленность. Например, на первом этаже общественного заведения может располагаться игровая зона, которая отвечает горизонтальному способу объемно-планировочного решения «playsingle», а на третьем – горизонтально-вертикальному решению игровой среды (ТРЦ «Порт Сіті», г. Луцк). Локализационно-часовая направленность таких решений обусловлена тем, что двигательные потоки посетителей общественного заведения на первом этаже более быстрые и интенсивные, поэтому отпадает необходимость в длительных играх детей. Закономерно, что с увеличением отдаленности от входной зоны общественного заведения продлевается время пребывания детей в игровой среде. Это влияет на сложность объемно-пространственных решений таких игровых сред, что увеличивает длительность игровых процессов.

Определение подходов к объемно-пространственной организации интровертивной игровой среды является основным в проектировании системы «ребенок–игровая среда–общественное пространство». Основные объемно-пространственные решения детской игровой среды и выделение основных факторов, влияющих на их формирование, – ключевые в разработке новых игровых форм и конструкций, которые будут учитывать внутреннее пространство общественного заведения.

Заключение. Детское игровое пространство в заведениях общественного назначения составляет интровертивное игровое пространство, что на данное время является малоисследованным с научной точки зрения. Дизайн-проектная деятельность

ориентируется на решение заданий взаимного расположения игровой и общественной сред. На формирование объемно-пространственной структуры детской игровой среды влияют конструктивные элементы общественного заведения (стены, колонны, перегородки, лестничные клетки, перекрытия) и способы расположения функциональных зон. В зависимости от количества игрового оборудования и ярусности, игровая среда может иметь горизонтальный способ объемно-планировочного решения («Playsingle» или «Playground»), вертикальный способ «Playtown» или горизонтально-вертикальный, который совмещает признаки каждого из способов. На осложнение объемно-пространственных решений влияют локализационно-часовая направленность игровой среды и общее функциональное назначение общественного заведения. Комплексное исследование объемно-пространственных решений имеет весомое практическое значение для проектирования интровертивной игровой среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артамонова, О. В. Предметно-пространственная среда: ее роль в развитии личности / О. В. Артамонова // Дошкольное воспитание. – 1995. – № 4.
2. Виноградова, Н. А. Сюжетно-ролевые игры для старших дошкольников: практ. пособие / Н. А. Виноградова, Н. В. Позднякова. – М.: Айрис-пресс, 2008.
3. Шмаков, С. А. Игры учащихся – феномен культуры / С. А. Шмаков. – М.: Новая школа, 1994. – 240 с.
4. Сырыщева, Н. В. Дизайнерские принципы формирования игровой среды для детей на придомовых территориях (на примере жилых районов Москвы): автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.06 «Техническая эстетика» / Н. В. Сырыщева. – М., 1985.
5. Линда, С. М. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений / С. М. Линда. – Л.: Издательство национального университета «Львовская политехника», 2010. – 608 с.
6. Дудка, О. М. Конспект лекций по курсу «Теоретические и методические основы архитектурного проектирования» (для студентов 3 курса направления 6.060102 – «Архитектура») / О. М. Дудка. – Харьков: ХНАМГ, 2007. – 72 с.
7. <http://www.newhorizons.com.ua>.
8. <http://www.ksil.ua>.
9. Детские игровые комплексы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.playex.org/detskiye-igrovyye-kompleksy/29/>
10. Петсон, М. П. Использование социологических исследований при проектировании зон отдыха в микрорайонах / М. П. Петсон, Л. И. Агибалов // Техническая эстетика. – М., 1976. – № 3–4. – С. 44–46.

Поступила в редакцию 02.10.2015 г.

Современные способы расширения выразительных возможностей духовых инструментов

Руткевич С. А.

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



Исполнительство на духовых инструментах в XX–XXI вв. претерпело значительное изменение. В данной статье рассматриваются современные исполнительские возможности духовых инструментов, связанные с поисками нового, с различными экспериментами в области звука. По мнению автора, в настоящее время в области исполнительства на медных и деревянных духовых инструментах можно обозначить следующие тенденции: поиск новой выразительности, связанной с использованием нетрадиционных приемов звукоизвлечения; конструирование совершенно новых, ранее не существовавших инструментов; внедрение современных технологий – изобретение электронных духовых инструментов; оригинальное использование сценического пространства; внедрение принципа многоканальности, а также элементов театрализации, что в конечном итоге позволило значительно обогатить красочную сторону музыки, расширить привычные горизонты композиторского творчества, направленного на воплощение разнообразных художественных образов.

Ключевые слова: духовые инструменты, современная музыка, исполнительские возможности духовых инструментов.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 54–58)

Modern Ways of Expressive Opportunity Expansion of Wind Instruments

Rutkevich S. A.

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

Wind instrument performance in the XX–XXI centuries has undergone a significant change. This article discusses the modern performing opportunities of wind instruments associated with finding new, with various experiments in the field of sound. According to the author, now in the field of performance on brass and wooden wind instruments it is possible to designate the following tendencies: search of the new expressiveness connected with use of nonconventional methods of sound extraction; designing of absolutely new, earlier not existing instruments; introduction of modern technologies – the invention of electronic wind instruments; original use of scenic space; introduction of the principle of channelling, and also staging elements that finally allow to enrich considerably the colorful party of music, to expand the habitual horizons of the composer creativity directed at embodiment of various artistic images.

Key words: wind instruments, contemporary music, performing capabilities of wind instruments.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 64–68)

Духовые инструменты зародились в глубокой древности. На протяжении долгих лет происходило постепенное совершенствование их конструкции, переосмысление специфики использования в концертной практике. Духовые инструменты прошли долгий эволюционный путь от несовершенных, плохо звучащих и не держа-

щих интонацию до нынешних, на которых благозвучным тембром можно исполнять весьма сложные, виртуозные музыкальные произведения. В настоящее время существует ряд работ, посвященных современным возможностям духовых – это труды В. Шалонека [1], Б. Барталоцци [2], Д. Смирнова [3] и некоторых других авторов. Однако

Адрес для корреспонденции: e-mail: rut-ser@yandex.ru – С. А. Руткевич

в них рассматриваются преимущественно нетрадиционные приемы звукоизвлечения. В своем исследовании мы бы хотели более широко взглянуть на проблему выразительности духовых инструментов.

Цель данной статьи – выявить современные возможности духовых инструментов, связанные с различными экспериментами, новыми поисками в области их выразительных возможностей.

Нетрадиционные приемы звукоизвлечения. Долгое время композиторы, исполнители, изготовители духовых инструментов стремились к некоему единому, удовлетворяющему всех эталону звучания. Однако с начала XX века постоянный поиск нового усиливает интерес к самому звуку, разнообразию и многовариантности его воплощения в музыке – вплоть до шумовых эффектов. Возникновение данной тенденции связано в первую очередь со становлением и развитием второй волны авангарда с его опытами конструирования звука, когда, как пишет Ю. Холопов, «...материал музыки – звукоотношения – не используется (что предполагает его наличие в готовом виде), а создается композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности» [4]. Само изменение тембровых характеристик звука становится областью экспериментов в композиторском творчестве. Новые звучания на духовых непосредственно связаны с нетрадиционными приемами звукоизвлечения.

Использование нетрадиционных приемов звукоизвлечения на духовых инструментах в современной зарубежной музыке носит распространенный характер, что связано, в первую очередь, с именами Л. Берио, К. Штокхаузена, Х. Лахенмана, Д. Лигети, Т. Такемицу, Х. Холлигера, Х. Хенце, Б. Фернейхоу. В современной белорусской музыке духовые инструменты также являются объектом применения различных экспериментальных новаций, связанных с поисками новых тембровых красок (в сочинениях С. Бельтюкова, Г. Гореловой, В. Кузнецова, Д. Лыбина и др.).

Исследуя с позиции современного инструментоведения пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века, российский искусствовед

И. Вискова предлагает классификацию элементов тембро-звуковой выразительности [5]. Ряд составляющих данную классификацию непосредственно связан с нетрадиционными приемами звукоизвлечения. Это:

- эффекты объемного звучания;
- *glissando*;
- эффекты спектрального звучания;
- трели и тремоло;
- тембральная переокраска звука или *bisbigliando* (тембровое тремоло);
- тембровая полифония;
- тембровые эффекты.

Эффекты объемного звучания. К эффектам объемного звучания И. Вискова относит *фрулато (frullato)* и *вибрато (vibrato)* с его производными *осцилато (oscillato)* и *сморцато (smorzato)*. Звучание данных нетрадиционных приемов звукоизвлечения в силу различного вида пульсаций (интонации, силы звука), характеризующих природу их образования, отличается объемом, рельефностью. *Фрулато* является одним из наиболее часто используемых в настоящее время нетрадиционных приемов звукоизвлечения. Его звучание формируется в процессе частого прерывания дыхания, посылаемого в духовой инструмент, и напоминает тремоло струнных инструментов.

Особым приемом звукоизвлечения является *вибрато* – периодическое изменение высоты звука (в отличие от *сморцато*, образуемого периодическим колебанием силы звука) при помощи вибрирования диафрагмы, губ, гортани или языка. Интенсивность вибрато может быть различной – от *без вибрато (non vibrato)* до *сильное вибрато (vibratissimo)*. Следует отметить, что данный прием звукоизвлечения применялся в музыке и до XX века, однако как особое средство выразительности вибрато получило широкое применение именно в современной музыке.

Осцилато – это особая разновидность вибрато, иногда называемая *медленное вибрато (vibrato lento)*, представляющая собой медленное периодическое глиссандирование в пределах четвертитона или полутона, получаемое при помощи усиления и ослабления напряжения губ, либо путем поворачивания инструмента. Разновидностью осцилато, отличающегося оригинальным звучанием, привносящим в произведение

особый колорит, является *полуосцилато* (*half-oscillato*) – глиссандирующее движение в одну сторону от основного тона (как правило, вниз) с последующим возвращением.

Суть *glissando*, нетрадиционного приема звукоизвлечения, обладающего яркой красочностью звучания, заключается в плавном скольжении от одного звука к другому.

Эффекты спектрального звучания. На деревянных духовых инструментах при помощи определенных способов дыхания и специальной аппликатуры возможно извлечение таких нетрадиционных приемов звукоизвлечения, как *флажолеты*, отличающихся специфическим колоритом. Флажолет – это один обертон, выделенный из целого ряда обертонов, в совокупности составляющих тембр обычного музыкального звука.

Трели и тремоло. Традиционные *трели* (быстрое чередование нот в пределах интервала большой или малой секунды), как особый колористический прием звукоизвлечения, в мировой исполнительской практике используются начиная с XVI века. В XX веке были изобретены новые виды трелей (двойные, тройные), исполняемые при помощи попеременного чередования различных аппликатур. *Тремоло* – быстрое чередование нот, расположенных, в отличие от трели, на расстоянии большего интервала, нежели большая секунда.

Тембральная переокраска звука или bisbigliando (тембровое тремоло). *Тембральная переокраска* обычно осуществляется посредством чередования обычных и флажолетных звуков, а также исполнения звука с применением дополнительной (вспомогательной) аппликатуры. *Bisbigliando* (тембровое тремоло) образуется при исполнении одного звука быстрым чередованием различных аппликатур и отличается особым «мерцающим» звучанием.

Тембровая полифония на духовых инструментах осуществляется двумя способами: а) посредством использования *мультифонии*; б) с использованием человеческого голоса (*doubleton*).

Мультифоника (англ. *Multiphonics*), представляющая собой исполнение многоголосных созвучий на духовом инструменте, является одним из наиболее колоритных и ярких нетрадиционных приемов звукоиз-

влечения. Мультифонические звучания образуются в процессе использования особой аппликатуры, а также определенного способа вдувания в инструмент. Как тембровую полифонию можно трактовать использование голоса исполнителя одновременно с игрой его на инструменте (*doubleton*).

К *тембровым эффектам* относятся нетрадиционные приемы звукоизвлечения, возникающие в результате особого использования духового инструмента, в результате чего создаются «...эффекты тембральной переокраски звука» [5, с. 22]. Все тембровые эффекты И. Вискова разделяет на следующие категории: *амбушюрные* (образуемые вследствие специфической работы амбушюрного аппарата), *аппликатурные* (ударные эффекты, игра с полностью закрытым клапаным механизмом) и *механические* (использование сурдины, игра на различных частях инструмента и прочие экспериментальные приемы звукоизвлечения, постоянно изобретаемые исполнителями и композиторами).

В современной музыке встречаются произведения, в которых колористические возможности деревянных и медных духовых инструментов расширяются путем использования электронных средств – микрофона, электроакустической аппаратуры, компьютера. Представляется логичным дополнить разработку И. Висковой еще одной категорией тембровых эффектов (кроме амбушюрных, аппликатурных и механических) – *электронные*, к которым относим нетрадиционные приемы извлечения, полученные в результате препарирования духового инструмента при помощи различных электронных устройств. Применяя нетрадиционные приемы звукоизвлечения, композиторы расширяют сферу выразительных возможностей духовых инструментов, что позволяет создавать музыкальные произведения, отличающиеся богатством тембровой палитры, яркой образностью, художественной выразительностью и глубоким содержанием.

Изобретение новых инструментов. Музыканты-экспериментаторы постоянно находятся в поиске новых, оригинальных звучаний, поэтому процесс конструирования новых духовых инструментов активно продолжался в XX веке, продолжается

и сейчас. Из наиболее известных таких инструментов можно назвать контрабасовую флейту, гобой-мюзет, кларнет-субконтрабас, саксофон-субконтрабас. Иногда новый инструмент является гибридом уже известных – как, например, тромбот – гибрид фагота и тромбона, ксафон – гибрид саксофона и блокфлейты. Не чужды духовым инструментам и новые технологии – в 2014 г. фирма АКАИ выпустила Akai EWI 5000 S – гибрид духового инструмента и синтезатора. В него вмонтированы специальные датчики давления воздуха и давления губ, имеется десять клавиш. На протяжении одного концерта исполнитель на данном инструменте может радовать и удивлять публику в том числе и необычными электронными звучаниями.

Принцип многоканальности. В работе «Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства» [6], в которой рассматривается широкий спектр проблем, связанных с теорией и методикой духового исполнительства, украинский исследователь В. Апатский особое внимание уделяет так называемым «педальным звукам» – извлекаемым сверхнизким звукам у медных духовых инструментов, а также весьма перспективному пути – исполнительству одновременно на двух инструментах. Принцип многоканальности, по мнению автора, возможен в конструкции как медных, так и деревянных инструментов. Именно многозвучие подобного рода могло бы содействовать более успешному привлечению публики на концерт и «...сохранению внимания к инструменту на протяжении всего вечера» [6, с. 266].

Театрализация, оригинальное использование сценического пространства. Весьма перспективным представляется использование в концертной практике элементов театрализации, оригинального использования сцены. Как пример рассмотрим произведение «Triangles I» (1987) (англ. *Треугольники I*) для трех труб американского композитора Т. Стивенса.

Сочинение состоит из трех частей, при исполнении каждой из них трубачи находятся на сцене, выстроившись в определенном порядке. В первой части – в виде широкого равнобедренного треугольника, причем, первый трубач, находящийся в глубине сцены, должен направить раструб ин-

струмента в сторону слушателей, а второй и третий, стоящие на краю сцены, – друг на друга. Во второй части второй и третий трубачи находятся близко друг от друга, в результате чего образуется равнобедренный треугольник. В третьей же части все исполнители максимально близко приближаются друг к другу, образуя равнобедренный треугольник, при этом второй и третий трубачи должны направить раструб своих инструментов в сторону первого трубача.

В начале первой части второй трубач исполняет трель на ноте «си» первой октавы в предельно тихой динамике и полностью погрузив сурдину в раструб инструмента. Характерно, что трель, по указанию композитора, должна исполняться всеми трубачами с помощью неполного нажатия вентилей духового инструмента, в результате чего образуется необычная тембровая краска, характеризующаяся приглушенным, интонационно неточным звучанием. По мере увеличения силы звука исполнитель постепенно вынимает сурдину из раструба трубы, поворачиваясь в сторону первого трубача. Первый трубач продолжает исполнение трели в той же динамике и с таким же положением сурдины, словно перехватывая эстафету у второго трубача, при этом постепенно, в процессе усиления силы звука и полного освобождения раструба инструмента от сурдины, поворачивается в сторону слушателей. Достигнув максимальной яркости звучания трубы, первый трубач должен медленно разворачиваться в сторону третьего трубача, постепенно ослабляя силу звука и погружая сурдину в раструб инструмента. Третий трубач проделывает те же действия в обратном порядке, постепенно прекращая игру. Так, звук, зародившись в одной стороне концертного зала, словно неспешно проплыв мимо слушателей, растворяется в другой ее части.

Во второй части сочинения первый трубач, находясь на некотором отдалении от второго и третьего, продолжает исполнять трель на ноте «си» первой октавы, раскрашивая ее монотонное звучание с помощью применения различных положений сурдины в раструбе инструмента. Он словно пытается не вступать в развернувшийся бурный диалог рядом находящихся второго и третьего трубача, партии которых по-

строены на основе серии из первой части произведения. В третьей части «Triangles I» в спор включены уже все три исполнителя, находящиеся на близком расстоянии друг от друга. В финале произведения, символизируя достижения согласия, в партиях труб воцаряется звучание си-минорного квартсекстаккорда.

Различные способы расположения исполнителей на сцене позволяют композитору создавать необычные «стереофонические» звуковые эффекты, существенно оживляющие общее восприятие музыкального произведения. Так автор формирует перед слушателем яркую образную картину, в которой исполнители являются драматическими актерами, исполняющими каждый свою роль в небольшом спектакле, а партии труб становятся своеобразным текстом пьесы.

Заключение. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что в настоящее время исполнительство на духовых инструментах не стоит на месте – композиторы и инструменталисты активно занимаются поисками новой выразительности, связанной с нетрадиционными приемами звукоизвле-

чения, конструированием новых инструментов, в том числе и электронных, принципа многоканальности, а также элементов театрализации, оригинального использования сценического пространства, что в конечном итоге значительно обогащает художественную сторону музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Szalonek, W. O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych / W. Szalonek // Res Facta. – 1973. – № 7. – S. 110–119.
2. Bartolozzi, B. New sounds for woodwind / B. Bartolozzi. – London, New York, Toronto : Oxford University Press, 1967. – 86 p.
3. Смирнов, Д. Современная трактовка деревянных духовых инструментов. Флейта / Д. Смирнов // Тексты [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://website.lineone.net/~dmitrismirnov/WoodFlute.htm>. – Дата доступа: 10.04.2015.
4. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Н. Холопов // Онлайн-библиотека [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>. – Дата доступа : 12.07.2015.
5. Вискова, И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. / И. В. Вискова. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. – 25 с.
6. Апатский, В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.

Поступила в редакцию 29.09.2015 г.



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008:[81'42+81'37](476+476-25)

Город как текст культуры: структурно-семиотический подход

Соколова О. М.

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



Рассматриваются категории «текст», «текст культуры», «городской текст» в их взаимозависимости. Анализируются различные взгляды на проблематику исследования городского текста в контексте изучения текста культуры. Аргументируется актуальность концепции осмысления города как категории культуры в рамках структурно-семиотического подхода. Проводится идея структурирования городского пространства Минска. Впервые вводится понятие минского текста, который рассматривается как структурно-семантическая категория культуры. Минск репрезентируется как текст, целостное пространство, элементами структуры которого являются символы. Выявляются структурно-семантические особенности минского текста, подвижные признаки текстуальности города: интенциональность, информативность, смысловая цельность, связность (когерентность, смысловая согласованность частей), воспринимаемость, системность, констатируемость (контекстуальность, ситуационная обусловленность) и интертекстуальность. Автор предлагает интерпретацию некоторых символов и способов их функционирования в семиотическом пространстве города.

Ключевые слова: текст культуры, городской текст, минский текст, структурно-семиотический подход.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 70-78)

City as Text of Culture: Structural and Semiotic Approach

Sokolova O. M.

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

The categories of «text», «text of culture», «urban text» in their interdependence are considered in the article. The various views on the issues of urban studies text in the context of the study of cultural text are analyzed. The important concept of understanding the city as a category of culture in the structural and semiotic approach is presented. The idea is to structure the urban space of Minsk. The concept of Minsk text, which is considered as structural and semantic category of culture, is introduced for the first time. Minsk is represented as text, a holistic space, the structural elements of which are symbols. Structural and semantic features of Minsk text, moving signs of the city textuality: intentionality, informativeness, semantic integrity, coherence (semantic consistency of parts), perceptibility, consistency, contextually, situational conditionality and intertextuality are singled out. The author proposes an interpretation of some characters and ways of their functioning in the semiotic space of the city.

Key words: text of culture, city text, Minsk text, structural and semiotic approach.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 60-68)

Интерес к исследованию городских текстов обусловлен изучением специфики текста в рамках структуралистских концепций Р. Барта, Ю. Кристевой, Ц. Тодорова и др. К. Леви-Стросс вывел положение, согласно которому «культура обладает строением, подобным строению языка» [1, р. 79], что сделало возможным использование структурно-семиотического подхода в гуманитарных

науках, основу которого составляют лингвистические закономерности, применяемые к нелингвистическому материалу. Текст, являвшийся объектом лингвистического исследования, стал рассматриваться как культурологическая категория, а культура в целом – как семиотическая система.

Актуальность концептуализации городского пространства как текста культуры

Адрес для корреспонденции: e-mail: red-otdel@mail.ru – О. М. Соколова

определяется постановкой проблем, связанных с сохранением и развитием истории и культуры городов Беларуси. Портрет города, его судьба, роль в бытии и культуре белорусского общества определяют знаковую Минска для белорусской культуры, составляют культурологические аспекты исследования. Значимость исследования заключается в рассмотрении Минска как текста культуры, расширении представлений о символическом пространстве культурной памяти города. Интерес к метафизике города и культурной семантике городских культурных объектов обусловлен метафизическим значением столицы в смысловом, духовном пространстве Беларуси.

Целью исследования является рассмотрение города как текста культуры, обоснование минского текста как структурно-семантической категории. Изучение специфики семиотического пространства Минска как текста культуры открывает перспективы комплексного осмысления культурного контекста городских процессов, технологического подхода к воздействию на культурные процессы развития города.

Понятие текста и критерии текстуральности. Согласно Словарю иностранных слов Российской академии наук *текст* (от лат. *textum* – ткань, связь, соединение) во 2-м специальном значении, в семиотике, лингвистике, информатике – это последовательность языковых и иных знаков, образующая единое целое и служащая объектом изучения и обработки. Существует более 250 определений текста. Ученые-лингвисты пришли к выводу, что как «понятие “текст” принципиально неопределим» [2, р. 136] и может быть отнесен к «терминам движения», которые «никогда не могут претендовать на какую-либо окончательность» [3, с. 44]. В. П. Москвин полагает, что этому способствует «не только неотделенность данного понятия от указанных смежных категорий, но и неясность категориального статуса признаков текста, относимых к разряду критериев текстуральности» [4, с. 38–39]. Анализируя понятие текста и критерии текстуральности, ученый применяет апофатический метод, аргументированно доказывая, что общепринятые критерии, такие как: письменная форма, завершенность, протяженность, связность (когерентность и коге-

зия), наличие заголовка, информативность, принадлежность к определенному стилю и согласованность содержания с формой (стилем), стереотипность, наличие интертекстуальных связей и речевого замысла (коммуникативной функции), генетической и актуальной констатирующей – дискуссионны и применимы только к идеальному тексту. Для нашего исследования основополагающей является трактовка понятия текста как культурологической категории, данная Ю. М. Лотманом: «Сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [5, с. 132]. Такое определение дает возможность рассмотрения многообразия отношений текста и культуры.

Термин «текст культуры» также отличается многообразием трактовок, обусловленных разнообразием научных подходов к его анализу. Обозначая дискурс текста культуры, выделяют семиотический подход М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, лингвистические теории Ф. де Соссюра, Ч. С. Пирса, феноменологию Э. Гуссерля, Э. Левинаса и М. Мерло-Понти, герменевтику Ф. Шлейермахера, М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера, П. Рикера, структурализм М. Фуко, Ж. Лакана, К. Леви-Стросса, У. Эко, Л. Гольдмана, постструктурализм Р. Барта и Ж. Дерриды. В рамках структурно-семиотического подхода текст культуры – это текст-конструкт, «картина мира данной культуры» [6, с. 392].

Городской текст. Город как текст культуры является наиболее полным ее воплощением, он отражает и формирует мировоззрение жителей, и чтобы понять «душу города», уникальную духовную сущность, необходимо глубокое и всестороннее изучение его зарождения, культуры разных эпох, культурного, исторического и духовного наследия, коллективного городского субъекта и творца городской культуры.

Осмысление города как текста, «потенциально расшифровываемой констелляции знаков и символов», по мнению исследователя городской среды Д. Фрисби, началось в литературе с XIX в. [7, р. 15]. В научную практику в XX в. введены понятия «петербургский текст» (исследования Н. П. Анциферова, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова и

др.), «московский текст» (Е. Е. Левкиевская, Н. В. Корниенко), «пермский текст» (В. В. Абашев). Урбанистическая тема в основном разрабатывается на основе рассмотрения художественных текстов (например, исследование Л. С. Прохоровой посвящено «лондонскому тексту» русской литературы, «венецианский текст» и «крымский текст» исследуют Н. Е. Меднис, А. П. Люсьи, «пражский текст» в чешской литературе анализирует А. Е. Бобраков-Тимошкин и т. д.). Интерпретация, постижение смысла литературных текстов лежит в основе герменевтики – философского направления, истолковывающего культуру как совокупность основных текстов (герменевтическая феноменология Г. Г. Шпета «Герменевтика и ее проблемы»). Несомненно, произведения влияют на восприятие действительности, создавая миф о месте, однако для культурологического исследования городской текст – это культурное пространство города в целом, а не только совокупность литературных произведений. Так, согласно Ю. М. Лотману, город «представляет собой котел текстов и кодов, разноуровневных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням...»: «архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого» [8, с. 325].

Исследователи отмечают, что, несмотря на разнообразие изысканий, понятие «городской текст» до сих пор не разработано, выбор определяется методологической моделью исследователя. Так, Н. В. Шмидт исходя из постулата, что «город – это способ окультуривания и структурирования масштабного пространства, введение человеческого измерения в природный мир», в результате чего «город становится культурной семиосферой», дает следующее определение понятия: «Городской текст – это комплекс образов (концептов), мотивов, сюжетов, который воплощает авторскую модель городского бытия – как в общих, так и в частных его проявлениях» [9, с. 5]. В данной формулировке отмечен такой важный признак, как субъективность восприятия пространства, рассматриваемого в нашем

исследовании в качестве способа организации памяти. Любое исследование основывается на авторском восприятии городского пространства.

Осмысление города как текста предполагает наличие в системе таких элементов, как язык и читатель. По словам В. Н. Топорова, город «имеет свой “язык”». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте» [10, с. 42]. Читатели города Н. П. Анциферов, В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман, Г. Зиммель (Рим. Флоренция. Венеция), В. Беньямин (Берлинские хроники) и другие. Каждый отдельный городской организм рассматривают как индивидуальность, обращая внимание прежде всего на символическую организацию городского пространства. Символ и миф – структурные элементы текста культуры. Городские символы играют роль смысловых центров, выполняя мифотворческую и хронотопическую функции. В городской мифологии представлена совокупность всех культурных представлений о городе и личностях, отраженных в фольклоре, легендах, преданиях, истории города.

Способы мышления о городе. Для философско-культурологического чтения текста города важным является также и то, что город – это отображение сознания человека. Можно говорить о разных способах мышления о городе. Интерпретация городского текста, как и любого другого текста культуры, происходит по законам построения лингвистического текста: отсюда применение терминологии. Так, социолог В. Вахштайн под грамматикой городского пространства понимает разные типы мышления о его структуре и устройстве. Ученый выделяет урбанистический и социологический подходы к исследованию города, обозначая различия между взглядами на город. Для социолога важно, как организовано городское пространство с точки зрения комфорта и взаимодействия людей – взгляд изнутри («город внутри»). Для урбаниста характерен взгляд сверху («город сверху»),

когда во главе находится символ, идея, что отчасти роднит урбанистический подход с культурологическим. Однако разница в том, что культурология изучает ценностно-смысловое наполнение символов, потенциал объектов культуры и их изменение как важных элементов культурной памяти.

Взгляд на город сверху, охватывающий его как целое, согласно В. Вахштайну, берет начало в XVII в., когда возникает идея идеального города, проектируемого пространства – в литературе и искусстве появляется большое количество утопий. Исследователь противопоставляет средневековый город как стихийный и телесный с кривыми, узкими улочками, наполненный запахами и современный, проектируемый, обозначая новый феномен в архитектуре XXI в. – Google ears architecture, когда здание строится не для жителя или пешехода, а для того, кто будет смотреть на него из космоса. Так, в Минске комплекс Kempinski на берегу Свислочи, который, вероятно, получит другое название, не выглядит как «инородное тело» только при взгляде сверху. Основатель городского краеведения И. М. Гревс в начале XX в. описывает значимый «акт первоначального покорения города вашей мысли общим взглядом сверху» [11, с. 6], используемый в современных экскурсионных маршрутах, когда предлагается взгляд на город со специальной смотровой площадки (Исаакиевский собор Санкт-Петербурга, колокольня костела Святых Иоаннов Вильнюса, парижская Эйфелева башня, обзорная площадка Национальной библиотеки Беларуси и др.). Ему можно противопоставить беньяминовского фланёра с его образами мест памяти: кафе, комнатами, скамейками и т. д.

В. Вахштайн приходит к выводу, что современные города опираются на большие утопические проекты. Эту мысль поддерживает минский архитектор и художник А. Клинов, представляя концепцию Минска как города-солнца, придуманного Т. Кампанеллой. В XX в. при проектировании городов используется классическая утопическая модель хорошо просматриваемого, представительного, значимого города. В. Вахштайн называет современный город «городом взгляда», противопоставляя его средневековому «городу тела». Такой город выстроен вдоль оптических осей, открытых просма-

триваемых пространств. Мишель де Серто в книге «Практика повседневной жизни» (1980) именует это оптической тиранией – тиранией взгляда. В Минске такое пространство – проспект Независимости, центральная ось которого, протяженностью более 15 км, шириной около 50 м, нанизывает пять площадей, в Барселоне – проспект Диагональ (в разных источниках указывается длина от 11 до 18 км и ширина 50 м). По мнению В. Вахштайна, узкие телесные улочки исчезают по мере того, как город становится предназначен для смотрения, а не для хождения. Императив просматриваемого города, коннотация – простреливаемого. Еще одной базовой характеристикой утопического мышления исследователь называет оппозицию «символическое/материальное». Город уже не стихийно сложившееся пространство, а символ, послание будущим поколениям. В. Вахштайн иллюстрирует умозаключение ярким примером города Бразилиа, спроектированного в виде птицы (или самолета), символизирующей биение сердца новой свободной нации. Структуру города определяют две оси – монументальная и дорожная. Этот город – столица Бразилии с 1960 г. был построен за пять лет и отличается высокой символическостью архитектурных сооружений: на площади Трех Властей расположены Национальный Конгресс, Дворец Планалту (рабочая резиденция президента страны) и Верховный федеральный суд – стеклянные здания символизируют прозрачность государственной власти и открыты для общественного посещения; кафедральный собор напоминает руки, сложенные в молитве и т. д. Широкие улицы Минска, монументальные дворцы, парки увековечивают советскую эпоху, символизируют парадность белорусской столицы, многочисленные памятники и архитектурные сооружения олицетворяют победу над фашизмом и независимость страны (Дворец Республики, Дворец Независимости, танк, легендарный Т-34 возле Дома офицеров, обелиск «Минск – город-герой» – архитектурно-скульптурный комплекс с бронзовой скульптурой женщины, символизирующей образ Родины-матери, и новым зданием Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны, одиннадцать лучей из стали

на фасаде которого символизируют салют Победы и 1100 дней оккупации Беларуси, символичность места закреплена традицией организации салюта возле стелы, и др.), что также отражено в городской топонимике: проспект Победителей, площадь Независимости, площадь Победы, Парк Победы и др.

Символьная наполненность при создании городов и образное мышление их читателей способствовали распространению образов «город-сад» (Кузнецк В. Маяковского), «город-женщина» («Счастливая Москва» А. Платонова), «город-личность» (М. С. Уваров), «город-дева» и «город-блудница» – модификация Вавилона (В. Н. Топоров), «город Вавилон» и т. д. Образ Минска как Вавилона – города, отличающегося многообразием культур (о чем свидетельствует и городская топонимия: например, Татарская Слобода, Ляховская Слобода, Немецкая и Еврейская улицы), временных пластов – создан в книге М. Володина «Наш старый добрый Вавилон. Прогулки по городу в Минских историях». Культуролог С. Харевский отмечает: «Міхаіл Валодзін параўноўвае Мінск канца XIX – пачатку XX ст. са старажытным Вавілонам, у гуце якога пераплаўляліся мовы і плямёны ў нешта новае, дагэтуль нязнанае <...>. Аўтар цвёрда трымаецца маршрутаў самага ядра Мінска, вакол якога круціцца галактыка імёнаў – ад імператараў і генсекаў да паэтаў, матэматыкаў і літаратараў з сусветнымі імёнамі. Па мінскіх вуліцах пад руку з чытачамі будуць хадзіць Мальер з Вальтэрам, Манюшка з Дуніным-Марцінкевічам, Купала з Коласам. Тут вам Пушкін і Эйнштэйн, Дастаеўскі і Талстой, Освальд і Кастра. Вашымі спадарожнікамі будуць габрэі і італьянцы, палякі і расейцы, немцы і французы, нат манголы з кітайцамі. Насамрэч Вавілон!» [12].

Для утопического мышления символическое всегда важнее материального воплощения, это мышление идеальными категориями. То, что выражает сооружение, важнее, чем то, как оно реализовано, как в нем находится, жить. В. Вахштайн выделяет пять кодов утопического воображения, свойственных для утопистов XVII в. и урбанистов XXI в.: имажитивность (мышление образами), следствием чего является стремление к созданию бренда города, рациональность (принцип рационального планирования Ле

Корбюзье), универсальность, конструктивизм, критика повседневности. Исследователь отмечает, что отличие социологического мышления в идее повседневного мира, города как повседневных практик. М. Фуко в лекции «Другие места» (1967) вводит понятие гетеротопии, под которой подразумевает местоположение без реального места, то, как изменяется утопия под воздействием повседневных практик. Исследуя грамматику повседневного поведения – правила поведения в публичных местах, В. Вахштайн заключает, что язык, на котором написан город и язык общения между горожанами – это разные языки, а два основных вопроса современной социологии: как написан город и как он прочитывается? На наш взгляд, эти вопросы основополагающие и для современной культурологии.

Таким образом, проанализировав взгляды на проблематику изучения городского текста, можно говорить о том, что для лингвиста городской текст – это образы города в литературных произведениях. Урбанисты, прочитывая городской текст, пытаются помыслить город в целом. Социологи считывают информацию о том, как люди оперируют в пространстве, что они делают, как принимают решения. Культуролог пытается создать модель описания, которая бы схватывала объект во всех деталях, его интересует город как пространство памяти, культурный потенциал места, его ценностно-смысловое наполнение, изменение культурного смысла, актуализация прошлого в настоящем, сохранение культурной памяти. Важно передать феноменологию города: что было, как это восприняли, что прибавило опыта, с чем потом пойдём дальше, чем это было и чем осталось в глоссарии. Задача культуролога – уметь считывать городское пространство.

Минский текст. Определить, что такое минский текст – это значит выявить его структуру, содержательные и смысловые особенности, контекст, уникальность и значимость. Для этого необходимо обозначить признаки текстуальности города. В. В. Абашев отмечает, что «в рамках концепции семиосферы понятие текстуальности уже не ограничивается областью литературы и даже культуры в ее узком понимании. Оно охватывает предельно широкую сферу

результатов информационно-творческого взаимодействия человека и действительности, его повседневного поведения. В частности, признак таким образом понятой текстуальности вполне корректно определяет место жизни человека в его семиотической проекции, через которую место входит в семиосферу национальной культуры как один из ее топосов» [13, с. 9], а «наиболее очевидный критерий значимости того или иного элемента городской или региональной семиотики состоит, во-первых, в том, насколько он актуален в контексте национальной культуры, а, во-вторых, каким мифогенным потенциалом он обладает» [14].

Выявление признаков текстуальности города базируется на понимании их подвижности, изменчивости, размытости и взаимосвязанности. Прежде всего, это понимание целостности минского текста, определяемой наличием замысла и имени, информативности, заключающейся в транслировании информации (известной и новой), и смысловой цельности, когда смысловые элементы образуют целое. Эти критерии можно отнести к системообразующим. Смысловая согласованность, связность элементов структуры минского текста: текстов, знаков, символов и др. – когерентность, т. е. представление о городе как о модели мира, воспринимаемость, системность, конситуативность (контекстуальность, ситуационная обусловленность) – развертывание текста в контексте актуальности и уместности использования и интертекстуальность (соединение текстов прошлого и современности) – характеризующие критерии текстуальности.

Минский текст – вместилище текстов и часть более масштабного целого. В основе городского текста идея города. Минск – официальный главный город страны воплощает государство и рассматривается как идеальная строго организованная модель, расположенная в центре. Город входит в семиосферу белорусской культуры, являясь ее топосом, административно-политическим, экономическим и культурным центром государства, что отражено в формировании архитектурного образа города. Столичный статус предъясвляет особые требования к городу как символу страны. Символизируя государство, Минск обладает своей символикой – гербом, флагом и гимном.

Минск – конкретный культурно-исторический организм, символическое место Беларуси, характеризующиеся центральным положением, открытостью пространства, некоторой темпоральной замедленностью, городу присуща метафора застывшего, остановившегося времени, концентрацией идеологической и культурной символики.

Городу свойствен переменный тип генезиса – столица княжества, центр Минского воеводства, Минской губернии, БССР, Республики Беларусь, – Минск неоднократно менял статус и не всегда был столицей. С течением времени изменяется идея города. В последние двадцать пять лет из советского города становится столицей независимого государства, европейским городом.

Семиотический образ города – это система воспринимаемых взаимосвязанных знаков и символов, формирующих смысловую модель – каркас города, который складывается из элементов архитектурно-пространственной городской среды, включающих знаки столичной семантики: сосредоточение архитектурных сооружений, связанных с высшими органами государственной власти, концентрация всех видов культурной деятельности (Национальный художественный музей, Национальная библиотека Беларуси, Национальная академия наук Беларуси, Белорусский государственный университет, Национальный академический Большой театр оперы и балета) и т. д. Сгущение элементов семантики столицы наблюдается на территории правительственного центра общегосударственного значения, являющегося важной и содержательной частью семиотического каркаса. Объектами, выражающими статус города, выступают главная улица, система площадей, ее участки и их внутреннее наполнение: композиционная ось Минска – проспект Независимости начинается с площади Независимости с Домом правительства и Мингорисполкомом, следующий центр – Октябрьская площадь (первоначальное название – Центральная площадь) с Дворцом Республики и находящейся рядом резиденцией Президента Республики Беларусь, далее – площадь Победы, также в качестве нового государственного и идеологического центра выступает часть проспекта Победителей, включающая площадь Государствен-

ного флага, Дворец Независимости и Парк Победы. Таким образом, можно отметить, что структура центра Минска определяется государственным строем и идеологией, а переменность центрирования городского пространства, перекодирование осуществляется в соответствии с ситуацией.

Город создает элитную культуру, искусство, так называемые престижные тексты (официальные, ритуальные, сакральные, поэтические), становится площадкой для международной коммуникации. В современный глоссарий в связи событиями в Украине вошли такие понятия, как «минская площадка», «минские встречи», «минские соглашения», означающие возможность сесть за стол переговоров, услышать друг друга, договориться, надежду на перемирие, символизирующие заложенное в идентичности понимание Минска как мирного, дружелюбного города.

Минский текст складывается из многих структурных элементов-символов, городских топосов: улицы, проспекты, дома, театры, храмы, кладбища – некоторые из них рассматривались нами ранее [15, с. 18–22]. Исследуя объектный уровень семиотического каркаса, выделим основополагающие символические объекты города, определяемые как сквозные архетипические образы, – река и дом (храм).

Река в городской символике занимает важное место, что обусловлено вписыванием символа в широкий культурный контекст. С реки начинается история многих городов, в том числе и Минска. Река Менка связана с основанием города, река-улица Немига – первое упоминание Минска в летописях, по Свислочи, согласно легенде, приплыла икона с изображением Вознесения Богородицы, которое присутствует на символе города – гербе. Река как место памяти представлена в символике многих городов: памятные доски, установленные на домах и стенах Санкт-Петербурга, сохраняющие память о наводнениях; необычный памятник жертвам Холокоста – мужские, женские и детские туфли, отлитые из чугуна на набережной Дуная в Будапеште. Фашисты выстраивали приговоренных к казни живой цепью, приковывали друг к другу и стреляли в первого человека. Тело, падавшее в воду, увлекало за собой осталь-

ных. Перед казнью с заключенных снимали обувь и позже продавали туфли на «черном рынке». Массовые расстрелы проходили на берегу Припяти в Мозыре, память об этом увековечена в мемориальной табличке на стене здания Белорусского речного пароходства. Вблизи минского Замчища планируется установить композицию «Меч», символизирующую битву на Немиге между полоцким князем Всеславом Брячиславичем и сыновьями киевского князя Ярослава Мудрого – Изяславом Киевским, Святославом Черниговским и Всеволодом Переяславским и первое упоминание о Минске.

Основополагающая идея города как организованного пространства обитания человека соотносится с понятием дома как места памяти. Приведем интересную современную тенденцию работы над коллективной памятью – возникновение общественных движений, способствующих сохранению памяти о жертвах Холокоста и сталинских репрессий. Так, в России появилось движение под названием «Последний адрес», действующее по принципу всеевропейской акции «Камни преткновения», в ходе которой установлено 50 тыс. памятных табличек с именами людей на домах, где они жили и откуда их отправили в концлагерь. «Последний адрес» вывешивает мемориальные знаки – металлические таблички размером 10 x 17 см с именем репрессированного, даты его рождения, ареста, гибели и реабилитации. На базе региональных Книг Памяти создан архив данных, любой желающий может осуществить поиск и прислать заявку на установление знака. В связи с этим необходимо упомянуть работу над биографиями репрессированных в годы сталинской диктатуры жителей Беларуси и, в частности, Минска Л. Морякова. На многих минских домах благодаря деятельности исследователя можно было бы установить такие таблички.

Мемориальная доска на доме № 31 по проспекту Независимости, на углу с улицей Коммунистической, сохраняет память о том, что в этот дом вмурованы кирпичи из легендарного Дома Павлова в Сталинграде. В то время, когда строили дом, проспект носил имя Сталина. О том, как происходила закладка кирпичей, можно увидеть в документальных фильмах «Новый Минск» (1954) и «Дом на проспекте» (1962).

Сакральность места обеспечивается сосредоточением духовных ценностей, способных приблизить человека к Богу. Главным сакральным символом и презентатором города является храм (от ст. слав. храмъ – «дом вообще»). К сожалению, в Минске сохранены единицы из большого количества храмов. Красный костел (костел Святых Симеона и Елены) 1910 г. и Свято-Петро-Павловский собор 1612 г. не раз были под угрозой уничтожения и неоднократно меняли свое назначение и даже имя в семиотике города (Свято-Петро-Павловский собор назывался Екатерининским). Костел, названный в просторечии Красным из-за цвета кирпича, был выполнен в романском стиле, так минский дворянин Эдвард Войнилович, фундатор, руководивший стройкой, хотел показать: в Минске мирно сосуществуют и католики, и православные. После Октябрьской революции в здании костела находился Государственный польский театр БССР, перед и после Великой Отечественной войны размещалась киностудия «Савецкая Беларусь», в 1970-х гг. – Дом кино. Центральное расположение на площади рядом с Домом правительства и памятником Ленину ставило под угрозу существование костела. Его планировали снести и построить на этом месте панорамный кинотеатр «Беларусь» на 2500 тыс. мест. В 1990 г. здание вернули католической церкви. У костела установлена скульптура святого покровителя Беларуси архангела Михаила, пронзающего змея. С 2002 г. в Красном костеле сохраняется полномасштабная копия одной из главных христианских святынь – Туринской плащаницы – символа любви и согласия, прощения и мира, единства и надежды, видимый знак Бога, в которую, согласно преданию, было завернуто тело Иисуса Христа после снятия с креста.

Свято-Петро-Павловский собор – одно из самых древних строений в городе – сохранился благодаря тому, что в помещении в советское послевоенное время находился архив Октябрьской революции. В 1812 г. во время французской оккупации в соборе размещался лазарет, в 1933 г. – склад для хранения сельди. Во время войны здесь находилась Минская икона Пресвятой Богородицы, изображенной на гербе города, после закрытия храма образ перенесли в Свя-

то-Духов кафедральный собор. Собор как место памяти интересен еще и следующей деталью: апсиду храма украшает памятная доска с именами мещан, которые финансировали строительство здания. Память о 55 именах горожан сохранена с XVII в.

Таким образом, наличие разнообразных средств выражения семантики текста Минска позволяет сделать вывод о том, что минский текст, как и любой другой городской текст, необходимо рассматривать как структурно-семантическую категорию. Минский текст – осмысленное интерсубъективное пространство, конституируемое его жителями, т. е. ценностный статус объектов города определяется восприятием его обитателей. В то же время это амбивалентная пространственно-временная категория, соединяющая личное с глобальным.

Минский текст – структурно-семантическая категория белорусской культуры, обладающая определенным набором устойчивых элементов, состоящая из объектов Минска культурного характера (т. е. имеющих ценностный статус), обеспечивающих структурно-образное единство и индивидуальность города (таких, как Ворота города, Красный костел, Дом правительства, проспект Независимости, Троицкое предместье, Верхний город, Национальная библиотека Беларуси и др.).

Заключение. Город – многозначный текст культуры, воплощенный в разных формах культурной памяти: книги, дискурсы, тексты, памятные знаки, памятники и др. Выявление его структуры, смысловых особенностей, контекста – процесс субъективного восприятия. При переходе текст трансформируется, меняется его информационное поле. Утрата или приращение смыслов и значимости зависит от способов интерпретации, что обеспечивает открытость для прочтения культуры во времени и пространстве. Культура города – это критерий образованности, моральности, творческого потенциала общества, а текст, как и городской текст, – основа культуры, которая в свою очередь понимается как текст.

Столица презентует культуру, экономику и общественную мысль, создает модель современной белорусской нации. Столица для белорусов является локусом традиции, ее воплощением и источником, важ-

но сохранить семиотическую целостность (идентичность), семантическую структурированность и связность всех элементов, составляющих минский текст. Осмысление Минска как текста позволяет актуализировать его репрезентацию в культурном и информационном пространстве. Анализ существенных компонентов культурной памяти города дает возможность разработать механизмы моделирования современной социокультурной ситуации в белорусском обществе, обозначить приоритеты в решении важных проблем современности в контексте изучения культурного пространства города. Многомерность категории «минский текст», многоструктурность, семиотическая неоднородность, многослойность, перекодирование в соответствии с ситуацией, наличие средств выражения на всех уровнях системы белорусской культуры обуславливают ее многостороннее исследование в рамках структурно-семиотического подхода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lévi-Strauss, C. *Anthropologie structurale* / C. Lévi-Strauss. – Paris: Plon, 1958. – 454 p.
2. Halliday, M. A. K. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning* / M. A. K. Halliday. – Baltimore: University Park Press, 1978. – 256 p.
3. Михайлов, А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века / А. В. Михайлов // *Языки культуры* / А. В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 43–111.
4. Москвин, В. П. Понятие текста и критерии текстуальности / В. П. Москвин // *Русская речь*. – 2012. – № 6. – С. 37–48.
5. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // *Избранные статьи*: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 129–132.
6. Лотман, Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры / Ю. М. Лотман // *Избранные статьи*: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 386–406.
7. Frisby, D. *The metropolis as text. Otto Wagner and Vienna's «Second Renaissance»* / D. Frisby // *The Hieroglyphics of Space. Reading and Experiencing the Modern Metropolis* / ed. by Neil Leach. – London: Routledge, 2002. – P. 15–30.
8. Лотман, Ю. М. *Внутри мыслящих миров* / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
9. Шмидт, Н. В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н. В. Шмидт; РУДН. – М., 2007. – 17 с.
10. Топоров, В. Н. *Петербургский текст русской литературы* / В. Н. Топоров. – СПб.: Искусство-СПб, 2003. – 617 с.
11. Гревс, И. М. *Монументальный город и исторические экскурсии (Основная идея образовательных путешествий по крупным центрам культуры)* / И. М. Гревс // *Экскурсионное дело*. – 1921. – № 1. – С. 1–14.
12. Харэўскі, С. Гэта няпроста і адказна – расказаць пра родны горад / С. Харэўскі // *Логвінаў. Тэрыторыя словаў* [Электронны рэсурс]. – 2014. – Рэжым доступу: <http://lohvinau.by>. – Дата доступу: 29.12.2014. – Рэц. на кн.: Володин, М. Наш старый добрый Вавилон: прогулка по городу в Минских историях. – Минск: МедиаЛ, 2014. – 168 с.
13. Абашев, В. В. *Пермь как текст: Пермский текст в русской культуре и литературе XX века* / В. В. Абашев. – Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та, 2000. – 404 с.
14. Абашев, В. В. *Пермский текст в русской культуре и литературе XX века*: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / В. В. Абашев [Электронный ресурс]. – Екатеринбург, 2000. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/permskii-tekst-v-russkoi-kulture-i-literature-xx-veka>. – Дата доступа: 29.12.2014.
15. Соколова, О. М. *Семиотическое пространство Минска: символика города* / О. М. Соколова // *Вестн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў*. – № 2(22). – 2014. – С. 11–25.

Поступила в редакцию 31.08.2015 г.

УДК 316.42:316.75

Культурный код, историческая память и региональное сотрудничество

Рудковский Э. И.

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



Статья посвящена анализу роли духовных ценностей в развитии регионального сотрудничества. Отмечается, что духовные ценности, идеология являются объединяющими идеалами, без которых стоящие перед народами Беларуси и России проблемы не решить. В этой связи значительное внимание уделено соотношению таких понятий, как регионализм и регионализация, культурный код нации, историческая память. Рассматриваются некоторые подходы к их определению. Внимание уделено влиянию политических факторов на сохранение исторической памяти народов. В то же время отмечается обратное воздействие исторической памяти на политические процессы.

В статье сделан акцент на основные духовные ценности восточного славянства, характеризующие его культурный код.

Ключевые слова: регионализм, регионализация, культурный код, историческая память, духовные ценности.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 69-74)

Cultural Code, Historical Memory and Regional Cooperation

Rudkovski E. I.

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

The article centers round the analysis of the role of spiritual values in the development of regional cooperation. It is pointed out that spiritual values, ideology are uniting ideals without which issues, the peoples of Russia and Belarus face, can't be solved. Hence, considerable attention is paid to the correlation of such concepts as regionalism and regionalization, nation's cultural code, historical memory. Some approaches to their definition are considered. Attention is drawn to the influence of political factors on the preservation of the people's historical memory. At the same time, the reverse impact of historical memory on political processes is pointed out.

Accent is made in the article on basic spiritual values of Eastern Slavs which characterize its cultural code.

Key words: regionalism, regionalization, cultural code, historical memory, spiritual values.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 69-74)

Успехи, эффективность и приоритеты регионального и субрегионального сотрудничества на постсоветском пространстве определяются не только экономическими интересами и ресурсами. Опыт строительства Союзного государства Беларуси и России свидетельствует, что существенным ресурсом являются социокультурные факторы, к числу которых относятся культурный код нации и историческая память.

Цель статьи – анализ роли культурного кода нации и исторической памяти в региональном сотрудничестве.

Региональное сотрудничество не может не испытывать влияния процессов глобализации, которые в последние десятилетия резко вторглись в жизнь человеческого общества, затрагивают все его сферы, изменяют динамику и содержание экономической жизни, направленность и интенсивность

Адрес для корреспонденции: e-mail: kphilosof@vsu.by – Э. И. Рудковский

межкультурного взаимодействия, духовную жизнь и устои быта людей, привычные формы их жизнедеятельности. В целом данные процессы носят закономерный, объективный характер. Реальностью стал взаимозависимый мир, многие ранее отсталые регионы планеты получили шанс модернизировать свою экономику, образование, поднять уровень жизни людей, приобщить их к достижениям человеческой цивилизации.

Вместе с тем нельзя не видеть и отрицательных последствий глобализационных процессов. К примеру, культура малых по численности этносов, жизнь которых связана с определенными регионами, часто исчезает в условиях нарастающей интенсификации информационных процессов и связанным с этим распространением массовой культуры, стандартизацией жизни людей.

Проблема соотношения глобализации и регионализации в современных условиях становится все более актуальной. Неоднозначна ее трактовка в литературных источниках. Некоторые авторы полагают, что регионализация – это непосредственное проявление глобализации. Другие, напротив, исходят из того, что регионализация является ответом на глобализацию, попыткой минимизировать ее отрицательные последствия. На наш взгляд, здесь мы имеем дело со своего рода «единством и борьбой противоположностей». С одной стороны, в региональных объединениях стран точечно проявляются многие тенденции, особенности и характерные черты современной мегацивилизации. С другой – часто региональные объединения создаются с целью реализации экономических и политических интересов, а также сохранения, защиты своих привычных социокультурных ценностей от зачастую разрушительного воздействия «девятого вала» глобализации.

Регионализацию нельзя сводить лишь к экономическим ее аспектам. Важно учитывать политические и социокультурные процессы. Нельзя не согласиться с тем, что регионализация выступает как «развитие, укрепление экономических, политических и иных связей между областями или государствами, входящими в один регион...», а регионализм – как «подход к рассмотрению и решению экономических, социальных, политических и других проблем под углом зрения интересов и потребностей того или иного региона» [1].

Полагаем, что следует различать регионализацию в широком и узком смысле слова. В широком – это объединение, союз таких субъектов общественной жизни как государства. Примером такой регионализации являются ЕС, АСЕАН, ЕАЭС. В узком смысле слова регионализация – это субрегионализация, сотрудничество регионов отдельных стран в различных сферах общественной жизни. Современная регионализация осуществляется на двух уровнях сотрудничества: межгосударственном и межрегиональном. При этом региональная интеграция наиболее эффективна на субрегиональном уровне. Однако это возможно лишь в том случае, если субрегионы де-юре и де-факто становятся субъектами международного сотрудничества, включая и приграничное сотрудничество. Государство должно лишь создавать благоприятные условия для интеграции микрорегионов. Обычно такие регионы возникают «естественным путем», и такая «естественность» обуславливается сходными географическими, социокультурными условиями, общностью экономических интересов и исторических судеб.

Сотрудничество субрегионов, как уже отмечалось, не может ограничиваться лишь экономической интеграцией. Важную роль играют взаимосвязи в социокультурной сфере и создание необходимых духовных предпосылок всех иных взаимодействий. Уповать только на экономические интересы, получаемую хозяйственную выгоду не стоит, нельзя находиться в плену экономического и технологического детерминизма. Речь идет об опоре на общие духовные ценности, культурное наследие. Нельзя игнорировать тот факт, что экономика, политика и духовная жизнь социума диалектически взаимосвязаны.

Культурный код нации. Народы Беларуси и России интегрированы и ментально, и экономически. Их объединяет историческая память, общность исторических судеб, религия, общеславянские духовные ценности и ценности восточного славянства. Органичной частью последних является культурный код нации. Википедия определяет культурный код как «уникальные культурные особенности, доставшиеся народам от предков; это закодированная в некой форме информация, позволяющая идентифицировать культуру».

Культурный код определяет набор образов, которые связаны с каким-либо комплексом стереотипов в сознании. Это – культурное бессознательное – не то, что говорится или что осознается, а то, что скрыто от понимания, но проявляется в поступках. Культурный код нации помогает понять ее поведенческие реакции, определяет народную психологию» [2].

Американский психоаналитик К. Рапай отмечает, что культурный код определяет набор образов, которые связаны с каким-либо понятием в нашем сознании. Смысл образов в разных культурах не совпадает и скрыт от нашего понимания [3]. Можно согласиться с тем, что в разных культурах существуют свои смысловые образы. Но если культурный код – это сфера бессознательного, то почему образы культурного кода связаны с каким-либо понятием? Понятия, как известно, – это форма рационального познания, мышления. Некоторые авторы, отмечая, что культурный код относится к «коллективному подсознательному», «культурному подсознательному», указывают на то, что культурное наследие наших предков оказывает большое влияние на формирование человека и создает ориентиры деятельности, развития любого социума. К примеру, Т. Жирикова отмечает: «Традиции не могут передаваться по воздуху, как грипп, для их передачи нужны институты, выступающие носителями, хранителями и контролерами соблюдения традиций» [4]. Культурный код, по мнению автора, следует беречь – это задача любой науки. Огромная роль здесь принадлежит образованию, воспитанию, искусству. С этим нельзя не согласиться. Однако как рациональная по преимуществу образовательно-воспитательная деятельность может укреплять, формировать, поддерживать то, что относится к культурному бессознательному? Самоидентификация представителей тех или иных наций и этносов в целом во многом определяется культурным кодом, который делает нас теми, кто мы на самом деле есть. Но, в то же время, она связана с рациональным осмыслением своего места в мире. Культурный код включает бессознательное, но не сводится к нему, его нельзя сводить к национальной психологии.

Культурный код выступает как необходимое условие сохранения, преемственности и устойчивости человеческого бытия. Он осно-

вывается на определенных ценностях, которые определяют суть нации, ее особенности.

Развал СССР затронул все стороны жизни, включая и культуру. Произошел пересмотр многих базовых ценностей советского общества. В изменившихся исторических условиях стала формироваться новая гражданская и культурная идентичность, в которой в соответствии с принципом диалектического отрицания взаимодействуют традиционные советские и современные ценности, идеалы и смыслы бытия.

Этот процесс носит во многом стихийный характер. В настоящее время стоит задача перейти на новый уровень культурной идентичности. Без этого невозможно обустройство нашего общего дома. Речь идет о мобилизации всего того, чем было сильно славянство.

Прежде всего, следует выделить такие духовные ценности восточного славянства, как коллективизм, служение обществу, стойкость к жизненным невзгодам, твердость душевной ориентации, патриотизм, готовность к самопожертвованию.

Духовные ценности белорусов складывались в тесной связи с восточнославянской культурой. Вместе с тем, особенности культурного кода белорусов определили тесные связи с другими народами, «пограничный» характер духовной жизни народа, который на протяжении всего своего существования испытывал влияние других культур.

Культурный код белорусов ярко представлен в многочисленных произведениях классиков белорусской литературы: Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича, В. Короткевича и др. К числу духовных ценностей белорусского народа многие исследователи относят: миролюбие, толерантность, дружелюбие («памяркоўнасць»), стремление к разумному компромиссу, хозяйственность, трудолюбие, бережливость, стойкость перед вызовами времени. Е. М. Бабосов отмечает: «...как бы ни изменялся мир, какие бы перемены ни происходили в сознании и поведении людей, в нашем обществе существуют и не утрачивают своей непреходящей значимости традиционные ценности... Они-то и составляют фундамент той идеологии, которая коренится в самосознании и житейской мудрости белорусского народа. Именно они всегда были и всегда будут востребованы при любых социальных переменах» [5]. Опора на данные качества – усло-

вие стабильности социума, плодотворного приграничного сотрудничества. Наши народы всегда выручала культура как общая память. Вот почему в практике многообразных региональных связей следует опираться на их традиционные ценности.

В то же время следует учитывать стремительную динамику процессов в духовной сфере. Современное общество пока во многом опирается на потенциал старшего поколения, советской духовной культуры. Но активным субъектом общественной жизни становится выросшее в постсоветское время поколение, многие представители которого оказались без руля и ветрил, четких духовных ориентиров. Денежная мотивация жизни стала определяющей, а духовность стала уходить из многих сфер жизнедеятельности общества. Важно не потерять память о своих предках, сохранить их духовное наследие, помнить о своем происхождении и предназначении в этом мире.

Культурный код может трансформироваться в процессе развития общества (упрощаться, усложняться, менять знаковую и символическую систему), но очень важно не замыкаться в сфере иррационального, бессознательного и строить культурную политику на основе четких вербальных выражений, осознанных ясных представлений.

Историческая память. Сохранение и воспроизводство культурного кода невозможно без обращения к исторической памяти народа. Историческая память «вшита» в культурный код нации. Прошлое не уходит бесследно. Оно бросает тень на настоящее, довлеет над ним, определяя контуры будущего развития. Роль исторической памяти возрастает в переломные эпохи в развитии общества, в период безвременья, утраты прежних идеалов и попытки достижения новых горизонтов. Настоящее влияет на образы будущего. С другой стороны, память приковывает человека к прошлому, к традициям ушедших поколений, которые, по словам К. Маркса, «тяготееют, как кошмар, над умами живых» [6, с. 119].

Прошлое, так или иначе, остается в настоящем, является важным элементом структуры современного общества. Историческая память, как и коллективная память (социальных групп, поселений и т. п.), является важной предпосылкой не только групповой идентичности, но и идентично-

сти социума в целом. Исследователи данного феномена приводят разные его определения. Нам ближе позиция Л. П. Репиной, которая определяет историческую память «...как одно из измерений индивидуальной или социальной памяти – как память об историческом прошлом или, вернее, как символическая репрезентация исторического прошлого. Историческая память – не только один из главных каналов передачи опыта и сведений о прошлом, но и важнейшая составляющая самоидентификации индивида, социальной группы и общества в целом, ибо оживление разделяемых образов исторического прошлого является таким типом памяти, который имеет особенное значение для конструирования социальных групп в настоящем» [7, с. 414].

Понятие «историческая память» тесно связано с понятием «коллективная память». «Историческая память» понимается как коллективная память (в той мере, в какой она вписывается в историческое сознание группы) или как социальная память (в той мере, в какой она вписывается в историческое сознание общества), или в целом как совокупность донаучных, научных, квазинаучных и вненаучных знаний и массовых представлений социума об общем прошлом [7, с. 416–417].

Порой в качестве синонима исторической памяти используется историческое сознание. Но первое – более широкое понятие, так как включает не только стихийно складывающиеся знания, образы, символы, представления, но и научные историографические положения. В этой связи некоторые исследователи пытаются противопоставить историю как науку и историческую память. К примеру, М. Хальбвакс полагает, что историческая память – это важнейший фактор самоидентификации группы. При этом существует несколько вариантов коллективной памяти, в то время как история только одна [8].

По мнению Дж. Тоша, история предстает как точная наука, тогда как историческая память создает интерпретации, мифы в угоду политической целесообразности, в интересах социальных групп [9, с. 11–32].

В то же время М. Фуко по отношению к истории использовал понятие «контрпамять», подразумевая, что историки не пытаются постичь истину, а обслуживают власть, конструируя историю в рамках современ-

ных им дискурсов. Возникает вопрос: может ли историк быть «ангелом во плоти» и стать выше всякой политической целесообразности, служить только истине? В действительности это лишь идеал, к которому должен стремиться исследователь. Очень часто мы сталкиваемся с другим положением вещей. На воспроизведение прошлого в трудах историков и в различных политических документах влияют традиции, ностальгия, идеологические ценности и политические интересы. Очень часто интерпретации исторического прошлого используются как идеологическое средство для достижения сиюминутных политических целей. История и память о ней становятся ареной борьбы с внешним и внутренним противником. Наблюдается стремление государственных деятелей, лидеров партий прибрать к рукам память о прошлом своей страны. Речь идет о политическом использовании истории. А. И. Миллер отмечает: «...тенденция политизировать историю глобальна. Скорее всего, каждый отдельный элемент исторической политики в странах Восточной Европы в последние десять лет можно найти и в других регионах мира; а каждая восточноевропейская страна выстраивает эти элементы немного по-своему» [10]. Историческая политика здесь представляет собой качественно новый набор практик политического использования истории. Пока академическая наука искала «новые подходы» к изучению истории, политические публицисты, СМИ преуспели в фальсификациях исторических явлений, переоценках исторических деятелей и фактов. Примеров эскалации такой исторической политики в сферу межгосударственных отношений и повседневной жизни отдельных стран предостаточно. Вспомним хотя бы миф об одинаковой ответственности фашистской Германии и СССР за развязывание Второй мировой войны, об оккупации стран Прибалтики и т. п. В этой связи нельзя не вспомнить положение В. Дильтея о том, что историю надо не объяснять, а понимать.

Важным компонентом исторического сознания и формирования исторической памяти является контекст. То или иное историческое событие нельзя вырывать из окружающих общественных условий. Историю нельзя осовременивать, мстить ей – тем более. Когда речь идет об оценке

тех или иных явлений прошлого, всегда необходимо учитывать всю сложную конфигурацию внутри- и межгосударственных отношений. Абстрактной истины, как известно, нет. Она всегда конкретна. Это во-первых. Во-вторых, историческая память любого народа не может быть избирательной. Она призвана хранить все в полном объеме, а не выделять одно и умышленно замалчивать другое. В-третьих, история – это не только история «высокой» политики, не только результат профессиональной работы ученых-историков, но и так называемая устная история, а также образы, создаваемые писателями, кинематографистами и т. д. Важно учитывать и мир повседневности. История – это судьба миллионов. Вот почему важно использовать воспоминания простых людей, которые жили, трудились, боролись. Непреходящее значение имеет история региона, с которой связаны люди самым непосредственным образом. П. Томпсон справедливо отмечает, что в «...местной истории деревня или город ищет смысл перемен, которые переживает, а вновь прибывшему исторические знания помогают укорениться в новой среде» [11, с. 15].

Духовные ценности, идеологические приоритеты влияют не только на историческую память (интерпретации прошлого), но и на весь комплекс общественных отношений. Общность исторических судеб не может не сказываться на динамике регионального сотрудничества во всех сферах общественной жизни. Пока в сотрудничестве России и Беларуси основной акцент сделан на макроэкономических и финансовых показателях. Но одними материальными стимулами стоящие перед народами стран проблемы интеграции не решить. Без духовных ценностей, идеологии нет смыслов, нет объединяющих целей и символов, невозможно определить стратегию и реализовать ее. Возникает вопрос: что может выступать в качестве духовных скреп интеграции на самых различных уровнях? Казахстанский социолог С. Салькенов справедливо отмечает, что идеологии потребительства и тотального расчеловечивания в современном мире необходимо противопоставить формирование альтернативной мировоззренческой концепции нравственно-созидательного содержания, идеологию человечности. Вместе с тем предостерегает, что «идеологию чело-

вечности не следует воспринимать в общепринятом толковании этого термина, ибо данная мировоззренческая концепция не преследует некие социально-политические и какие-либо другие цели... В сущности, она представляет собой своего рода этику социального поведения, основанную на принципах человечности, не требующих законодательных инициатив...» [12]. Если это этика социального поведения, которая не требует законодательного закрепления, то такая идеология не нуждается в какой-то особой разработке. Можно взять учебник по этике и найти там необходимые нормы морали, регулирующие социальное поведение.

В свое время В. Путин в статье «Новый интеграционный проект для Евразии – будущее, которое рождается сегодня», опубликованной в газете «Известия» 3 октября 2011 г., говорит о ценностной основе будущего объединения и отмечает, что Евразийский союз будет строиться на универсальных интеграционных принципах как неотъемлемая часть Большой Европы, объединенной едиными ценностями свободы, демократии и рыночных законов. Упомянутые ценности хороши, и их нельзя отрицать. Но и ограничиться ими нельзя. Составляя суть идеологии либерализма, в чистом виде они не могут стать основой объединения народов внутри Евразийского союза, который должен быть привлекателен не только в экономическом, но и в духовно-ценностном плане, что предполагает учет культурного кода этносов, их менталитета, традиций, символов души.

Заключение. Духовные ценности общества, историческая память, идеологические ориентиры – это своеобразные духовные скрепы социума. Отказ от традиционных ценностей, объединяющих россиян и белорусов – это путь в никуда. В приграничных регионах часто менялись исторические и геополитические реалии, они становились объектами притязаний различных субъектов международных отношений. Каждый из них пытался поставить на службу своим интересам этническую и конфессиональную политику, интерпретацию исторического прошлого. Нельзя не видеть сегодня порой весьма существенных различий идеологических принципов, социальных и политических ориентиров, ценностей, культивируемых в странах-соседках. Вместе с тем, во

главу угла следует ставить то, что объединяет страны и регионы. Без восстановления исторической правды, единого прочтения совместной истории не может быть единства народов, их плодотворного сотрудничества. Всякое насилие над историческим прошлым должно быть решительно отвергнуто, историю нельзя наказывать, ее следует понимать. Сбереечь историческую память – значит сохранить свою идентичность, своеобразие духовной культуры в наличном бытии региона или общества в целом. Только общество с четкими нравственными ориентирами может обратить экономическое развитие и научно-технический прогресс во благо, а не во вред человеку. Современное общество меняется стремительно и радикально, но остается непреходящим значение таких ценностей, как трудолюбие, честь, совесть, достоинство, доброта, толерантность, патриотизм. Как следствие этого культурная политика стран, объединенных союзническими узлами, должна быть нацелена не на коммерческий, а на гуманистический результат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой экономический словарь / под ред. А. Н. Азриляна. – М.: Институт новой экономики, 1994. – С. 827.
2. Культурный код [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.wikipedia.org/wiki/%CA>. – Дата доступа: 29.06.2015.
3. Рапай, К. Культурный код [Электронный ресурс] / К. Рапай. – Режим доступа: <http://maxpark.com/community/8/content/2030180#diskurs>. – Дата доступа: 05.08.2015.
4. Жирикова, Т. Русский культурный код / Т. Жирикова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://maxpark.com/community/8/content/2030180>. – Загл. с экрана. – Дата доступа: 22.06.2015.
5. Бабосов, Е. М. О современном характере идеологии / Е. М. Бабосов // Беларуская думка. – 2003. – № 6.
6. Маркс, К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта / К. Маркс // Сочинения в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М., 1957. – Т. 8. – С. 115–217.
7. Репина, Л. П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв. / Л. П. Репина. – М., 2011. – 559 с.
8. Хальбвакс, М. Коллективная и историческая память / М. Хальбвакс // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3. – С. 26.
9. Тош, Дж. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка / Дж. Тош. – М., 2000. – 296 с.
10. Миллер, А. И. Политические приключения исторической науки / А. И. Миллер // Знание – сила. – 2015. – № 4. – С. 20.
11. Томпсон, П. Голос прошлого. Устная история / П. Томпсон. – М., 2003. – 368 с.
12. Салькенов, С. Идеология человечности / С. Салькенов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://trueinform.ru/modules/Phpname=News&sid=4082>. – Дата доступа: 16.07.2015.

Поступила в редакцию 21.09.2015 г.

УДК 069:351.853(476.5)

Музееграфічны агляд з нагоды 30-годдзя самастойнасці Полацкага музея-запаведніка

Джумантаева Т. А.

Навукова-даследчая і асветная ўстанова культуры
“Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік”, Полацк



Ключавыя словы: музей, музей-запаведнік, музейялогія, музеефікацыя.

У артыкуле з музееграфічнай пазіцыі прасочваецца шлях полацкіх музеяў ад калекцый музейнага характару да сучаснага музея-запаведніка. Асабліва ўвага надаецца перыяду станаўлення функцыянальнай мадэлі музея-запаведніка. На прыкладзе Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка прасочваецца працэс генерацыі артэфактаў музеямі і стварэння ўмоў для музеефікацыі, як базавага прынцыпу развіцця музея-запаведніка. Адзначаецца, што багатая гісторыка-культурная спадчына старажытнага Полацка, музейныя традыцыі, у тым ліку і музеефікацыя гітарычнай тэрыторыі, спрыялі станаўленню функцыянальнай мадэлі запаведніка. Развіццё адносін традыцыйнага музея з гісторыка-культурнымі каштоўнасцямі (нерухомыя аб'екты, тэрыторыі, ахоўныя зоны, традыцыі і г. д.) і іх трансфармацыямі нарадзіла інавацыйны тып музея, якім стаў гісторыка-культурны музей-запаведнік, прызваны адыграць асобую ролю ў культурным адраджэнні горада. Ён з'яўляецца часткай культурнай прасторы і адначасова формай яе функцыянавання.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 75-81)

Museographical Review on the Occasion of the 30th Anniversary of Independent Existence of Polotsk Museum-Reserve

Jumantayeva T. A.

Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve, Polotsk

This article deals with the path of Polotsk museums from the ancient collections to the contemporary museum-reserve from the museology point of view. Special attention is drawn to the period of maturation of the functional model of the museum-reserve. Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve is regarded as an example of the generating of artefacts by Polotsk museums and creating conditions for musefication as a basic principle of the museum-reserve. It is noted that the rich historical and cultural heritage of Polotsk, museum traditions and musefication of historical territory contributed to the development of a functional model of the museum-reserve. The development of relations of the traditional museum and the historical and cultural heritage (buildings, territories, protected areas, tradition etc.) and their transformation have created an innovative type of the museum, the Museum-Reserve, which is called to play a special role in the cultural renaissance of the city. It is part of the cultural space and, at the same time, the form of its functioning.

Key words: museum, museum-reserve, museology, musefication.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 75-81)

Выключная каштоўнасць Полацка заключаецца ў аўтэнтычнасці, універсальнасці і агульначалавечнай значнасці яго культурных набыткаў. Без культурнай спадчыны немагчыма сучаснае існаванне Полацка і яго развіццё ў перспектыве. Спадчына паўплывала на

фарміраванне асобага менталітэту палачан, падцвердзіла пераемнасць гуманістычных каштоўнасцей, падкрэсліла неафіцыйны статус культурнай сталіцы Беларусі, стварыла адбітны імідж Полацка ў свеце. Для Полацка спадчына мае такую ж значнасць, як для іншых рэгіёнаў прыродныя рэсурсы, мес-

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: muzey@vitebsk.by – Т. А. Джумантаева

цанараджэнне нафты ці алмазаў. Спадчына ўключана ў многія сацыяльныя працэсы і з'яўляецца крыніцай духоўнага абагачэння.

Полацк уяўляе сабой унікальную гістарычную тэрыторыю, помнікі якой ахоўваюцца, вывучаюцца, рэстаўруюцца і прыстасоўваюцца пад музейныя экспазіцыі. Нерухомыя помнікі (архітэктурныя, археалагічныя), якія знаходзяцца на тэрыторыі Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка, можна лічыць музейнымі прадметамі. Музейны збор запаведніка ўтрымлівае амаль 100 тысяч адзінак захавання. Сам запаведнік з яго ахоўнай зонай, існуючымі і будучымі музеямі, з'яўляецца ядром, вакол якога ствараюцца ўмовы для пераўтварэння гістарычнага Полацка ў горад-музей.

Музей, як сацыякультурны інстытут, з'яўляецца ў грамадстве, якое знаходзіцца на высокім узроўні сацыяльнага і культурнага развіцця. З моманту свайго з'яўлення ў еўрапейскай культуры Новага часу ён не толькі адлюстроўвае важныя тэндэнцыі развіцця культуры і грамадства, але, наадзены асобым сэнсам інстанцыі вечнасці, з цягам часу пачынае аказваць усё большы ўплыў на развіццё сацыякультурнай сферы. Усведамленне ўніверсальнасці і агульначалавечай значнасці культурнай спадчыны Полацкага рэгіёна садзейнічала не толькі развіццю музейнай справы, але і развіццю працэсу музеефікацыі асобных помнікаў і гісторыка-культурных тэрыторый [1].

Самастойным музейным аб'яднаннем і эксперыментальнай музеелагічнай пляцоўкай Полацкі музей-запаведнік стаў у жніўні 1985 г. У выніку тэарэтычных распрацовак стала відавочным, што шляхам музеефікацыі (галоўнай прыкметай якой з'яўляецца складанне музейных умоў на месцы існавання помніка) і ўключэння ў яе арбіту культурна-гістарычнага і ландшафтнага асяроддзя можна стварыць комплекс музеяў, звязаных адной ідэяй ці канцэпцыяй.

Мэта дадзенага артыкула – даследаваць этапы развіцця музейнай справы ў Полацку. Асаблівы інтарэс выклікае арганізацыйны працэс фарміравання функцыянальнай мадэлі музея-запаведніка.

Музейныя традыцыі. Музейныя традыцыі Полацка бяруць пачатак у XI–XII стст., калі ў Сафійскім саборы і Спасаўскім ма-

настыры пачалі збіраць кнігі і абразы. Умоўна манастырскія скарбы можна назваць калекцыямі музейнага характару. Іх існаванне ў XI–XVIII стст. стала падмуркам, на якім са стварэннем музея ў Полацкім езуіцкім калегіуме (1788 г.) пачалося музейнае будаўніцтва ў горадзе.

Намаганнямі полацкіх езуітаў быў створаны буйны Музей пры езуіцкім калегіуме (1788–1820 гг.), які стаў адным з першых музеяў пры навучальных установах на тэрыторыі Беларусі. Вялікая колькасць музейных рэчаў была падзелена па добраапрацаваных калекцыях і экспанавалася ў залах трохпавярховага корпуса, які быў спраектаваны і пабудаваны генералам Ордэна Габрыэлем Груберам спецыяльна для музея. Музейны збор пашыраў кругагляд вучняў, далучаючы іх да агульначалавечых каштоўнасцей, выходзіў мастацкі густ, спрыяў засваенню ведаў, абуджаў да даследаванняў гісторыі і прыроды Полацкага краю. Адукацыйна-выхаваўчая функцыя Музея езуіцкага калегіума і акадэміі заклала падмурак традыцый музейнай справы ў Полацку.

Галоўным укладам музеяў іншых навучальных устаноў (піярскага вучылішча і кадэцкага корпуса (у 1820–1918 гг.) [2, с. 6] у музейную справу разам з выкарыстаннем музейных калекцый у дыдактычных мэтах, стала навуковая і матэрыяльная фіксацыя жыцця і дзейнасці піяраў і кадэтаў. Прэзентацыя калекцый атрымала новае развіццё. Яны экспанаваліся на мастацка-прамысловых выставах, што праводзіліся ў Расіі і за мяжой. Адметнай рысай развіцця музейнай справы стала актыўная выставачная дзейнасць.

У перыяд, калі Полацк знаходзіўся ў складзе РСФСР (1918–1924 гг.), музейным будаўніцтвам займаліся аддзел народнай адукацыі, павятовае камісія па ахове помнікаў даўніны і мастацтва і з 1925 г. – краязнаўчае таварыства [3]. Падрыхтоўка да стварэння Краязнаўчага музея супала з пачаткам адкрыцця першых савецкіх музеяў і выпрацоўкай асноўных заканадаўчых актаў, якія рэгулявалі музейнае будаўніцтва на тэрыторыі Расійскай Федэрацыі, БССР і СССР. Адметнымі рысамі было прыцягненне да музеетворчай працы дарэвалюцыйных кадраў мастацкай і навуковай інтэлегенцыі, удала знойдзеныя арганізацыйныя формы ў справе збірання і захавання музейных каштоўнасцей, факт складання феномена

гарадскога музея, які ўвасобіўся ў працэсе музеефікацыі, і яго вылучэнне з аматарскага краязнаўчага руху.

Наступны перыяд музейнага будаўніцтва ў Полацку (1926–1967 гг.) пачаўся з адкрыцця Краязнаўчага музея. Нягледзячы на імкненне партыйнага кіраўніцтва БССР накіраваць музейную справу ў рэчышча ідэалагічнай падтрымкі сацыялістычнага будаўніцтва, Краязнаўчы музей садзейнічаў захаванню гісторыка-культурных каштоўнасцей і выхаванню самасвядомасці гараджан, кансалідаваў грамадства і стаў формай праяўлення дэмакратычнай самадзейнасці насельніцтва ў адносінах да нацыянальнай спадчыны. Працэс дэмакратызацыі ў галіне культуры, які пачаўся пасля 1956 г., павялічыў інтарэс грамадства да айчынай гісторыі, што ў сваю чаргу паўплывала на стан музейнай справы і помнікаў архітэктуры. У 1960-х гадах комплексны падыход да вывучэння і захавання гісторыка-культурнай спадчыны стаў адметнай рысай дзейнасці Полацкага краязнаўчага музея, на базе якога ў 1967 г. быў створаны Полацкі гісторыка-археалагічны запаведнік [4].

Дзяржаўны падыход да стварэння музея-запаведніка. Да сярэдзіны 60-х гадоў XX ст. увага да багатай і разнастайнай архітэктурнай спадчыны старажытнага Полацка заставалася выключна акадэмічнай. Такое становішча змянілася з моманту ўтварэння ў 1965 г. Беларускага добраахвотнага таварыства аховы помнікаў гісторыі і культуры і арганізацыі Спецыяльных навукова-рэстаўрацыйных вытворчых майстэрняў Міністэрства культуры БССР (з 1985 г. – Беларускае спецыялізаванае навукова-рэстаўрацыйнае вытворчае аб'яднанне “Белрэстаўрацыя”). У 1969 г. полацкі вытворчы ўчастак майстэрняў пачаў работы па рэстаўрацыі помнікаў архітэктуры.

Сваім з'яўленнем у Полацку гісторыка-культурны музей-запаведнік абавязаны Пастанове ЦК КПБ і СМ БССР ад 19.09.1967 г. (№ 318) “Аб стане і мерах паляпшэння аховы помнікаў гісторыі, мастацтва і архітэктуры”; працягам якой стаў яшчэ адзін дакумент, падпісаны 8 кастрычніка 1968 г. міністрам культуры БССР М. Мінковічам. Гэта было “Палажэнне аб гісторыка-археалагічных запаведніках” [5], у якім падрабязна га-

варылася аб мэтах і задачах запаведнікаў, аб вызначэнні граніц, умовах карыстання помнікамі, аб археалагічных даследаваннях і аб гаспадарча-фінансавай дзейнасці запаведнікаў. 20 лістапада 1968 г. Полацкі гарадскі савет дэпутатаў прыняў Пастанову (№ 225) аб ахоўнай зоне вакол Сафійскага сабора. Віцебскім абласным саветам дэпутатаў ахоўная зона была зацверджана 17 кастрычніка 1969 г. (№ 16/8) і склала 31,3 га [5]. Згодна з Палажэннем аб гісторыка-археалагічных запаведніках, такім ахоўным зонам надаваўся статус філіяла пры мясцовым краязнаўчым музеі. Так з'явіўся Полацкі гісторыка-археалагічны запаведнік – філіял краязнаўчага музея, які, у сваю чаргу, быў філіялам Віцебскага абласнога краязнаўчага музея. Так, пачынаючы з 1967 г., сталі складвацца ўмовы не толькі для даследавання, як раней, але і для рэстаўрацыі і музеефікацыі помнікаў архітэктуры і археалогіі Полацка.

Першым на чарзе быў вядомы помнік архітэктуры – Сафійскі сабор. Яго рэстаўрацыя пачалася ў 1969 г., а ў снежні 1975 г., у выніку даследавання, былі выпрацаваны прапановы па кансервацыі і музеефікацыі помніка, аўтарамі якіх сталі вядомыя археолагі П. А. Рапапорт і В. А. Булкін. У сваіх прапановах па кансервацыі і музеефікацыі старажытных частак Сафійскага сабора археолагі раілі ўключыць рэшткі сабора сярэдзіны XI ст. у музейную экспазіцыю ў якасці экспанатаў. На іх думку, гэта магло б выклікаць інтарэс для наведвальнікаў. Падчас стварэння музея ў Сафійскім саборы гэтыя прапановы былі ўлічаны. Фрагменты падмуркаў, слупоў, старажытнай муроўкі сцен сталі часткай экспазіцыі. Яны экспануюцца ў ніжняй зале музея як артэфакты першай каменнай пабудовы на тэрыторыі Полацка. Прапанаваны варыянт быў прыняты экспазіцыянерамі і ўдала ўключаны ў аснову тэматыка-экспазіцыйнага плана стварэння музея. Сёння акрамя названых фрагментаў у экспазіцыйным поясе можна бачыць яшчэ і знаходкі, зробленыя падчас даследавання Сафійскага сабора і пляцоўкі вакол яго (пліткі падлогі XI ст., фрагменты фрэскавага роспісу, рэчы з пахавання XVI ст., віслую пячатку кіеўскага князя Усевалада (Андрэя) XI ст. [6], вапнавы камень з імёнамі сведкаў

будаўніцтва сабора ў XI ст., самыя цікавыя фрагменты плінфы са знакамі і надпісамі).

Нельга абмінуць увагай спробу стварэння ў Сафійскім саборы рэспубліканскага музея атэізму. Загад МК БССР (№ 188) ад 4 снежня 1973 г. [7] паведамляў аб адкрыцці ў Полацку ў адпаведнасці з пастановай Бюро ЦК КПБ ад 23 кастрычніка 1973 г. Рэспубліканскага музея атэізму.

Розным аддзелам і ўпраўленням Міністэрства культуры і абласных выканаўчых камітэтаў даручалася выпрацаваць прапановы па структуры, штатах і аўтарскім складзе калектыву для распрацоўкі генеральнага рашэння і афармлення экспазіцыі. Упраўленню па справах мастацтваў да 1 ліпеня 1974 г. трэба было даць прапановы аб магчымасці выкарыстання Сафійскага сабора ў якасці канцэртнай залы. Рэспубліканскім музеям было загадана скласці спісы музейных прадметаў, з якіх можна было б зрабіць копіі і муляжы для экспанавання ў музеі атэізму. Планаваліся стажыроўкі ў вядучых музеях СССР па атэістычнаму профілі. Быў зацверджаны склад камісіі па стварэнні Рэспубліканскага музея атэізму (Р. Р. Мачулін – намеснік міністра культуры БССР (старшыня); Ж. М. Сінельнікава – начальнік упраўлення (намеснік старшыні); Ю. М. Карачун – начальнік аддзела выяўленчага мастацтва; Н. А. Варатніцкая – старшы інспектар па музеях МК БССР; С. А. Друшчыц – галоўны архітэктар СНРВМ; Г. І. Клёсава – начальнік упраўлення культуры Віцебскага аблвыканкама; Т. Д. Рудава – загадчык аддзела культуры Полацкага гарвыканкама; Е. В. Аладава – дырэктар ДММ БССР; І. П. Загрышаў – намеснік дырэктара Дзяржмузея БССР; Д. Н. Шымук – загадчык метадычнага аддзела Дзяржмузея БССР; М. Я. Ленсу – кандыдат філасофскіх навук, дацэнт Мінскага медінстытута).

Але ніводны з пунктаў загаду не быў выкананы. Праца па стварэнні музея атэізму была спланавана Міністэрствам культуры. Патрабаванне адкрыцця названага музея было выклікана атэістычным напрамкам у рабоце ўстаноў культуры без уліку мясцовай гісторыі і традыцый. Людзі, якія ўвайшлі ў склад камісіі, былі заняты сваімі праблемамі, бо працавалі ў рэспубліканскіх музеях ці ва ўстановах культуры абласнога і рэспубліканскага кшталту, далёка

ад Полацка. Відавочна, згаданая пастанова ўтрымлівала толькі агульныя тэзісы, ускладваючы адказнасць за стварэнне музея атэізму на ўжо існуючыя рэспубліканскія музеі (Дзяржаўны музей БССР і Мастацкі музей БССР). Хутка з’явілася прапанова аб пераносе музея атэізму ў горад больш значны ў адміністрацыйным сэнсе, чым Полацк. Так, пачынаючы з другой паловы 1975 г., да чэрвеня 1977 г. калектыву музея (Герман Васільевіч Чарноў – дырэктар, бухгалтар і навуковы супрацоўнік Ніна Ляшчонак) чакаў пераводу музея з Полацка ў Гародню.

Увесь час стварэння музея атэізму (1973–1975 гг.) паралельна (на другім паверсе Сафійскага сабора) працаваў штат гісторыка-археалагічнага запаведніка, які ўзначальваў Іван Антонавіч Мацюшкін, чалавек апантаны, адданы справе стварэння запаведніка. Ужо ў тыя часы запаведнік меў шмат абразоў, драўляных скульптур, прадметаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Нязменнай памочніцай дырэктара па фондавай і навуковай рабоце была Жанна Сляпцова. Супрацоўнікі запаведніка нястомна працавалі над вывучэннем калекцыі і падрыхтоўкай новай экспазіцыі ў Сафійскім саборы, рэстаўрацыя якога падыходзіла да завяршэння.

Нягледзячы на хуткую працу рэстаўратараў, у 1980 г. з’явілася Пастанова СМ БССР ад 10 ліпеня 1980 г. (№ 255) “Аб мерах па паляпшэнню аховы, рэстаўрацыі і выкарыстанню помнікаў гісторыі і культуры ў Беларускай ССР” [8], дзе канстатаваўся факт завяршэння стварэння музейнай экспазіцыі і канцэртнай залы ў Сафійскім саборы, але падкрэслівалася дрэнная праца па захаванню і рэгенерацыі забудовы старажытных гарадоў, у тым ліку і Полацка. Названая пастанова раіла разгледзець пытанне “комплекснай забудовы гісторыка-культурнага запаведніка ў горадзе Полацку і прыняць меры па забеспячэнню якаснага будаўніцтва ў ахоўнай зоне ў адзіным архітэктурна-мастацкім выкананні, а таксама добраўпарадкавання тэрыторыі, прымыкаючай да гісторыка-культурнага запаведніка”.

У 1990 г. была прынята пастанова Савета Міністраў БССР № 158 “Аб Полацкім гісторыка-культурным запаведніку” [9] і зацверджана палажэнне “Аб Полацкім

гісторыка-культурным запаведніку рэспубліканскага значэння”. Яно складалася з чатырох частак: агульныя палажэнні, мэты і задачы, рэжым утрымання запаведніка і зон яго аховы, адказнасць за парушэнне заканадаўства аб ахове і выкарыстанні помнікаў гісторыі і культуры. У палажэнні былі пералічаны асобныя помнікі і комплексы помнікаў на тэрыторыі горада Полацка, якія ўключаны ў склад запаведніка і прызнаны маючымі навуковую, гістарычную, мастацкую і іншую культурную каштоўнасць. Палажэннем фіксавалася наяўнасць ахоўнай зоны запаведніка, зоны рэгулюемай забудовы і зоны ахоўваемага прыроднага ландшафту.

Змены ў сацыяльна-палітычным жыцці нашай краіны на працягу 1990-х гг. вымусілі ўнесці значныя карэкціроўкі ў існуючае рэспубліканскае заканадаўства ў галіне аховы спадчыны. Былі прыняты тры законы, якія ставілі на мэце падняць справу комплекснай аховы спадчыны на Беларусі на новы ўзровень (Закон Рэспублікі Беларусь “Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны” ад 13 лістапада 1992 г., Закон Рэспублікі Беларусь “Аб асабліва ахоўваемых прыродных тэрыторыях і аб’ектах” ад 20 кастрычніка 1994 г., Закон “Аб музеях і Музейным фондзе Рэспублікі Беларусь” ад 5 верасня 1996 г. [10]). Нягледзячы на з’яўленне пэўных крокаў у фарміраванні падмурка комплекснага падыходу да аховы спадчыны, названыя дакументы не ўжывалі такія неабходныя для захавання спадчыны тэрміны, як “гісторыка-культурны музей-запаведнік”, “унікальная гістарычная тэрыторыя”, “тэрыторыя музея-запаведніка” і, адпаведна, не рэгламентавалі іх дзейнасць. Толькі ў Законе “Аб музеях” была зроблена спроба даць тлумачэнне паняцця “гісторыка-культурны музей-запаведнік”. На жаль, па сённяшні дзень у Беларусі няма зацверджанага на ўрадавым узроўні тыповага палажэння “Аб гісторыка-культурным музеі-запаведніку”.

Функцыянальная мадэль музея-запаведніка. Тым не менш, у музейным праектаванні 1980–1990 гг. вядучым стаў эксперыментальны напрамак, а ідэя музеянага аб’яднання на прынцыпах фарміравання цэнтралізаванай сістэмы музеяў розных тыпаў атрымала тэарэтычнае і практычнае абгрунтаванне ў межах Полацкага запаведніка. У 1992 г. Полацкім гарадскім

выканаўчым камітэтам быў зацверджаны перспектыўны план музейфікацыі горада, разлічаны на перыяд да 2000 г. Далёка не ўсе пункты гэтага плана былі выкананы. Новыя эканамічныя ўмовы, якія склаліся падчас перабудовы, унеслі свае карэктывы ў тэрміны заканчэння рэстаўрацыі амаль усіх помнікаў архітэктуры. За гэты час змяніліся і погляды на прыярытэты ў музейнай справе, з’явілася цікаўнасць да інтэграваных экспазіцый і новых тэхналогій. Акрамя гэтага, былі зроблены карэктыроўкі ў плане рэгенерацыі цэнтральнай часткі старажытнага Полацка.

Традыцыі, якія былі характэрнымі для музейнага будаўніцтва ў Полацку, атрымалі якаснае праламленне ў бытаванні разнастайных тыпаў і відаў музеяў: ад музеяў навучальных устаноў (езуіцкага калегіума, піярскага вучылішча, кадэцкага корпуса) да вузкапрофільных музеяў у складзе запаведніка:

- Музей гісторыі архітэктуры Сафійскага сабора (з 1987 г.)
- Краязнаўчы музей (новая экспазіцыя існуе з 1986 г.)
- Музей беларускага кнігадрукавання (1990 г.)
- Музей-бібліятэка Сімяона Полацкага (1994 г.)
- Музей баявой славы (1985 г.)
- Музей-кватэра Героя Савецкага Саюза З. М. Тусналобавай-Марчанка (1987 г.)
- Музей традыцыйнага ручнога ткацтва Паазер’я (1998 г.)
- Стацыянарная выстава «Прагулка па Ніжне-Пакроўскай» (1998 г.)
- Мастацкая галерэя (2002 г.)
- Дзіцячы музей (2004 г.)
- Прыродна-экалагічны музей (2005 г.)

Як паказвае аб’ектыўны аналіз гістарычнага развіцця полацкіх музеяў, ён мае тэндэнцыю да паскоранага развіцця. Сапраўды, калі ад моманту назапашвання першых калекцый і кнігазбораў пры Сафійскім саборы і манастырах да стварэння першага сапраўднага Музея пры езуіцкім калегіуме прайшло каля сямі стагоддзяў, а ад Музея калегіума – акадэміі – кадэцкага корпуса да першага Гарадскога цывільнага музея – каля стагоддзя, то ад моманту заснавання Полацкага музея-запаведніка да існуючых сёння 11 музеяў усяго 48 гадоў, 30

з іх – у якасці самастойнай навукова-даследчай і асветнай установы культуры.

Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік у сваёй структуры ўтрымлівае 11 музеяў і 65 аб'ектаў, унесеныя у Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь, што патрабуе ад яго правядзення шматаспектнай дзейнасці: навукова-даследчай, навукова-фондавай, захавальніцкай, адукацыйнай, выхаваўчай, інфармацыйнай, рэстаўрацыйнай, выставачнай, эканамічна-фінансавай, міжнароднай, культуратворчай, рэпрэзентатыўнай.

У Полацку працягваецца працэс музейнага будаўніцтва і музеефікацыі. Ён адлюстроўвае росквіт музейлогіі як навукі і характарызуецца вылучэннем функцыянальнай мадэлі далейшага развіцця Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка ў сістэме “музей–культура–грамадства” з абавязковым і выкарыстаннем як традыцый, так і навуковых метадалогій і новых тэхналогій. Традыцыі, якія былі характэрнымі для кожнага з перыядаў музейнага будаўніцтва ў Полацку, атрымалі якаснае праламленне ў функцыянальнай мадэлі перспектыўнага развіцця Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка. Полацк, насычаны помнікамі архітэктуры і музеямі, захаваўшы гістарычную забудову XVIII – пачатку XX ст., здольны выканаць асноўную сацыяльную функцыю – дакументаваць культурна-гістарычнае асяроддзе – і стаць горадам-музеем. Паказальна і тое, што адбываецца не толькі выкарыстанне захаваных традыцый, але і пераход на новы якасны ўзровень асэнсавання неабходнасці музея, як найважнейшага сацыякультурнага інстытута, для самавызначэння нацыі.

Заклучэнне. Такім чынам, адным з асноўных складальнікаў дынамічнага развіцця музейнай справы была роля выдатных асоб. Удзельнікамі музейнага будаўніцтва ў Полацку былі людзі розных прафесій і сацыяльнага становішча. Вучоныя з еўрапейскай адукацыяй на чале з Г. Груберам стварылі Музей езуіцкага калегіума. Выкладчыкі кадэцкага корпуса прымалі актыўны ўдзел у рабоце свайго музея, вывучалі гісторыю края, спрабавалі стварыць музей мясцовых помнікаў старасвец-

чыны, гурток аматараў археалогіі і “падземны музей” у Сафійскім саборы. Цікавасць да гісторыі краю сярод жыхароў Полацка заставалася традыцыйнай і досыць трывалай. Гэты перыяд музейнага будаўніцтва даў шмат імёнаў людзей, якія пакінулі надрукаваныя і рукапісныя ўспаміны пра сваё захапленне гісторыяй і ідэяй стварэння музея. Сярод іх: І. І. Даўгоў, А. К. Марэль, М. І. Зорын, А. П. Тыртаў, Я. Стаброўскі, М. Кайгародаў, В. П. Вікенцеў і інш. Апантанна ідэяй стварэння “універсальнага музея”, аматары музейнай справы П. І. Дэйніс, І. П. Дэйніс, С. М. Мялешка здолелі адкрыць у Полацку ў 1926 г. Краязнаўчы музей. Сябры Камісіі па ахове помнікаў былі бліжэй за ўсіх да сучаснага разумення музея і музейнай справы. Пад “музеем” яны разумелі не толькі будынак, але і само гарадское асяроддзе, упершыню звярнуліся да праблемы захавання помнікаў архітэктуры і іх абавязковай музеефікацыі, што мела непасрэдны ўплыў на далейшае развіццё музейнай справы і з’яўленне феномена гарадскога музея ў Полацку. На першых этапах гэта былі аматары-краязнаўцы, у апошні час – прафесіянальныя музеелагі. Усіх іх аб’ядноўвала ідэя стварэння музейнага асяроддзя ў гарадской прасторы і ператварэння Полацка ў горад-музей. Працэсу стварэння адпаведных умоў для рэалізацыі гэтай мэты паспрыяла дзейнасць дырэктараў гарадскога, а потым абласнога (1944–1954 гг.) краязнаўчага музея і музея-запаведніка: Дзідэнка Галіны Цімафееўны (да 1936 г.), Карэлінай Веры Аляксееўны (да 18 жніўня 1937 г.), Гатціха Васіля Аляксандравіча (1947–1953 гг.), Агурка Пятра Аляксандравіча (1953–1955 гг.), Казлёнка Мікалая Міронавіча (1955–1976 гг.), Хазіна Эмануіла Міхайлавіча (1977–1985 гг.), Мацюшкіна Івана Антонавіча (дырэктара гісторыка-археалагічнага запаведніка ў 1970–1974 гг.), Зайцавай Ядзвігі Афанасьеўны (1975–1981 гг.), Залілава Ігара Зуфіравіча (1982–1985 гг.), Рудавай Таццяны Давыдаўны (1985–1994 гг.), Ільніцкага Мікалая Мікалаевіча (1994–2006 гг.) [11].

Нягледзячы на складанасці ў сацыяльна-палітычным жыцці краіны на пачатку новага тысячагоддзя, Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік у пэўнай ступені выступае як сімвал стабільнасці развіцця музейнай справы

краіны. Абапіраючыся на шматвекавую гісторыю і выконваючы сваю сацыяльную функцыю, ён далучаецца да выхавання паўнацэнных грамадзян – будаўнікоў сваёй краіны, творцаў будучыні. Ва ўмовах музейфікацыі цэлых гістарычных тэрыторый, як гэта адбываецца ў Полацку, працэс ідзе тым больш імкліва, чым больш хутка ён спрыяе далучэнню чалавека сённяшняга да спрадвечных гістарычных вартасцей свайго горада, рэгіёна, нарэшце, і краіны. Музей ужо сёння ёсць неад’емная частка самаідэнтыфікацыі народа, фарміравання яго самасвядомасці на падмурку спрадвечных агульначалавечых маральных каштоўнасцей і прынцыпаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Каулен, М. Е. Музейфікацыя историко-культурного наследия России / М. Е. Каулен / – М.: Этерна, 2012. – 432 с.
2. Полацк музейны = Полоцк музейный = Museums of Polotsk: фотоальбом / аўт.-уклад.: Т. А. Джумантаева, М. М. Ільніцкі; фото І. У. Супранёнка; пер. с англ. Ю. В. Бажэнава. – Мінск: Беларусь, 2006. – 281 с.
3. Занальны дзяржаўны архіў у г. Полацку (ЗДАП). – Ф. 54. – Воп. 1. – Спр. 342. Справа Полацкага павятовага аддзела народнай адукацыі. Пасяджэнні павятовай камісіі па ахове помнікаў даўніны і мастацтва 1920 г. Даклад 21 ліпеня 1920 г. сябра камісіі І. П. Дэйніса.
4. Гісторыка-археалагічны запаведнік [аб заснаванні Полацк. гіст.-археал. запаведніка] // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1970. – № 1. – С. 28.
5. Фонды Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка (ФНПГКМЗ) Фонд 5. – Пастановы Савета Міністраў. Пастанова ЦК КПБ і СМ БССР ад 19.09.1967 г. (№ 318) “Аб стане і мерах паляпшэння аховы помнікаў гісторыі, мастацтва і архітэктуры”.
6. Булкін, В. А. Кіеўская пячатка ў Полацку / В. А. Булкін // Помнікі гісторыі і культуры. – 1979. – № 4. – С. 19–20.
7. Фонды Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка (ФНПГКМЗ) Фонд 6. – Загады Міністэрства культуры. Загад Міністэрства культуры БССР № 188 ад 4 снежня 1973 г. “Аб адкрыцці ў Полацку Рэспубліканскага музея атэізму”.
8. Фонды Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка (ФНПГКМЗ). – Фонд 5. – Пастанова Савета Міністраў Беларускай ССР № 255 ад 10 ліпеня 1980 г. “Аб мерах па паляпшэнню аховы, рэстаўрацыі і выкарыстання помнікаў гісторыі і культуры ў Беларускай ССР”.
9. Фонды Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка (ФНПГКМЗ). – Фонд 5. – Пастанова Савета Міністраў Беларускай ССР № 158 ад 16 ліпеня 1990 г. “Аб Полацкім гісторыка-культурным запаведніку”.
10. Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь : Закон Рэсп. Беларусь, 9 студз. 2006 г., № 98-3: в ред. Закона Рэсп. Беларусь от 18.07.2007 г. // Консультант Плюс: Беларусь. Технология 3000 [Электронный ресурс] / ООО «ЮрСпектр» Нац. Центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2008. Аб музеях і Музейным фондзе Рэспублікі Беларусь: Закон Рэспублікі Беларусь. 12 снеж. 2005 г., № 70-3: в ред. Закона Рэсп. Беларусь от 18.07.2007 г. // Консультант Плюс: Беларусь. Технология 3000 [Электронный ресурс] / ООО «ЮрСпектр» Нац. Центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2008.
11. Музеі Полацка = Музеи Полоцка = Museums of Polotsk: фотоальбом / аўт.-уклад.: Т. А. Джумантаева; фото І. У. Супранёнка; пер. с англ. А. А. Далжонак. – Мінск: Беларусь, 2015. – 301 с.

Паступіў у рэдакцыю 03.09.2015 г.

Культура Витебщины с позиции лингводидактики

Николаенко С. В.

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



Современная лингводидактика констатирует, что цель учебного процесса – не просто обучение, но и формирование личности. А формирование – это становление личности путем вхождения в социум и культуру, обучение диалогу, усвоение языка через культуру и культуры через язык. Для реализации данного проекта необходимы такие материалы, которые презентовали бы каждый регион Беларуси в социолингвокультурном аспекте.

В этой научной статье автором рассматриваются материалы по региону Витебщина, являющемуся центром Белорусского Поозерья, в которых представлены феномены, лучше всего репрезентирующие культурное пространство нашего региона. Они предназначены для всех, кто интересуется вопросами истории, архитектуры, литературы, народной культуры уникального региона Беларуси, кто любит свою малую родину, а потому должен знать о ней как можно больше.

Ключевые слова: *социокультурный аспект, интеграция наук, регионоведение, духовная культура.*

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 82-88)

Vitebsk Culture from the Point of View of Linguistic Didactics

Nikolayenko S. V.

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

Contemporary linguistic didactics concludes that the aim of the academic process is not only study, but also personal development. This development is based on including a student into the society and culture, teaching the dialogue, getting linguistic information by means of culture and vice versa, culture by means of language. To implement this project the materials that present each Belarusian region in social linguistic and cultural aspect are in great demand.

We offer some didactical materials for Vitebsk region, which is the center of Belarusian Poozeriye, as a kind of reference book, which consists of the phenomena that represent the cultural sphere of our region. The didactical materials can be useful for those who are interested in history, architecture, literature, folklore of this unique Belarusian area, as well as for those who love their motherland and are inclined to get to know as much as possible.

Key words: *social and cultural aspect, science integration, regional studies, spiritual culture.*

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 82-88)

Наш XXI век – век интеграции научных знаний. На современном этапе развития образования появилась необходимость комплексного изучения языка, культуры и социума конкретного народа в их взаимосвязи и взаимовлиянии. Имеются все основания говорить о назревшей необходимости создания нового подхода в методике, способного интегрировать достижения ряда направлений, объединить методы и

положения лингвистики, социологии, культурологии, дидактики, затрагивающие проблемы человека в языке и культуре, языка в человеке и обществе и др.

Цель статьи – рассмотреть целый ряд важнейших языковых явлений в отрыве от условий функционирования общества, развития его культуры. Соответственно, учет языкового контекста имеет большое значение для адекватного освещения вопросов,

Адрес для корреспонденции: e-mail: ns-lk@mail.ru – С. В. Николаенко

находящихся в поле зрения таких смежных научных дисциплин, как культурология, социология, история и т. д.

Современная лингводидактика констатирует, что цель учебного процесса – не просто обучение, а формирование личности, т. е. ее становление путем вхождения в социум и культуру, усвоение языка через культуру и культуры через язык. Для реализации данной идеи необходимы такие материалы, которые бы презентовали каждый регион Беларуси в социолингвокультурном аспекте [1–8].

В этой научной статье мы предлагаем дидактические материалы по региону Витебщина, являющемуся центром Белорусского Поозерья. Это уникальный регион, который волею истории оказался на перекрестке путей европейской цивилизации. *Витебское Поозерье / Подвинье* принадлежит к числу древних земель, которые были заселены племенами кривичей, обитавших в верховьях Днепра, Западной Двины и Волги. Существование таких мощных артерий, какими являются эти реки, послужило одним из факторов для появления здесь в прошлом торговых путей, с помощью которых осуществлялись связи с другими государствами. Особую известность этим землям принес торговый путь «из варяг в греки», сложившийся, по мнению историков, к IX веку, упоминание о котором встречается в «Повести временных лет». С ним связаны многие воинские победы: войны земли Витебской защищали рубежи Речи Посполитой, много героев-защитников родила наша земля и для Великой Отечественной войны. Сейчас именно Витебщине было суждено стать связующим звеном между Востоком (Россией) и Западом (Европой). Это богатейший и интереснейший в культурном отношении регион.

Как же можно использовать культуру региона? Известно, что культура обобщает способы взаимодействия человека с миром, при котором он осмысливает мир и воспринимает его эмоционально. На основе этого знания человек создает продукты духовной деятельности, т. е. разные области постижения мира: мифологию, науку, искусство, которые тесно связаны.

Духовная культура – это не только творческая и игровая деятельность, но и все другие виды деятельности: от простейших навыков поведения, предписаний и запретов

до сложных способов мышления и деятельности, нравственных норм, идеалов красоты, всей системы общения с миром; это совокупность всех форм деятельности субъекта в мире. Хотя культура и представляет собой порождение коллективной жизнедеятельности народа, ее творцами и исполнителями являются отдельные личности.

Важный компонент национальной культуры – аспекты поведения ее носителей – ритуалы, этикет, реакции на различные ситуации (социальные роли), в которых главным «действующим лицом» является слово. Именно единицы языка (морфемы, лексемы, предложения, социальные роли и т. д.) назвал Ф. К. Бок категориями культурных форм. Следовательно, языковые знаки способны выступать в роли знаков «языка культуры».

Культура через язык нашла удивительную возможность беспредельно расширить человеческий опыт, раздвинуть пространственные и временные границы: человек, например, не изучает мифологическую или художественную (создаваемую художественным текстом) реальность, а как бы живет в ней, переносясь в любую точку пространства и времени: в славянское поселение I тысячелетия, средневековый белорусский город, на крестьянский двор или в имение помещика и т. д.

Таким образом, культура – это все свойственные данному народу способы жизни и деятельности в мире, а также отношения между людьми (обычаи, ритуалы, особенности общения и т. д.) и способы видения, понимания и преобразования мира.

Культура есть средство самореализации человека, фактор его социального развития. Вне человеческой культуры не развивается психика человека. Культура не наследуется генетически, а усваивается методом научения, отсюда важность такого научения.

Из этого следует, что при обучении языку нужно включать символы, эталоны, стереотипы, выявленные из произведений литературы, искусства, народной духовной культуры, фольклорного и обрядового творчества. Чтобы были понятны источники, откуда были выделены символы, приводим краткие сведения о произведениях литературы, музыки, поэзии и т. д.

Какие сведения нужно использовать? Например, в литературе существует опре-

деленный набор текстов, без которых белорусская и региональная (витебская) культура стала бы значительно беднее.

Первые литературные произведения, с которыми необходимо хотя бы бегло ознакомиться учащимся, – это древние религиозные рукописи.

Хутынский служебник – рукописный памятник XII–XIII веков, место его создания – Полоцкая земля. Название *Хутынский* связано с тем, что найден он был в Хутынском монастыре в Новгороде. Написан памятник уставом на пергаменте на 30 листах на древнеславянском языке и включает литургии, молитвы, две миниатюры с изображениями Василия Великого и Иоанна Златоуста, три заставки и инициалы.

Оршанское Евангелие – найдено в Орше в 1812 году, считается, что создано оно на Полоччине. Сохранилось 42 листа (без начала и конца), написанных уставом второй половины XIII века. Евангелие отличается высокохудожественным оформлением: много заставок и инициалов, заглавные буквы содержат в себе изображения человека и фигур зверей.

Полоцкое Евангелие – есть три рукописных произведения, которые датируются концом XII – началом XIV века. Первое написано уставом в два столбца на 172 листах, второе – полууставом в один столбец на 196 листах, третье – уставом в два столбца на 144 листах. Все они украшены заставками и инициалами.

Друцкое Евангелие – написано на церковнославянском языке уставом XIV века на 376 страницах с позолоченными краями. Главная его ценность – историческая, показывающая, какого совершенства достигло рукописное производство книг на Витебщине.

Рассматриваемые Евангелия показывают, что грамотность на Витебщине была высокой. Грамотными были не только переписчики-монахи и богатые граждане, но и ремесленники. Чтение, декоративно-прикладное искусство формировали своеобразную культурную атмосферу древнебелорусских городов Витебщины.

Жития, сказания о святых не были продуктом народного творчества, их создавали духовные лица, но адресованы они были всему населению, т. к. в них поднимались социальные темы, представляющие интерес для каждого человека того времени, поэтому «Жития» были наиболее распростра-

ненным и популярным родом литературы (ярчайшим литературным произведением данного жанра является «Житие Евфросинии Полоцкой» (1187)).

Современная литературная жизнь Витебщины представлена именами В. Быкова, В. Короткевича, Р. Бородулина, Г. Буравкина, А. Вертинского, Д. Симановича, В. Попковича, Н. Наместникова, Е. Крикливец и др.

Музыка, театр, изобразительное искусство. Первые сведения о музыкальной жизни Витебска относятся к первой половине XVIII века [9]. В 1730 году здесь часто концертировала капелла витебского воеводы М. Огинского. С конца XIX века в Витебске был создан симфонический оркестр (дирижер С. Суходрев), в начале XX в. – Общество изящных искусств. В 1920–1930-е годы музыкальная жизнь концентрировалась вокруг музыкального училища (тогда техникума). Регулярно проводятся фестиваль джазовой музыки «Витебская музыкальная осень» (с 1979 года) и «Славянский базар в Витебске».

Первые театральные представления в Витебске известны с 1671 года, когда при иезуитском коллегиуме начал действовать школьный театр. С 1845 года существовал домашний театр князя А. Голицына. В 1846 г. в Витебске открыт городской театр. В 1864–1900 годах в городе действовали 20 русских драматических антреприз и 18 товариществ артистов. В 1919 году был открыт первый в стране агитационно-пропагандистский Театр революционной сатиры, который в 1920 году после гастролей в Москве остался там почти в полном составе, образовав московский Театр сатиры. В 1926 г. в Витебске открыт Белорусский второй государственный театр (с 1944 года Театр имени Якуба Коласа, сейчас Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа). С апреля 1986 г. при театре была создана кукольная студия, переросшая затем в широкоизвестный не только в нашей стране Белорусский театр «Лялька».

Витебску принадлежит имя гениального художника Марк Шагал. Изобразительное искусство связано также с именами Н. Орды, И. Трутнева, Д. Струкова, К. Стабровского, И. Добужинского, Е. Минина и др. В 1871 году в Витебске работала художественно-археологическая выставка, где были представлены произведения живописи,

графики, археологические находки. В 1893 г. открыт церковно-археологический музей, в 1892–1900 гг. в имении Здравнево под Витебском жил и работал И. Е. Репин. В 1898 г. начала действовать школа Ю. Пэна. В 1918–1920 гг. была создана М. Шагалом художественная школа, где преподавали И. Добужинский, Р. Фальк, А. Бразер, С. Юдовин и другие известные художники. В 1919–1921 годах при школе существовал Музей современного искусства, где были представлены работы Н. Альтмана, Д. Бурлюка, П. Кончаловского, М. Ларионова, К. Малевича, Р. Фалька и др. В 1925 году часть музея была передана в областной краеведческий музей. Современные витебляне сохраняют традиции: здесь живут и работают такие известные художники, как В. Дежица, Ф. Гумен, В. Ральцевич, Г. Шутов и др.

Не последнее место должно быть отведено народной культуре, которая есть, прежде всего, устное поэтическое, песенное и музыкальное наследие, народные праздники.

На территории Витебщины обнаруживается симбиоз христианских и языческих праздников. Так, языческий праздник зимнего солнцестояния в честь Дажьбога (римское название Коляда) приурочен к Рождеству, Купальские дни в честь летнего солнцестояния слились с церковным праздником Рождества Иоанна Предтечи, праздник Ярилы – с Троицей, праздник Перуна – с Ильиным днем и др. С каждым из них связаны народные предания, приметы, загадки. Например, на праздник Ивана Купалы такая примета, как обильная роса в этот день, обещает большой урожай огурцов. Широко известна и легенда о папоротнике, который расцветает в Купальскую ночь, а тот, кто найдет этот цветок, станет обладателем чудодейственной силы. Праздники часто сопровождались обрядовыми танцами, кулачными боями, поеданием блинов (Масленица).

Особое отношение у жителей Витебщины к воде, что объясняется большим количеством рек и озер на ее территории. Святые родники, озера овеяны народными преданиями. Приведем несколько примеров, в которых представлены легенды.

Бездонное – озера в Лепельском и Браславском районах. Во многих районах Витебщины по сей день рассказывают об озерах, которые поглотили целые селения с людь-

ми, не оставив и следа. И только в названиях озер, быть может, эти трагедии сохранились для потомков. Таковыми являются названия с лексемой *бездна* в своем составе. По мнению В. И. Топорова и В. В. Иванова, в основу названий, содержащих лексему *бездна* – «пропасть, чрезвычайная глубина» – положен образ смерти и ужаса, так как бездонное озеро, подобно небу, не имеет границ. Поскольку в озере отражается небо, а следовательно, озеро – это небо, расположенное на земле, берег озера – рубеж между мирами, то здесь может прочитываться и оппозиция «земля–небо». Хотя более вероятной мотивацией названия представляется лексема *бездань* в значении «болото», так как все-таки чаще всего в основу наименования гидрообъекта положены его физико-географические свойства.

Мокоша – озеро в Бешенковичском районе. Название можно связать с образом Мокоши. Мифологические представления русской и других славянских традиций содержат немало доказательств того, что женское языческое божество связывалось с влагой и стихией воды в целом. Прежде всего, ученые считают, что само имя Мокошь, вероятнее всего, восходит к корню *мок-, *мокгъ-, а образ Мокоши соотносится с Матерью-сырой землей. Косвенным доказательством этому является почитание у русских св. Параскевы Пятницы как «водяной и земляной матушки». В качестве сравнения можно привести материал чешской мифологической традиции, где известно имя мужского рода *Mokos*, относящееся к божеству влаги, дождя и сырости, к которому обращались с молитвами и жертвоприношениями во время большой засухи. На соотношение Мокоши с водой указывает и отмеченный запрет стирать в пятницу. Показательно также, что в новгородских говорах словом «мукуш» могут называть русалку, то есть мифологическое существо, непосредственно связанное с водой. По мнению исследователей, трансформацией прядущего по ночам духа «мокуши», или «мокоши», является сверхъестественное существо новгородских и вологодских поверий «мокруха», которое оставляет мокрым то место, где посидит. Мокруха, как и мокоша, любит прясть, то есть тоже связана с прядением. Ритуал с однокоренным названием «мокрида», но

посвященный св. Параскеве Пятнице, заместившей Мокошь, в XIX веке сохранялся на Украине: в ходе обряда Пятнице приносили жертву, бросая в колодец пряжу. Как и «мокрида», языческую природу имеет и другой украинский обычай, существовавший еще на рубеже XIX и XX веков, – кормление Пятницы. Обычай заключался в том, что в ночь с четверга на пятницу хозяйки, застлав стол чистой скатертью, оставляли на нем кашу в горшке, покрытом миской, и ложку в надежде, что Пятница придет ночью и поужинает. А накануне дня памяти св. Параскевы на стол ставили праздничное блюдо – разведенный мед.

Народная культура Витебщины периода XI–XIV веков слита с обрядами, обычаями, верованиями того периода, пронизана мифологическими сюжетами.

Былины, сказки, сказания и легенды, плачи, предания, загадки, приметы, пословицы и поговорки, проклятия, заговоры и заклинания. Обрядовое творчество: свадебные песни и похоронные плачи, заклинания, ворожба, обрядовые хороводные танцы. Следует ли считать фольклорное творчество Витебщины оригинальным, либо это варианты и вариации славянского (белорусского) фольклора? В соединении с христианской традицией фольклор утверждал добро, прекрасное, нужное.

Сказания о полоцком князе Всеславе Брячиславовиче – «Всеслав», «Волох Всеславович». Народные сказители видели Всеслава Чародея серым волком, который за одну ночь преодолевал расстояния от Киева до Черного моря рысью, мог исчезнуть из осажденной крепости и т. д. Популярны на Витебщине сказания о животных, о змеборчестве, заступничестве природы за человека и др.

Обряды и обычаи белорусов-витеблян – это совокупность установленных обычаев действий, связанных с выполнением религиозных начал или с бытовыми традициями белорусов. Многие обряды учитывали символику вещей и явлений. Например, в строительстве на Витебщине использовалась преимущественно сосна, иногда дуб и елка. С дуба делали основу фундамента, опорные столбы. Осина в народных представлениях считалась плохим деревом, осинový кол забивали в могилу колдуна-чародея либо в

след недоброму человеку, чтобы он никогда не возвращался в это место. Поэтому из осины не строили домов. Как не строили их и на перекрестках дорог, на заброшенных дорогах, ибо это были «чертовы дороги». Нельзя было строить дом на месте бани, так как это пристанище ведьм. Проклятым считалось место, где случились убийства либо были обнаружены человеческие кости. Счастливым для построения дома считалось место, которое избрали себе рогатые животные, потому что именно они были символом домашнего благосостояния (бел. *дабрабыт*).

Раньше лес для дома (хаты) рубили в конце зимы в полнолуние. На новый месяц рубить деревья было нельзя, как и использовать в строительстве «святые» деревья: растущие возле церкви, на кладбищах. Обереги, которые клали под углы дома, – это хвойные ветки, ладан, в Полесье – хлеб, соль, мед. Время строительства – конец Великого поста, новый месяц, бабье лето, во вторник и четверг. При строительстве в месте, где должна быть печка, закапывали голову петуха. В первый день строительства рубили только один венец, в середину ставили стол и праздновали закладки. Нужно было нечетное количество венцов.

Обрядовые праздники на Витебщине жили долго, а некоторые из них живут до сих пор. Сейчас, в связи с более пристальным изучением прошлого, они переживают второе рождение. Обрядами отмечались начало сева, сбор урожая, приход весны, дни языческих богов (все эти обряды вплелись в позднейшие христианские ритуалы, образуя неповторимую и колоритную белорусскую культуру).

Дохристианские обряды произошли из самой жизни народа, который свой уклад строил на природном календаре. К XX веку из славянских народов календарная обрядность более всего сохранилась у белорусов. В ней, как нигде, проявляется вековая культура нации. Ведь обряд – это и песня, и танец, и драматическое действие.

Примечательно, что жители Витебщины понимают: в песне, танце, «отточенном» временем и человеческим опытом обряде, изделиях искусных мастеров живет душа народа. И каждый из нас должен постараться сберечь и сохранить эту душу.

Одним из самых популярных является первый весенний обряд «Кликанье весны»

(бел. *Гуканне вясны*). Появился он в давнюю языческую пору. Для примера приведем обряд, который проводится на Лепельщине в Благовещенье (7 апреля). В народе говорят, что «На Матяя дорога потеет, на Сороки деревья отпускаются, на Алексея рыба хвостом лед ломает, а на Благовещенье аист прилетает». Ну а «аист прилетел – весна будет». Аист – птица у белорусов непростая. У хозяев, чей двор он облюбует, год должен быть удачным. Убить посланца весны или разорить его гнездо считалось большим грехом.

Кличут весну девчата. Они собираются на каком-нибудь возвышенном месте за селом или на высоком берегу реки, стелют солону и, усевшись кружком, поют с полудня до вечера весенние песни-веснянки:

*Весна-красна, что нам вынесла?
Нам вынесла соху-борону,
Старым бабам пасяденнечка,
Молодицам кросенки ткаці,
А девчаткам да и погуляти.*

С наступлением вечера зажигали костер и пели возле него, водя хоровод:

*Слава Богу,
Что весна пришла!
Я, молода, мимо жита пошла.
Расти, жито, коренистое,
Коренистое, лопушистое,
Чтоб под небо закачалось,
Чтоб я, молода, нажалася
И снопочков наносилася!*

Вот как праздновались Коляды, которые были и есть одним из любимейших праздников, в деревне Улла (Бешенковичский район). Празднику предшествовал довольно строгий шестинедельный пост. Во время него необходимо было придерживаться многочисленных ограничений в еде и поведении. Поэтому праздника ждали с большим нетерпением и взрослые, и дети.

На столе на Коляды обязательно должно было быть 24 блюда (даже раков живых сохраняли, чтобы на Коляды их сварить). Обязательно готовили кутью. Считалось, что тогда целый год не будет никаких болезней у хозяев и детей, скотина будет здоровой, урожай – богатым.

Кутья – это густая каша, приготовленная из толченого ячменя и заправленная медом. Она варилась из целых зерен и считалась

символом бессмертия, вечной жизни. На все три кутьи каша готовилась в одном и том же горшке. Варить ее от начала до конца должен был кто-то один – сама хозяйка, невестка или замужняя дочь. Это должно было обеспечить семье единство и целостность на протяжении всего следующего года. Считалось, что кутья должна быть густой и клейкой. Это означало, что в наступающем году семья будет жить в согласии и никто не умрет. Пробовать кашу во время приготовления запрещалось. Когда каша была уже готова, под горшочек клали сено, а сверху накрывали буханкой хлеба.

Незамужние девушки в это время гадали на будущее и суженого.

Колядование. С наступлением темноты собирались парни, девушки, переодевались в костюмы и с колядными песнями обходили по порядку все дома в деревне:

*Каляды, Калядачки,
Вязём і бліны, і аладачки.
На варанёным канёчку
У чырвоным вазочку.
А вы, дзеткі, не гуляйце,
Усе калбасы падбірайце!*

Они водили с собой «козу», иногда и «медведя» – переодетых людей, которые разыгрывали представление возле каждого двора, получая за это различные угощения и мелкие деньги. В древней славянской мифологии «коза» была символом плодородия и благополучия семьи. Именно она была главной героиней Коляд: она бросалась на колядовщиков, хозяев, детей. Потом внезапно падала на пол. Все бросались к ней, пытались оживить, но ничего не выходило. И тогда певцы заводили песню:

*Ой, пан ідзе, каляду нясе, тры кускі сала,
каб каза ўстала.*

Услышав это, хозяйка шла в кладовку и выносила колядовщикам угощение. Увидев подарки, коза довольно быстро «оживала». Смерть козы символизировала собой окончание (смерть) старого года, в котором желательно было оставить все семейные неурядицы, болезни, потери, обиды. Оживление козы было символом начала нового года, новой жизни:

*Ну-ну-ну, каза,
Ну-ну-ну, шэра!*

*Дзе каза ходзіць –
Там жыта родзіць!
Дзе каза нагой –
Там жыта капной!*

Гости прощались и шли в другой дом. Колядовщики должны были обойти все дома в деревне, т. к. если по какой-либо причине не зашли, то люди считали это предвестием разных бед для семьи. Исключением были лишь те семьи, у которых не прошло еще года со смерти кого-либо из домочадцев. Гостиам нельзя было отказывать в подарках. В эту пору люди старались совершать благородные дела.

Колядное гадание. Девушки с нетерпением ждали вечера. Ведь именно в это время можно было «спросить» о своем будущем. Гадали в деревне следующим образом.

- Обязательно выпекались блины. Первый из них, только что из печи, брала девушка и бежала с ним под окна хаты, где много детей. Она слушала, не крикнет ли кто на ребенка, и если да, то в этом году она замуж не пойдет.

- За ворота бросали башмачок с левой ноги: куда носок сапога смотрит, там и суженый живет.

- Две иглы натирали салом и опускали в чашку с водой. Если они потонут – плохо, если сойдутся вместе – будет скорое замужество.

- По обе стороны зеркала ставили две свечи, между ними – стакан с водой, в который клали кольцо. Кто появится в зеркале, тот и будет женихом.

- Гадали на полене. Брала в темноте полено в сарае и по виду пытались определить характер будущего мужа.

- Но самое главное гадание на Коляды – на кутье. Зачерпнув первую ложку кутьи, девушка заворачивала ее в брюки отца или брата и клала под подушку. Если целый вечер она ни с кем не разговаривала, то тогда во сне могла увидеть будущего мужа.

По-своему праздновались и другие народные праздники.

Заключение. Таким образом, учащимся необходимо дать необходимые сведения об истории, географии, архитектуре, природных феноменах своего края. Это все можно рассматривать как широкий культурный контекст, нашедший отражение в языке как важнейшем носителе социальной памяти отдельной языковой личности и нации в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданович, А. В. Города Белоруссии / А. В. Богданович, А. В. Сидоров. – Минск, 1967.
2. Брэжго, Б. Р. Замкі Віцебшчыны / Б. Р. Брэжго. – Вільня, 1933.
3. Витебск: энцикл. справочник. – Минск, 1988. – 408 с.
4. Никифоровский, Н. Я. Странички из недавней старины города Витебска / Н. Я. Никифоровский. – Витебск, 1899.
5. Сапунов, А. П. Памятники времен древних и новейших в Витебской губернии / А. П. Сапунов. – Витьба, 1903.
6. Сементовский, А. М. Витебск и уездные города Витебской губернии / А. М. Сементовский. – СПб., 1864.
7. Симанович, Д. Сквозь даль времен: очерки / Д. Симанович. – Минск, 1984.
8. Штыхов, Г. В. Древнейшие города Белоруссии / Г. В. Штыхов, П. Ф. Лысенко. – Минск, 1966.
9. Русецкий, А. В. Художественная культура Витебщины: Поозерье, Подвинье, Верхнее Поднепровье / А. В. Русецкий, Ю. А. Русецкий. – Витебск, 2008. – 540 с.

Поступила в редакцию 21.09.2015 г.

УДК 912.43:93/94:94(460.23)«04/14»:008

Культурный глобализм Средневековья: Крескес Авраам, создатель Каталонского атласа

Новоселова В. И.

Государственное учреждение образования
«Республиканский институт высшей школы», г. Минск



Автор статьи раскрывает значение Каталонского атласа, как историко-культурного и географического памятника эпохи Средневековья, и как визуального свидетельства перехода от средневековых *mappe mundi* к картографической традиции Нового времени. Уникальность этого источника во многом определяется неординарной судьбой его создателя Крескеса Авраама. В основной части статьи приводится серия документальных свидетельств на основе архивных источников о том, что Крескес Авраам находился на службе короля Педро Церемонного и выполнял для него заказы по изготовлению *mappe mundi*. В статье подробно рассмотрены вопросы, связанные с идентификацией личности картографа, его социальным положением и его профессиональной деятельностью. Каталонский атлас – это продукт взаимодействия различных культур, который показывает глобальную картину мира Средневековья – в географическом, историческом, культурном и космологическом аспектах.

Ключевые слова: Средневековье, Испания, картография, Каталонский атлас, Крескес Авраам.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 89-95)

Cultural Globalization of the Middle Ages: Cresques Abraham, the Creator of the Catalan Atlas

Navasiolava V. I.

State Educational Establishment «National Institute of Higher Education», Minsk

The author of the article reveals the importance of the Catalan atlas as a historical, cultural and geographical monument of the Middle Ages, and as a visual testimony of the transition from the medieval *mappa mundi* to the cartographic tradition of the Modern Age. The uniqueness of this source is largely determined by the extraordinary fate of its creator Cresques Abraham. In the main part of the article, there is a series of documentary evidence based on archival sources about Cresques Abraham, who was on the service for King Peter IV and performed for him orders for manufacturing *mappa mundi*. The author discusses in detail the issues about the personal identification of the cartographer, his social status and his professional activities. The Catalan atlas is a product of the interaction of different cultures, in which we can see a global picture of the world of the Middle Ages in geographical, historical, cultural and cosmological aspects.

Key words: Middle Ages, Spain, cartography, Catalan atlas, Cresques Abraham.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 89-95)

Каталонский атлас – выдающийся историко-культурный памятник Средневековья, самый известный портолан майоркской картографической школы. Автором атласа считается картограф Крескес Авраам (Cresques Abraham) и, возможно, его сын Хафуда Крескес (Jafudà Cresques). Предполагается, что атлас выполнен по заказу принца Хуана

Арагонского (Хуана I Охотника, 1350–1396) и его отца короля Педро IV Арагонского (Педро Церемонного, 1336–1387) для подарка королю Франции Карлу VI (1368–1422). Однако до сих пор остаются дискуссионными многие вопросы биографии Крескеса (в том числе и правильное прочтение его имени) и обстоятельств создания атласа.

Адрес для корреспонденции: e-mail: valerija1985@gmail.com – В. И. Новоселова

Целью данной статьи является введение в научный оборот восточноевропейской медиэвистики комплекса источников, в которых отражены биографические данные об авторе атласа и его взаимоотношениях с представителями арагонской королевской династии.

Каталонский атлас как памятник средневековой картографии. Каталонский атлас является не только портоланом (картой морского побережья), но и информативным отражением всего известного мира, о чем свидетельствует его полное название: «*Marra mundi*, другими словами, картина мира и регионов, которые есть на земле и разных людей, которые населяют ее». Сегодня оригинал Каталонского атласа хранится в Национальной библиотеке Франции в Париже (шифр хранения: Ms. Espagnol 30). Изначально Каталонский атлас состоял из шести больших деревянных панелей, которые были покрыты пергаментом с одной стороны. Позднее он был трансформирован в своеобразную блок-книгу, в которой каждый лист состоял из двух страниц. Такое оформление при частом использовании привело к изношенному состоянию, впоследствии Каталонский атлас поделили на двенадцать страниц на деревянных досках, чтобы складывать его без ущерба для источника. Четыре страницы атласа заняты космографическими и навигационными данными, а также содержат информацию о летоисчислении, солнце, луне, планетах, знаках зодиака и временах года. Оставшиеся восемь страниц формируют саму карту.

Источники Каталонского атласа можно разделить на три группы: сферические карты Средневековья; карты-портоланы с изображением акватории Средиземного и Черного морей и нарративные источники XIII и XIV веков о путешествиях по Европе, Азии и Африке. Очевидно, что Каталонский атлас является переходным этапом от средневековых *mapa mundi* (лат. «карта мира», мн. число: *mapae mundi*) к картографической традиции Нового времени. Достоинство Каталонского атласа в том, что Крескес использовал лучшие из доступных ему современных источников для трансформации средневековой картины мира, не искажая ее. Крескес убрал из атласа много традиционных легенд, которые передавались веками, и предпочел не описывать или оставить пустыми плохо известные ему регионы, чем населять их «монстрами». При этом Каталон-

ский атлас богато украшен изображениями, которые несут визуальную информацию об иных странах и населяющих их народах.

В период Высокого Средневековья в Европе изменилось восприятие мира и его картографическая репрезентация. Крестовые походы и путешествия (назовем лишь знаменитое путешествие Марко Поло) привели к нарастающему интересу к нехристианскому миру. С одной стороны, нехристианский мир был потенциальной ареной для миссии Церкви, с другой – привлекал своими богатствами и возможностью наладить торговлю с Востоком. Данные перемены нашли свое отражение и в картографии. В контексте такого изменения мировосприятия и должен рассматриваться Каталонский атлас. В отличие от многих средневековых европейских карт Каталонский атлас не изображает Иерусалим в центре мира. Нехристианские земли не отображаются как монолитная часть мира варваров. На карте хорошо представлена политическая, экономическая, культурная и религиозная ситуация в Европе, на Ближнем Востоке и в Северной Африке, автор показал торговые пути, местонахождения сырья и ресурсов, многочисленные династии Средиземноморья. Каталонский атлас – это энциклопедическая компиляция европейских знаний о мире в конце XIV века. Атлас содержит различные пласты информации и при этом является попыткой представить информацию как целостное отображение мира.

Одной из характеристик Каталонского атласа является отсутствие границ между владениями, однако, в виду необходимости, для разделения территории используется иконография (изображения флагов и гербов). Атлас был создан во владениях Арагонского королевства в период его расцвета, когда под скипетром его правителей кроме восточной части Иберийского полуострова находились Майорка, Сицилия, Сардиния, юг Италии до Неаполя и даже часть Греции и Малой Азии. Арагонская «империя» никогда не была целостной. Правители Сицилии, Майорки и Греции правили практически автономно, хотя и под скипетром Арагонской короны. Но информация атласа не ограничивается Средиземноморьем, в отличие от других портоланов, на Каталонском атласе изображены и удаленные от береговой линии территории. Для отечественной историографии Каталон-

ский атлас представляет большой интерес как первое системное изображение восточноевропейского региона. Впервые в поле зрения наблюдателя с Иберийского полуострова попадают и этнополитические реалии (*Rossia* и *Litefama pagana* – «языческая Литва»), которые можно связать с историей белорусских земель в период Средневековья [1; 2]. Это заставляет нас обратиться к личности создателя атласа.

Биографические данные о создателе Каталонского атласа. Авторство данного источника связывают с двумя талантливыми картографами: Крескесом Авраамом (*Cresques Abraham*, 1325–1387) и его сыном Хафудой Крескесом (*Jafudà Cresques*, 1360–1406/1407), однако в данной статье мы рассмотрим только личность одного из них, а конкретно Крескеса Авраама.

Крескес Авраам – выходец из завоеванной территории Майорки, из еврейской семьи. Это могло привести к маргинализации и преследованию в Кастилии, но не на Майорке, где к евреям и мусульманам относились толерантно, особенно если они были связаны с интеллектуальным ремеслом. Примером данного отношения и является Крескес Авраам, который находился под патронажем короля Педро IV Арагонского.

Еще один важный факт из биографии Крескеса – принадлежность к школе майоркской картографии. Картография на Майорке была не только наукой, но и искусством. Еврейские картографы были очень образованы, так как имели доступ к еврейским и арабским географическим знаниям, это частично объясняет патронаж Педро IV Арагонского над Крескесом. Информация о данных мастерах средневековых карт была довольно скудной до того, как каталонский гебраист Хайме Риера и Санс (*Jaume Riera i Sans*) напечатал свои труды: «Каталонский атлас Крескеса Авраама» (*L'Atlas català de Cresques Abraham*, 1975) и «Хафуда Крескес, еврей из Майорки» (*Jafudà Cresques, jueu de Mallorca*, 1977) [3; 4]. Испанский исследователь ввел в научный оборот и опубликовал документы из Архива Капитула Майорки (*Archivo Capitular De Mallorca*), включая завещание Крескеса Авраама, которые позволяют реконструировать жизнь семьи еврейских картографов. Мы начнем рассмотрение с вопроса об имени создателя Каталонского атласа.

По традиции, сложившейся в период Средневековья, у евреев было два имени:

мирское и литургическое. Литургическое имя на иврите использовалось при церемонии обрезания и впоследствии – в синагоге, этим именем они подписывали брачные контракты и свои литургические или теологические работы. Мирское имя выбирали на основе арабских или христианских светских традиций.

Мирское имя знаменитого картографа было Крескес Авраам, именно в таком варианте оно использовалось в 14 различных документах, еще в 5 он назван просто Крескес (что было его именем, а не фамилией) и только в одном документе, который Хайме Риера и Санс считает ошибочным, картограф назван Авраамом Крескесом. К сожалению, в современном научном мире отмечается тенденция искажения имени картографа. Она была обусловлена тем, что документы о сыне (Хафуде Крескесе) были введены в научный оборот раньше и исследователи, слабо ориентировавшиеся в обстоятельствах жизни евреев в период Средневековья, приняли личное имя Крескес за фамилию семьи картографов. На этой ложной основе отца и сына называют Кресками или семьей Кресков и ищут современных им родственников под фамилией Креск. Следует исправить эту ошибку и настоятельно подчеркнуть, что Крескес – это не фамилия, а Хафуда Крескес означает *Хафуда*, сын *Крескеса*, также, как и Крескес Авраам – *Крескес, сын Авраама*.

Литургическое имя картографа впервые упоминается в двух королевских документах, датированных 1410 г. Данные документы информируют нас о смерти его сына Хафуды Крескеса. Из этих документов понятно, что еврейский мастер компасов Крескес Авраам имел литургическое имя Элича.

В этой связи необходимо обратить внимание на еврейский манускрипт № 38 из коллекции Сасун (*the Sassoon collection*) – великолепную «Библию Фархи» (*Farhi Bible*). После библейского текста рукопись содержит различные трактаты по хронологии, географии и т. д., библейский словарь с переводом на каталонский, а также вводную поэму [5, р. 72]. У данной Библии есть длинный колофон, который начинается такими словами: «*Aní Elisha be-rabbí Abraham be-rabbí Beveniste be-rabbí Elisha, ha-me Kuneh Qresques...*» – это и есть полное литургическое имя Крескеса Авраама, мастера *tarrae mundi* и компасов. По всему источнику автор сокращает свое

имя в разных вариациях: *Elisac Abraham*, *Elisac Qresques* (как в королевском документе 1410 г.) и просто *Qresques*.

Идентификация Крескеса Авраама, еврея из Майорки, автора Каталонского атласа, с копиистом и художником «Библии Фархи» дает нам возможность взглянуть по-новому на средневековую еврейскую майорскую школу рисования и знаменитую картографическую школу Майорки. Первым, кто соотнес имя Крескес, Каталонский атлас и «Библию Фархи» была французская исследовательница Рэйчел Вихнитсер (*Rachel Vichnitzer*), которая предположила, что Крескес Авраам был братом создателя «Библии Фархи» [6]. Как мы видим, Крескес и Элича – это один и тот же человек, майорский картограф и художник.

«Библия Фархи» – венец жизни мастера Крескеса Авраама, он реализовал в ней все свои умения и посвятил этому 16 лет. В колоритной среде содержится не только его полное имя, но и другие биографические данные для потомков. Благодаря этому мы знаем дату рождения Крескеса: в среду на 28 день месяца *Tammuz* в 5085 году от сотворения мира (11 июля 1325 г.). Еще одна крайне важная дата биографии – дата смерти, известная нам из королевского документа: март 1387 г., значит ему был 61 год [7, 2270, folio 194 verso]. Его предки были жителями острова и города Майорки, это отражено в королевском документе, как и то, что они входили в состав совета еврейской общины (*Aljama*) [7, 1438, folio 135 recto]. Мы знаем, что имя отца Крескеса было Авраам, по видимому, светское и литургическое имена совпадали, так как картограф называет себя Крескес Авраам и Элиша бен Авраам. Супругу великого картографа звали Сеттадар (*Settadar*) и Анной (*Anna*) после крещения в 1391 г., возможно, она происходила из богатой семьи Натхарс (*Natjars*) из Майорки.

Крескес Авраам жил в большом доме в еврейском квартале под названием Эль Кол (*el Call*), об этом доме есть упоминание в двух документах, датированных 1378 и 1381 гг. Однако эти документы больше связаны с данными о его сыне, поэтому будет уместно предоставить данную информацию в статью о Хафуде Крескесе.

Еще два интересных факта из биографии Крескеса Авраама. Первый – это покупка шести книг на аукционе умершего доктора Лео Москони (*Lleó Mosconi*) в октябре 1377 г. Крескес Авраам был свидетелем

на этом аукционе между двумя врачами и астрологом. Однако ни он сам, ни его сын не приобрели книг, которые имели бы значение для их профессии, таким образом это просто свидетельство их активного участия в жизни еврейской общины. Второй факт – путешествие с родного острова в Барселону на несколько месяцев в 1381 г. [7, 1664, folio 91 recto; 1665, folio 26 verso].

Среди 20 архивных документов, в которых упомянуто имя Крескеса Авраама и которые помогают нам составить его биографию, в 10 после его имени упомянут род занятий или профессия: 7 – «мастер *mappe mundi* и компасов», 1 – «мастер *mappe mundi*», 2 – «создатель компасов» (*buixoler*). Необходимо отметить еще 3 документа, которые упоминают о нем как об авторе бесценной *mappe mundi*, заказанной принцем Хуаном.

В течении жизни Крескеса Авраама (1325–1387) ни в одном документе нет другого мастера *mappe mundi* и компасов на территории владений короля Педро Церемонного.

Ни в одном документе Крескес Авраам не упоминается как автор простых навигационных карт. Следует отличать дорогие *mappe mundi* от простых навигационных карт. Цена навигационной карты составляла примерно 2 барселонских фунта или 4 арагонских флорина (0,013 кг золота), с другой стороны цена *mappe mundi*, созданная Крескесом Авраамом, могла достигать 140 арагонских флоринов (0,510 кг золота) [7, 1273, folio 17 recto]. Таким образом, Крескес Авраам был мастером, специализировавшимся на объектах престижа. Исходя из всех вышеупомянутых данных и учитывая авторство Каталонского атласа и «Библии Фархи» (129 полностью проиллюстрированных страниц, с 29 арабесками и 9 миниатюрами храма Соломона) можно сделать вывод, что профессия Крескеса – создание (точнее: разрисовывание) компасов и украшение *mappe mundi* миниатюрами, орнаментом и т. д. Крескес Авраам создавал и разрисовывал роскошные *mappe mundi*, его таланту в данной области не было равных, о чем свидетельствуют королевские документы, где его называли «мастером *mappe mundi*» и «мастером *mappe mundi* и компасов». Очевидно, что Крескес Авраам был первоклассным мастером, и два его основных заказчика – король Педро Церемонный

и принц Хуан – предоставляли ему особые привилегии за его исключительные умения.

Король и его еврей. Король Педро Церемонный с юных лет любил морские карты. Первый документ, в котором отмечена его тяга к *mappe mundi*, датируется 1338 г., когда ему было 19 лет и он уже правил 2 года. В тот год король заказал себе схематическое изображение одной из двух карт, которые хранились в городском дворце епископа Валенсии [7, 1055, folio 29 recto].

9 апреля 1368 г. король выдал 207 золотых майорских реалов заместителю казначея Джасперу де Камплош (*Jasper de Camploch*), который приобрел для короля три плаща, одни доспехи, одну *mappa mundi*, два куска шелковой ткани и кольцо [7, 1216, folio 106 recto; 1345, folio 136 verso–137 recto]. Мы можем с уверенностью утверждать, что автором карты был Крескес Авраам, т. к. шестью днями позже 15 апреля 1368 г. король выдал привилегию «приближенного к королевской семье» еврею из Майорки Крескесу Аврааму, «мастеру компасов и *mappe mundi*» [7, 1426, folio 74 recto-verso]. Крескесу Аврааму было 42 года, когда он получил титул «приближенного к королевской семье». Данный социальный статус был желанным и его получали те, кто находился на службе короны и получал жалование. Вместе с данным титулом поданный христианин получал прямой доступ ко двору, особое отношение от королевских властей, разрешение носить меч и другие виды оружия, иммунитет перед трибуналом и т. д. В дополнение к этому, подданный еврей получал разрешение на ношение символа «колесо» (*rodella*) поверх одежды, как знак принадлежности к евреям, хотя данный символ имел дурную репутацию. Насколько можно судить, привилегия, полученная Крескесом Авраамом, была первым официальным документом, в котором он упоминался как мастер данного рода искусства.

После получения титула прошло 10 лет, в течение которых нам ничего не известно об отношениях между королем и мастером карт. Однако 17 сентября 1378 г. Крескес получил новую привилегию от короля [7, 1439, folio 132 verso–133 recto]. За оказанные услуги Крескесу Аврааму и его семье монарх дал право пользоваться водой из городского источника, канал которого находился в верхней части города. В данном документе король обращается к нему на «*tu*», а не на

«*vos*», в качестве формального признака более низкого социального статуса евреев по сравнению с христианами.

20 марта 1382 г. король Педро купил *mappa mundi* «на деревянных панелях» у «мастера *mappe mundi* Крескеса Авраама» [7, 1273, folio 17 recto]. Эта карта была оплачена 140 арагонскими золотыми флоринами (как уже указывалось выше, это примерно 0,510 кг золота). По одной из версий, это и был знаменитый Каталонский атлас. Плохая сохранность книг казначейства того периода не позволяет определенно ответить на вопрос, не идентичен ли этот атлас другому атласу, упомянутому в 1381 г. (см. ниже).

Таким образом, у нас есть серия документальных свидетельств, что Крескес Авраам находился на службе короля Педро Церемонного и выполнял для него заказы по изготовлению *mappe mundi*. Однако отношения Крескеса с арагонской королевской семьей этим не ограничились, так как они были связаны еще и с его сыном, что будет описано в статье о Хафуде Крескесе.

Принц и его еврей. Принц Хуан унаследовал от своего отца любовь к морским картам. Первый документ, свидетельствующий об этом, датируется 1379 г. На тот момент ему было 29 лет, а Крескес Авраам уже 11 лет был «членом королевской семьи». 26 апреля 1379 г. принц, обращаясь к королевскому солиситору Майорки, среди прочего приказал: «Что касается всего остального, следует найти изящную *mappa mundi* на Майорке, достойную нашего внимания, вам следует приобрести ее для нас; а если ее невозможно найти, закажите сделать одну, настолько изящную и красивую, насколько возможно, и пошлите ее нам как можно скорее, [...] и будьте исполнительны в этом, так как мы вас считаем таким» [7, 1657, folio 26 recto]. Как мы видим, принц Хуан знал, что на Майорке можно купить или заказать *mappa mundi*. Королевский солиситор, очевидно, сделал соответствующий заказ, т. к. 11 сентября принц написал ему: «Мы очень хотим иметь в своем пользовании *mappa mundi*, которую вы заказали сделать или которая сейчас делается. Из-за этого, мы просим вас, чтоб она была готова и была нам сейчас отправлена; если это не так, пожалуйста, ускорьте ее завершение и когда будет готова отправьте ее без задержки; и в то же время проинформируйте нас о ее состоянии в письме» [7, 1657, folio 26 recto]. Мы не знаем имя

создателя данной карты и когда она была закончена. Но вполне вероятно, что заказ выполнил Крескес Авраам, поскольку летом 1381 г. принц Хуан выдал в Барселоне мастеру Крескесу многочисленные документы, содержащие привилегии и покровительство. Этими документами были 3 привилегии и 5 декретов в его пользу.

Согласно первой из привилегий (10 июля 1381 г.) статус «приближенного к королевской семье», который получил от принца Хуана «Крескес Авраам, еврей из Майорки и мастер *mappe mundi* и компасов», распространялся также и на его сына Хафуду Крескеса [7, 1686, folio 89 verso]. С этой привилегией два еврея стали «членами королевской семьи» не только самого короля Арагона, но и его первенца и наследника.

Вторая привилегия датируется двумя днями позже (12 июля 1381 г.). Она давала право Крескесу построить публичные бани для еврейских мужчин и женщин в его доме в квартале *Call* и возможность получать плату с посетителей [7, 1686, folio 90 recto]. Мы не знаем, были ли бани построены.

Третья привилегия (выдана также 12 июля 1381 г.) связана с предыдущей, это подтверждение права на использование воды из городского источника, которое король Педро дал Крескесу три года назад [7, 1686, folio 90 recto-90 verso]. Диаметр трубы был увеличен при этом с 6 мм до 15 мм [8]. Данная привилегия нуждалась в подтверждении местных властей Майорки, которым принц Хуан дал соответствующее распоряжение в своем письме от 6 сентября, упомянув об «услугах» Крескеса [7, 1664, folio 91 recto].

5 ноября 1381 г. принц Хуан написал самое известное и важное для нашего исследования письмо, в котором упомянут Крескес Авраам. Это письмо его управляющему Хоану Ханеру (*Joan Janer*), который был в Барселоне. Принц просит его присмотреть за Крескесом Авраамом, который будет в еврейском квартале *Call*. В присутствии Крескеса управляющий должен был сообщить французскому рыцарю Гийому де Курси (*Guillaume de Courcy*) о *mappe mundi*, которую принц Хуан выбрал в качестве подарка для короля Франции Карла VI и которую рыцарь должен доставить в Париж [7, 1665, folio 26 verso]. Мы не знаем, как долго она находилась у принца, так как это была единственная *mappe mundi* доступная в то время

в его библиотеке в Барселоне [7, 1665, folio 26 recto]. Вероятнее всего, данная *mappe mundi* и является Каталонским атласом.

После почти шести лет отсутствия информации о взаимодействии Крескеса Авраама и принца Хуана, появляется письмо принца (1387 г.), в котором он говорит о смерти еврея и о том, что тот оставил незаконченную *mappe mundi* для принца [7, 1944, folio 36 verso].

Взаимоотношения между Крескесом Авраамом и принцем Хуаном можно свести к следующим задокументированным фактам: в 1381 г. принц сделал его «приближенным к своей семье» за оказанные услуги, а также выдал лицензию на постройку общественной бани для евреев и использование воды для нее. В том же году у принца в библиотеке в Барселоне появилась *mappe mundi* работы Крескеса Авраама, которую он решил послать в дар королю Франции Карлу VI. Крескес Авраам умер в марте 1387 г., когда работал над *mappe mundi* по поручению принца.

Когда же был создан Каталонский атлас? Необходимо рассмотреть вопрос о времени создания Каталонского атласа и о связи данного памятника с Крескесом Авраамом. В историографии закрепилось наименование «Каталонский атлас 1375 года», однако это скорее дань историографической традиции, чем обоснованная дата.

Первым утверждением, которое указывает, что Каталонский атлас из Парижа – это упомянутая в 1381 г. *mappe mundi*, предназначенная в подарок королю Франции Карлу VI, принадлежит исследователю с Майорки Габриэлю Лабресу (*Gabriel Llabrés*). Против этой гипотезы выступил французский географ Эрнест Теодор Ами (*Ernest Théodore Amy*) [9]. Эту гипотезу также подверг сомнениям еще один ученый Леопольд Делизье (*Leopold Delisle*) в исследовании по каталогизации библиотеки короля Карла V, который умер в 1380 г. Позже Л. Делизье выдвинул утверждение, что Каталонский атлас уже был в библиотеке Лувра в ноябре 1380 г., за год до того, как принц Хуан отправил *mappe mundi* в подарок Карлу VI, и эта работа Крескеса была утеряна [10, p. 276–277].

После Л. Делизье историки не проводили дальнейших исследований в данном направлении. Однако, по нашему мнению, предположение о том, что Каталонский

атлас – это именно *mapa mundi*, отправленная принцем Хуаном Карлу VI в ноябре 1381 г., имеет право на существование. Представляется, что данный вопрос требует дальнейшего изучения, но на данный момент наиболее предпочтительной является версия об отождествлении *mapa mundi* 1381 г. с Каталонским атласом, поскольку источник (письмо принца Хуана) прямо говорит о ней как о подарке для короля Франции.

Если отойти в сторону от предположения, что Каталонский атлас – это *mapa mundi* 1381 г., то приходится задаться вопросом о том, какие есть свидетельства об авторе. Вслед за А. Рубио почти все ученые, которые обращались к изучению Каталонского атласа, видели в его создателе мастера Крескеса Авраама. Сто лет назад Хоаким Бенсауде (*Joachim Bensaude*) выдвинул теорию о том, что автор Каталонского атласа не являлся христианином [11, р. 94–95]. Цитата из Ветхого Завета свидетельствуют о том, что автор был евреем. В этой связи необходимо обратить внимание на единственную короткую легенду на атласе, написанную красными чернилами. Она размещена рядом с Синайским полуостровом: «Гора Синай, где Бог явился Моисею и вручил ему скрижали закона». Важным аргументом в пользу Крескеса Авраама являются и результаты изучения и систематизации документов на территории земель Каталонии, проделанное А. Рубио и Луч, Х. Риера и Санс и другими исследователями: за период 1368–1387 гг. был документально обнаружен только один мастер *mapae mundi* – Крескес Авраам [3; 4; 12]. Таким образом, суммируя все вышеперечисленные факты биографии Крескеса Авраама и данные наблюдения, мы делаем вывод, что автор Каталонского атласа – Крескес Авраам, мастер из Майорки.

Заключение. Существует устойчивый стереотип, что эпоха Средневековья – это период господства замкнутых миров, контакты между которыми были сведены к минимуму. Однако на территории средневековой Испании христиане, евреи и мусульмане сосуществовали на протяжении столетий, и результатом этого стала культурная интеграция.

Каталонский атлас через многообразие своего визуального материала показывает мир, который создавался веками. В самой концепции атласа заложен акцент на путешествие и движение по морским и наземным путям, которые физически соединяют куль-

туры Средневековья. Космологическая информация атласа в свою очередь связывает человека и Вселенную. Взгляд на мир, представленный в данном источнике, отображает в первую очередь европейскую перспективу. Однако в нем были аккумулированы средневековые культурные традиции христиан, евреев и мусульман, истоки которых не только в Европе, но и за ее пределами. Мир, созданный авторам данного атласа, не находится в культурной изоляции – это мир постоянно растущих знаний о Вселенной и о людях, которые ее населяют.

Каталонский атлас связывают еще и с авторством сына Крескеса Авраама Хафудой Крескесом, как было упомянуто выше, однако данный вопрос мы рассмотрим в следующей статье «Культурный глобализм Средневековья: Хафуда Крескес, мастер карт и компасов».

ЛИТЕРАТУРА

1. Мартынюк, А. В. Герб Литвы: взгляд из Европы XIV века / А. В. Мартынюк // Исследования по истории Восточной Европы = *Studia Historica Europae Orientalis*: науч. сб. / Гос. учреждение образования «Респ. ин-т высш. шк.», каф. ист.-культ. наследия Беларуси; редкол.: А. В. Мартынюк (ред.) [и др.]. – Минск, 2009. – Вып. 2. – С. 23–29.
2. Мартынюк, А. В. Каталонский атлас 1375 г. как источник по истории Золотой Орды и других монгольских государств XIV века / А. В. Мартынюк // Монеты и денежное обращение монгольских государств XIII–XV веков: труды международных нумизматических конференций. – М., 2008. – С. 79–83.
3. Riera i Sans, J. Cresques Abraham, jueu de Mallorca, mestre de mapamundis i de brúixoles / J. Riera i Sans // *L'Atlas català de Cresques Abraham*. – Barcelona : Diàfora, 1975. – P. 14–22.
4. Riera i Sans, J. Jafudà Cresques, jueu de Mallorca / J. Riera i Sans // Randa. – 1977. – № 5. – P. 51–66.
5. Narkiss, B. Hebrew Illuminated Manuscripts / B. Narkiss. – Jerusalem: Art Books Intl Ltd, 1969. – 295 p.
6. Vichnitzer, R. Une Bible enluminée par Joseph ibn Hayyim / R. Vichnitzer // *Revue des Études Juives*. – 1921. – LXXIII. – P. 161–172.
7. Arxiu de la Corona de Aragò, Cancelleria Registre 2270, folio 194 verso; 1438, folio 135 recto; 1664, folio 91 recto; 1665, folio 26 verso; 1273, folio 17 recto; 1055, folio 29 recto; 1216, folio 106 recto; 1345, folio 136 verso–137 recto; 1426, folio 74 recto-verso; 1439, folio 132 verso–133 recto; 1273, folio 17 recto; 1657, folio 26 recto; 1686, folio 89 verso; 1686, folio 90 recto; 1686, folio 90 recto–90 verso; 1664, folio 91 recto; 1665, folio 26 verso; 1665, folio 26 recto; 1944, folio 36 verso.
8. Botet y Sisó, J. Les monedes catalanes: 3 vol. / J. Botet y Sisó. – Barcelona : Diàfora, 1909. – Vol. II. – P. 152.
9. Hamy, E. Th. Cresques lo juheu. Note sur un géographe juif catalan de la fin du XIV siècle / E. Th. Hamy // *Bulletin de géographie historique et descriptive*. – 1891. – P. 218–222.
10. Delisle, L. Recherches sur la librairie de Charles V: 2 / L. Delisle. – Paris: H Champion, 1907. – Partie 1. – 334 p.
11. Bensaude, J. L'astronomie nautique au Portugal à l'époque des grandes découvertes / J. Bensaude. – Berne : Drechsel, 1912. – 289 p.
12. Rubió i Lluch, A. Documents per l'Història de la Cultura Catalana Mig-aval : 2 vol. / A. Rubió i Lluch. – Barcelona : Institut d'estudis catalans, 1908–1921. – 2 vol.

Поступила в редакцию 14.09.2015 г.

УДК 316.7:271.2(476)«1921/39»

Развитие культурной идентичности православного населения Западной Беларуси в межвоенный период

Самосюк Н. В.

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



В статье рассматриваются особенности развития культурной идентичности православного населения Западной Беларуси в контексте деятельности Православной церкви в 1921–1939 гг. Православная церковь в Польше перестала ориентироваться исключительно на русский язык и культуру и создала условия для развития культурной идентичности православных прихожан разных национальностей, проживавших на территории Западной Беларуси. Выявлено, что процесс белорусизации Церкви наиболее активно проходил в Виленской и Гродненской епархиях и проявлялся во введении белорусского языка в преподавание основ православия в школах, коммуникацию священнослужителей и прихожан, издание религиозной литературы и периодики, а также воспитание будущих пастырей в белорусских национальных традициях. Украинское национально-церковное движение оказало значительное влияние на население и духовенство Полесской епархии. Отмечено негативное влияние движения православных поляков на развитие национального самосознания и культурной идентичности православного населения Западной Беларуси.

Ключевые слова: культурная идентичность, белорусизация Православной церкви, национально-церковное движение, традиции Русской православной церкви, украинизация Православной церкви, полонизация Православной церкви.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 96-102)

The Development of the Cultural Identity of the Orthodox Population of Western Belarus in the Interwar Period

Samosiuk N. V.

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

In article features of development of the cultural identity of the Orthodox population of Western Belarus in the context of the activities of the Orthodox Church in 1921–1939, the Orthodox Church in Poland has ceased to rely solely on Russian language and culture and created conditions for the development of cultural identity of the Orthodox congregation of different nationalities living on the territory of Western Belarus. It is revealed that the process of Belarusization of the Church took place most actively in Vilna and Grodno dioceses and was manifested in the introduction of the Belarusian language in the teaching of the foundations of Orthodoxy in schools, communication of clergy and laity, the publication of religious literature and periodicals, as well as the education of future pastors in the Belarusian national traditions. Ukrainian national Church movement had a significant impact on the population and the clergy of Polesie diocese. The negative impact of the movement of Orthodox Poles on the development of national consciousness and cultural identity of the Orthodox population of Western Belarus.

Key words: cultural identity, Belarusization of the Orthodox Church, the national Church movement, the tradition of the Russian Orthodox Church, Ukrainization of the Orthodox Church, the Polonization of the Orthodox Church.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 96-102)

Идентичность принадлежит к числу феноменов человеческой культуры, значимость которого является его перманентной характеристикой. Внимание к проблеме культурной идентичности в современных условиях приобретает все боль-

Адрес для корреспонденции: e-mail: nv.22samosiuk@yandex.ru– Н. В. Самосюк

шую актуальность. Сам термин «идентичность» имеет англоязычное происхождение (identity) и восходит к латинскому слову *identitas* в значении «тождественность». Н. Н. Беспмятных, типологизируя идентификационные процессы, исходя из принципа трех оснований как расширяющихся центров (территориальная идентичность, социальная идентичность, культурная идентичность), последнюю определяет как «выражающую те аспекты наших идентичностей, которые вырастают из нашей “принадлежности” к различным этническим, расовым, лингвистическим, религиозным и, прежде всего, национальным культурам, и включающую языковые, религиозные, ценностно-нормативные и иные параметры» [1, с. 40, 43]. Таким образом, культурную идентичность мы будем рассматривать как осознание индивидом своей принадлежности к определенной культуре или культурной группе, формирующую ценностное отношение человека к самому себе, другим людям, обществу и миру в целом. Можно отметить, что сущность культурной идентичности заключается в осознанном принятии индивидом соответствующих культурных норм и образцов поведения, ценностных ориентаций и языка, в самоотождествлении себя с культурными образцами именно этого общества.

В разные исторические периоды религиозные организации всегда оказывали значимое влияние на развитие культурной идентичности населения. В 1921–1939 гг. территория Беларуси была разделена между БССР и Польской Республикой. Западная Беларусь в составе Второй Речи Посполитой являлась особым социокультурным регионом, где тесно переплетались различные культурные и религиозные традиции. Православие на этих землях было вероисповеданием большей части многонационального населения Западной Беларуси. С конца 80-х гг. XX в. началось активное изучение истории Православной церкви. Белорусские, русские, украинские и польские историки в своих исследованиях раскрыли различные аспекты деятельности Православной церкви, в том числе и взаимодействие с национально-культурными организациями и объединениями. Белорусские историки А. Вабищевич [2], А. Загидулин [3] в своих исследованиях выявили особенности бело-

русизации Православной церкви. Российские исследователи Ю. Лабынцев и Л. Щавинская [4] занимались изучением православной литературы на белорусском, русском, украинском и польском языках. Украинские историки И. Власовский [5], Я. Вовк [6] исследовали специфику становления и развития движения по украинизации Православной церкви, оказывавшего влияние, в том числе, и на территорию Западной Беларуси. Польские исследователи М. Калина [7], А. Миронович [8] раскрыли особенности движения православных поляков. Однако проблема развития культурной идентичности в контексте деятельности Православной церкви на территории Западной Беларуси ни в одном из направлений исследований не затрагивалась.

Целью данной статьи является выявление особенностей развития культурной идентичности под влиянием Православной церкви в Западной Беларуси в 1921–1939 гг.

Белорусизация Православной церкви как фактор развития культурной идентичности. В межвоенный период Православная церковь, входившая в состав Польского государства, стремилась действовать таким образом, чтобы духовенство способствовало формированию культурной идентичности православных белорусов, русских, украинцев и поляков Западной Беларуси. Для того чтобы православное духовенство и население осознало свою культурную принадлежность, Православная церковь допустила в свою деятельность родные языки прихожан. Важную роль в процессе формирования белорусской национальной культуры и языка играл конфессиональный фактор. Русская православная церковь в Российской империи являлась проводником русской культуры. В позиции РПЦ по отношению к национальным языкам и культурам произошли радикальные изменения, что нашло свое отражение в постановлениях Московского поместного собора 1917–1918 гг. Политика белорусизации, проводимая в Советской Беларуси, также стала фактором, способствующим развитию национально-церковного движения по белорусизации Православной церкви в Западной Беларуси. Представители национальной интеллигенции православного исповедания стремились использовать влияние Православной церкви на пробуждение и развитие

национального самосознания белорусского, преимущественно крестьянского, населения Западной Беларуси. Белорусизация Православной церкви в планах представителей национально-церковного движения должна была стать фактором этнической консолидации белорусов. Программа по белорусизации Православной церкви предусматривала: 1) введение белорусского языка в преподавание Закона Божьего; 2) коммуникацию православного духовенства с прихожанами; 3) замещение епископских кафедр белорусами по национальности; 4) воспитание будущего православного духовенства в белорусских традициях; 5) издание и распространение религиозной литературы и периодики на белорусском языке [9, л. 11].

Официальное постановление Священного Синода Православной церкви от 1922 г. о допущении белорусского языка в церковные проповеди, преподавание религии и внебогослужебные беседы способствовало активизации белорусского национально-церковного движения. Реализация этого постановления во многом зависела от инициативы на местах. Православное духовенство и население Гродненской и Виленской епархий с наибольшей готовностью восприняло введение белорусского языка в жизнь Церкви, в этих епархиях белорусский язык повсеместно использовался в общении православного духовенства и прихожан, преподавании религии в школах. Однако дальнейшей реализации программы по белорусизации не способствовало то, что руководство Православной церкви не заменило глав епархий на белорусов по национальности, мотивируя свой отказ отсутствием соответствующих кандидатур. Впоследствии это негативно отразилось на ходе введения белорусского языка в деятельность Православной церкви.

Непродолжительное время Церковь конструктивно взаимодействовала с национально-церковным движением, что выразилось в издании православной периодики на белорусском языке [10, л. 20]. На этом сотрудничество церковного руководства и белорусского национально-церковного движения прекратилось. Во многом это произошло из-за того, что один из его лидеров В. Богданович открыто не признал принятие автокефалии Православной церковью Польши.

Постепенно центр по белорусизации Православной церкви переместился в Вильно, где действовал белорусский приход при Пятницкой филиальной церкви Свято-Николаевского прихода. В самом белорусском национально-церковном движении не было единства. Его представители создавали различные объединения, которые стремились к одной цели – скорейшей белорусизации Православной церкви, но часто были враждебно настроены по отношению друг к другу. Каждое объединение имело свой периодический орган. В 1930 г. наблюдалось оживление белорусского национально-церковного движения, связанное с созывом Поместного собора. Белорусское культурно-просветительское объединение обратилось к митрополиту Дионисию с развернутой программой по белорусизации Православной церкви. К середине 30-х гг. белорусское национально-церковное движение перестало существовать как особое течение в культуре Западной Беларуси [3, с. 322–324].

Существенным достижением белорусского национально-церковного движения стал выпуск и распространение православной периодики для детей и взрослых на белорусском языке, а также учебников по Закону Божьему. Православное духовенство получило возможность общаться со своими прихожанами и проповедовать на родном языке. Таким образом, белорусизация Православной церкви способствовала более широкому использованию в церковной практике белорусского языка и традиций национальной культуры.

В Виленской духовной семинарии будущие священнослужители воспитывались в белорусских традициях. Большинство из них открыто заявляло о своей культурной и этнонациональной принадлежности, во всех сферах деятельности использовали белорусский язык, и тем самым влияли на формирование культурной идентичности православного населения Западной Беларуси. На православном богословском факультете некоторые студенты из Западной Беларуси являлись последовательными сторонниками белорусизации Православной церкви и по мере возможности пытались использовать белорусский язык не только в повседневном общении, но и научно-исследовательской деятельности.

Традиции Русской православной церкви и культурная идентичность православного населения Западной Беларуси. Православная церковь в польском государстве была ориентирована на сохранение традиций Русской православной церкви во всех сферах деятельности. В 1925 г. она официально отделилась от Русской православной церкви без соблюдения необходимых формальностей. До начала 30-х гг. XX в. русский язык продолжал доминировать в церковной литературе, периодике, корреспонденции и общении священнослужителей.

Православное духовенство, воспитанное в дореволюционных российских заведениях, вне зависимости от национальной принадлежности воспринимало русскую культуру как родную. Иерархи Православной церкви, принадлежавшие в своем большинстве к русской нации, ограничивали сотрудничество с русскими организациями исключительно культурно-просветительской сферой и благотворительностью, не разрешая духовенству участвовать в каких бы то ни было политических акциях.

Религиозно-нравственное просвещение православного населения осуществлялось в традициях Русской православной церкви. Приобщение детей к православию начиналось с самого раннего возраста в семье. Закон Божий являлся обязательным предметом во всех учебных заведениях польского государства. До утверждения в 1926 г. специальной программы обучения преподавание основ православия осуществлялось по дореволюционным программам и учебникам. Именно они были взяты за основу при создании новых учебников по Закону Божьему. Первый комплект учебников межвоенного периода для общеобразовательных школ вышел на русском языке [4, с. 10–15]. Административные власти целенаправленно проводили политику вытеснения русского языка из процесса обучения основам православия в общеобразовательных школах. Наиболее полно традиции Русской православной церкви в образовании и воспитании подрастающего поколения сохранялись в русских учебных заведениях.

Для религиозно-нравственного просвещения взрослого населения миссионерские комитеты распространяли специальную литературу, преимущественно на русском

языке. В тесном взаимодействии с русской общественностью Церковь возобновила проведение в воскресные дни чтения и объяснения Евангелия, а также специальных духовных вечеров. В межвоенный период были возрождены традиции совершения паломничеств для детей и взрослых. Путешествия верующих проводились в пределах польского государства, где главным центром стала Почаевская лавра. Паломничества также осуществлялись к другим монастырям, скитам, отдельным храмам с местными иконами. Традиции совершения школьных паломничеств были восстановлены учащимися русскоязычных учебных заведений.

Руководство Православной церкви в межвоенный период содействовало возрождению существовавших в Российской империи братств. Развитию братского движения противодействовали польские административные власти. На территории Западной Беларуси братства действовали в пределах одного прихода. Такие организации занимались преимущественно религиозно-просветительской и благотворительной деятельностью в своих общинах [11, л. 1–10].

По образцу дореволюционных духовных академий был организован православный богословский факультет университета. Митрополит Дионисий планировал привлечь к преподаванию известных русских богословов, чему, однако, воспротивились административные власти. До начала 30-х гг. русский язык оставался языком преподавания большинства дисциплин.

Система благотворительности, организованная в межвоенный период по образцу Русской православной церкви, состояла из трех уровней: центральной, епархиальной и приходской. Православное митрополитальное благотворительное общество как главная благотворительная организация в целом не ограничивало свою деятельность по национальному признаку, однако из-за материальных трудностей оказание помощи нуждающимся свело к представителям русской общественности. Общество оказывало регулярную помощь русским учебным заведениям, содержало приют для престарелых женщин русской национальности, приют для детей, организовывало летний отдых для детей бедных и безработных.

Просветительская деятельность общества в виде публикации регулярных отчетов на страницах православной периодической печати и выпуска листов религиозно-нравственного содержания проводилась на русском языке. Кроме того, общество являлось инициатором организации паломничеств в Почаевскую Лавру.

Православная церковь в Польше поддерживала материально другие автокефальные церкви, которые ранее получали помощь от Русской православной церкви. В приходах Западной Беларуси проходили сборы средств в пользу русских монастырей на Афоне, Сионской церкви, японской миссии, Сирийской и Болгарской православных церквей. Православная церковь стремилась оказать помощь отдельным русским общинам в Германии, Франции, Греции.

Духовная связь с Русской православной церковью выражалась в разработке и внедрении в церковную практику особых молитв за всех гонимых и страждущих в Советской России. Православное духовенство заботилось о беженцах. Митрополит Дионисий организовал особый сбор средств в пользу заключенных Соловецких тюрем.

Влияние украинского национально-церковного движения на развитие культурной идентичности православного населения Западной Беларуси. Украинское национально-церковное движение активно развивалось на территории Волынской епархии. Первые шаги по украинизации Православной церкви были предприняты уже в 1917 г. Украинское национально-церковное движение отличалось радикализмом выдвигаемых требований. Решение о введении украинского языка в преподавание основ православия, произнесение проповедей, коммуникации с прихожанами, а также литургическую практику было принято в 1921 г. на епархиальном собрании в Почаевской Лавре при участии епископа Дионисия, будущего второго по счету митрополита Православной церкви в Польше. В 1922 г. Священный Синод Православной церкви в Польше официально допустил чтение церковнославянских текстов священнослужителями Волыни с «украинским произношением».

Руководство Православной церкви взаимодействовало с представителями украинского национально-церковного движения и

реализовывало на практике их требования, организовав, в том числе, выпуск и распространение периодики на украинском языке. Украинское национально-церковное движение добивалось введения украинского языка в богослужебную практику. Для этого были созданы специальные комиссии по переводу литургических текстов. Отдельные представители украинского национально-церковного движения не были удовлетворены достигнутыми результатами и начали выступать с критикой в адрес церковного руководства и требованиями ускоренной украинизации церковной жизни. Украинское национально-церковное движение поддерживали административные власти. Такие тенденции угрожали целостности Православной церкви в Польше.

Значительных успехов движение по украинизации Православной церкви добилось введением украинского языка в систему богословского образования. Кременецкая духовная семинария была украинизирована и будущие священнослужители Волынской и Полесской епархий воспитывались в украинских национальных традициях. Сильное украинское влияние наблюдалось также на православном богословском факультете, где преподавали профессора, являвшиеся представителями украинского национально-церковного движения [5, с. 33].

Полесская епархия была втянута в процесс украинизации Церкви, так как непосредственно граничила с Волынской, и духовенство было осведомлено об украинских инициативах из периодики на украинском языке, централизованно распространяемой в епархии. Кроме того, большое число православного духовенства Полесской епархии получило образование в Кременецкой духовной семинарии, главном центре распространения украинского языка и культуры.

Православное население в Полесской епархии в основном не идентифицировало себя в национальном отношении. В то же время представители украинского национально-церковного движения считали, что на территории епархии проживает значительное число украинского населения, нуждающегося во введении украинского языка в церковную жизнь.

Полонизация Православной церкви и движение православных поляков. Поло-

низация Православной церкви стала частью процесса национальной и культурной ассимиляции населения Западной Беларуси. Неурегулированный на протяжении всего периода правовой статус Церкви, ее сложное материальное положение, введение автокефалии и реформирование календарной системы являлись факторами, во многом обусловившими дерусификацию церковной жизни. Культурный процесс полонизации Православной церкви в Западной Беларуси начался с вхождения этих территорий в состав польского государства, активизировался в конце 20-х гг. и завершился с прекращением существования Второй Речи Посполитой.

Политика административных властей по культурной ассимиляции православного населения посредством насаждения польского языка и культуры осуществлялась через Православную церковь таким образом, чтобы ее главными проводниками становились православные священники. В целях воспитания нового поколения православного духовенства в польском национальном духе власти кардинально реформировали систему духовного образования. На православном богословском факультете была подготовлена целая плеяда священников, в последующем ставших активными проводниками полонизации. Кроме того, полонизаторские планы властей поддерживали православные военные священники.

Формальным основанием для введения польского языка в сферу деятельности Православной церкви являлись данные переписи 1931 г., где часть православного населения указывала польский своим родным языком. В этой связи православных поляков стали выделять в отдельную категорию православного населения. В ряде городов Западной Беларуси были созданы объединения православных поляков, в которые вступали граждане, пожелавшие, таким образом, подтвердить свою лояльность польскому государству. В большинстве своем подобного рода объединения состояли из белорусов и русских, и их можно расценивать как псевдонациональные [12, л. 1–5].

Движение православных поляков давало возможность властям ускорить полонизацию Православной церкви. С конца 30-х гг. под давлением школьных властей

основы православия начали преподавать на польском языке. Богослужбные тексты переводились на польский язык и постепенно стали внедряться в деятельность Православной церкви. Делопроизводство в духовных консисториях осуществлялось исключительно на польском языке. Православный научно-издательский институт в Гродно массово распространял православную литературу и периодику на польском языке. Полонизация Церкви в межвоенный период не принесла существенных результатов, поскольку подобные культурные новации не отвечали потребностям большей части населения и духовенства [7, с. 78–89].

Заключение. Таким образом, деятельность Православной церкви способствовала осознанию своей культурной идентичности православным населением Западной Беларуси. Православная церковь в межвоенный период способствовала одновременному развитию культуры Западной Беларуси в четырех национальных направлениях: белорусском, русском, украинском и польском. Национально-церковные движения привели к созданию уникальных культурных явлений, объединяющих в себе национальные и христианские ценности. Русский язык и культура перестали занимать доминирующее положение в деятельности Православной церкви. Церковное руководство допустило введение в жизнь Церкви национальных языков православного населения, что способствовало реализации программы по белорусизации Православной церкви, разработанной белорусской национальной интеллигенцией. На территории Виленской и Гродненской епархий на белорусском языке читали проповеди, распространялась православная литература и периодика, проходило обучение Закону Божьему. Священнослужители, получившие образование в Виленской духовной семинарии, в своей дальнейшей деятельности использовали исключительно белорусский язык. Полесская епархия оставалась особым социокультурным регионом, находившимся под сильным влиянием украинского национально-церковного движения. Существенным препятствием во второй половине 30-х гг. XX в. в процессе развития культурной идентичности православного населения Западной Беларуси стало насильствен-

ное введение польского языка во все сферы деятельности Церкви. Однако полонизация Православной церкви носила принудительный характер и в силу кратковременности не привела к существенному искажению культурной идентичности православных прихожан Западной Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспамятных, Н. Н. Белорусско-польско-литовское пограничье: границы, культуры, идентичности / Н. Н. Беспамятных; науч. ред. проф. М. А. Можейко. – 2-е изд. – Минск: РИВШ, 2013. – 244 с.
2. Вабішчэвіч, А. М. Нацыянальна-культурнае жыццё Заходняй Беларусі (1921–1939 гг.): манаграфія / А. М. Вабішчэвіч. – Брэст: БрДУ, 2008. – 319 с.
3. Загідулін, А. Спробы беларусізацыі праваслаўнай царквы ў П Рэчы Паспалітай / А. Загідулін // Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа: зб. навук. арт. / ГрДУ; рэдкал.: В. С. Марозава [і інш.]. – Гродна, 2008. – С. 322–326.
4. Лабынцев, Ю. Православная литература Польши (1918–1939 гг.) / Ю. Лабынцев, Л. Щавинская. – Минск: Нац. б-ка Беларуси, 2001. – 304 с.
5. Власовський, І. Нарис історії Української православної церкви / І. Власовський // Укр. православ. церква Київ. патріархату. – 1956. – Т. 4, ч. 2. – 415 с. Репр. вид.
6. Вовк, Я. А. Політика Польської держави стосовно християнських конфесій (1918–1926 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.02 / Я. А. Вовк; Київ. нац. ун-т. – Київ, 2006. – 21 с.
7. Kalina, M. Polonizacja Cerkwi prawosławnej w województwie białostockim (1918–1939) / M. Kalina // Białoruskie zeszyty historyczne. – 1995. – № 2 (4). – S. 75–105.
8. Mironowicz, A. The orthodox heritage. A few academic works about the history of the Orthodox church in Poland / A. Mironowicz. – Supraśl, 2007. – 166 s.
9. Национальный архив Республики Беларусь. – Фонд 325. – Оп. 1. – Д. 128. Перапіска ўрада БНР з патрыярхам Ціханам.
10. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. – Фонд 3. – Воп. 1. – Спр. 198. Дакументы Цэнтр. Беларус. правасл. камітэта ў г. Вільня (статут, пратаколы, рэзалюцыя канферэнцыі і інш.).
11. Государственный архив Брестской области. – Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 3152. Дело об организации церковных «братств».
12. Государственный архив Гродненской области. – Фонд 226. – Оп. 1. – Д. 50. Документы о конфессиональных отношениях в повете (протоколы, списки, переписка и др.).

Поступила в редакцию 23.06.2015 г.



ПЕДАГОГИКА

Теоретико-методические основания разработки программы исследования роли русского и белорусского фольклора в формировании этнической идентичности

Гриценко В. В.*, *Орлова А. П.**

**Образовательное учреждение высшего образования
«Смоленский гуманитарный университет», Смоленск*

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



В статье представлены теоретико-методические основания построения программы эмпирического исследования этнопсихологических и этнопедagogических возможностей русского и белорусского фольклора в формировании позитивной этнической идентичности детей младшего школьного возраста в поликультурном социуме. Материалом послужили труды известных психологов и педагогов, касающиеся проблемы формирования этнической идентичности посредством фольклора. Основной метод исследования – теоретический анализ и обобщение. Разработанная учеными Смоленского гуманитарного университета и Витебского государственного университета имени П. М. Машерова исследовательская программа включает: определение проблемы, цели, объекта, предмета исследования; предварительный теоретический анализ объекта исследо-

вания; операционализацию основных понятий; формулирование рабочих гипотез; описание методов сбора и обработки данных. Теоретический анализ трудов известных психологов и педагогов позволяет создать основание программы исследования русского и белорусского фольклора как средства формирования этнической идентичности младших школьников.

Ключевые слова: русский и белорусский фольклор, этническая идентичность, младшие школьники, программа исследования.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 104-111)

Theoretical and Methodological Fundamentals of the Development of the Research Program of the Role of Russian and Belarusian Folklore in Shaping Ethnic Identity

Gritsenko V. V.*, Orlova A. P.**

**Educational Establishment of higher education
«Smolensk Humanitarian University», Smolensk*

***Educational Establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk*

Theoretical and methodological fundamentals of shaping program of empiric research of ethnopsychological and ethnopedagogical possibilities of Russian and Belarusian folklore in shaping positive ethnic identity of younger schoolchildren in polycultural society are presented in the article. The material is works by famous psychologists and teachers on the issue of shaping ethnic identity by means of folklore. Main method of the research is theoretical analysis and generalization. The research Program, which was elaborated by scholars of Smolensk Humanitarian University and Vitebsk State P. M. Masherov University, includes definition of the issue, purposes, object, subject

Адрес для корреспонденции: e-mail: annaor39@yandex.ru – А. П. Орлова

of the research, primary theoretical analysis of the object of the research, operation of basic notions, identification of operation hypotheses, description of the collection and data processing methods.

Theoretical analysis of works by famous psychologists and teachers makes it possible to build up the basis of the research program of Russian and Belarusian folklore as a means of shaping ethnic identity of younger schoolchildren.

Key words: *Russian and Belarusian folklore, ethnic identity, younger schoolchildren, research program.*

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 104-111)

Современный этап развития общества характеризуется так называемым этническим ренессансом или всплеском у многих людей этнической идентичности. Этническая идентичность – составная часть социальной идентичности личности, которая относится к осознанию своей принадлежности к определенной этнической общности. Как подчеркивает Т. Г. Стефаненко, «этническую идентичность не следует рассматривать как результат единого когнитивного процесса идентификации/дифференциации, это результат когнитивно-эмоционального процесса самоопределения индивида в социальном пространстве относительно многих этносов. Это не только осознание, но и оценивание, переживание своей принадлежности к этносу» [1, с. 239–240]. В норме человеку присуща позитивная этническая идентичность, включающая позитивное отношение к своему народу при одновременном позитивном отношении к другим этническим общностям [2].

Как показывают исследования, развитие этнической идентичности ребенка, проживающего в поликультурном обществе – это сложный и неоднозначный процесс, зависящий от многих факторов, в том числе от специфики этноконтактной среды в школе, дома, ближайшем социальном окружении: насколько гомогенной/гетерогенной она является, насколько близки/далеки по культуре представители взаимодействующих этносов [3].

Среди факторов, влияющих на формирование этнической идентичности, особое место занимает фольклор. Песни, предания, сказки, мифы и другие формы устного народного творчества выступают «хранилищем» опыта предыдущих поколений и активно вмешиваются в жизнь грядущего, предлагая те образы, ассоциации, впечатления, которые имели значение в прошлом и сохраняют свое значение для настоящего [4]. Особенно сензитивными к восприятию образов народного фольклора являются дети младшего школьного возраста [5]. Однако в науке отсутствуют фундамен-

тальные исследования, раскрывающие потенциал устного народного творчества при формировании этнической идентичности подрастающего поколения, включая младших школьников, в условиях тесного взаимодействия близкородственных культур.

В связи с этим актуальность исследования роли русского и белорусского фольклора в развитии этнической идентичности младших школьников в условиях поликультурного социума Смоленщины и Витебщины обусловлена наличием существующих противоречий:

- между объективной необходимостью определения этнопсихологического и этнопедагогического потенциала фольклора в формировании этнической идентичности детей младшего школьного возраста, и недостаточной научной проработанностью данного вопроса в этнопсихологии и этнопедагогике;

- между изменениями, происходящими в этническом самосознании представителей русского и белорусского этносов и отсутствием эмпирических исследований, раскрывающих психологические и педагогические механизмы формирования когнитивного и аффективного компонентов этнической идентичности детей с учетом региональных особенностей и в условиях близкородственной поликультурной среды;

- между потребностью общества в прогнозировании и оценке эффективности формирования позитивной этнической идентичности подрастающего поколения в условиях поликультурности современного общества и отсутствием научных данных, способствующих разработке соответствующих научно-практических рекомендаций для работников образовательных учреждений, родителей и решению данной задачи.

Поиск путей разрешения названных противоречий определил проблему исследования – какова роль русского и белорусского фольклора в становлении этнической идентичности младших школьников в условиях русско-белорусского приграничья – и при-

вел ученых Смоленского гуманитарного университета и Витебского государственного университета имени П. М. Машерова к совместной разработке научно-исследовательской программы, включающей ее теоретическую и методическую части.

Цель статьи – определить теоретико-методические основания разработки программы исследования роли русского и белорусского фольклора в формировании этнической идентичности младших школьников.

Степень разработанности темы исследования. Материалом послужили труды зарубежных и отечественных психологов, касающиеся проблемы формирования этнической идентичности и фольклора (S. Bochner, G. Csepeli, M. H. Kuhn, T. S. McPartland, J. Piaget, A. M. Weil; Э. Эриксон, З. Фрейд, Э. Фромм, Ю. В. Арутюнян, С. А. Баклушинский, Ю. В. Бромлей, В. В. Гриценко, Л. М. Дробижина, И. В. Казакова, В. И. Козлов, Н. М. Лебедева, Н. Г. Орлова, Б. Ф. Поршнев, В. Н. Павленко, О. Л. Романова, С. В. Рыжова, Г. У. Солдатова, Т. Г. Стефаненко, А. А. Сусоколов, А. Н. Тартарко, И. А. Снежкова) и педагогов (Д. А. Абдурахманова, Т. Х. Ахмадова, Е. В. Беляева, Л. Н. Воронежская, С. А. Герасимов, С. В. Иванова, Н. С. Карпинская, Д. В. Корнев, М. И. Корякина, О. Н. Костюшина, О. В. Леонова, А. А. Мирзаянов, О. С. Михайлова, Б. С. Найденов, М. М. Никеева, А. П. Орлова, Х. И. Салимханова, Л. А. Сидорова, С. А. Таглин, Л. Томилина, Е. А. Улымжиева, О. Н. Яковлева).

Использованы методы психолого-педагогического исследования теоретического уровня: этнопсихологический и этнопедагогический анализ и синтез; сравнение и обобщение, в том числе обработка и интерпретация библиографического указателя, представленного в disserCat (электронная библиотека диссертаций).

Раскроем основные компоненты исследовательской программы.

Цель программы – выявление этнопсихологического и этнопедагогического потенциала русского и белорусского фольклора в формировании этнической идентичности детей младшего школьного возраста в условиях близкородственного межкультурного взаимодействия.

Объект исследования программы: роль народного фольклора в формировании этнической идентичности ребенка.

Предмет исследования: русский и белорусский фольклор как фактор формирования этнической идентичности детей младшего школьного возраста в поликультурном социуме.

Современный этап исследований этнической идентичности характеризуется наличием разнообразных теоретических и методологических подходов. Традиционным подходом к пониманию идентичности является психоаналитический подход (З. Фрейд, Э. Эриксон, Э. Фромм). Так, согласно Э. Эриксону, идентичность, в первую очередь, рассматривается как процесс личностных изменений представителей той или иной этнокультурной общности, характеризующийся своей неизменностью и стабильностью.

В рамках когнитивистской ориентации (Дж. Тэшфэл, Дж. Тернер) социальная (этническая) идентичность рассматривается как результат когнитивных процессов: социальной категоризации, социальной идентификации и социального сравнения.

Исследователи, придерживающиеся интеракционистского подхода (Дж. Мид, Р. Линтон, Дж. Дженкинс), акцентируют внимание на социальной ситуации как контексте, на заданных обществом и индивидуально конструируемых ролевых позициях, в рамках которых идентичности создаются, трансформируются или сохраняются в неизменном виде.

В отечественной науке проблемы этнической идентичности изучались на основе понятия «этническое самосознание» (Б. Ф. Поршнев, В. И. Козлов, Ю. В. Бромлей, Ю. В. Арутюнян, Л. М. Дробижина, А. А. Сусоколов, Г. У. Солдатова). В этой связи выделяется такое направление исследований, как соотношение понятия «этническая идентичность» с понятием «этническое сознание/самосознание». Так, Н. А. Шульга считает, что понятие этнической идентичности уже, чем понятие этнического самосознания, В. Ю. Хотинец убеждена, что этническая идентичность выступает как часть, как наиболее зрелый уровень этнического самосознания, Г. У. Солдатова утверждает, что этническая идентичность и этническое самосознание частично пересекающиеся и частично не совпадающие понятия, Т. Г. Стефаненко уверена, что понятие этнической идентичности шире, чем понятие этниче-

ского самосознания, так как этническая идентичность включает слой бессознательного, а также ценностное и эмоциональное значение, придаваемое человеком членству в группе. Согласно Т. Г. Стефаненко, этническая идентичность – это не только осознание, но и восприятие, оценивание, переживание своей принадлежности к этнической общности [1].

Важное направление исследований этнической идентичности – это изучение ее структуры. Ряд исследователей (Т. Г. Стефаненко, М. Баррет и др.) выделяют два основных компонента этнической идентичности: когнитивный (осведомленность об этнических группах – своей и чужих, самокатегоризация – использование этнического ярлыка-этнонима и т. п.) и аффективный (чувство принадлежности к этнической группе и тесной связи с ней; оценка данной группы и отношение к членству в ней и т. д.). Другие авторы (В. Н. Павленко, Л. М. Дробижева) добавляют еще и третий – поведенческий – компонент (приверженность традиционному образу жизни, специфическим формам жизнедеятельности, соблюдение этнических традиций, обрядов и практик и т. п.).

Среди направлений изучения этнической идентичности как в отечественной, так и зарубежной науке следует выделить исследования, берущие свое начало еще из теории поля К. Левина и продолженные в рамках теории самокатегоризации, которые посвящены изучению таких характеристик этнической идентичности, как ее актуальность (выпуклость – от англ. *salience*), значимость (центральность – от англ. *centrality*) для индивида (Н. М. Лебедева, А. Н. Татарко, С. В. Рыжова, S. Bohnet, М. Н. Kuhn, Т. S. McPartland и др.), а также валентность. Понятие валентности (позитивной или негативной), по мнению многих ученых, остается стержневым для понимания этнической идентичности (Н. Хутник, J. W. Berry и др.)

Становление этнической идентичности в детском и подростковом возрасте рассматривалось многими исследователями (С. А. Баклушинский, Н. Г. Орлова, О. Л. Романова, И. А. Снежкова, Э. Эрикссон, G. Csepeli, J. Piaget, A. M. Weil и др.).

В зарубежной психологии представлено несколько моделей формирования этнической идентичности. Так, в рамках психо-

аналитического подхода можно выделить модель стадийного формирования этнической идентичности, в которой становление данной идентичности рассматривается как процесс, сходный с развитием личностной идентичности (Э. Эрикссон, Дж. Финни). При этом ведущая роль в формировании идентичности принадлежит раннему бессознательному опыту детства (Дж. Марсиа и др.).

В русле данного подхода охарактеризуем модель стадийного развития этнической идентичности Дж. Финни, основанную на теории идентичности Э. Эриксона и Дж. Марсиа.

Для первой стадии, которая соответствует двум стадиям эго-идентичности по Марсиа – диффузии и предрешению – и названной Финни «непроверенная идентичность», характерно отсутствие интереса к проблеме этнического происхождения и членства в этнической группе. На ней находятся младшие подростки и взрослые, не имеющие проблем с этнической идентичностью.

На второй стадии, соответствующей стадии моратория по Марсиа и получившей название у Финни как поиск этнической идентичности, у подростков возникает интерес к своей идентичности, стремление понять роль этничности в собственной жизни на основе приобщения к культуре своего народа посредством чтения, бесед, посещения этнографических музеев, участия в событиях культурной жизни и т. п.

В результате поиска и разрешения кризиса этнической идентичности наступает третья стадия – реализованная этническая идентичность, соответствующая одноименной стадии эго-идентичности по Марсиа, для которой характерно четкое и устойчивое понимание нерушимости своих этнических особенностей, привязанность к своей этнической культуре и этнической группе.

При этом американская исследовательница полагает, что ее модель развития этнической идентичности является универсальной для представителей всех этнических групп, хотя и не исключает того, что индивиды могут переживать ее становление с разной степенью интенсивности.

В рамках когнитивистской теоретической ориентации выделяется модель, согласно которой развитие идентичности рассматривается как процесс, исключитель-

но детерминированный формированием «внутренних» когнитивных структур, связанных с понятиями «Родина», «образы других стран», «иностранцы», а национальные чувства являются в определенной степени ответом на эти знания (Ж. Пиаже). Пиаже выделяет три стадии в формировании национальной (этнической) идентичности детей: на первой стадии ребенок (6–7 лет) приобретает первые фрагментарные и несистематичные знания о своей этнической принадлежности под влиянием семьи и ближайшего социального окружения; на второй – ребенок (8–9 лет) имеет четкие представления о своей этнической принадлежности на основе идентификации с национальностью родителей, местом проживания, родным языком и имеет определенные национальные чувства; наконец, на третьей стадии у ребенка (10–11 лет) этническая идентичность формируется в полном объеме, имеются представления об уникальности истории, специфике этнической культуры.

Учитывая, что жизнь многих людей проходит в условиях полиэтнической среды, исследователи для анализа процесса формирования идентичности чаще пользуются не линейной биполярной моделью (К. Либкинд), а моделью двух измерений этнической идентичности, согласно которой индивид может отождествлять себя с двумя группами, своей и чужой, принадлежащей как к этническому меньшинству, так и к этническому большинству (А. И. Донцов, Т. Г. Стефаненко, Ж. Т. Уталиева; J. S. Phinney, M. Devich-Navarro; M. J. Rotheram-Borus).

Согласно Т. Г. Стефаненко, механизмами конструирования этнической идентичности являются атрибутивные механизмы: стереотипизация как особый случай атрибуции черт, когда индивиду приписываются характеристики, исходя из его группового членства, и социальная каузальная атрибуция или приписывание причин поведения индивидам на основании их групповой принадлежности. Оба механизма выполняют функцию групповой дифференциации и являются двумя видами единого атрибутивного процесса построения этнической идентичности [1].

Наряду с такими факторами, влияющими на формирование этнической идентичности, как особенности этноконтактной среды и статусные отношения между этническими

группами не менее важное значение имеют особенности этнической социализации в семье и школе. Исследователями обнаружена зависимость развития этнической идентичности от практики семейного воспитания: использования родного языка как средства внутрисемейного общения, соблюдения традиций, обычаев, праздников, бесед на темы истории родного народа и т. п. (G. P. Knight); наличия родителей, принадлежащих к одному или разным этносам (В. П. Левкович, Л. Д. Кузмицкайте; Е. М. Галкина).

Вопрос о школьных учебниках как возможном источнике формирования этнической идентичности частично затрагивался в работах В. Н. Павленко [4]. Однако работы, посвященные исследованию влияния изучения народного фольклора в школе на становление этнической идентичности школьников, отсутствуют.

В то же время многие исследования раскрывают потенциальные возможности использования фольклора в разных сферах деятельности человека (Г. А. Барташевич, В. А. Владимирова, В. И. Климов). Особое внимание ученых сосредоточено на изучении воспитательной 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, связанные с реализацией 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 [6]; развитие творческой самореализации в процессе изучения фольклора (О. Н. Костюшина, 2009; привитие интереса к фольклору славянских народов [5]; формирование культуры школьников средствами фольклора [7]. В системе дошкольного образования фольклор становится источником получения знаний при исследовании проблемы эстетического воспита-

ния, развития музыкальных способностей (Т. В. Антонова, О. Н. Анциперович, А. Г. Григорьева, Т. С. Есаян). Изучается роль фольклора в воспитании личности ребенка в семье (Р. М. Алиев, Дзамыхов; Г. Н. Пивнева), подчеркивается преемственность в реализации фольклора в системе «дошкольное образовательное учреждение–начальная школа» (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; М. И. Корякина, А. А. Мирзаянов, Б. С. Найденов, М. М. Никеева) и дошкольного возраста (Д. А. Абдрахманова, Н. С. Карпинская, О. В. Леонова, Х. И. Салимханова, Л. А. Сидорова, 2001) [8], а также на формирование этнической идентичности младших школьников [9] и студентов-психологов средствами сказкотерапии [10]. В рамках заявленной темы интерес представляют исследования, посвященные изучению технологии ценностно-смыслового освоения фольклора на профильном уровне в старшей школе (О. Н. Яковлева), а также формирования этноценностных ориентаций у воспитанников детского дома в условиях дополнительного образования (Л. Томилина), развитие этнической толерантности подростков средствами фольклора в учреждениях дополнительного образования детей (Д. В. Корнев).

Кроме того, в рамках заявленной проблемы определенное значение имеют исследования этнического сознания белорусов на материале семейной и обрядовой поэзии [11]; отражения социально-этических идеалов народа в белорусской сказке (В. В. Козлов); формирования нравственных ценностных ориентиров учащихся общеобразовательной школы средствами устного народного творчества (В. В. Пашкевич); развития национального самосознания детей старшего дошкольного возраста в разных видах деятельности средствами белорусской народной педагогики, в том числе фольклора (Л. Н. Воронежская); формирования национального самосознания подростков средствами фольклора (Л. Л. Рожкова).

Таким образом, теоретический анализ литературы по проблеме требует более

пристального внимания исследователей к изучению этнопсихологического и этнопедагогического потенциала русского и белорусского фольклора в процессе развития этнической идентичности младших школьников, как наиболее сензитивном возрасте в ее становлении, а имеющиеся наработки могут стать основой для проведения собственного исследования обозначенной проблемы.

Проект научно-исследовательской программы. Поставленные в ходе анализа проблемные вопросы послужили отправными точками для разработки практической части научно-исследовательской программы и проведения эмпирического исследования на территории Смоленской и Витебской областей.

Организационным методом эмпирического исследования выступит сравнительный метод, или метод возрастных «поперечных» срезов. Из эмпирических методов будут использованы такие, как психолого-педагогический эксперимент, психодиагностическое тестирование, полуструктурированное интервьюирование, включающее различные вопросы и задания, направленные на получение информации от детей и поддержание их внимания и интереса.

Исследование намечено провести в два этапа: до и после изучения фольклорного материала на уроках литературного чтения, среди учащихся вторых-третьих классов общих образовательных школ городов Смоленска и Витебска. Исследование будет проводиться с каждым ребенком индивидуально.

Практическая часть программы эмпирического исследования состоит из двух блоков и включает методический инструментарий, который позволит выявить роль фольклора в формировании позитивной этнической идентичности русских и белорусских школьников.

Первый блок нацелен на выявление структуры этнической идентичности младших школьников и содержательного наполнения основных ее компонентов: когнитивного и аффективного до и после изучения фольклорного материала.

Показателями содержания *когнитивного компонента* этнической идентичности будут выступать:

- уровень знаний, когний младших школьников о своем и других этносах, проживающих в Смоленской или Витебской областях;

– знания о географии, языке, символах, основных традициях и обрядах русской и белорусской культур;

– степень осознания принадлежности к русскому или белорусскому этносу;

– степень важности этнической принадлежности;

– степень идентификации себя с этнической группой.

Показателями содержания *аффективного компонента* этнической идентичности выступят:

– позитивные/негативные чувства, испытываемые к представителям своего и других народов;

– субъективные чувства к родной земле;

– социальные эмоции и чувства национальной гордости или стыда, позора или восхищения и др.

В качестве *рабочих гипотез* исследования в рамках первого блока выносятся следующие предположения: содержание когнитивного компонента этнической идентичности младших школьников будет характеризоваться несистематичностью и размытостью представлений о своем и других этносах. Аффективный компонент этнической идентичности младших школьников будет включать в целом недифференцированное положительное отношение и положительные чувства как к своей, так и к другой этнической группе. После изучения фольклора когнитивный компонент этнической идентичности младших школьников будет характеризоваться большей четкостью и содержательностью, а аффективный – большей дифференцированностью испытываемых положительных чувств к своему и другому народам.

После изучения фольклора в содержании этнической идентичности младших школьников произойдут определенные изменения. Мы предполагаем, что увеличится важность приписываемой детьми этнической идентичности, степень идентификации детей со своей этнической группой, степень позитивности восприятия другой этнической группы, а также количество и разнообразие приписываемых своей группе прилагательных.

Диагностический комплекс первого блока программы будет включать в себя модификации трех методик, разработанных М. Барретом для измерения оценки субъективной важности, придаваемой детьми сво-

ей этнической идентичности; для оценки степени этнической идентификации детей со своей этнической группой; для описания позитивности/негативности представителей своей и других этнических групп [3], а также методику расовых и этнических atti-тудов Э. Дойл и Ф. Эбауд (*Doyle, Aboud, 1995*), адаптированную для российских младших школьников и апробированную в московских школах Н. В. Шескиной [1].

Второй исследовательский блок программы предназначен для выявления этно- и социокультурного контекста развития ребенка и включает авторскую анкету, вопросы которой будут направлены на изучение особенностей ближайшего социального окружения младшего школьника (степени поликультурности школы, класса), его эмоционального самочувствия (уровня удовлетворенности его различными сторонами собственной жизни), объективной и субъективной оценки его успехов в учебной деятельности.

Показателями этно- и социокультурного контекста развития младшего школьника будут выступать:

– моноэтничность/полиэтничность состава школы, класса, семьи;

– доминирующий или предпочитаемый язык общения в школе и дома;

– степень удовлетворенности ребенка взаимоотношениями с родителями, учителями, одноклассниками, а также своим положением в классе, достижениями в учебной деятельности, физическим состоянием и проведением досуга;

– объективная оценка успеваемости со стороны учителей, выступающих в данном случае в роли экспертов.

Рабочая гипотеза исследования, сформулированная в рамках второго блока, гласит: поликультурность школы, класса, ближайшего социального окружения, степень субъективной благополучия/неблагополучия ребенка будут усиливать процессы этнической идентификации младших школьников и оказывать определенное влияние на содержание когнитивного и аффективного компонентов этнической идентичности, в том числе и после изучения русского и белорусского фольклора.

Представленная программа теоретико-эмпирического исследования русского и белорусского фольклора как культурного средства

развития позитивной этнической идентичности детей младшего школьного возраста будет апробирована в ходе пилотажного исследования. Пилотаж позволит оценить качество и надежность методического инструментария и процедуру организации исследования, в результате которого будут внесены коррективы и изменения в окончательные варианты методик и приемы сбора данных.

Заключение. Научная значимость исследования роли фольклора в развитии этнической идентичности младших школьников в условиях поликультурного социума на примере Смоленщины и Витебщины обусловлена недостаточной изученностью влияния средств культуры на становление этнической идентичности как важного феномена, обеспечивающего социально-психологическую безопасность личности.

Заявленное исследование актуально в создании нового научного направления в области сравнительно-сопоставительного изучения культурных средств «консервации» и «трансляции» ценностей, установок, ментальности, моделей поведения, принятых в той или иной культуре и их влияния на развитие этнического самосознания и формирование личности в целом.

Осуществление разработанной программы позволит получить новое знание о процессе формирования этнической идентичности младших школьников посредством изучения фольклора русского и белорусского народов; определит значение народного фольклора в формировании когнитивных и аффективных компонентов этнической идентичности младших школьников; выявит этнопсихологические и этнопедагогические механизмы, условия и факторы, детерминирующие формирование этнической идентичности детей в условиях близкородственной поликультурной среды; наконец, расширит возможности практического применения научных результатов в области разработки научно обоснованных программ развития этнической идентичности с учетом исторически сложившегося этносамообраза поликультурных регионов.

Таким образом, реализация предлагаемой программы будет способствовать проведению сравнительно-сопоставительного исследования русского и белорусского фольклора как культурного средства «консерва-

ции» и «трансляции» ценностей, установок, ментальности, моделей поведения, принятых в изучаемых культурах, и получению нового научного знания о влиянии фольклора на развитие этнического самосознания и формирование личности в целом. Исследование расширит возможности практического применения научных результатов в области разработки научно обоснованных программ развития этнической идентичности с учетом исторически сложившегося этносамообраза поликультурных регионов.

Исследование проводится при финансовой поддержке РГНФ, № 15-26-0400 и БРФФИ, № Г15РП-002 в рамках научно-исследовательского проекта «Русский и белорусский фольклор как фактор формирования этнической идентичности детей младшего школьного возраста в поликультурном социуме».

ЛИТЕРАТУРА

1. Стефаненко, Т. Г. Этнопсихология: учебник / Т. Г. Стефаненко. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект-Пресс, 2009. – 368 с.
2. Гриценко, В. В. Этническая идентичность и социально-психологическая адаптация / В. В. Гриценко // Изв. Саратов. ун-та. – 2006. – Т. 6, Сер. Философия. Психология. Педагогика. – Вып. 1–2. – С. 62–70.
3. Развитие национальной, этнолингвистической и религиозной идентичности у детей и подростков / отв. ред.: М. Баррет, Т. Рязанова, М. Воловикова. – М.: Издательство Института психологии РАН, 2001. – 196 с.
4. Павленко, В. Н. Общая и прикладная этнопсихология / В. Н. Павленко, С. А. Таглин. – М., 2005.
5. Михайлова, О. С. Формирование интереса у младших школьников к фольклору славянских народов: дис. ... канд. пед. наук / О. С. Михайлова. – Волгоград, 2010. – 193 с.
6. Иванова, С. В. Формирование мотивационно-ценностного отношения младших школьников к детскому фольклору на основе этнопедагогизации учебно-воспитательного процесса: дис. ... канд. пед. наук / С. В. Иванова. – Чебоксары, 2011. – 180 с.
7. Ахмадова, Т. Х. Формирование художественной культуры школьников средствами фольклора: автореф. ... дис. канд. пед. наук / Т. Х. Ахмадова. – Махачкала, 2011. – 19 с.
8. Орлова, А. П. Народная сказка как средство нравственного воспитания дошкольников: актуализация проблемы / А. П. Орлова, Н. Э. Шабанова // Весн. Віцебск. дзярж. ун-та. – 2014. – № 2. – С. 75–81.
9. Беляева, Е. В. Психолого-педагогическое воздействие сказки на формирование этнической идентичности младших школьников: дис. ... канд. пед. наук / Е. В. Беляева. – Курск, 2005. – 204 с.
10. Улымжиева, Е. А. Развитие этнической идентичности студентов-психологов средствами сказкотерапии: дис. ... канд. психол. наук / Е. А. Улымжиева. – М., 2003. – 215 с.
11. Казакова, И. В. Этническое сознание и этнопсихология белорусов (на материале семейных обрядов и обрядовой поэзии Могилевщины): автореф. ... дис. канд. филол. наук / И. В. Казакова. – Минск, 1993. – 19 с.

Поступила в редакцию 12.03.2015 г.

Инновационно-творческая деятельность в учебном процессе художественно-графического факультета

Беженарь Ю. П.

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



В статье рассматриваются мероприятия по реализации инновационной творческой деятельности, осуществляемые на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова. На реальных примерах автор статьи рассматривает их необходимость и значимость включения в учебный процесс. Модель «педагог–студент» трансформируется в модель «личность–личность», и главной целью образовательного процесса факультета становится качественное изменение личности студента. Развитие мотивации, самостоятельности, нестандартного мышления – основные цели инновационно-творческой деятельности художественно-графического факультета. Совершенствование учебно-образовательного процесса всегда являлось одним из приоритетных направлений работы вуза. Общеизвестно, что инновационные методы обучения дают возможность качественно и быстро получить хороший результат. Применение разнообразных инноваций методов повышает мотивацию и интерес к самой учебно-познавательной деятельности. Инновация в системе образования связана с внесением изменений в цели, содержание, методы и технологии, формы организации совместной деятельности педагога и студентов, в систему контроля и оценки качества образования и систему управления.

Ключевые слова: учебный процесс, форма, организация, альтернативный, инновационная, творческая, педагогические инновации, художественно-графический, творчество, способности, деятельность, студент.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 112-121)

Innovation and Creative Activity in the Academic Process of the Art Faculty

Bezhenar Yu. P.

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

Measures on the implementation of innovation creative activity carried out at the Art Faculty of Vitebsk State P. M. Masherov University are considered in the article. On real examples the author stresses their necessity and importance of inclusion into the academic process. The model of Teacher–Student is transformed into the model of Personality–Personality, and qualitative transformation of the personality of the student becomes main aim of the Faculty academic process. Development of motivation, independence, non standard thinking are main goals of innovation creative activity at the Art Faculty. Improvement of the academic process has always been one of the priority directions of the university. It is well known that innovation methods of teaching make it possible to qualitatively and quickly obtain a good result. Application of different innovation methods increases motivation and interest in the academic activity itself. Innovation in education is connected with introduction of changes into aims, content, methods and technologies, forms of organization of the joint activity of the teacher and the students, into the system of control and assessment of the quality of education as well as into the system of management.

Key words: academic process, form, organization, alternative, innovative, creative, pedagogical innovations, art, creativity, abilities, activity, student.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 112-121)

Адрес для корреспонденции: e-mail: hgfvitebsk@mail.ru – Ю. П. Беженарь

Студенты наиболее активно усваивают информацию при самостоятельной поисковой, творческой деятельности, при вовлечении обучающихся в разрешение учебных ситуаций, имитирующих профессиональные проблемы. Изучение инновационного педагогического опыта показало, что особую значимость для творческого развития студентов художественных специальностей имеет создание в образовательном процессе условий, способствующих раскрытию их творческого начала, творческих возможностей, приобретению опыта творческой деятельности, которые в совокупности своей обеспечат подготовку будущих специалистов к инновационной профессиональной деятельности.

Целью статьи является анализ мероприятий по реализации инновационной творческой деятельности осуществляемые на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова.

Инновационное образование, по мнению ученых-педагогов, – это процесс и результат такой учебной и образовательной деятельности, который, помимо поддержания существующих традиций, стимулирует стремление у будущих специалистов внести изменения в существующую культуру, социальную сферу, экономику и т. д. с целью создания нового, конкурентоспособного продукта, доведения его до потребителя и – как результат – улучшение качества жизни [1].

Педагогические инновации – это: внесение в образовательную среду улучшений отдельных частей, компонентов образовательной системы, новые средства, методы, технологии, программы, а также поиск новых методик и программ, их внедрение в образовательный процесс и творческое переосмысление. Инновации – это интеграция образования, науки и творчества, а также инструментарий повышения качества образования.

В силу специфики профессиональной деятельности педагогов-художников, дизайнеров, одной из наиболее важных проблем становится развитие творческих способностей студентов, их художественного дарования, а также развитие личности студента-художника.

Инновационная творческая деятельность – это вид деятельности, связанный с трансформацией идей в новый или усовершенствованный продукт, использованный

в практической деятельности, либо как новый подход к социальным услугам [2].

В этой связи задачей преподавателей художественно-графического факультета является активное использование инноваций для стимулирования творческих способностей студентов в рамках учебного процесса.

Инновационно-творческую деятельность в учебном процессе художественно-графического факультета обеспечивают четыре кафедры: изобразительного искусства; декоративно-прикладного искусства и технической графики; педагогики и кафедра дизайна.

В планы кафедр включены мероприятия по инновационно-творческой деятельности, направленные на развитие творческих способностей студентов, предусмотрены все возможные действия для достижения успеха.

Основные мероприятия по осуществлению инновационной творческой деятельности. Основными мероприятиями по осуществлению кафедрами художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова инновационной творческой деятельности в учебном процессе являются:

- аудиовизуализация лекционного материала, чтение лекций с использованием различных видов мультимедийного сопровождения;
- разработка и создание электронной базы учебно-методических материалов для студентов, дипломников, магистрантов и аспирантов;
- внедрение интерактивного тренинга, использование ролевых игр на практических и семинарских занятиях;
- использование инновационных методов при проведении студентами и магистрантами собственных исследований, при проведении мастер-классов, персональных выставок, при написании дипломных и магистерских работ, статей, тезисов для участия в конференциях;
- стимулирование в рамках учебных занятий стремления студентов к самостоятельному выбору целей и задач, ответственности за принятые решения;
- важнейшим условием развития творчества учащихся является совместная с преподавателем творческая деятельность;
- деятельность учебно-научно-консультационных центров (УНКЦ) и филиалов кафедр;

- работа учебно-научного комплекса (УНК) «Белорусская керамика» по производству керамических изделий на базе производственно-торгового центра Дома народного творчества и ремесел в г. п. Копысь Оршанского района;

- выполнение научно-исследовательской работы;

- профориентационная работа;

- углубление интеграции с ведущими средними и высшим учебными заведениями Республики Беларусь, России, других стран СНГ и дальнего зарубежья.

Рассмотрим более подробно на примерах проводимые нами мероприятия по осуществлению инновационной творческой деятельности факультета:

1. *Аудиовизуализация лекционного материала, чтение лекций с использованием различных видов мультимедийного сопровождения.*

Например: курс скульптуры, пластической анатомии, истории искусств, начертательной геометрии излагается при поддержке визуального материала с использованием трехмерного компьютерного моделирования. Видеоряд становится опорой для активизации воображения студентов и осознания информации лекции. Применяются слайды, рисунки и фото, видеofilмы, схемы и таблицы. Строго соблюдается визуальная логика подачи материала.

2. *Разработка и создание электронной базы учебно-методических материалов для студентов, дипломников, магистрантов и аспирантов.*

Преподавателями кафедр художественно-графического факультета ведется постоянная работа по наполнению электронной базы лекций, методических разработок, иллюстративного материала, методического видеоматериала (например: «История Замковой улицы», «Виртуальный музей для детей»), учебных пособий, методических рекомендаций, фонда дипломных творческих работ и т. д., который активно в дальнейшем используется в учебном процессе.

Также происходит внедрение в учебный процесс художественно-графического факультета модульно-рейтинговой системы обучения, представляющей собой комплекс организационных, учебных и контрольных мероприятий, базирующийся на учебно-

методическом обеспечении всех видов деятельности по данному предмету.

Модульная система способствует:

1) проверке предметной, методической и социальной компетентности студентов;

2) предоставлению возможности широкой свободы творчества и самореализации;

3) возможности использования электронных версий учебных материалов, вопросов к зачетам и экзаменам из любой точки нахождения при наличии сети Интернет;

4) непрерывному мониторингу учебной деятельности студентов;

5) повышению мотивации студентов к систематической работе по изучению дисциплин в течение семестра;

6) повышению уровня организации учебного процесса на факультете;

7) активизации работы профессорско-преподавательского состава и студентов по обновлению и совершенствованию содержания и методов обучения и т. п.

3. *Внедрение интерактивного тренинга, использование ролевых игр на практических и семинарских занятиях.*

Интерактивный тренинг как форма активного обучения, за короткое время позволяет студентам не только приобрести знания, освоить новые навыки, но и заложить основы подходов к решению жизненных и профессиональных ситуаций за пределами учебной аудитории.

В этих условиях учебная задача превращается в производственную проблему, что обогащает и усиливает мотивацию и побуждение к творческой деятельности. Особое значение приобретают мотивы самореализации, для их актуализации и формирования внутренней мотивации особое значение имеет личностная включенность преподавателя в совместные выставочные проекты.

В этом учебном процессе преподаватель выступает как консультант, а студент – как активный последователь. Оба становятся соавторами, создавая в процессе поиска реальный художественный продукт.

Для повышения эффективности учебного процесса используются примеры самостоятельных работ студентов не только в виде художественных произведений, но и в виде буклетов, информационных бюллетеней, презентаций. Студентам предоставляется широкая свобода творчества и самореализа-

ции, поэтому все стараются проявить самостоятельность в поисковой деятельности.

Практика проведения такого рода занятий показывает, что студенты учатся устанавливать связи между понятиями и явлениями, увеличивается субъективная масса их знаний, обучающиеся перестают пассивно воспринимать готовые факты, понятия, суждения, они все чаще ставят в ситуации самостоятельного решения проблемных задач.

Это оптимизирует процесс обучения и развивает опыт профессионально-творческой деятельности, устойчивый интерес к предмету.

Например:

- преподавателями кафедры дизайна совместно со студентами по заявке председателя витебской областной организации ОО «БАБНУФ» разработан проект дизайн-концепции мемориального комплекса концлагеря «5-й полк «К1-313 SD» «Непокоренные», посвященный узникам фашизма Витебской области 1941–1944 гг. Основная концепция – создание места, среды, напоминающей нам те страшные времена, которые с достоинством выдержали узники – наши солдаты, мирные жители и дети;

- разработаны дизайн-проекты интерьера класса живописи и рисунка учебного корпуса № 4 художественно-графического факультета, ведется разработка интерьера фойе 1 этажа главного корпуса ВГУ имени П. М. Машерова;

- разработаны дизайн-проекты виртуальных 3D-туров городской среды и среды интерьеров общественных зданий города и области. Виртуальные 3D-туры – наглядный пример демонстрации дизайн-проекта любого помещения.

Виртуальный 3D-тур, виртуальная 3D-панорама интерьера помещения имитирует реальное посещение объекта, создает эффект присутствия, позволяет рассмотреть все вокруг под любым углом. Фактически – это единственный способ показать весь объем помещения вокруг наблюдателя на плоскости монитора. Основное применение трехмерные панорамы находят при оформлении дизайн-проектов интерьеров, проведении презентаций.

4. *Инновационные методы используются при проведении студентами и магистрантами собственных исследований, при*

проведении мастер-классов, персональных выставок, при написании дипломных и магистерских работ, статей, тезисов для участия в конференциях.

Так, например:

- студенты художественно-графического факультета заочной формы обучения, Ершовские Юрий и Екатерина приняли участие в IV Международном фестивале русской поэзии и культуры «Арфа Давида-2015», г. Нацерет Илит, Израиль. Они награждены почетными дипломами за участие в выставке и искренний интерес к наследию Книги Книг с опубликованием в арт-каталоге «Сотворение мира» (2015 г., г. Нацерет Илит, Израиль);

- на празднование Дня святого Валентина, студенты 3 курса, разработали забавные подарочные аксессуары, сделали интересное оформление в фойе 1 этажа художественно-графического факультета, где каждый желающий получил незабываемые впечатления от увиденного, подарок и фотографии на память с главным персонажем праздника «Валентинкой» и забавными аксессуарами;

- в 2015 году в рамках Недели художественно-графического факультета впервые проведены конкурсы стенгазет и дружеского шаржа, посвященных Дню смеха. На конкурс молодые художники представили 12 стенгазет и около 25 шаржей. Шаржи студенты рисовали в большинстве на своих преподавателей и декана, а также на своих друзей.

Проведение данного мероприятия пробудило мотивацию и интерес к выставочной деятельности студентов-первокурсников. После конкурса ряд студентов ХГФ организовали свои персональные выставки:

а) май 2015 года – творческо-экспериментальная фотовыставка «FREEZELICHT» студента 1 курса специальности «Изобразительное искусство и компьютерная графика» Караулова Виктора;

б) 23 апреля 2015 года в стенах Витебского художественного музея состоялось открытие первой персональной выставки творческих работ магистранта художественно-графического факультета Ян Шо (куратор О. Д. Костогрыз). Ранее Ян Шо неоднократно уже участвовала в различного рода групповых выставках, проходивших в Могилеве, Витебске, Москве и Минске;

в) май 2015 года – творческая выставка магистранта художественно-графического

факультета Лю Йона, под руководством куратора Г. С. Федькова;

в) ноябрь 2014 года – организовано открытие персональной творческой выставки «ШАМУРЛА» студента 4 курса специальности «Дизайн» Слижова Стаса. Представленная экспозиция состоялась благодаря многолетнему труду Слижова Стаса под руководством доцента кафедры изобразительного искусства О. Д. Костогрыза в рамках кружка эстампной мастерской по графике;

г) январь 2015 года в Галерее искусств г. Минска прошла выставка живописи «Поэзия цвета», в которой участвовали молодые китайские художники – выпускники художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова.

Молодые художники из Китая – Ян Шо, Лю Йон, Сунь Кай, Чжоу Лиина, Ли Синьчжоу, Янь Цонъю вначале по три года учились в Профессиональной академии в городе Хух-Хото (автономный регион Внутренняя Монголия) в Китае. Затем продолжили свое обучение на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова;

д) выставка студенческих работ «Традиции и современность» в Музее-усадьбе И. Репина «Здравнево», сентябрь 2014 г. – 21 студенческая работа;

е) выставка студенческих работ в учреждении культуры «Краеведческий музей г. Витебска», октябрь 2014 г. – 39 студенческих работ, в г. Глубокое, октябрь 2014 г. – 32 студенческих работ, в г. п. Копысь, февраль 2015 г. – 15 студенческих работ;

ж) выставка профориентационного направления, посвященная Году молодежи «Дыалог часу», Витебск, май 2015 г. – 22 студенческие работы;

з) художественно-графический факультет принял активное участие в организации экспозиции по декоративно-прикладному искусству в рамках международного конгресса «Поддержка одаренности – развитие креативности», проходившего в ВГУ имени П. М. Машерова в сентябре 2014 г.

Активно проводятся студентами факультета мастер-классы:

– по скульптуре для детей и взрослых на тему «Лепка геральдического рельефа» (А. Свиридович, А. Житковский, Е. Головкин, А. Ольховичков – 1 курс);

– по современной живописи на тему «Абстрактная композиция» (К. Демчев – 2 курс).

5. *Стимулирование в рамках учебных занятий стремления студентов к самостоятельному выбору целей и задач, ответственности за принятые решения. Особое внимание уделяется созданию креативного поля между педагогом и студентом и различным формам проблемного обучения.*

Например:

- преподаватели факультета проводят работу и готовят студентов для участия в международных выставках «Арт-Сессия», «Арт-Академия» (выбор нестандартных форматов, актуальная стилистика, нетрадиционные изобразительные материалы и инструменты) (2015 год – 12 дипломов);

- управление образования Витебского областного исполнительного комитета, учитывая значительные традиции художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова в сфере художественного творчества, пригласило представителей ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова поучаствовать в спортивно-художественном празднике «Витебская лыжня – 2015», проходившем в урочище «Воробьевы горы» города Городка. Активное участие в конкурсе снежных фигур приняла группа 31-2, во главе со своим куратором – старшим преподавателем кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики Герасимовым Александром Анатольевичем.

Фигуры нужно было изготовить из снега, используя различные инструменты и материалы, подготовленные заранее (пилы, резаки, фены).

Студенты специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из дерева)» слепили из снега по заранее подготовленному ими каркасу «Слоненка» с интересной стилизацией формы;

- сентябрь 2014 года – состоялся III Областной смотр-конкурс по декоративно-прикладному и изобразительному искусству для людей с ограниченными возможностями «Солнечный мир для всех». Конкурс организован отделом по научной работе учреждения культуры «Витебский областной краеведческий музей».

Для работы в жюри конкурса были приглашены преподаватели художествен-

но-графического факультета. В рамках проведения данного мероприятия в музее-усадьбе И. Репина (Здравнево) ими проведены мастер-классы для участников конкурса: по лепке; по технике ниточного дизайна (изонити);

- 18 февраля 2015 года состоялось открытие студенческой выставки «Пленэр–2014». Творческие работы, выполненные во время учебной (пленэрной) практики под руководством доцента, кандидата педагогических наук Г. С. Федькова представили студенты 51-1 группы;

Студенты 51 группы художественно-графического факультета уже являлись участниками таких выставок, как «Мы за здоровый образ жизни», «Маладзік», г. Витебск, 2011 г.; «Красота вокруг нас», ДХШ, г. Орша, 2012 г.; «Пленэр», выставочный зал ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова, 2013 г., 2014 г.; «Поклонимся тем годам», Художественный музей, г. Витебск, 2014 г. и др. Хочется отметить, что для факультета такая плодотворная деятельность всей группы является редким исключением. Мало кто из студентов осмеливается провести выставку, будучи на 1 курсе, а в этом случае мы видим целую группу, активно участвующую как в выставочной деятельности, так и в научной;

- в рамках экологического проекта и Недели художественно-графического факультета 2 апреля 2015 года в библиотеке им. В. И. Ленина состоялось открытие выставки «Природа глазами художников и биологов», на которой представлены работы преподавателей и студентов художественно-графического и биологического факультетов ВГУ имени П. М. Машерова, выполненные в условиях пленэра и учебной полевой практики.

Выставка подготовлена в рамках экологического проекта «Природа – источник эстетически ценных, жизненно необходимых объектов и явлений». На этюдах и фотографиях запечатлена удивительная природа Витебщины, которая вдохновляла на творчество многих известных в мире художников, поэтов, музыкантов. Информационное обеспечение выставки имеет просветительскую и воспитательную функции, и направлено на осознание любителями природы ее уникальности и незащищенности от необдуманной хозяйственности и иной деятельности человека;

- 16 апреля 2015 г. впервые за годы существования кафедры дизайна в выставочном зале художественно-графического факультета состоялось открытие студенческой выставки «Световые и конструктивные формы», на которой были представлены учебные макеты и модели творческих светильников студентов 1, 2, 4 и 5 курсов специальности «Дизайн».

Во время торжественной части были включены 36 моделей светильников. Все присутствовавшие смогли ощутить таинственную атмосферу и игру света. Кроме этого, впечатление дополняла фоновая музыка Morphine с оригинальным стилем группы – своеобразная смесь рока, джаза и блюза в низкой тональности. В завершении участникам выставки были вручены памятные сувениры с символикой света и буклеты с фотографиями моделей экспонируемых светильников;

- январь 2015 г. в г. Мёры открыты выставка работ студентов художественно-графического факультета и персональная выставка творческих работ доцента кафедры изобразительного искусства Г. П. Исакова.

По уже сложившейся традиции и при активном содействии школы искусств (директор – выпускник ХГФ Б. Ч. Чернявский), выставка студенческих работ разместилась в зале детской библиотеки г. Мёры. В экспозицию вошли 23 работы из методического фонда кафедры изобразительного искусства. Это акварельные листы, гуаши, рисунки и графические композиции, выполненные студентами 1–2 курсов. Активное участие преподавателей художественно-графического факультета в выставочной деятельности является рекламным движением, направленным на агитацию абитуриентов для поступления в ВГУ имени П. М. Машерова.

6. Важнейшим условием развития творчества учащихся является совместная с преподавателем творческая деятельность. Она возможна лишь тогда, когда решается задача по достижению общего творческого результата.

Совместное творчество преподавателя и студентов необходимо для социально-личностного развития студентов, формирования ценностных установок, нравственно-экономических качеств, мотивов, а также для развития потребности в самопознании,

адекватной оценки своей готовности к различным видам социальной деятельности.

Например:

– выставочный проект доцента Г. С. Федькова совместно со студентами 2–3 курсов, посвященный 70-летию Великой Победы, направлен на гражданское становление студентов;

– в художественно-музыкальном проекте «DECIDERIO», представленном в Витебском художественном музее, под руководством старшего преподавателя кафедры изобразительного искусства, члена БСХ М. В. Левковича, разработали способ передачи музыкальных ассоциаций при помощи средств изобразительного искусства с применением современных технологий: демонстрация на стены и потолок музейного помещения картин с музыкальным сопровождением, благодаря чему зрители оказываются внутри художественной среды. Данный проект был подготовлен специально для Всемирной ночи музеев.

Подобные проекты позволяют: развивать у личности способности к творческой деятельности; обновлять содержание обучения; интегрировать знания, приобретаемые в ходе изучения смежных дисциплин; оптимизировать процесс обучения, достигая высокого качества знаний, умений и навыков; развивать опыт профессионально-творческой деятельности; перемещать акцент с процесса преподавания на процесс «учения» самих будущих специалистов, что способствует их личностно-ориентированному обучению и умению мыслить самостоятельно, а также способствует совершенствованию профессиональной подготовки.

Учебно-творческая работа студентов уже встроена в учебный процесс художественно-графического факультета. Творческие работы выполняются в соответствии с учебными планами и программами в обязательном порядке.

Особенность применения в учебном процессе творческих проектов заключается в том, что они не имеют заранее проработанной структуры. В подобном процессе преподаватель определяет общие параметры и указывает пути решения. Творческие проекты стимулируют максимальную активизацию творческого начала студентов.

7. Одной из важнейших инноваций, внедряемых факультетом, является деятель-

ность учебно-научно-консультационных центров (УНКЦ), созданных кафедрой педагогики на базах: «Государственная гимназия № 3 им. А. С. Пушкина», «Государственная средняя школа № 45», «Государственная вспомогательная школа № 26», «Государственный специализированный сад № 18 для детей с нарушением речи», «Государственный городской центр коррекционно-развивающего обучения и реабилитации», а также кафедрами дизайна и изобразительного искусства на базах ГУО «Детская школа искусств № 3 “Маладзік”», ГУО «Детская школа искусств № 1». В настоящее время все центры сегодня получили репутацию реально действующих.

Основу концепции взаимодействия этих учебных заведений составляет представление о среднем образовательном учреждении и вузе, как о двух равноправных партнерах, усилия которых направлены на решение общей проблемы образованности региона, формирования его культуры. Исходя из концепции, целью сотрудничества является долгосрочное научно-исследовательское и учебно-методическое сотрудничество университета, гимназии и школы в целях подготовки всесторонней гармонически развитой личности школьника, высококвалифицированных специалистов для учреждений образования, максимально подготовленных к практической профессионально-педагогической деятельности, а также повышение профессионализма учителей, внедрения инноваций в учебно-воспитательный процесс университета, гимназии, школы.

Например, из совместных мероприятий проведенных в рамках УНКЦ в 2014–2015 учебном году являются:

- ноябрь 2014 года – в стенах ГУО «Детская школа искусств № 3 “Маладзік”» состоялось открытие персональной выставки по живописи старшего преподавателя кафедры изобразительного искусства Д. А. Горолевича. Представленная им экспозиция – очередной совместный проект филиала кафедры изобразительного искусства (УНКЦ) на базе школы искусств № 3 и № 1;

- 17 марта 2015 года в выставочном зале художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова состоялось открытие выставки творческих работ учащихся художественного отделения Госу-

дарственного учреждения образования «Детская школа искусств № 1 г. Витебска», посвященной 70-летию Победы в Великой Отечественной войне.

Цель проведения выставки – предоставление детям возможности творчески проявить и осмыслить себя в Мире без войны, в красочном мире Искусства, Красоты и Гармонии.

8. В текущем учебном году кафедрой декоративно-прикладного искусства и технической графики продолжается работа учебно-научного комплекса (УНК) «Белорусская керамика» по производству керамических изделий на базе производственно-торгового центра Дома народного творчества и ремесел в г. п. Копысь Оршанского района.

- согласно утвержденному плану работы, проводятся учебные и производственные практики студентов специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из керамики)», выставки студенческих работ и мастер-классы преподавателей кафедры по формированию практических умений и навыков различных видов народных художественных ремесел (И. А. Ковалёк, С. Н. Кацуба, Т. П. Уласевич);

- осуществляется проведение научно-исследовательской работы на тему «Региональные особенности керамики Копыси в контексте развития керамики Беларуси» (И. А. Сысоева, И. А. Ковалёк, В. В. Шамшур, С. Н. Кацуба);

- в декабре 2014 г. преподаватели И. А. Сысоева, И. А. Ковалёк, С. Н. Кацуба провели практический семинар по изготовлению сувенирной продукции для мастеров центра, учащихся школ Оршанского района;

- с целью активизации сотрудничества, выставочной и профориентационной деятельности проведен круглый стол с сотрудниками отдела идеологической работы, культуры и по делам молодежи г. Орши.

Таким образом, проведенный анализ работы научно-консультационных центров и учебно-научного комплекса позволяет сделать вывод о том, что данная деятельность является инновационной, научно-организованной, осознанной и целенаправленной, уже сегодня носит системный характер и способствует решению задач инновационного образования.

9. Кафедрой декоративно-прикладного искусства и технической графики осущест-

вляется выполнение научно-исследовательской работы (договоры № 01/15, 68/13) на тему «Изучение художественных, технологических и эксплуатационных особенностей предметов храмовых интерьеров в канонических традициях Белорусской Православной Церкви. Разработка и изготовление в материале резных аналоев и киотов для второго молельного зала Храма Святого мученика Лонгина Сотника г. Витебска».

Изучены художественные, технологические и эксплуатационные особенности предметов храмовых интерьеров в канонических традициях Белорусской Православной Церкви. Разрабатываются эскизы, рабочие чертежи деталей и узлов, сборка аналоев и киотов в соответствии с техническим заданием.

С целью воспитания детей и подростков на основе православных традиций и сохранения культурного наследия, организации сотрудничества учреждения образования Шарковщинского района с православной церковью по просьбе протоиерея Петра Барановского изготовлен комплект кукол для рождественской батлейки.

На базе кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики совместно с государственным учреждением образования «Витебский городской центр дополнительного образования детей и молодежи» прошли городской семинар «Декоративно-прикладное искусство: традиции и современность» (12.12.2014) и городская практическая конференция педагогических идей и проектов «Сохранение традиций белорусских ремесел и способы поддержания интереса детей к народному творчеству» (февраль 2015 г.). Преподавателями кафедры проведены мастер-классы по художественной обработке керамики, плетению из соломки, плетению поясов. По результатам работы получены три акта о практическом использовании материалов в учебном процессе ГУО «Витебский городской центр дополнительного образования детей и молодежи», что будет способствовать повышению профессиональной компетентности педагогов.

Участники конференции и семинара – педагогические работники учреждений дополнительного и общего среднего образования г. Витебска.

Подобные конференции способствуют:

- выявлению, взаимобмену и распространению передового педагогического опыта в области детского декоративно-прикладного творчества;

- консолидации усилий педагогов дополнительного и общего среднего образования в развитии ремесел и поддержании интереса детей к народному творчеству;

- сохранению и продвижению технологических и творческих традиций ремесленничества Беларуси в детском творчестве.

Преподаватели факультета организуют работу студентов по созданию сувенирных изделий и их реализации на выставках-ярмарках университета, города, области и республики:

- арт-лавка, ВГУ имени П. М. Машерова;

- выставка-продажа, посвященная празднику осени «Асенні кірмаш», г. Витебск, сентябрь 2014 г.;

- областная ярмарка учреждений образования, г. Витебск, октябрь 2014 г.;

- выставка-продажа на областном празднике «Дажынкi», октябрь 2014 г., г. Городок;

- предновогодняя ярмарка, ВГУ имени П. М. Машерова, декабрь 2014 г.;

- ярмарка, посвященная Дню святого Валентина, ВГУ имени П. М. Машерова, февраль 2015 г.;

- ярмарка «Светлый праздник Пасха», ВГУ имени П. М. Машерова, апрель 2015 г.;

- областная ярмарка учреждений образования, г. Витебск, апрель 2015 г.

10. Профориентационная работа.

- 24 апреля 2015 года в рамках профориентационной работы и рекламной акции открытия педагогического класса художественно-исторического профиля на базе гимназии № 4 г. Витебска на художественно-графическом факультете состоялся городской конкурс детского рисунка, посвященный 220-летию со дня рождения А. С. Грибоедова. Конкурс проводился для учащихся 9 классов на базе художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова;

- в марте 2015 года в стенах Витебского художественного музея состоялось открытие персональной юбилейной выставки акварели «Зачараваньне» Михаила Васильевича Левковича. Старший преподаватель кафедры изобразительного искусства

художественно-графического факультета М. В. Левкович является членом союза художников Республики Беларусь. Его работы находятся в музее М. Шагала в Витебске, в Витебском художественном музее, в Полоцкой картинной галерее, в «Elkes-Galeri» и галерее «Lust auf Kunst» в Германии, а также в государственных и частных коллекциях Беларуси, Украины, Германии, Франции, Испании, Италии, США, Чехии, Польши, России, Литвы, Латвии и др.;

- совместно с Витебским художественным музеем нами подготовлена выставка живописи Любови Константиновны Дукальской (1924–2003), преподавателя и художника, которая вместе с В. Дежицем, Г. Кликушиным, И. Столяровым, В. Смердинским, Д. Генеральничкиным и др., стояла у истоков Витебской художественной школы второй половины XX века;

- 23 апреля 2015 года совместно с Витебским областным краеведческим музеем и Витебским объединением Белорусским союзом художников нами организована выставка «Художественные произведения о Великой Отечественной войне». Цель экспозиции – передать через изобразительное искусство не только героизм, но и показать трагедию народа;

- 7 мая 2015 года в выставочном зале художественно-графического факультета состоялось открытие выставки «НАША МІНУЛАЕ», посвященной 70-летию ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ.

В экспозиции представлены произведения участников Великой Отечественной войны Ивана Столярова и Григория Кликушина, ранее преподававших на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова. Для организации выставки музейные предметы на временное пользование предоставило руководство учреждения культуры «Витебский областной краеведческий музей».

11. Углубление интеграции с ведущими средними и высшим учебными заведениями Республики Беларусь, России, других стран СНГ и дальнего зарубежья.

- 20 февраля 2015 года на базе художественно-графического факультета состоялся Международный круглый стол «Актуальные проблемы современного художественного образования». В рабо-

те круглого стола приняли участие свыше 20 участников, среди которых были руководители и преподаватели СмолГУ и ВГУ имени П. М. Машерова. Участники Международного круглого стола согласовали дальнейшие действия по активизации партнерства двух стран и подчеркнули:

– важность объединения усилий заинтересованных сторон в целях повышения значимости художественного образования и проведения совместных мероприятий в этой области;

– необходимость использования разнообразных инновационных форм продвижения и трансляции опыта художественного образования в современном мире, активного внедрения инновационных образовательных практик;

– важность инициации совместных проектов и мероприятий в системе художественного образования двух стран, среди которых участие в конкурсах-проектах на получение грантов (БРФФИ-РГНФ);

• в рамках развития партнерства с высшими учебными заведениями Латвии в образовательной и творческой сфере художественно-графический факультет ВГУ имени П. М. Машерова с Латвийской Академией искусств, Витебским художественным музеем, Консульством Латвийской Республики в Витебске, Союзом художников Латвии и Ассоциацией художников текстиля Латвии организовали ряд мероприятий, которые прошли с 31 марта по 2 апреля 2015 года.

Так, 31 марта в двух залах Витебского художественного музея при непосредственном участии куратора Консульства Латвийской Республики в Витебске Дагнии Лацэ Атэ и заведующего кафедрой текстиля Латвийской Академии искусств профессора Иевы Круменя прошло открытие художественной выставки «Сучасны тэкстыль Латвіі».

1 апреля Иева Круменя прочитала лекции по стилистике латвийского художественного текстиля и практике подготовки специалистов в этой сфере в Латвийской Академии искусств на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова;

• в выставочном зале художественно-графического факультета состоялось открытие Международной выставки творческих работ преподавателей художественно-графических факультетов СмолГУ и ВГУ имени П. М. Машерова «ПАРАЛЛЕЛИ». Данная художественная выставка, на которой представлены работы преподавателей-художников Витебского и Смоленского государственных университетов, уже пятая в ряду совместных творческих проектов, проходивших как в Витебске, так и в Смоленске;

• преподаватели факультета регулярно приглашаются в качестве членов и председателей жюри городских, областных и республиканских и международных конкурсов и олимпиад по декоративно-прикладному творчеству, изобразительному искусству и трудовому обучению.

Заключение. Главным содержанием применения инноваций в учебном процессе на художественно-графическом факультете является установка на индивидуальность педагога и студента, на отношения «человек–человек», на ценностное восприятие личности и мира. В учебном процессе художественно-графического факультета все сосредоточено на высокой значимости личностного фактора. Модель «педагог–студент» трансформируется в модель «личность–личность», где главной целью образовательного процесса становится качественное изменение личности студента. Развитие мотивации, самостоятельности, нешаблонного мышления – основные цели инновационно-творческой деятельности факультета. В достижении подобной цели наиболее важным является личность преподавателя, его профессиональные возможности, стремление к художественному росту и желание передать студенту совокупность художественных и культурных ценностей общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Инновационное образование: теория и практика: материалы междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22–23 дек. 2011 г. / редкол. С. А. Аксютин; ГУО «Акад. последиплом. образования». – Минск: АПО, 2011. – 571 с.
2. Инструкция о порядке осуществления экспериментальной и инновационной деятельности в сфере образования: утв. постановлением М-ва образования Респ. Беларусь от 01.09.2011 г., № 251.

Поступила в редакцию 16.09.2015 г.

Содержание и структура основных составляющих электронного учебно-методического комплекса по декоративно-прикладному искусству для студентов художественных специальностей

Уласевич Т. П.

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



Процесс подготовки современных электронных учебно-методических комплексов (ЭУМК) рассматривается как пример реализации системного подхода к изучению специальных дисциплин. ЭУМК представлен как информационная, автоматизированная обучающая и техническая система. Рассмотрены основные структурные элементы, функции и требования, предъявляемые к ЭУМК по декоративно-прикладному искусству. Использование возможностей открытого доступа к научно-образовательным ресурсам и репозиторию университета показано как одно из важных направлений реализации системного подхода к организации разработки ЭУМК.

Электронный учебно-методический комплекс по специальным дисциплинам является удобным и понятным средством для освоения учебного материала, при наличии мультимедийных презентаций, демонстраций, виртуальных экскурсий, видеоуроков может являться прогрессивным методом организации самостоятельной контролируемой работы студентов.

Ключевые слова: электронный учебно-методический комплекс, контролируемая самостоятельная работа, модульная организация учебного процесса, соломоплетение, фильцевание, декоративно-прикладное искусство.

(Искусство и культура. — 2015. — № 4(20). — С. 122-127)

Content and Structure of Main Components of the Electronic Applied Arts Academic and Methodological Complex for Art Students

Ulasevich T. P.

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

The process of working out contemporary electronic academic and methodological complexes (EAMC) is considered as an example of the implementation of the system approach to special discipline studies. EAMC is presented as an information, automated teaching and technical system. Basic structural elements, functions and requirements to Applied Arts EAMC are considered. Application of the opportunities of the open access to research and education resources and repository of the University is indicated as one of important directions of the system approach implementation to setting up an EAMC.

Electronic EAMC on special disciplines is a convenient and understandable way to master academic material, and with multimedia presentations, demonstrations, virtual excursions, video lessons available, can be a progressive method of setting up independent controlled student work.

Key words: electronic academic and methodological complex, controlled independent work, module organization of academic process, straw work, applied art.

(Art and Culture. — 2015. — № 4(20). — P. 122-127)

Адрес для корреспонденции: e-mail: ulasevichtp@mail.ru – Т. П. Уласевич

На современном этапе перехода к стандартам нового поколения, основанным на модульных технологиях, проблема качественной организации самостоятельной работы студентов становится особенно актуальной. Внедрение электронных учебно-методических комплексов в процесс обучения создает принципиально новые педагогические инструменты, предоставляя, тем самым, и новые возможности организации контролируемой самостоятельной работы обучающихся. При этом изменяются функции педагога, значительно расширяется сектор самостоятельной учебной работы студентов как неотъемлемой части учебного процесса.

Контролируемая самостоятельная учебная работа эффективна не только в активно-познавательной деятельности, но также в развитии активности и способности к самообучению и самообразованию. Внедрение методик и подходов, развивающих такие формы обучения и усиливающих мотивацию учащихся, является основной задачей педагогов высших учебных заведений.

Цель данной работы – раскрытие содержания, специфики и дидактических возможностей основных элементов электронных учебно-методических комплексов при обучении декоративно-прикладному искусству студентов художественных специальностей.

Для достижения поставленной цели необходимо решение ряда задач:

- обеспечение высших учебных заведений художественного профиля типовыми программами, основанными на современных изменениях, происходящих в науке, экономике и социальной сфере;
- внедрение актуальных специальных электронных учебно-методических комплексов;
- совершенствование организации контроля знаний студентов;
- изменение технологии и методики преподавания специальных дисциплин.

Электронные учебно-методические комплексы как структурированное средство организации обучения студентов по специальным дисциплинам. В последние годы наблюдается стремительное развитие информационных и коммуникационных технологий. Основная цель развития электронных ресурсов – возможность получения

доступа к информационным курсам и обеспечение оперативного информационного взаимодействия. В связи с этим актуальным является вопрос применения информационных и коммуникационных технологий в системе образования на всех его уровнях. Подходы к определению понятия «информационно-коммуникационные технологии» рассматриваются И. Г. Захаровой, И. В. Робертом, И. Г. Семакиной, С. Г. Григорьевым [1].

Информационно-коммуникационные технологии – это программные, программно-аппаратные и технические средства и устройства, функционирующие на базе микропроцессорной, вычислительной техники, а также современных средств и систем транслирования информации, информационного обмена, обеспечивающие операции по сбору, продуцированию, накоплению, хранению, обработке, передаче информации и возможность доступа к информационным ресурсам компьютерных сетей, в том числе глобальных [1].

Теоретический анализ современных исследований по проблеме проектирования и разработки, электронных УМК свидетельствует о различных подходах к их содержанию. При этом ученые Н. Г. Недогреева, А. В. Мокаров, Д. Д. Зуев, В. П. Беспалько, З. С. Жирикова и другие рассматривают различные аспекты положительного применения учебно-методических комплексов и активного внедрения их в учебный процесс. Исследования обеспечения и повышения качества образовательного процесса в вузе показывают, что отношение студентов к обучению зависит от целого ряда факторов: ценностно-мотивационных ориентиров студентов, характера процесса обучения, стиля общения, способов организации учебного материала, применяемых педагогических технологий, системы оценивания результатов обучения.

З. С. Жирикова под электронным учебно-методическим комплексом по декоративно-прикладному искусству подразумевает совокупность нормативных документов и учебно-методических материалов, обеспечивающих реализацию дисциплины в образовательном процессе и способствующих эффективному освоению студентами учебного материала [2].

А. И. Жук под учебно-методическим комплексом понимает сложную дидактическую

систему, функционирование которой поддерживает учебно-воспитательный процесс средствами информационных технологий обучения. Применение информационных и коммуникационных технологий в высшей школе традиционно развивается по двум основным направлениям. Первое направление предполагает использование возможностей этих технологий для непосредственного включения в процесс образования лиц, для которых в силу тех или иных причин возможна и доступна только дистанционная форма обучения. Второе направление ориентировано на использование информационных технологий для изменения содержательной составляющей процесса обучения путем обновления и совершенствования его методической базы, создания и внедрения на этой основе новых прогрессивных методик [2].

Преимущества использования электронных УМК по сравнению с традиционными:

- сокращается время на создание учебных материалов на электронных носителях по сравнению с бумажными, быстрая их модернизация;
- интегрируются значительные объемы информации на одном носителе;
- технология мультимедиа позволяет ярко и наглядно представить учебный материал;
- обеспечивается модульная структура учебной дисциплины, позволяющая регулировать степень детализации материала, а также интеграцию его в другие курсы;
- гипертекстовая технология предоставляет возможность индивидуальной схемы обучения;
- предоставляется возможность самопроверки полученных знаний;
- ускоряется процесс тестирования и проверки знаний и навыков, отслеживание и направление траектории обучения.

Структура электронного учебно-методического комплекса по декоративно-прикладному искусству. Электронный учебно-методический комплекс (ЭУМК) – программный мультимедиа продукт учебного назначения, обеспечивающий непрерывность и полноту дидактического цикла процесса обучения и содержащий организационные и систематизированные теоретические, практические, контролирующие

материалы, построенные на принципах интерактивности, информационной открытости, дистанционности и систематизации контроля и оценки знаний [3].

Состав учебно-методического комплекса определяется содержанием рабочей программы по декоративно-прикладному искусству различных специальностей. Электронный учебно-методический комплекс – электронная версия учебно-методических материалов, состоящих из нормативно-плановой документации, традиционных учебно-методических теоретических материалов по декоративно-прикладному искусству, учебно-методические рекомендации по выполнению лабораторных и практических заданий, методические рекомендации по организации и прохождению самостоятельной контролируемой работы студентов, а также формы и средства контроля знаний, умений и навыков, критерии оценивания учебных работ и вопросы для самоподготовки, зачета и экзамена.

Преимуществом электронного учебно-методического комплекса является наличие сгруппированного материала, который предоставлен в презентационной форме и дает возможность стимулировать предметно-образную память у студентов, познавательную и творческую их активность, позволяя увеличить коэффициент усваиваемого учебного материала, повышая интерес обучаемых к декоративному искусству, возрождению народных традиций, а также переосмыслению и использованию традиционных способов обработки природных материалов (соломки, лозы, глины и др.). Целесообразно использовать для ЭУМК по декоративно-прикладному искусству следующую структуру:

1. Вводная часть – включает цели, задачи, функции электронного учебно-методического комплекса, рекомендации организации работы с электронным УМК, организация форума, для обратной связи «студент–преподаватель».

2. Учебно-программная часть – учебная программа по декоративно-прикладному искусству для конкретной специальности (составляется на основании стандарта образования и типовой или базовой программы с учетом требований для подготовки высококвалифицированного выпускника),

карта изучения дисциплины и критерии оценивания учебных и творческих работ, график проведения консультаций по дисциплине «Декоративно-прикладное искусство», график проведения контроля самостоятельной работы студентов.

3. Учебно-методическая часть – обеспечивает теоретическую и практическую подготовку студентов:

- теоретический материал по изучаемым темам дисциплины «Декоративно-прикладное искусство», который представлен при помощи различных редакторов Microsoft Word, Zip, Fast Stone Image Viewer, Adobe Flash Player, Microsoft PowerPoint, Microsoft Project и др.;

- задания и учебно-методические рекомендации выполнения лабораторных работ в которых четко поставлены задачи, последовательно представлены этапы выполнения практической части задания и даны инструкционно-технологические карты по выполнению различных объектов;

- материалы по организации самостоятельной работы студентов (иллюстрации, методические пособия поэтапного выполнения, видеоуроки выполнения различных элементов, фотографии студенческих работ прошлых лет и т. д.);

- литература, использование которой способствует качественному усвоению изучаемого материала (учебники, пособия, каталоги, альбомы работ и прочее);

4. Методическая часть – выполняет прогностическую функцию ЭУМК – описание методики работы с материалами, представленными в этом разделе, описание организации самостоятельной работы, изложение требований к качеству контрольных работ и экзаменационных заданий.

5. Контролирующая часть – включает в себя критерии оценивания результатов учебной деятельности для текущего, промежуточного и итогового контроля; вопросы для самоподготовки, подготовки к зачету, к экзамену; темы и задания для контрольной работы.

6. Вспомогательная часть – состоит из глоссария, активных ссылок на литературные источники, наглядные материалы не вошедшие в учебно-методическую часть, но способствующие полному раскрытию требований для выполнения задания, схемы и т. д.

Принципы формирования ЭУМК. Основными особенностями формирования элементов ЭУМК являются:

- дискретизация (модульность) – предоставление учебного материала в виде логически завершенных модулей, соответствующих определенным разделам учебной программы дисциплины «Декоративно-прикладное искусство»;

- наглядность – предоставление учебного материала в виде набора кадров (виртуальных страниц, слайдов) с необходимым минимумом текста (гипертекста) и визуализацией, облегчающей понимание и усвоение новых понятий и утверждений;

- иерархическая структура – взаимосвязь учебных модулей и других элементов ЭУМК с помощью гиперссылок с учетом рекомендуемых переходов, обеспечивающих последовательность в изучении дисциплины;

- регулирование – предоставление студенту возможности самостоятельного выбора учебных модулей и вывода на экран всей необходимой информации;

- компьютерная поддержка – эффективное использование стандартных (или общедоступных) компьютерных средств для реализации целей и задач ЭУМК;

- универсальность – соответствие программных требований ЭУМК возможностям компьютерной техники большинства пользователей;

При разработке ЭУМК необходимо обеспечить:

- своевременное отражение результатов достижений в области народного и декоративного искусства, а также других сфер, связанных с изучением учебной дисциплины;

- последовательную реализацию междисциплинарных связей, ликвидацию дублирования учебного материала;

- распределение учебного времени по темам курса и видам учебных занятий в зависимости от формы получения высшего образования, совершенствования педагогических условий и методики проведения занятий;

- улучшение планирования, организации и методического обеспечения самостоятельной работы студентов;

- доступность – способность определять местонахождение и получать одновременный доступ к ЭУМК из множества точек удаленного доступа;

- адаптируемость – возможность адаптации ЭУМК в соответствии с индивидуальными особенностями студентов;

- эффективность – возможность увеличивать производительность за счет сокращения времени и усилий на поиск и изучение необходимой информации ЭУМК;

- долговечность – соответствие новым технологиям получения, хранения и обработки информации без дополнительной и дорогостоящей доработки;

- возможность многократного использования – возможность использования элементов ЭУМК в разных приложениях и контекстах [4].

При разработке ЭУМК необходимо предусматривать навигацию по материалам ЭУМК, обеспечивающую возможность быстрого поиска требуемой информации, переход из одного раздела (темы, параграфа) в другой раздел (тему, параграф), использование гиперссылок.

ЭУМК должен иметь понятный интерфейс с современным привлекательным дизайном и соответствовать нормам здоровьесберегающих технологий.

Требования к содержанию ЭУМК по декоративно-прикладному искусству. ЭУМК по ДПИ имеет направленность на практическую деятельность. Все составляющие компоненты электронного учебного-методического комплекса по декоративно-прикладному искусству для студентов высших учебных заведений художественных специальностей направлены на деятельность студента через помощь и поддержку тьютора (использование наглядного интерфейса, системы навигации, справок и подсказок); рационального изложения учебного материала (модульное структурирование раздела, темы, курса; использование средств мультимедиа); применение разнофункциональных программных приложений; использование возможностей технологий web 2.0, иных Internet-сервисов, оказывающих влияние на технологию доставки информации студентам; виртуальная справка, «облачные» технологии, мультимедийные системы распространения информации (YouTube), сервис SlideShare и др.); использование возможностей открытого доступа к научно-образовательным ресурсам и репозиторию университета; обучение и раз-

витие активных познавательных способностей всех участников образовательного процесса с помощью современных инструментов научной коммуникации – вебинаров, видеоконференций, Internet-форумов, научных социальных сетей и т. д.).

К достоинствам ЭУМК по дисциплине «Декоративно-прикладное искусство» можно отнести:

1. Разнообразие форм представления информации – применение аудио-, видео-, графической информации, схем, чертежей и т. п.

2. Дифференциация обучения, которая заключается в разделении заданий по уровню сложности, учет индивидуальных особенностей студентов.

3. Интенсификация самостоятельной работы студентов, которая заключается в усилении деятельности самообучения, самоконтроля, самооценки обучаемого.

4. Повышение мотивации, интереса и познавательной активности за счет разнообразия форм работы.

5. Своевременная и объективная оценка результатов деятельности студентов.

Однако, несмотря на широкие возможности ЭУМК, существуют проблемы, которые возникают как при подготовке к занятиям с их применением, так и во время их проведения:

1. Сложности в интеграции информационных компьютерных технологий в порочную структуру занятий.

2. Недостаточная компьютерная грамотность некоторых преподавателей.

3. Отсутствие доступа к Интернету, к компьютеру.

4. Недостаточная мотивация к самостоятельной работе у студентов и, как следствие, частое их отвлечение на игры, музыку и т. п.

5. Низкий уровень навыков владения компьютером у студентов.

Заключение. Внедрение электронного учебного-методического комплекса в учебный процесс по дисциплине «Декоративно-прикладное искусство» на кафедре декоративно-прикладного искусства и технической графики художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова показывает свои положительные стороны. Результаты экзаменационной сессии 2014–2015 учебного года выявили, что успеваемость студентов специальности «Декора-

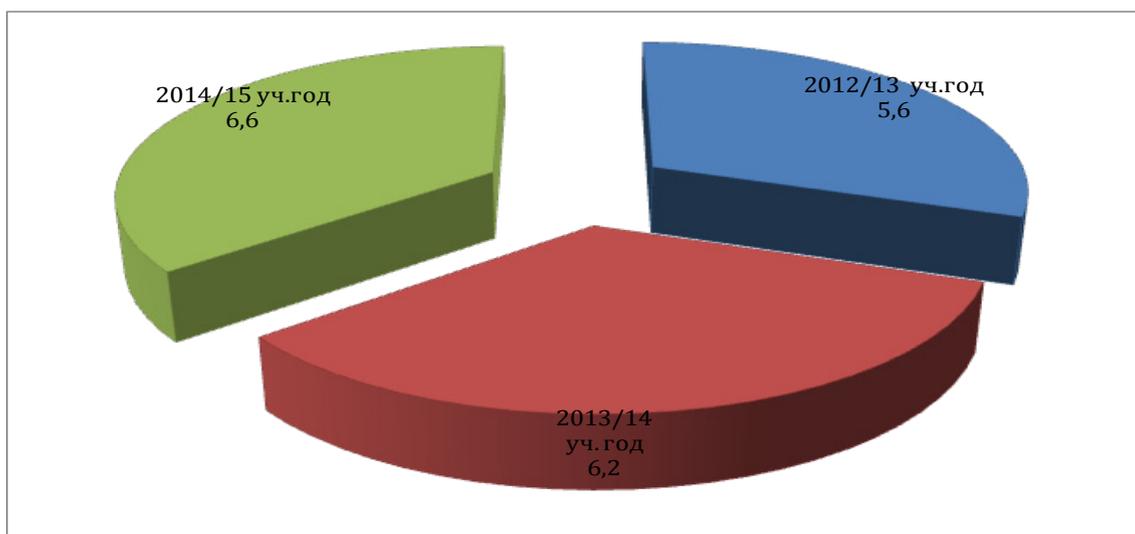


Рис. Диагностика успеваемости студентов ХГФ по дисциплине ДПИ специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из керамики)».

тивно-прикладное искусство (изделия из керамики) по предмету ДПИ повысилась на 0,4 балла (относительно предыдущего года), что свидетельствует о более качественном усвоении учебного материала при использовании ЭУМК. На рисунке видно изменение среднего балла за итоговое практическое задание в 2012–2013, 2013–2014, 2014–2015 учебных годах. За весь период диагностики средний балл повысился с 5,6 до 6,6, что свидетельствует о правильной организации представления учебного материала и качественном усвоении полученной информации.

Внедрение ЭУМК акцентирует внимание на организацию самостоятельной контролируемой работы студентов. Доступность, наглядность и универсальность позволяет развивать познавательную активность, творческий интерес, способствует организации самостоятельной работы на различных этапах изучения материала, а также содействует мотивации самоконтроля и взаимоконтроля.

Подготовка разносторонне развитого специалиста высшей квалификации в современной высшей школе включает научную организацию процесса обучения, управление самостоятельной познавательной деятельностью студентов при широком использовании компьютерных обучающих средств, способствующих повышению профессионального уровня будущих специалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Энциклопедия профессионального образования / И. Г. Захарова. – Минск, 2013. – 469 с.
2. Методические рекомендации разработчикам электронных учебно-методических комплексов по дисциплинам для высших учебных заведений Республики Беларусь 29.12.2008 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nihe.by/info/10/umk1.doc>. – Дата доступа: 02.09.2015.
3. Об утверждении положений об учебно-методических комплексах по уровням основного образования / Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2011. – № 133. – 8/24424.
4. Положение об электронном учебно-методическом комплексе по дисциплине для высших учебных заведений Республики Беларусь [Электронный ресурс]: утв. Мин-вом образования Респ. Беларусь, 29 дек. 2008 г. – Режим доступа: http://edubelarus.info/uploads/base/Pologenie_EUMK.pdf.

Поступила в редакцию 12.10.2015 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 заграничные публикации. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В разделе «Основная часть» автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка – 0,5 см; поля: сверху – 2,5 см, снизу – 2,5 см, слева – 2 см, справа – 2 см.
9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.
10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должна соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).
11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 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 (150–250 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 М. В. Левковича «Зимний пейзаж».

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.